



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Dissertação

***Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde e The French Lieutenant's Woman:
O passado revisitado ou uma reconstrução da História?***

Rodrigo de Jesus Nunes Ramos

Orientadora:
Prof^a. Doutora Maria Odete Santos Jubilado

Évora 2011

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Dissertação

***Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde e The French Lieutenant's Woman:*
O passado revisitado ou uma reconstrução da História?**

Rodrigo de Jesus Nunes Ramos

Orientadora:

Prof^a. Doutora Maria Odete Santos Jubilado

Agradecimentos

Enveredar por uma investigação académica é, sem dúvida, uma tarefa solitária. O silêncio da noite é preenchido com leituras teóricas, reflexões analíticas e exposições argumentativas, por vezes até as primeiras luzes da manhã despontarem por debaixo das portadas das janelas. Neste percurso académico, fiz-me acompanhar por alguns dos melhores e mais conceituados teóricos na área da literatura comparada, eternizados em páginas de livros e artigos académicos que tive a oportunidade de estudar. Ninguém escreve no vazio, pelo que sinto enormes reservas na utilização do pronome pessoal *eu*. Na verdade, a dissertação que apresento à Universidade de Évora é o resultado de um proficiente enlace académico. Ainda assim, nenhuma página de teoria, por mais válida e relevante que seja, poderá igualar o olhar atento, dedicado e cúmplice que nos vigia os passos com rigor e apreço.

Gostaria, pois, de expressar o meu reconhecimento e a minha profunda gratidão à Prof^a. Doutora Maria Odete Santos Jubilado, do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, por quem tive o privilégio e a fortuna de ser orientado, que comigo compartilhou parte do seu conhecimento, paciência e disponibilidade. Os seus comentários analíticos, minuciosos e pertinentes nortearam a alma desta dissertação pelos multiversos teóricos da literatura metahistoriográfica. Ao seu olhar crítico e amigo devo, não apenas as palavras que aqui deixo, como a concretização da tese.

Esta dissertação beneficiou ainda da colaboração inestimável da Prof^a. Doutora Cláudia Teixeira, do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, nomeadamente no domínio da cultura clássica. A leitura zelosa, as observações pertinentes e a amável disponibilidade para clarificar pontos de análise incertos enriqueceram sobremaneira a investigação que aqui se apresenta.

Um agradecimento especial à minha família e amigos, que nunca deixaram que me sentisse só. Com palavras de alento e gestos breves, souberam recolher-me da abstracção em que me deixei, por momentos,

emaranhar. Fizeram-no com suavidade, como que para não afugentar reflexões, mas também com perseverança, para que, mesmo na distância, os sentisse sempre presentes.

Por fim, deixo uma última, mas não menos sentida, palavra de apreço aos meus ex-professores de Licenciatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que modelaram a minha consciência académica e instigaram o meu interesse para o estudo mais aprofundado da Literatura.

Índice

Agradecimentos	2
Introdução	6
Capítulo I – A Metaficção Historiográfica	13
1.1. Diálogos entre a Literatura e a História	14
1.1.1. O pós-modernismo	18
1.1.2. A metaficção	24
1.1.3. O novo historicismo.....	31
1.2. O material histórico e o discurso literário	35
1.2.1. O presente e a descoberta de novos passados	37
1.2.2. A auto-reflexividade ficcional na romantização da História	41
1.3. O tempo histórico	46
1.3.1. Das convenções seculares à reconstrução histórica	48
Capítulo II – Os Universos Narrativos	54
2.1. As convenções narrativas	54
2.1.1. A paródia e a ironia	61
2.1.2. A intertextualidade	70
2.1.3. Diálogos entre narrador e leitor.....	76
2.2. Os microversos no universo do romance.....	83
2.2.1. O espaço e a sociedade	89
2.3. Os constrangimentos sociais	98
2.3.1. As intrigas políticas, amorosas e religiosas	101
Capítulo III – As Convenções do Sagrado	105
3.1. As pressões sociais e morais.....	107
3.2. A decadência do paganismo.....	119
3.3. O cristianismo	125
3.3.1. A descrição de cultos e de rituais	132
3.3.2. As evangelizações embrionárias e o fulgor vitoriano	140
3.4. A religião e a ciência	143
Conclusão	152

Bibliografia	158
4.1. Bibliografia Activa	158
4.2. Bibliografia Passiva	158
4.2.1. Livros e Teses.....	158
4.2.2. Artigos e Estudos	160
4.2.3. Netografia	162
Índice Onomástico	163
Resumo	165
Abstract.....	166

Introdução

Para onde nos transportam as páginas de um romance que pretende, declarada ou dissimuladamente, representar um determinado momento da História? Colocando a questão de forma mais genérica: o romancista metahistóriográfico revisita o passado ou reconstrói a História? Com a questão em mente, debruçar-nos-emos sobre *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* e *The French Lieutenant's Woman*. No fundo, a convicção com que a questão se coloca deriva de um *savoir faire* de inquietantes teorizações que nos urge discutir¹.

Se é um facto que, em ambas as premissas, encontramos um passado que é engendrado na mente criativa do autor (não fossem as obras ficcionais), o problema que se coloca parece-nos pertinente no panorama histórico-conceptual. No primeiro caso, o romance é o veículo que transmove o leitor numa viagem no tempo; no segundo, o tempo é dobrado sobre si mesmo e redigido à luz do conhecimento de finais do século XX. Aceitando esta última conjectura, nascerá um novo passado, que se tornará inevitavelmente real para o leitor e, uma vez criado, não poderá deixar de (co)existir.

Eis, portanto, as coordenadas da nossa análise: equacionar se o romancista transfere os leitores para um mundo ínfimo, repleto de possibilidades, situado num passado que, não sendo real, não deixa de ser verosímil, ou se, por outro lado, reconstrói esse mesmo passado no presente, como uma edificação contemporânea, ainda que contornada por efeitos anacrónicos.

Como se depreende, apresentamos nas páginas que se seguem uma reflexão centralizada na índole ambígua da reescrita da História. De facto, a romantização da História fomentou, nas últimas décadas, estimulantes reflexões no seio da investigação literária, devido às questões que a teoria do pós-modernismo tem vindo a levantar.

¹ Referimo-nos, em particular, a leituras das obras de Linda Hutcheon (1988, 1989, 1995), Ana Paula Arnaut (2002) e Douwe Fokkema (1986), preâmbulos de outras que, no âmbito desta investigação, tivemos oportunidade de analisar.

Na literatura portuguesa e inglesa respectivamente, Mário de Carvalho e John Fowles são dois nomes incontornáveis que consubstanciam as linhas definidoras deste novo período literário que atravessamos. Esta razão, associada a um interesse particular que os autores nos suscitam, afigurou-se-nos como matéria de estudo natural, pois não fariamos tenção de analisar a metanarrativização nos romances históricos em geral, mas conhecer as suas manifestações nestes autores em particular, através de uma análise comparatista que visa realçar, não só pontos de comunhão, como de dissonância entre ambas as obras.

Assim, sem impor falsas e ilusórias aproximações entre os romances, nem tão-pouco utilizá-los como bengalas para as nossas incursões teóricas, propomos uma reflexão a respeito da metaficção historiográfica que entende ambas as obras como vozes desafiadoras dos convencionalismos normativos que têm vindo a reger a escrita historiográfica durante décadas.

No primeiro capítulo, de prelúdio teórico, procuraremos ponderar acerca da relação entre Literatura e História, tendo sempre em conta que ambas partilham uma relação proficiente, pois, se a primeira se alimenta da segunda, esta só existe enquanto narrativa da primeira. Afinal, como lembra Ana Paula Arnaut, «tudo é história» (2002:300). Complementarmente, acrescentaríamos nós, toda a História é Literatura, pelo que tentaremos demonstrar como os romancistas se apropriam de factos históricos para, através de processos metaficcionais e metadiscursivos, (re)criarem uma infinidade de mundos possíveis.

Para o efeito, torna-se necessário avançar pelos paradigmas pós-modernistas, ainda que tal signifique delimitar o nosso trajecto no meio da pluralidade hermenêutica que o termo suscita. Uma vez mais, importa-nos analisar a capacidade dos romancistas para desconstruir convenções e ilusões românticas e realistas, bem como deslindar a auto-reflexividade de um discurso que desconstrói os eventos ao mesmo tempo que os narra e, por fim, reflectir sobre a autoconsciência narcisista, que leva tanto o romancista como o narrador a assumirem-se como agentes da acção.

Também nos debruçaremos sobre o tratamento mimético do real, não daquele real que nós conhecemos e que está por toda a parte, mas do real

que a criatividade do romancista copia; um real que é, por conseguinte, ficcional, mas que surge como julgamento do outro. No meio deste jogo a duas vozes, qual dos reais é legitimamente válido? O empírico, ou o do autor? E ainda: se este último contesta e parodia o primeiro, com que validade se assume como porta-voz da autenticidade? Com nenhuma, cremos, pois que o objectivo não é proporcionar ao leitor uma nova verdade, mas tão-só questionar as memórias cronológicas do passado.

A problemática da metaficção gira, pois, em torno das relações entre a ficção e a realidade; afinal, é intenção do romancista imitar o real ou substituí-lo? A artificialidade do romance pós-modernista, cujos mecanismos e processos construtivos são visivelmente revelados ao leitor, faz-nos crer que não subsistem nas suas páginas presunções da verdade. A ilusão de uma nova criação do mundo é representada e imediatamente desfeita, como forma de demonstrar que a diegese é justamente ficcional. No fundo, o romance metahistoriográfico modela a realidade com uma nova paleta de significados que transcendem os limites do racional, por considerar que a racionalidade é insuficiente para dar resposta às grandes questões humanas.

A extrapolação dos limites, particularmente dos estéticos, foi também uma grande preocupação dos novos historicistas, que encontraram no estudo da arte, sobretudo da Literatura, ecos hermenêuticos que a História foi libertando e que os artistas souberam captar. Como veremos, os novos historicistas procuravam, nas leituras analíticas de variados documentos, resquícios do discurso histórico, pois também eles julgavam, à semelhança do pensamento metaficcional, que a verdade da natureza humana não existia num único ponto ou forma artística (pelo que nunca poderia ser alcançada), mas que era possível descobrir-lhe pequenos vestígios, dispersos por entre várias manifestações socioculturais. Não obstante, todas as culturas encontram-se unidas por uma vasta rede textual, o que comporta uma dificuldade: se os textos de uma determinada cultura foram seguramente influenciados pelos textos de outras culturas, como poderiam os novos historicistas recolher deles os conteúdos simbólicos de uma cultura

em particular? Faremos por responder a esta questão, traçando as linhas gerais do método do desconstrucionismo, de Jacques Derrida.

De momento, consideremos que o reconhecimento de alguns sinais da História na Literatura equivale a aceitar que existe uma profunda ligação entre a História e o discurso literário, pelo que, tendo em conta que este discurso é limitado e lacunar, a História pode ser interpretada de diversas formas e a sua mimese será sempre amórfica. Ademais, a interpretação que o historiador recolhe dos episódios históricos é sempre subjectiva e antecipadamente determinada por diversos contextos, como sejam os temporais e socioculturais. Ao historiador caberá sempre a tarefa de trazer o passado para o presente. Para tal, colocará, tanto quanto possível, o discurso narrativo ao serviço da História. Do romancista, por contraste, esperamos o oposto: que convoque a História para a dispor ao serviço da ficção, o que representa um claro afastamento das concepções românticas de tratamento da História oficial. De facto, a utilização de processos metaficcionais desmistificou o rigor com que a pedagogia tradicional apresentava os eventos do passado e reescreveu o conhecimento histórico, à luz do pós-modernismo, tornando-o meramente parcial e hipotético.

No segundo capítulo, analisaremos as quebras de expectativas resultantes da perversão das convenções. Estreitaremos, assim, a nossa investigação aos universos diegéticos dos romances, de modo a estabelecer diálogos entre ambos. De resto, *Um Deus...* e *The French...* revelam uma voz individual, ao mesmo tempo que convocam outras vozes externas, cuja autoridade converge numa legitimação do discurso da primeira. Procuramos, nesta multiplicidade de manifestações discursivas, perceber de que forma ambas as obras sustentam, em cada um dos seus múltiplos microversos romanescos, o mesmo núcleo temático.

Os discursos pós-modernistas, literários ou historiográficos, são continuamente atravessados por outras vozes socioculturais externas, referentes a outras épocas. A teoria da plurivocalidade veio afrontar as convenções tradicionais da voz única, ao constatar a existência de manipulações temporais, seja pela influência que os ecos do passado têm sobre o presente ou vice-versa. *The French...*, curiosamente, congrega ambos

os casos: J. Fowles pretendeu escrever um romance tipicamente vitoriano e, para tal, procurou empregar um discurso específico desse período sem, no entanto, deixar de o polvilhar com marcas de contemporaneidade. Simultaneamente, recorreu a expressões marcadamente oitocentistas, a respeito da dignidade humana, da decência, do decoro ou da honra, *ad exemplum*, para reavivar os ideais da sociedade actual e, conseqüentemente, do homem contemporâneo. As relações intertextuais são agentes transformadores, quer das épocas a que os romances se reportam, quer da actualidade. Tanto em *Um Deus...*, como em *The French...*, encontramos momentos irónicos nas relações do texto com outros textos ou com paratextos, como sejam as citações e epígrafes, de cujas funções de reguladores de leitura do texto e zonas de trânsito entre História e ficção falaremos adiante.

Parodiar os discursos do passado, através da introdução de referências actuais, impede que o leitor ignore os contextos modernistas que desafiam e relativizam as convenções. No segundo capítulo, destacaremos a instrumentalidade da paródia e da ironia na crítica dos modelos funcionais da escrita historiográfica romântica, a qual tendia a apresentar a História com uma consistência e imutabilidade que o pós-modernismo demonstrou ser inexacta. Os romances *The French...* e *Um Deus...* integram efeitos irónicos, de que se servem para questionar a validade dos formalismos tradicionais. A História é modelizada e parodiada pelo narrador, com o intuito de repensar a forma como vinha a ser transmitida.

Todavia, a identificação das imprecisões das convenções historiográficas, ocultadas nas observações irónicas do narrador, dependerá sempre da capacidade do leitor para recolher do texto sentidos duplos. O leitor é, assim, arrancado da letargia da leitura passiva e convidado a entrar nesta batalha entrópica entre os factos históricos e os ficcionais. Assim, ao longo da narrativa, concorrerão inevitavelmente, encobertas pelos comentários irónicos do narrador, advertências que visam fomentar a desconstrução dos preceitos convencionais.

Pelo exposto, é fácil inferir que o leitor é um constituinte fundamental no processo hermenêutico do texto, razão pela qual o romancista

metahistoriográfico o convoca para participar, em co-autoria, na elaboração dos sentidos no universo textual dos romances, como nenhum romancista havia feito anteriormente. Esta circunstância requererá leitores inquietos, que ambicionem alcançar novos parâmetros de conhecimento; no fundo, leitores aptos para satisfazer os sentidos hermenêuticos que as intrigas políticas, amorosas e religiosas promovem.

Examinada a estrutura narrativa das obras, será precisamente a intriga religiosa a ocupar o foco central da nossa investigação, no terceiro capítulo, não estivéssemos nós diante de um romance que invoca Deus logo no título e de outro em que o conflito entre a religião e a ciência deixa antever interessantes leituras analíticas. Estudar os romances nas suas especificidades implica necessariamente reconhecer as diferenças entre ambos e, neste ponto, os romances não poderiam ser mais antagônicos. Se Mário de Carvalho assinala o surgimento da religião cristã e os inevitáveis confrontos com o politeísmo tradicional de Roma, em J. Fowles assistimos ao despertar da ciência, cujas descobertas controvertem velhos axiomas do cristianismo.

Importa ressaltar que o posicionamento angular da nossa investigação não é a de um historiador, pelo que não é nossa intenção ingressar nos meandros complexos e controversos da problemática do cristianismo, mas tão-só apresentar uma leitura crítica dos aspectos suscitados por ambos os romances. Atentaremos, sobretudo, no modo como a mesma religião comportará pressões sociais e morais sobre diferentes contextos civilizacionais.

Será possível considerar as pressões morais como os grandes agentes mobilizadores da sociedade? Os romances parecem testar a ideia. Em *The French...*, o constrangimento social é particularmente opressivo para as mulheres, a quem era consignada a harmonia familiar e matrimonial. O narrador espia as mulheres com os mesmos olhares persecutórios da sociedade hipócrita de Lyme Regis e procura faltas que conspurquem a compostura e a decência que a todas as mulheres eram devidas. Numa época em que a prostituição e os comportamentos sexuais externos ao matrimônio aumentaram exponencialmente, este revivalismo do decoro

vitoriano deve ser entendido como uma paródia à impostura e falsidade do período, sobretudo à duplicidade comportamental da *public virtue* e *private practice*. No centro das duas mulheres, símbolos dos dois microcosmos adversos do romance (o quadro familiar de Ernestina Freeman e a perversão sexual de Sarah Woodruff), encontramos Charles Smithson, um cientista vitoriano, preso entre o desejo de liberdade e o dever social.

Em situação coincidente, o narrador de *Um Deus...* é, também ele, um homem profundamente dividido entre a liberdade e o dever. Os seus dilemas assentam na impossibilidade de cumprir os preceitos do estoicismo, em razão das imposições do dever social, que o desempenho de um cargo público, numa era religiosamente conturbada, exige. Dizemos conturbada e contamos apresentar fundamentos que desenvolvam a alegação, desde logo na explanação dos factores que conduziram à decadência do paganismo e consequente emergência da religião cristã, ainda com uma estrutura muito indefinida e mensagens vagas.

Sobretudo, procuraremos traçar uma linha cronológica entre este momento e o fulgor da ciência vitoriana, entre a procedência do cristianismo e o duro golpe que o conhecimento disciplinar originou na sua doutrina e que, como efeito, forçou a uma alteração prismática da posição da igreja face às novas evidências científicas. Pela primeira vez na sua História, a igreja consentiu no carácter metafórico e alegórico das palavras da Bíblia, pelo que, defenderia futuramente, não deveriam ser interpretadas literalmente.

As descobertas da ciência oitocentista marcaram a primeira grande objecção da era moderna ao conceito de verdade. O conhecimento vitoriano abriu as portas para a noção de múltiplas verdades ou, pelo menos, de uma pluralidade de hipóteses interpretativas sobre a verdade, que viria, um século mais tarde, a fundar a natureza metaficcional pós-modernista, cuja perspectiva teórica faremos seguidamente por anatomizar.

Capítulo I

A Metaficção Historiográfica

Chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história.

José Saramago, História do Cerco de Lisboa.

A análise da literatura metaficcional a que nos propomos permite demonstrar que o carácter metadiscursivo dos romances históricos recupera um passado, não através de uma reprodução fiel do mesmo, mas de uma desconstrução da falsa mimese que lhes é subjacente e de uma consequente reconstrução do verosímil, preludiada por um *se* que inaugura vultosas possibilidades. Como essência da reconstrução histórica, os romancistas procuram responder a uma questão que os tratados oficiais, reclusos de uma verdade histórica quimérica, nunca ousariam colocar: e *se* isto tivesse acontecido?

Não obstante, salvo as devidas prerrogativas dos pensamentos teóricos implícitos, qual será a pertinência deste aparente confronto, se aos romances, mesmo os que denegam qualquer rótulo historiográfico, subjaz sempre um paradigma histórico e, por outro lado, os tratados históricos são, também eles, organizados por discursos retóricos e narrativos?

Contrariando algumas assunções epistemológicas, a Literatura e a História não estão de costas voltadas; pelo contrário, dialogam constantemente e a nós, investigadores comparatistas, debruçados sobre vários modelos transdisciplinares de conhecimento, importa captar e entender esse diálogo.

1.1. Diálogos entre a Literatura e a História

Com efeito, a Literatura e a História têm desenvolvido, ao longo dos tempos, uma relação profícua. Embora muito se tenha já minudenciado acerca desta relação, uma reflexão preambular torna-se pertinente para cimentar os sustentáculos teóricos da nossa investigação. Para o efeito, tomemos como teoria basilar do nosso estudo o conceito bakhtiniano de cronótopo, segundo o qual a relação dialógica entre o texto que representa o mundo e a realidade histórica em que a acção se insere e desenvolve foi fundamental para que a Literatura tomasse consciência, aquando da reprodução artística do mundo, dos elementos culturais que com ela interagem, algo que Carlos Jorge descreve como: «um processo de dialogismo entre o discurso de representação do mundo, os vários discursos do mundo [...], e a realidade histórica em que todos eles se encontram e desenvolvem» (2001:109).

Este ponto é particularmente interessante, porque permite considerar algo que, por norma, tendemos a esquecer: a Literatura não desponta unicamente na imaginação do romancista, nem surge apenas como resultado de várias pesquisas, por muito frondosas que tivessem sido. Para além destes, um texto literário de cariz histórico é sempre influenciado por dois constituintes primários, sem os quais qualquer pesquisa e imaginação do autor seriam lacunares: a sociedade e a cultura, quer actual, quer da época a que se reporta. A produção histórica respira sempre elementos culturais da sociedade circundante e é sempre influenciada por elementos referentes ao mundo que narra. Somos, pois, levados a concluir que, no plano do cronótopo, a Literatura assimila o tempo e o espaço históricos. O mesmo é dizer que a própria História acaba por influenciar a plataforma textual de que se serve para se perpetuar até aos nossos dias.

Daí que falemos de uma relação recíproca. Se, por um lado, os símbolos, crenças e ideais do passado histórico têm resistido ao tempo, também o texto se tem inscrito na História, atribuindo à sociedade um convite à interpretação de factos históricos, convocando, para o efeito, o saber histórico dos leitores, o qual não só é aperfeiçoado pelos dados apresentados como também os adapta. Autor e leitores afinam mutuamente

um conhecimento com vista a uma construção bem fundamentada de uma perspectiva de determinada época. A Literatura promove na sociedade uma consciência histórica e tanto o texto como o saber cultural vão delineando o conhecimento das eras historizadas. *Um Deus...* e *The French...*, que materializam, de resto, os preceitos dos romances metaficcionais pós-modernos, inauguram uma nova percepção da História e colocam-na ao seu serviço, reflectindo principalmente sobre novas formas de representar o passado a partir de diferentes ópticas. Mário de Carvalho e John Fowles expõem e problematizam o carácter efémero e fragmentado das representações histórica e literária, como teremos oportunidade de observar ao longo desta dissertação.

As noções tradicionais da História viam-na como uma simples apresentação de factos que falavam por si. Porém, um parecer mais realista colocou em causa esta visão, ao tomar em conta a proveniência da História que, tal como os romances, nasceu de tradições narrativas. Mais do que sùmula de factos, a História também é, sobretudo, retórica, pelo que quase nunca fala por si mesma.

Com efeito, como aponta Ana Paula Arnaut, «Seomara da Veiga Ferreira [...] considera também qualquer romance como histórico, pois “o romancista é sempre um historiador, pelo menos, um historiador da sua época ou de outra qualquer. Tudo é História”» (*apud* Arnaut, 2002:300). A frase hiperbólica final não promoverá, acreditamos, consentimentos unânimes de toda a comunidade das ciências sociais e humanas, mas permite-nos compreender, mais moderadamente, que a História subjaz invariavelmente a todas as produções de arte, mesmo às que recusam qualquer circunstancialismo histórico.

Na circunstância, importa principalmente compreender que o propósito de um romance histórico é ser romance. Não obstante, ao dotar-se de uma compleição histórica, acaba similarmente por inscrever a História que narra nos circuitos literários. O modo como o romance será, de seguida, acolhido pela sociedade poderá avivar ou atenuar diversos aspectos da percepção que temos da época relatada. Então deparamo-nos com uma extraordinária relação simbiótica. Se, por um lado, a recepção que o leitor

faz dos factos históricos apresentados num determinado romance pode alterar a sua erudição, as convenções sociais da comunidade em que está inserido, por outro, modelam a interpretação que fará das possibilidades que lhe são apresentadas. De acordo com Frias Martins, «o sentido do texto modifica-se à medida que é *lido em novos contextos*. Ou seja, se é a *disseminação* inerente à escrita que *agencia* essa modificação, é, no entanto, pela *interpretação*², historicamente determinada, que a literatura se constitui no processo de interacção dialógica entre o texto e quem o lê» (1995:155-156).

Até ao pós-modernismo, os romances vinham sendo publicitados como repositórios de uma verdade histórica, apresentando como factos reais imagens romantizadas e eloquentes de um passado que poderá ou não ter existido. Numa intenção historiográfica, o romancista apresenta circunstâncias do passado numa voz imbuída de uma autenticidade que nem sempre é assegurada. Se antes o historiador representava o conhecimento histórico e nos seus manifestos ressoava um passado que se supunha autêntico, actualmente certos preceitos históricos têm vindo a ser implantados na sociedade através de forças literárias mediáticas, onde a legitimidade do conhecimento histórico tem perdido espaço para a estética³. Não se trata de sobrevalorizar a verdade histórica de um romance sobre outro, mas tão-só de compreender que as enciclopédias dos historiadores têm vindo a ser preteridas, permutando o seu lugar a romances cuja credibilidade está mais sujeita à estética do que ao saber histórico do seu autor.

Por privilegiar uma leitura mais estimulante, para muitos leitores, um romance histórico era mais pedagógico que os extensos compêndios dos historiadores. Este facto era já relevante antes do pós-modernismo, no

² Itálicos do autor.

³ O alvejar de uma cultura de massas, no pós-modernismo, fomentou na estética um temperamento dominante, que influencia as convenções do saber histórico, rivalizando inclusivamente com o historiador na transmissão desse conhecimento. A consciência de que o gosto popular e o gosto da literatura de consumo rápido têm promovido e sustentado algumas produções literárias de qualidade duvidosa não é algo a que os académicos, *lato sensu*, dediquem muita importância, uma vez que a estética não tem sido, desde Kant, considerada viável enquanto ferramenta de análise literária. Ainda assim, não devemos ignorar que um romance comunica com os leitores através de um juízo estético que é comum a ambos. Nessa medida, não podemos deixar de considerar a estética como um agente modalizador da percepção dos factos históricos.

tempo de Alexandre Herculano, que cedo compreendeu a importância do romancista para narrar as inúmeras possibilidades conceptuais e imaginativas de um determinado período do tempo. Não espanta, portanto, que valorizasse a ficção histórica como uma forma mais rápida de transmissão de conhecimento, pois, para além de transmitir factos, conseguia apresentar ainda sentimentos e modos de viver da sociedade narrada, conforme atesta o excerto que transcrevemos:

Quem sabe se a imaginação me disse mais verdade do que me dizia a narração do mendigo! Novella, historia, qual destas duas cousas é mais verdadeira? Nenhuma, se o affirmarmos absolutamente de qualquer dellas. Quando o character dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse character com pincel firme, o novelleiro pôde ser mais veridico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o genio do povo que passou pelo povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos elle deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos á lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos, que se não revelaram. Esta é a história intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades que boa meia-duzia de bons historiadores.

Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir á posteridade, em quanto a historia da alma do homem deduzida logicamente da somma das suas acções incontestaveis, não pôde falhar, salvo se a natureza podesse mentir e contradizer-se, como mentem e se contradizem os monumentos. (Herculano, 1840:243-244).

É óbvio que A. Herculano presumia que a ficção histórica baseasse o seu esboço em documentos fidedignos, o que nem sempre se verifica. Ainda assim, é certo que para o romancista e historiador a ficção histórica era um excelente meio de forjar a verosimilhança, razão pela qual ele próprio optou por narrar parte da História de Portugal em contos e romances⁴. Também

⁴ A preferência de Alexandre Herculano em romantizar a História de Portugal é evidente em títulos como *O Bobo* (1843), *Eurico, o Presbítero* (1844), *O Monge de Cister* (1848) ou *Lendas e Narrativas* (1851), entre outros.

Pierre Barbéris promoveu a ficção das palavras do romancista sobre a precisão do historiador, ao afirmar: «La véritable Histoire, aujourd’hui comme hier, ne s’écrit pas chez les historiens mais chez les écrivains» (1991:270).

Certo é que a historiografia, mesmo que oficializada pelo historiador, é sempre uma construção, cujas lacunas são preenchidas ficcionalmente. Os factos históricos chegam até ao leitor através do olhar, da interpretação e de uma exposição subjectiva do outro, comportando em consequência falhas, omissões ou erros. De certo modo, a exactidão absoluta não existe, como nos veio demonstrar o carácter metadiscursivo emergente após a segunda Guerra Mundial.

Como teremos oportunidade de analisar, Mário de Carvalho e John Fowles estavam muito conscientes do seu papel enquanto transmissores de um conhecimento histórico que, se não reflectia um evento real do passado, inaugurava, ao menos, uma possibilidade do que poderia ter ocorrido. A herança metadiscursiva dos dois romancistas leva-nos, por agora, a mergulhar nos paradigmas do pós-modernismo.

1.1.1. O pós-modernismo

Como definir o pós-modernismo, esse «mundo pós-moderno das fronteiras implodidas, das várias vozes liberadas, e do questionamento dos referenciais e dos códigos» (Paro, 1990:208), se a própria ideologia que lhe está inerente é paradoxal, uma vez que contesta as mesmas convenções culturais e interpretativas de que necessita para subsistir? Partir para uma definição comportará lacunas, pois é certo que o pós-modernismo ainda está em claro processo de gestação. Poderemos, contudo, partir da premissa de que ocorreu uma certa inflexão, não apenas no tratamento dos dados históricos, mas sobretudo no próprio sentido da História, cuja revisão ficcional, em correlação com os grandes sentidos da axiologia pós-moderna, alteraram os trâmites românticos adoptados por Walter Scott. Não julgamos pertinente considerar o fim da História na Literatura, mas assistimos certamente ao despontar de uma nova funcionalidade, suscitada pelos valores morais contemporâneos, que vem alterar a perspectiva e a

abordagem do gênero. A nova compreensão do que é e de como se manifesta a memória que temos do passado vem legitimar a ficção da narrativa histórica pós-moderna.

Reflectir sobre os paradigmas pós-modernistas é romper por um infinito leque de manifestações, repletas de teorias conflituosas e bibliografias dispersas. Em parte, porque, pensamos, o pós-modernismo é ainda um conceito em aberto e cuja capacidade de auto-regeneração não aceita ainda etiquetas conclusivas. No campo literário, não poderemos, de momento, adivinhar que rumo ficcional tomará. Por esta razão, pretendemos sublinhar desde já que não é nosso propósito ambular por divagações etimológicas do termo (por certo muito pertinentes, embora desviantes do nosso percurso), nem corresponder às diversas bifurcações culturais e artísticas pós-modernistas e suas influências nos debates teóricos, cujas reflexões histórico-sociais, que extrapolam o campo literário, não teriam espaço num estudo desta índole⁵. Tencionamos, tão-só, ponderar a importância de algumas concepções pós-modernas na orientação dos romances em análise através das sendas da historiografia contemporânea, desde logo, numa certa frustração da ilusão realista, a auto-reflexividade de um discurso que, ao revisitar o passado, desconstrói os eventos históricos que narra.

⁵ Considere-se, para efeitos de uma pesquisa mais profícua sobre o tema, o capítulo «Para uma Poética do Post-Modernismo», de Ana Paula Arnaut (2002), no qual a autora se reporta a diversos teóricos para demonstrar as divergências que imperam no seio deste movimento. Promovendo uma expedição através de reflexões divergentes, Arnaut dá-nos conta da visão otimista e entusiasta de Douwe Fokkema, William Van O'Connor e de Leslie Fiedler, que consideravam a ruptura com o Modernismo bastante positiva no seio do pensamento da nova geração, fundamental para promover uma revolução de obras vanguardistas, capazes de se demarcar do passado e antecipar o futuro. A esta convicção futurista, confluí também Susan Sontag, para quem o conceito de pós-modernismo estava associado a uma consciência pós-humanista emergente que também aqui necessitaria de se libertar dos conceitos humanistas mais tradicionais.

Já Irving Howe e Harry Levin não partilhavam do mesmo ponto de vista de Fokkema, O' Connor, Fiedler ou Sontag. Consideravam que o desvio do Modernismo assinalava uma quebra nos valores culturais e estéticos do pós-guerra e contribuía para tornar a população algo indiferente, passiva e automatizada. No entanto, todos convergiam na ideia de que o prefixo *pós* apontava para uma clara cisura com a corrente anterior.

Gerald Graff, Andreas Huyssen e Ihab Hassan, por outro lado, defendiam que o Pós-Modernismo, embora transmutado, não deixava de ser uma ramificação do Modernismo, pelo que nele subsistiriam marcas modernistas, que lhe conferiam uma certa fluidez e continuidade. Muito embora não divaguemos pelas teorias destes autores, não deixaremos de as considerar como ponto de partida para a nossa dissertação.

Ana Paula Arnaut demarca-se do séquito que acompanha Fokkema na presumida convicção de que é evidente a divisão entre as duas correntes literárias⁶ e nós seguimos-lhe o rasto. Uma leitura mais profunda permite distinguir diferentes géneros literários que coabitam dentro da corrente pós-modernista, o que nos leva a crer que esta multifacetação de linguagens não se formou a partir do nada. A correlação com a sua antecessora é uma inevitabilidade para que o pós-modernismo se pudesse subdividir e enraizar tão profundamente na cultura contemporânea. É um facto que alguns dos seus subgéneros tomam formas absolutamente antagónicas em relação ao modernismo, mas, mesmo nesses casos, a continuidade é evidente, porquanto estas novas formas são uma reacção directa ao conformismo das anteriores.

No que concerne à desconstrução do passado, os romances de John Fowles e Mário de Carvalho assimilam diferentes subgéneros, o que redundará numa certa subversão hermenêutica do texto, nomeadamente na sua relação (descontínua) com o passado, pois o próprio xadrez narrativo, imbuído de um forte teor metaficcional, chama a atenção do leitor para o carácter de artefacto do texto. Atente-se no que nos diz Fowles, no capítulo treze do seu romance, em diálogo com o leitor: «A character is either ‘real’ or ‘imaginary’? If you think that, *hypocrite lecteur*, I can only smile. You do not even think of your own past as quite real; you dress it up, you gild it or blacken it, censor it, thinker with it... fictionalize it, in a word, and put it away on a shelf – your book, your romanced autobiography» (Fowles, 2004:97). A expressão em itálico evoca o último verso de *Au Lecteur*⁷, de Charles Baudelaire. A intertextualidade, nunca inocente, permite ao romancista espelhar a acusação que Baudelaire faz cair sobre o leitor, ao considerá-lo tão maculado de pecados, mentiras e ilusões como o próprio poeta, razão porque

⁶ A este propósito, Fokkema refere, ao teorizar sobre os limites periodológicos do pós-modernismo, no capítulo «Preliminary Remarks»: «there never was a unilinear succession of literary currents or periods, clearly distinguishable from each other like the carriages of a train» (1986:1). Curiosamente, em *Paradoxes of Periodization*, parece defender a compatibilidade entre ambas as correntes:

With Postmodernism trying to define itself in more specific terms [...], Modernism, and more broadly modernity, recovers not only its own historicity, that is, its uniqueness in the irreversible succession of time, but also its place in a larger pattern of continuities and discontinuities which is symbolized by the term postmodernism itself (suggestive of both reaction to and continuation of Modernism (1986:251).

⁷ Cf. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (editado pela primeira vez em 1857).

o cognomina «mon semblable, — mon frère!» (v.40). No entanto, ao contrário deste, o leitor não arroga tais imperfeições, o que o torna hipócrita. Tal como Fowles na transcrição *supra* citada, Baudelaire condena a nossa urgência em embelezar o passado, adulterando os rastros da História e, assim, deturpando o destino: «Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins / Le canevas banal de nos piteux destins, / C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie» (v. 25-28). Em suma, representamos um passado outro, que não o genuíno.

No entanto, perguntamos: o passado pertence-nos? Se o pós-modernismo inaugurou preceitos epistemológicos na forma como lidamos com a História, particularmente na defesa do imperativo de que a história é reescrita a cada incursão ao passado, estes mesmos preceitos estão ainda, porque recentes, à deriva em especulações teóricas. O romancista recusa ainda apropriar-se do passado, tratando-o com uma certa solenidade, própria de quem não quer quebrar algo que não lhe pertence. Estamos profundamente convencidos de que este é um dos pontos que distingue Mário de Carvalho e John Fowles de outros romancistas históricos que, muito embora escrevam a partir da contemporaneidade, estão ainda ligados a uma tradição narrativa secular⁸. A reverência com que o passado é manuseado, assemelha-se ainda, em alguns casos, a um processo de citação, como defende Matei Calinescu (1987). Ao nível estético, a problematização do passado representa-se graficamente através da utilização de aspas, como se o que nelas se preserva estivesse para além do escopo legítimo do romancista.

Outro dos aspectos mais interessantes (e nucleares) do pós-modernismo é o tratamento do real, de cuja representação questiona o modelo clássico de mimese. O mundo da narração é formado precisamente na aparente dicotomia entre mimese e metaficção, pois a última incutirá na

⁸ Veja-se o exemplo de Miguel Sousa Tavares que, não sendo historiador, escreveu, em nota de autor, no romance *Rio das Flores*: «Este não é um livro de história mas sim um romance histórico [...] Aos leitores garanto a seriedade do relato histórico, aos caçadores de erros a inutilidade final do seu esforço» (Oficina do Livro, 2007:611). O autor não só não rejeita a autenticidade dos factos que narra, como defende a legitimidade e veracidade dos mesmos. Segue uma via literária distinta do pensamento pós-modernista, certamente porque, pensamos, terão faltado contactos com o campo teórico da historiografia metafictional, razão pela qual ainda representa um enraizamento dos processos historiográficos tradicionais.

primeira um novo sentido: nos romances históricos contemporâneos não será o real o modelo de imitação, mas antes o labor artístico do escritor, alcançado pela constante revelação do processo de criação literária, como fica patente na afirmação de Mário de Carvalho que aqui transcrevemos: «Quero, porém, que este livro sirva de lição a quem o ler. Seja eu, então, claro, preciso, atento, verdadeiro, hábil, imaginativo, e assim me inspire a Providência. E não recusarei sequer a intercessão de certo deus que, nos primórdios, ao que parece, passeava num jardim, pela brisa da tarde...». (Carvalho, 2003:26).

O tratamento pós-modernista dos factos históricos traduzir-se-á num distanciamento das concepções românticas da História, desenvolvidas por Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Se o romantismo registava os factos históricos com uma voz oficial e rigorosa, desprovida de liberdades narrativas, que ignorava os espaços em branco da memória colectiva nacional e que colocava a historiografia num espaço para-literário (Caragea, s/d), um novo interesse pela História despontou nas últimas décadas; de facto, o pós-modernismo desenvolveu um discurso crítico em relação aos fundamentos epistemológicos da representação histórica tradicional e a sua observação do passado enquanto possibilidade histórica não realizada comporta uma dimensão profética e uma intenção pedagógica de corrigir a História. À História real e imperfeita sobrepõe-se uma outra, fictícia, que surge como julgamento da primeira. Ao elaborar histórias alternativas, o romance converte-se num julgamento da própria História.

O interesse pelo passado mantém-se, mas já não importa invocar grandes nomes que legitimem a palavra do escritor com propósitos pedagógico-didáticos. Não pretendemos, com o exposto, afirmar que os romances pós-modernistas já não convocam outros discursos, de outros autores para o seu texto. Pelo contrário, como veremos adiante⁹, a dimensão textual e intertextual é mais evidente agora do que no passado. Todavia, a incorporação da intertextualidade é marcadamente paródica e visa reciclar, «com uma diferença irónica, materiais textuais pré-fabricados, de que o leitor deve ter um conhecimento prévio» (Caragea, s/d). No tratamento do passado,

⁹ Vide Capítulo II, em particular o subponto «2.1.2. A intertextualidade».

o que importa é «desmistificar a importância concedida a certos e determinados episódios. Trata-se, ainda, de o corrigir, corrigindo e revendo também o modo como ele tem vindo a ser transmitido (oficialmente pela História e oficiosamente por um certo tipo de romance histórico)» (Arnaut, 2002: 21).

Como é que conhecemos o passado? Com esta interrogação, os romancistas procuram despertar o leitor para a necessidade de questionar as memórias oficiais da História. Os recentes processos metaficcionais colaboram entre si com um só intuito: contestar a validade das fontes de conhecimento históricas. Com o pós-modernismo, a pedagogia abre-se a novos pressupostos e conjectura sobre a possibilidade das ocorrências não terem acontecido precisamente como nos foram apresentadas. Como sugere Elisabeth Wesseling, «Postmodernist writers do not consider it their task to propagate historical knowledge, but to inquire into the very possibility, nature, and use of historical knowledge» (1991:73). A ficção pós-modernista não aspira à verdade, apenas questiona qual verdade deverá ser narrada, não procura uma legitimação empírica, antes contesta a validade de qualquer legitimação empírica. Paradoxal, contesta a sua própria autoridade. A narrativa é construída com base nas respostas a estas questões que tanto o autor como o leitor colocam.

O leitor, anteriormente reservado ao seu papel passivo, é agora desafiado a participar no romance que lê. O convite de cumplicidade que o romancista lhe faz não é inocente; o autor percebe que o leitor está consciente da impossibilidade da história ser conhecida em toda a sua absoluta verdade e que só o passado modificado e incorporado pelo presente é que pode chegar até si. A percepção da História é feita, não pelas ocorrências cronológicas tal qual aconteceram, mas pelos discursos que se entrepuseram entre esses momentos reais e o tempo do leitor contemporâneo:

Apesar de as objectividades apresentadas manterem aspectos reconhecíveis, o leitor será constantemente alertado para a impossibilidade de o discurso histórico [...] poder preencher, cabalmente, os pontos de indeterminação de um passado que apenas

nos chega textualizado. O jogo a instaurar transformar-se-á numa espécie de relação interactiva que, seja através da exposição do modo como se constroem a História e a história, seja através de subversões de jaez e grau diversos, dialoga com a enciclopédia do leitor, a individual e a colectiva. (Arnaut, 2002: 309).

O pós-modernismo expôs abertamente ao leitor os seus mecanismos de ficção, sem cuidados nem temores, porque compreende aquilo que os romancistas do século XIX já suspeitavam: a arte nunca pode ser uma cópia tão exacta do real que se torne efectivamente concreta ou palpável. Nas palavras de Saramago: «a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito» (Saramago, 1984:77).

1.1.2. A metaficção

Para uma definição de metaficção, devemos centrar a nossa atenção nas metodologias metaficcionais dos romances pós-modernos e interrogarmo-nos sobre quais são as questões a colocar ao texto, de acordo com a resposta que pretendemos obter. Propomos esta abordagem de modo a mapear a nossa análise dentro do rumo do estudo a que nos propusemos, pois de outra forma estaremos a dar um salto numa vasta extensão de diferentes acrobacias teóricas. O vocábulo «metaficção»¹⁰ tanto pode designar o escritor solitário que medita isoladamente na sua torre de marfim, como um estilo literário que abrange o autor, o narrador, o contexto narrado, o real representado e o leitor (ou, na terminologia de Genette, o narratário). A complexidade e variedade dos mundos metaficcionais não simplificam a nossa análise. Svend Larsen, na sua tentativa para definir a literatura metaficcional, parece debater-se com o mesmo problema: «what is metafiction? The answer depends on the way the question addresses the problem» (Larsen, 2003-2005:85). Questionemos, em primeira instância, o autor e as relações entre a ficção e a realidade.

¹⁰ Allan Lloyd Smith recusa inclusive o termo, porque considera que o prefixo *meta* promove implicitamente a ideia de que a metaficção suplanta e transcende a ficção tradicional. Outros autores, como Tom Le Clair ou Larry McCaffery, defendem igualmente que a metaficção não é hierarquicamente superior à ficção que a precede, mas apenas um modo distinto de encarar a técnica ficcional. Da nossa parte, entendemos que o prefixo *meta*, cujo significado etimológico grego é «para além de», alude para alternativas, não necessariamente para supremacias ou transcendências.

A verdadeira intenção do romancista metaficcional é a de demonstrar que um romance é, antes de mais, uma criação, um objecto que visa imitar o real, não substituí-lo. Fá-lo expondo abertamente os processos construtivos do seu romance e, assim, encaminhando o leitor para uma análise das estruturas fundamentais da narrativa, quer inerentes, quer exteriores ao texto ficcional. Estes processos chamam a atenção do leitor para o seu carácter de artefacto do romance. No fundo, e por oposição aos costumes modernistas, o romancista metaficcional «não tem a pretensão da verdade, pois tem consciência de que apenas os discursos do mundo podem ser representados e não o mundo em si. [...] Ele [o romancista] escreve seu romance utilizando as convenções literárias e, ao mesmo tempo, chamando atenção para a artificialidade das mesmas» (Paro, 1990:201). Sistemáticamente, cria e desvenda a ilusão ficcional, para que o leitor nunca deixe de reconhecer os mecanismos construtivos das realidades criadas. Distingue-se do escritor realista ao expor a artificialidade da relação entre o mundo ficcional e o mundo real e distancia-se do romancista moderno ao não sobrevalorizar a não menos artificiosa coerência interna. Nos heterocosmos que fabrica, procura explorar a mimese quer como produto, quer como processo. Não obstante, a mimese presente num romance sofre uma revisão: a realidade é construída como um modelo (e não um reflexo) da vida humana. A mimese, remanescente da antiguidade aristotélica, é retomada sob um novo prisma conceptual, no qual a metaficção contesta a noção cristalizada do conceito no romance realista europeu, a qual enfatizava a reprodução do produto, em que o leitor era convidado a reconhecer, no romance que lia, outros produtos similares. Com a metaficção, o enfoque altera-se do produto para o processo, em que ao leitor são atribuídos dois papéis: por um lado, o de identificar similaridades com a realidade empírica, por outro, o de reconhecer os processos de elaboração do texto, numa função criativa que, não sendo uma inovação¹¹, adquire uma nova amplitude. O leitor é incitado a participar activamente na construção do romance, «agora lhe é exigida uma co-autoria. Pela primeira vez ele tem a

¹¹ *Scriptible*, de Roland Barthes, já abordava o tema da leitura criativa e em *The American Scholar*, Ralph Emerson anunciava: «there is then creative writing and creative readings» (Emerson, 1975: 69).

liberdade e a responsabilidade de criar o universo ficcional» (Paro, 1990:205)¹². Ao incitar o leitor a interagir com a obra, o romancista procura «atribuir significação humana ao processo de criar mundos verbais» (Paro, 1990:206), procura encontrar padrões alternativos de significados que concedam novos sentidos à condição humana. Incapazes de harmonizar o *eu* e o *mundo* dentro da racionalidade, esforçam-se por transcender esses limites racionais.

Numa leitura atenta pelas incursões de Linda Hutcheon ao mundo metaficcional, conseguimos descortinar algumas características que devem ser relevadas aquando da leitura analítica de *Um Deus...* e *The French...*, desde logo num certo narcisismo que se imiscui na auto-reflexividade e na auto-consciência do processo criativo, naturalmente por parte do autor, mas também do narrador, entidade que, tal como o enredo que narra, é assumidamente uma criação verbal. Não será, portanto, de admirar que o narrador, em *The French...* não se coíba de formular afirmações semelhantes a: «I continue to stare at Charles and see no reason this time for fixing the fight upon which he is about to engage» (Fowles, 2004:409), numa clara evidência de que este está ciente do seu papel de agente criativo na intriga.

Mas Hutcheon argumenta, com alguma insistência, que o encontro entre a metaficção e a historiografia produz um novo tipo de escrita experimental, que a autora denomina de poética do pós-modernismo. Ao desafiar a divisão entre ambos os campos, a metaficção historiográfica redefiniu a relação entre a Literatura e a História. Em constante contradição, a metaficção historiográfica destaca a oposição dos dois domínios, ao mesmo tempo que expõe os princípios discursivos que lhes são comuns. As contradições são utensílios de argumentação que a metaficção historiográfica (contraditória, em si mesma) utiliza constantemente para debater a relação entre história e ficção, com vista a contestar os pressupostos do conhecimento do passado.

Como vimos, a metaficção historiográfica recusa aceitar respostas tradicionais para as grandes questões humanas e revisita a História, criando com esta um diálogo individual e colectivo, na procura de uma identidade

¹² Vide Capítulo II, mormente o subponto «2.1.3. Diálogos entre narrador e leitor».

própria, alcançável somente na abertura a outras possibilidades do passado, numa construção ficcional. Ao propor que se considere, não apenas o que aconteceu, mas também o que poderia ter acontecido, a metaficção historiográfica tem consciência dos equívocos do discurso científico: «Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact or fiction. It refuses the view that only history has a truth claim» (Hutcheon, 1988:93).

Muito embora não deixem de assinalar disparidades entre a História e o romance, as palavras de Hutcheon merecem, no entanto, ser perspectivadas numa dimensão concertadora dos dois gêneros, já que ambos contêm «overlappings of concern and even mutual influences» (Hutcheon, 1995:73). A epistemologia que, no passado, amparou a nossa confiança empírica, tem vindo a ser perturbada nos últimos anos. A veracidade do passado é, já o referimos, impossível de alcançar no seu absoluto, pelo que tanto a Literatura como a História baseiam as suas concepções no plano do verosímil. Os historiadores, tal como os romancistas, socorrem-se de técnicas ficcionais para produzir versões criativas dos mundos reais que desejam representar. No romance pós-modernista, as contradições são ainda mais evidentes. O historiador procura colocar em confronto os paradoxos particular/geral, real histórico/ficção e presente/passado. No entanto, o romancista recusa-se a tomar partido de qualquer flanco da dicotomia, nem a dissolve ou apresenta uma resposta que a dissipe, pois interessa-lhe sempre explorar os dois lados do paradoxo: «historiographic metafiction plays upon the truth and lies of historical record» (Hutcheon, 1995:81).

Como no demais, a relação entre verdade e falsidade é algo a que os historiadores metaficcionais também têm dedicado um especial interesse. No romance de John Fowles, a época vitoriana, *ad exemplum*, é retratada como uma época de múltiplas e dispersas verdades, verdades que servem propósitos de determinadas personagens, em prejuízo de outras. No espaço social do romance, a aparência toma o lugar do real: «all those painted screens erected by man to shut out reality – history, religion, duty, social position, all were illusions, mere opium fantasies» (Fowles, 2004:207). Em Mário de Carvalho, o confronto entre a ficção e a realidade, prática

metaficcional que pretendia conferir à Literatura um carácter histórico, é alcançado ao nível do conteúdo e da forma. No início do capítulo II, o narrador declara: «aos 213 anos da era de Augusto, 928 da fundação da Urbe, sob o império de Marco Aurélio Antonino, era eu duúnviro em Tarcisis» (Carvalho, 2003:27). A figura histórica de Marco Aurélio confere ao conteúdo narrado um efeito de autenticidade histórica, como procuravam fazer os historiadores tradicionais; contudo, a junção do real (Marco Aurélio) com o ficcional (o eu-narrativo ou a Tarcisis, a cidade que nunca existiu) destaca a reconstrução histórica metaficcional. O leitor consegue aperceber-se com clareza da relação entre o *eu* ficcional e o histórico imperador Marco Aurélio. Este cruzamento intertextual produz um compósito dialógico que, por sua vez, cria um plurilinguismo relacional (entre a linguagem histórica e ficcional).

Também John Fowles se socorre, para o mesmo propósito, da intertextualidade. O narrador traz ao lume da acção textos canónicos, com o propósito de validar o contexto cultural e histórico da ficção. Dados históricos são incorporados pela ficção para conceder ao romance um certo grau de veracidade. Segundo Ana Paula Arnaut:

O aparecimento, mesmo que esporádico, de conhecidas figuras históricas (que, na sua verdadeira grandeza, cumprem a missão já atestada nos anais oficiais) garantem, também pela sua completude das informações facultadas através de um narrador responsável por um discurso linear e pela seriedade do tom que o norteia, o estabelecimento de universos credíveis e verosímeis. (Arnaut, 2002:316).

A par do novo historicismo, que reconhece a legitimidade de praticamente todas as acepções da História, a metaficção historiográfica procura recuperar as possibilidades perdidas e restaurar a História em todo o seu potencial. Esta abordagem de carácter reflexivo não pretende apenas reviver a História, mas antes questionar:

The grounding of historical knowledge in the past real. This is why I have been calling this historiographic metafiction. It can often enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same

questions about the cognitive status of historical knowledge with which current philosophers of history are also grappling. (Hutcheon, 1988:93).

Colocámos a metaficção historiográfica entre dois termos – verdade e falsidade – o que certamente faria discordar alguns académicos metaficcionais. Aliás, Hutcheon adverte-nos de que «postmodern novels [...] openly assert that there is rarely falseness *per se*, just others' truths¹³» (1995:76). O que segue na linha de pensamento metaficcional, a qual infere que os romances históricos apresentam várias verdades ou, melhor dizendo, várias possibilidades do real. A metaficção historiográfica defende a ideologia pós-modernista de pluralidade, de reconhecimento e valorização da diferença. Ainda que suportada por um quadro teórico distinto, a História, tal como o romance, é uma narrativa. O pós-modernismo fomentou, deliberadamente, a convicção de que o problema da historiografia reside na dificuldade em confirmar absolutamente os eventos do passado, enquanto o da ficção é levar a narrativa a atingir um grau de veracidade irrefutável. No entanto, são ambos meios de transmissão de conhecimento, ambos são «modes of 'mediating the world for the purpose of introducing meaning'¹⁴» (Hutcheon, 1995:79).

Muito embora os romances contenham um cariz histórico, o que ocupa o tronco temático é o carácter ficcional, a estrutura e a metalinguagem utilizada nas incursões narrativas. A linguagem sobreveste-se de uma compleição muito particular, pois admite simultaneamente posturas intersemióticas epistemológicas e estéticas. São várias e diversificadas as características que a Literatura deve possuir para aspirar à metaficção, mas nunca o conseguirá sem aplicar as faculdades auto-referenciais da linguagem. Na metaficção, a auto-referencialidade¹⁵ diz respeito ao estatuto

¹³ Entrámos num terreno de extrema complexidade. A interacção entre a historiografia e a metaficcionalidade recusa qualquer pretensão de autenticidade; contudo, também não consente no seu oposto e qualquer etiqueta de originalidade artística é desafiada, tal como o é a presunção de transparência das referências históricas.

¹⁴ Aspas da autora.

¹⁵ Svend Erik Larsen distingue quatro tipos de literatura auto-referencial, de modo a caracterizar «the shifting dominance of the poetic function and to capture the different elements that bring forth the self-referential function» (2003-2005:91). Apesar de encontrarmos na auto-referencialidade metaficcional o âmago do nosso interesse, uma vez que é a que serve de alicerce ao nosso estudo, não queríamos

ontológico do texto ficcional e avalia a complexa relação entre a realidade e o genuíno valor da ficção. Como suporte, sustenta-se na auto-reflexividade metapoética, pois ao criar a ficção, dá-se a invariável transformação de signos em significados; na metalinguística, porquanto o texto reflecte na linguagem enquanto meio de comunicação e, por último, na auto-reflexividade metatextual, ainda que menos relevante, em que a linguagem relaciona-se intersemioticamente com outros discursos e outras imagens comunicativas.

Para além do exposto, pretendemos abordar mais adiante outros recursos literários, como a paródia, a alegoria e a intertextualidade¹⁶, óbvia sobretudo nos momentos em que o narrador fragmenta o texto, introduzindo discursos de outros textos, com o intuito de forçar o leitor a uma leitura auto-consciente e propor novas propostas composicionais, como lembra Helena Buescu: «[...] designarei como estratégias composicionais, derivadas por exemplo da articulação e das relações estabelecidas entre os vários procedimentos textuais e os diversos elementos do peritexto, e que dão conta de uma «proposta-de-composição»¹⁷ que não é igual à soma dos elementos considerados em absoluto» (1998:48).

Nas últimas décadas, os historiadores, porventura motivados por influências metaficcionais, sentiram necessidade de questionar a verdade absoluta que a História alega deter. Os historiadores deram-se conta de que a História é incapaz de oferecer as derradeiras respostas sobre as relações entre a humanidade e o mundo que a rodeia. Nascia, com esta perspectiva, o novo historicismo, fundado na consciência da impossibilidade de alcançar a

deixar de considerar as três outras reflexões auto-referenciais sugeridas, pois contribuem com elementos linguísticos pertinentes para a auto-reflexividade ontológica primária, ainda que sejam periféricas, razão pela qual as submetemos em rodapé. Assim, temos também a metalinguística, que engloba textos que se reportam às suas próprias manifestações linguísticas, destacando a expressão verbal do significado. Não queremos com isto afirmar que há um isolamento linguístico da comunicação. A análise metodológica metalinguística tem em consideração o texto enquanto processo e produto comunicativos e permite diferentes leituras concernentes à época, cultura, região e singularidade do romancista; a metatextual, que alude ao papel da linguagem na relação do texto com outros meios de comunicação e visa avaliar os limites da aptidão da linguagem em relação com outros signos comunicativos; e, finalmente, a metapoética, que, como a nomenclatura sugere, investiga o papel da linguagem nos textos poéticos. Difere das anteriores, na medida em que ajuíza os textos poéticos na sua natureza artística e não tanto como um produto linguístico (para uma leitura extensiva, *vide* o artigo de S. Larsen indicado na bibliografia).

¹⁶ *Vide* Capítulo II, em particular o ponto «2.1. As convenções narrativas».

¹⁷ *Aspas* da autora.

verdade absoluta que a historiografia até então afiançara: «By depriving history of its pretensions to absolute truth, the New historicists and the postmodernist creative writers after them have negotiated the reunification of self and world» (Onega, 1995:96).

1.1.3. O novo historicismo

Os novos historicistas partem da pressuposição de que nenhum discurso poderá alguma vez ser transmissor de verdades humanas imutáveis, nem poderá alguma vez exprimir a inalterabilidade da condição humana. Faltarão, porventura, mais incursões teóricas que sustentem o novo historicismo, que introduzam alguns processos normativos que o fundamentem, para além do fascínio com o particular (sobre o geral), da dissidência para com obras canónicas e respectivos autores, ou mesmo para com os preceitos estéticos universais. No entanto, o novo historicismo não é uma teoria ou um método, mas antes um confronto, uma rebelião contra as teorias formalistas e estruturalistas, de diversas posições críticas das correntes de pensamento teórico vigentes à época.

Para os novos historicistas, «the deepest sources of art lie not in the skill of the individual maker, but in the inner resources of a people in a particular place and time» (Gallagher e Greenblatt, 2001:7). A análise de obras através do contexto histórico e social em que se inserem, assim como o estudo da história cultural e intelectual através da literatura de uma determinada cultura, permitiram inferir que, independentemente das suas complexidades, cada cultura consegue apenas experienciar um reduzido leque de opções proporcionadas à humanidade.

Textos, literários e não-literários, eram atractivos enquanto objectos de análise documental do discurso histórico. O texto, como elemento de estudo de uma cultura distinta, transporta do passado uma carga hermenêutica extremamente atractiva para os novos historicistas, segundo os quais os textos encerram múltiplos significados que, de outro modo, teriam sido impossíveis de expressar; significados que apenas a distância temporal e intelectual permite compreender. Ademais, a consideração dos textos não-literários aumentou exponencialmente a pluralidade de objectos de análise:

para um alargamento da interpretação cultural, textos alternativos aos padrões literários, que antes haviam sido ocultados ou ignorados, conquistam um novo espaço no *corpus* de análise do novo historicismo. As sociedades são, no fundo, redes de textos que se relacionam com outros textos. Para as compreender, era necessário analisar o texto no seu contexto histórico, isto é, a arte contextualizada na sociedade que a concebeu. Não é possível partir para uma análise geral da cultura, partindo de uma cultura particular, porque cada cultura possui uma metalinguagem cultural particular e que não pode ser generalizada: «non è possibile uscire dal punto di vista di una cultura particolare, per affrontare i problemi della cultura in genere, mantenendo invece, della cultura di partenza, la lingua» (Segre, 1985:144).

O estudo da arte, em particular da Literatura, é sobretudo hermenêutico, é uma procura incessante por manifestações de liberdade da imaginação humana. A arte deve estar, acreditavam os novos historiadores, liberta das necessidades do mundo, das suas caudas semânticas e, inclusivamente, «from the intention of the maker» (Gallagher e Greenblatt, 2001:12). De tal forma liberta, que nela se espelhe inteiramente a cultura que lhe deu origem.

Não será, todavia, possível que uma cultura se oculte na arte que idealiza? O prazer estético que as obras de arte nos inspiram pode certamente ofuscar o poder criativo que molda a Literatura, pelo que os novos historicistas procuram, no seio de uma cultura, raízes das energias criadoras e imaginativas para além da força estética da sua arte. Não se trata de desacreditar o prazer estético, apenas de extrapolar os seus limites. Os artistas não germinaram a partir do nada, pelo que os seus trabalhos foram extraídos de experiências humanas particulares e neles é possível discernir traços dessas vivências. Uma obra de arte será mais pertença das circunstâncias sociais que a viram nascer do que da imaginação do seu autor. Não estranhemos, por conseguinte, que John Fowles afirme num tom algo indignado: «Each age, each guilty age, builds high walls round its Versailles; and personally I hate those walls most when they are made by literature and art» (2004:159).

Ao escritor, exige-se que possua uma apurada aptidão linguística, mas esta, só por si, não basta para o tornar memorável. A competência linguística do escritor, assim como outros talentos de artistas de diversas áreas, decorre de um poder expressivo muito mais amplo: o contexto sociocultural. Poderíamos afirmar que, entre o texto literário e o contexto histórico, existe um quiasmo, uma economia mimética recíproca, porque o texto imita o contexto sobre o qual escreve. É por este motivo que os novos historicistas se dedicam à análise das influências sociais que orlam as culturas, de onde despontaram obras artísticas dignas de admiração, como asseguram Gallagher e Greenblatt:

We are intensely interested in tracking the social energies that circulate very broadly through a culture, flowing back and forth between margins and center, passing from zones designated as art to zones apparently indifferent or hostile to art, pressing up from below to transform exalted spheres and down on high to colonize the low. (2001:13).

Para além da leitura analítica do conteúdo de uma obra, os teóricos procuram analisar também as relações dessa obra com o seu contexto social, i.e., analisam a produção de significado de um texto e a relação escritor/leitor, tal como a função hegemónica e anti-hegemónica do texto.

A reconstrução de uma imagem da realidade dentro de um texto depende do contexto social do escritor, ou seja, daquilo que este consegue transpor do exterior para o interior da obra. A interpretação da mensagem dependerá, posteriormente, da capacidade do leitor para assumir que esta inclui um falante, uma situação e uma convenção. Se cada texto escrito contém sedimentos de discursos orais, cada discurso requer um contexto extra-textual.

Ao dissecar linguisticamente uma obra, os novos historicistas, na tentativa de descortinar símbolos que o escritor ocultou, depararam-se com um problema: a simbologia que se manifesta nas formas paradigmáticas da linguagem escrita é, não raras vezes, ambígua e paradoxal. Como conseguiriam, então, os novos historiadores identificar um determinado traço cultural, pertencente a uma determinada sociedade, se todas as

culturas se conjugam numa vasta tessitura textual? Como poderiam os académicos desmontar os textos para decifrar conteúdos simbólicos? A solução reside no método da desconstrução¹⁸, ou melhor, no desconstrucionismo inaugurado por Derrida, que o novo historicismo soube implementar nas suas investigações. A decomposição dos elementos textuais permitia a descoberta de símbolos dissimulados. Desconstruir não é sinónimo de destruir e os novos historicistas não pretendiam destruir os factos presentes nas obras textuais, apenas colher interpretações aprisionadas no subtexto¹⁹. Inspirados pelos desconstrucionistas, também os novos historiadores acreditavam que os textos corrompiam os seus significados tradicionais²⁰, ao mesmo tempo que criavam novos contextos, que aproximavam o Homem do Significado. Descobri-los era fundamental para isolar o detalhe significativo do aglomerado de traços culturais que ocupam os arquivos textuais.

Todavia, até onde os levaria esse detalhe? Procurando compreender a História intelectual e cultural humana, quer através da Literatura, quer através de documentos não literários, o novo historicismo sustenta a noção de que nenhum discurso, real ou imaginário, poderá alguma vez permitir o acesso a verdades imutáveis, nem poderá jamais expressar a invariabilidade da natureza humana e, ao admitirmos a incapacidade do texto para transmitir todos os factos que o escritor nos pretende legar, estamos a entrar num jogo entre dois conceitos: o evento e a representação desse evento. O novo historicismo apercebeu-se da distância significativa (leia-se, ao nível do significado) que existe entre um evento real e a representação (i.e. imitação)

¹⁸ Aos nos referirmos ao desconstrucionismo como o «método da desconstrução», não estamos a aplicar a expressão levemente. Diversos teóricos, entre os quais Gallagher e Greenblatt, definem o desconstrucionismo como um método de análise textual, como se comprova neste extracto: «The deconstructionists have clear methodological directives to stick to the literary» (Gallagher e Greenblatt, 2001:14). No entanto, estamos conscientes de que Derrida recusava tal definição, da mesma forma como recusa qualquer definição.

¹⁹ Ao nos referirmos à forma como os novos historiadores procuravam paradigmas de conhecimento dispersos no texto, estamos a invocar a teoria do Poder de Michel Foucault, segundo a qual, o Poder é o denominador extremo de todas as acções humanas. É o Poder que controla tudo o que é marginal e que este procura obter. Cremos que o Poder, como Foucault o concebe, não é mais do que o conhecimento propagado nos textos das culturas.

²⁰ Lembremo-nos de que, segundo Derrida, as palavras não exprimem tudo o que pretendemos exprimir quando as aplicamos; por outras palavras, os vocábulos não cumprem a emissão da mensagem como desejaríamos, são incompletos, o que leva o teórico a concluir que nada do que escrevemos ou dizemos é verdadeiro, em absoluto.

do mesmo, ainda que tal representação seja instantânea, como se o escritor presenciasse esse evento e o representasse de seguida. O que é facto é que uma representação cultural está sempre distante da matéria que a fundamentou. A diminuição desse espaço é possível, mas a sua supressão é, de todo, impossível, razão pela qual os novos historiadores falavam da inesgotabilidade das interpretações: «there is always something further to pursue, always some extra trace, always some leftover, even in the most satisfying tight and coherent argument» (Gallagher e Greenblatt, 2001:15).

O novo historicismo invoca a vastidão do arquivo textual de qualquer cultura e, conseqüentemente, do indivíduo. Ao mergulhar na vastidão das matrizes criadoras da história de determinada sociedade e ao procurar compreender a razão pela qual alguns produtos dessa sociedade parecem possuir uma autonomia ou independência, ou mesmo uma resistência ao tempo, atravessando eras sem perder o significado, o novo historicismo reconhece que todas as visões históricas são relevantes e que os factos que apresentam contêm tendências e preconceitos particulares da posição em que se encontra o observador. O conhecimento do passado de uma cultura está contaminado pelos contextos que lhe são inerentes, pelo que a história de uma sociedade é uma história de contingências, uma sinopse de possibilidades.

1.2. O material histórico e o discurso literário

A metaficção historiográfica ver-se-á sempre forçada a lidar com fontes históricas e oficiais. Mesmo com tais documentos, somos epistemologicamente limitados no conhecimento do passado, pela razão de sermos ambigüamente espectadores e actores do processo histórico. O passado existiu efectivamente, mas o conhecimento que dele possuímos é transmitido semioticamente. Linda Hutcheon (1995) sugere uma interessante distinção entre o que entendemos por *factos* e *eventos*. Eventos serão ocorrências históricas desprovidas de sentido. Por serem desconhecidas, são actos sem singularidade; factos, esclarece, são eventos do passado aos quais o escritor concedeu significado. Exposto de outro

modo, os factos históricos só existem quando o autor os cria e representam uma determinada intenção particular, como defende Hutcheon: «Representations of the past are selected to signify whatever the historian intends. It is this very difference between events (which have no meaning in themselves) and facts (which are given meaning)²¹» (1995:90). Os factos são construídos pelas respostas que os eventos concedem às perguntas que lhes colocamos.

Todavia, não esqueçamos que o confronto entre os factos (material histórico) e a ficção (discurso literário) já não é tão pertinente como no passado. Os romances metahistoriográficos direccionaram a atenção do leitor para a fronteira entre ficção e história, unicamente para a suavizar. Os preceitos metaficcionais referidos emergiram em resposta à incapacidade do romance moderno para relatar os factos históricos integralmente, optando, face a esta inaptidão, por escolher quais são os factos que devem constar no relato. Ao ameaçar os pressupostos do romance tradicional, a metaficção questiona a compreensão de que a história e o real têm uma correspondência directa. Na verdade, o mister de um romance consiste precisamente na ilusão de que um determinado retrato da vida foi fielmente representado.

Observar a História enquanto retórica é reconhecer a sua ligação às relações de discurso, a qual é, como já vimos, paradoxal, pois revela lacunas entre significante/significado e entre discurso/significado. Por entre estas lacunas existe sempre espaço para diferenças de opinião. De resto, ao incluir algo que o leitor não considera importante e omitir algo que deveria ser valorizado, a própria mimese é distorcida.

Ao promover a redescoberta da seriedade intelectual das investigações históricas que o realismo havia colocado em causa, a metaficção reveste-se, assim, de uma importância fulcral, para a apresentação da história na ficção contemporânea.

Raymond Mazurek (1980) sugere que deve existir uma distinção clara entre os eventos históricos e o discurso literário. Se os primeiros são factos concretos localizados num certo espaço de tempo, o segundo é um produto

²¹ Parênteses da autora.

de imaginação mais livre. Não pretendemos com isto afirmar que Mazurek é apologista de uma separação radical dos dois campos, apenas que reconhece as especificidades de cada um. Pelo contrário, o autor acredita que são mutuamente dependentes, visto que a história «is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation» (1980:37), pelo que deve existir uma coerência entre ambos.

De resto, a co-relação que prometemos desde o título do presente ponto em análise no que concerne às duas áreas, aponta precisamente para uma conjugação comum: mais do que uma representação da vida humana, são duas formas de uma consciência social que procura a sua força na imaginação dos romancistas e dos historiadores e nas expectativas dos leitores. O material histórico não é a História. É apenas a forma como esta é reproduzida numa determinada cultura.

1.2.1. O presente e a descoberta de novos passados

Na historiografia, assim como num romance, recuperar para a actualidade o passado é abri-lo a novas alternativas e impedir que permaneça inconclusivo. Os romancistas metaficcionais procuram recuperar o passado, mas não para iluminar o presente. O objectivo é muito mais interessante: mais do que o recuperar, o romancista ambiciona alterá-lo. Ao ser reescrito, o passado é transformado, pelo que está em constante mutação, porque, no fundo, a História é o verdadeiro romance. É ficção. O historiador tece uma narrativa que começa com processos de selecção e organização da informação. Eventualmente, ao longo da exposição dos factos, cede à diegese e ao ritmo temporal da narrativa. Não queremos, com isto, afirmar que História e ficção são um só discurso, apenas que, nas suas diferenças, partilham contextos sociais, culturais e até ideológicos, bem como técnicas de composição textual. Se, por um lado, os romances incorporam factos históricos, políticos e culturais, a historiografia, por outro, estrutura-se, coerentemente, como qualquer ficção.

Em *The French...* há, no mundo diegético, uma implosão da verdade histórica que subjaz à realidade da cultura vitoriana, implosão personificada pelas personagens principais, Charles Smithson e Sarah Woodruff, cujos

comportamentos subvertem os valores e éticas persistentes. Um historiador pode desvendar o passado, com maior ou menor exactidão, consoante a veracidade das fontes que amparam as suas indagações, mas será indubitavelmente mais difícil adivinhar as rebeldias das personagens, as suas comédias e tragédias, enfim, os seus sentimentos. Como logrou, então, Fowles, representar os sentimentos e as emoções das suas personagens principais? Em poucas palavras, arriscaríamos dizer que copiou modelos contemporâneos, o que demonstra que as construções históricas não estão imunes à parcialidade e à subjectividade dos seus autores. Fowles é um romancista, é certo. Mas não deixará de ser, igualmente, um investigador da história, um historiador que pretende narrar uma história, uma manifestação cultural. O rótulo de romancista pode toldar os nossos preconceitos, pois sabemos que a primeira incumbência de um romancista é entreter, não é documentar o passado. Como relembra Fátima Marinho, na impossibilidade de conhecer fielmente todos os modelos de representação do passado, de forma transparente e liberta de erros ou omissões, «resta ao romancista a preocupação de que as alusões factuais sejam plausíveis, mesmo se não são literalmente verdadeiras» (1999:261).

No entanto, as divergências não são absolutas. Exaustivas pesquisas e investigações poderão levar o historiador, em contraste com a clarividência pós-modernista, a acreditar honestamente que reproduz o passado. Não obstante, porque o analisa a partir do presente, e porque é no presente que o interpreta, sublevará sempre um certo grau de contemporaneidade no seu relato.

Terá sido, *ut retro*, esta a fórmula de John Fowles para criar as comoções e afeições de Sarah e Charles: o presente. Na impossibilidade paródica de fazer renascer o emblemático homem vitoriano, unicamente para o rebelar, o autor procura no presente modelos que possam corporizar esse passado. São as suas interpretações, inspiradas na actualidade, que recriam uma nova alternativa de passado.

Embora prevaleça, na criação de Charles e Sarah, uma vertente mais fantasiosa, há correlações físicas e comportamentais com modelos vitorianos, o que torna possível accionar, no leitor, um sugestivo efeito

histórico. Ao lograr fazê-lo, o autor cria um novo passado que, contudo, só será legitimado após aprovação do leitor. Para que seja considerada como ponto de referência, a História forjada tem de se tornar História acreditada. Só então poderá ser criado, entre o autor e o leitor, um pacto histórico, ainda que ficcional. Além do mais, se Charles e Sarah são criações contemporâneas, não é de todo descabido que o leitor se identifique com, pelo menos, uma delas. Numa estranha correlação com a historiografia oitocentista de A. Herculano e A. Garrett, a ficção metahistoriográfica utiliza a História como instrumento didático, como forma de recuar ao passado para especular sobre problemas e preocupações actuais. O tom pedagógico de John Fowles perpassa todo o romance, manifestando-se particularmente na importância de educar o leitor para melhor compreender a era vitoriana.

Ernestina wanted a husband, wanted Charles to be that husband, wanted children; but the payment she vaguely divined she would have to make for them seemed excessive [...]; it is no wonder that duty has become such a key concept in our understanding of the Victorian age – or for that matter, such a wet blanket in our own. (2004:30).

No excerto, John Fowles recua ao passado para nos levar a compreender o valor do *dever* vitoriano, particularmente associado às mulheres e à inevitável constituição familiar, mas última oração, inverte o tempo cronológico com o intuito de demonstrar que são as reminiscências da severidade da época vitoriana que explicam a razão de actualmente o dever ser algo tão desanimador. Lembramos as palavras de Manuel Gusmão sobre o que denomina de tempo transdialéctico²²: «a literatura (não) é (apenas) um meio de transporte no tempo ou um operador de temporalização e de historicização, mas que somos nós que assim a usamos, somos nós que as vamos buscar e as trazemos através dos tempos, fazendo-as (lendo-e-escrevendo)²³» (2001:208).

Os historiógrafos científicos defendiam que deviam afastar-se tanto quanto possível do presente, para assim (re)escreverem o mais fielmente os

²² Manuel Gusmão remete a autoria da expressão para Bernard Groethuysen.

²³ Parênteses do autor.

momentos passados. Com a metaficção historiográfica, os romancistas aperceberam-se que, para atingirem o mesmo fim, deveriam fazer precisamente o oposto, i.e., usar o presente para despertar um passado verosímil. Já não estamos perante um retorno nostálgico ao passado para o recuperar pedagogicamente, «a História, ou melhor, o discurso histórico (já não se limita a acordar o passado, já não quer ser detentor da verdade, mas forma discursiva que permite encarar um acontecimento, e para o qual o passado e presente (a reescrita é feita a partir do presente)²⁴ são convocados» (Jubilado, 1998:175). O passado serve agora também de espaço para a implosão de novos significados e de preenchimento de lacunas que se sentem na História. De facto, «a História apresenta-se [...] com muito menos objectividade do que os críticos oitocentistas imaginavam, uma vez que o *eu* do presente se pode confundir com o do passado, assimilar-se a este, numa dialéctica infinita» (Marinho, 1995:191).

Esta construção da História constitui uma das características principais que distinguem os romances históricos pós-modernos dos tradicionais. Se no século XIX a História era apresentada como passado, onde se procuravam tramas dramáticas que fizessem avançar a acção, o romance pós-moderno compreende o passado enquanto etapa de evolução para o presente e caracteriza-o como se este fosse uma visão utópica e idealizada do presente. Com efeito, «somente na ficção histórica contemporânea a História em si surge como tema que recebe tratamento reflexo-historiográfico» (Kaufman, 1991:133).

Atentemos no excerto de Mário de Carvalho, onde se reproduz um sentido bíblico para irónica e subtilmente recriar um paralelismo com a criação de um passado, o qual germina no momento em que é contado, tomando qualquer forma que o narrador deseje, desde que o auditório se entregue às suas palavras:

Exibiu as palmas das mãos e começou a recitar um texto em grego: tratava-se duma história oriental, cheia de antíteses, eventos que aconteciam e não aconteciam, animais que se moviam e estavam

²⁴ Parênteses da autora.

parados, objectos que eram, mas também não eram. (Carvalho, 2003:282).

A problematização da construção do passado é, na transcrição, levada a cabo através da descrição de uma celebração cristã. Mário de Carvalho joga com dados históricos que o leitor conhece (a celebração de uma missa cristã) e com elementos da sua imaginação. O autor não esteve presente na cerimónia, nem tão-pouco sabemos onde esta terá decorrido, dado que tanto o cenário como a acontecimento são idealizados. Contudo, ao inserir no evento imaginado um costume real, que o leitor facilmente distinguirá, não porque tenha lido testemunhos e atestados escritos, mas porque os experiencia actualmente, Mário de Carvalho leva o leitor a aceitar como credível o universo narrado. A descrição do passado é influenciada por reflexos do presente e, apesar de o leitor ser cúmplice dessa manipulação, se não estiver consciente da subversão de convenções historiográficas pós-modernistas, não se dará conta de que é a realidade que o rodeia que reproduz o mundo diegético que nunca conheceu.

1.2.2. A auto-reflexividade ficcional na romantização da História

O estudo da Literatura, ainda que transmutado em diferentes concepções, teorias e finalidades, fez-se desde sempre. Todavia, a dissecação que os académicos têm vindo a desenvolver dos romances contemporâneos tem promovido uma exposição muito maior dos paradigmas pós-modernistas. O pós-modernismo inspirou nos romances contemporâneos alguns atributos genuínos e autênticos, mas poucos. Ao aprofundarmos individualmente alguns conceitos fundadores do pós-modernismo, deparamo-nos, na maior parte dos casos, com reintegrações e restauros de noções anteriormente trabalhadas. Há uma nova reflexão sobre esses conceitos, uma manipulação que será inovadora, certamente; contudo, o princípio que subjaz a esse conceito persiste desde o passado e pode ser encontrado em correntes de pensamento teórico muito anteriores à contemporaneidade. É o caso da auto-reflexividade ficcional, que tem estado, desde sempre, presente em todos os romances escritos desde a

antiguidade²⁵. Novamente, a inovação reside na pincelada que o pós-modernismo lhe incute. E concretizaremos: os discursos metaliterários introduzem uma nova ordem que irá dominar o pensamento ocidental, que os distingue dos discursos anteriores e que estão bem presentes em *Um Deus...* e *The French...*, como sejam os diálogos permanentes com o leitor²⁶. Mais do que um mero artilheiro para captar a atenção do leitor, o diálogo possui uma carga crítica de realização sobre o romance onde se interessa. O romance, através do diálogo romancista-leitor, é escrutinado. Em auto-análise, Mário de Carvalho, através da voz do narrador, parece desabafar:

Ocorriam-me apenas frases soltas, inconsistentes, tropos retóricos banalizados, expressões ora demasiadamente empoladas ora miseravelmente vulgares [...]. É preciso ponderar bem as palavras e que nada haja nelas que revele soberba, ingratidão, ou humildade rastejante [...]. Fiz o que pude. Não sou um retórico, nem especialmente letrado, além do ordinário. (2003:282).

Um romance auto-reflexivo discorre sobre o seu processo de criação, (d)escreve-se, sendo o melhor e mais completo modelo auto-reflexivo o décimo terceiro capítulo de *The French...*, no qual o autor imiscui-se no mundo narrativizado, admitindo: «perhaps I am writing a transposed autobiography» (Fowles, 2004:95).

A auto-reflexividade perde, com Derrida, Nietzsche e Heidegger, a lógica de certeza secular e de verdade universal que antes parecia possuir. Na página 95 de *The French...*, o autor introduz no seu discurso outros modos alternativos de narrar a história: «perhaps I now live in one of the houses I have brought into the fiction; perhaps Charles is myself disguised. Perhaps it is only a game. (Fowles, 2004:95). A aplicação do advérbio *perhaps* permite incorporar no mundo que o autor recriou, cenários possíveis, pois a práxis

²⁵ A originalidade, sabemo-lo a partir da observação empírica do mundo, não existe. Toda a produção artística nasce de outras produções artísticas e todas aspiram a uma imitação do real que nunca deixará de o ser – uma imitação. A auto-reflexividade pode ser livremente adaptada a discursos que se pronunciam sobre si ou que se auto-interroguem, sejam poemas que se expressam noutros poemas, teatros encaixados em teatros (veja-se o exemplo de *Hamlet*), ou romances que avaliam o estatuto do romance.

²⁶ Pretendemos com o exposto demonstrar que a auto-reflexividade ficcional não é um traço distintivo do pós-modernismo. Adquire, nesta época uma maior virescência, mas é tão-só um atributo pós-modernista, entre outros.

introspectiva característica da auto-reflexividade ilumina gretas no manto omnisciente atrás do qual os autores do passado se protegiam. O romancista já não sabe tudo (nunca o soube, é certo, porém hoje está consciente do muito que desconhece) e este *perhaps* será, porventura, uma indagação motora que demanda por novos terrenos virginiais, idealizados e projectados no campo das possibilidades. Como afirma T. Pavel, «we have access to possible alternatives but we are cut off the impossible worlds» (1989:44). Complementarmente, ao abrir a sua narrativa a outras possibilidades, o romancista expõe ao leitor os artificios com os quais constrói o romance, prevenindo-o do carácter ficcional do mesmo.

A realidade de um romance não é a mesma da experiência empírica humana, a história que narra não é a História dos acontecimentos do passado. São semelhanças miméticas, aproximações de uma certeza extra-linguística e extra-textual, cuja plenitude nunca poderemos alcançar²⁷. Assistimos, então, a um simulacro do real e, no caso do romance histórico, a certeza com que o romancista apresenta os factos é, também ela, dissimulada (Carlos Ceia, s/d).

Impõe-se-nos, neste ponto, a seguinte reflexão académica: se, como asseverámos, a auto-reflexividade se formulou concomitantemente com o nascimento do romance e, se é nesta era contemporânea²⁸ que os autores têm dedicado uma maior atenção à técnica auto-reflexiva, importa conhecer as especificidades da auto-reflexividade metanarrativa²⁹ que lhes despertaram maior curiosidade.

Ao teorizar sobre a construção de vozes no romance, Bakhtin contribui com uma elucidação sobre este interesse súbito. Antes de mais, importa lembrar que o romancista é – na perspectiva bakhtiniana – uma voz que escreve. Segundo o autor, o jogo inter-relacional entre as personagens e o romancista, entre a função do narrador, do romancista e do leitor, surge do

²⁷ Considere-se que, por melhor que seja a descrição de um banquete, a fome do leitor nunca será saciada.

²⁸ Estimaremos, sem balizar com exactidão excessiva, como era contemporânea, as últimas décadas, desde sensivelmente a Segunda Guerra Mundial.

²⁹ Por oposição à auto-reflexividade meta-ideológica, termo com que Carlos Ceia define o paradigma auto-reflexivo de textos que surgem com o propósito de promover debates sobre assuntos exteriores, normalmente referentes a outros campos, como a filosofia, a religião ou a política (*vide* Carlos Ceia, «Reflexividade e Auto-reflexividade», s/d).

desejo de se estabelecerem fundações para um sentido estético. Por outras palavras, um romance (d)escreve-se em auto-consciência para atingir uma finalidade estética suprema. O pós-modernismo colocou o romancista e o leitor como parte integrante do objecto estético que é a obra literária, de modo que a preocupação auto-reflexiva com os processos técnicos e estruturais do romance adquire um novo relevo na contemporaneidade e desafia os paradigmas do romance tradicional. Se o autor-criador é uma componente integrante do texto, também o narrador não é apenas uma construção narrativa: ambos são consciências dentro das consciências das personagens, factor que os reveste de autoridade transindividual para configurar as experiências destas. São as leituras impressionistas do narrador, em *The French...*, que vão redesenhando Sarah Woodruff ao longo da obra. Os seus juízos críticos da sociedade oitocentista, a sua atitude perante os muitos antagonismos vitorianos alimentam, de certo modo, a rebeldia de Sarah. Também Lúcio Valério, em *Um Deus...* é dimensionado, quer pela subjectividade do narrador, quer pelas expectativas que o leitor vai aleitando ao longo da narrativa. Todavia, este não é um processo simples, ao contrário do que o leitor poderia supor: «perhaps you suppose that a novelist has only to pull the right strings and his puppets will behave in a lifelike manner; and produce on request a thorough analysis of their motives and intentions» (Fowles, 2004:95). Não serão, as personagens, marionetas nas mãos do romancista. Há nelas uma certa autonomia, uma liberdade bakhtiniana, para se moverem no mundo narrativizado e o autor nem sempre sabe como travar esta batalha pela autonomia do romance. Nas incertezas que assolam a consciência do autor, abre-se espaço para a análise das definições estruturais externas e internas da obra. Qualquer autor aspira à universalidade estética – já o sabemos –, mas como atingi-la, se não raras vezes este se mostra vacilante sobre que rumo dar à narrativa? Esta estratégia metadiscursiva a que assistimos, mais evidente em John Fowles do que em Mário de Carvalho, permite ao autor deter-se em momentos introspectivos, momentos em que a narrativa não avança e o acto de discursar é focalizado no que é dito. Para melhor assimilar esta concepção, é forçoso que consideremos a problemática da metadiscursividade.

No discurso auto-referencial, os enunciados metadiscursivos desdobram-se em diversos mecanismos de focalização da actividade discursiva textuais, numa correlação de três termos do campo da semiótica: significado e significante e, como resultado de fusão entre ambos, o signo. Invocamos estes aspectos da textualização porque nos parecem determinantes no que respeita ao processo hermenêutico de conservação de significados do passado em produções textuais contemporâneas. Mário de Carvalho e John Fowles fazem-no através de uma permanência nos seus romances dos valores e convenções subjacentes aos significados do discurso do passado. A relação e cooperação semiótica (sintáctica e semântica) entre os signos do passado e do presente permitem aos romancistas recuperar nas suas obras aspectos metadiscursivos, os quais, por sua vez, concretizam os efeitos dos seus referentes históricos na actualidade da sua escrita. Ao leitor caberá desenvolver um trabalho de pragmática semiótica, i.e., de identificação e interpretação dos signos apresentados.

Uma vez que possui um discurso maleável e reactualizável, a história permite-se a novas construções de discursos que apresentem novas possibilidades, novos mundos, novas histórias sobre um passado que, enquanto permanecer como objecto de metanarração, não passou. Assistimos, portanto, a um interdiscurso, ou seja, a um entrecruzamento de diversos discursos e diálogos, convocados por outros discursos que, por sua vez «sont dits, restent dits, et sont encore à dire» (Foucault, 1971:24), numa característica em tudo comum com a metalinguagem, na medida em que o foco se centra precisamente no próprio código verbal que lhe serve de formulação, como ilustra este pequeno excerto de *Um Deus...*:

Reparei no entanto que Máximo, embora tentasse ser efusivo e conversador, fazia repentinas pausas, a meio das frases. Olhava-me, na altura, quase assustado, como se tivesse perdido a memória daquilo que queria dizer, para retomar depois com dificuldade o fio do discurso. Também, quando as frases pareciam fluir e ficavam bem coordenadas com os gestos, ocorriam-lhe estranhas repetições de orações inteiras, por revoadas sucessivas, muito rapidamente e num tom de voz deslocado, como se fosse o discurso de outrem que estivesse ali a intrometer-se, à pressa, e a copiar-lhe a fala. (Carvalho, 2003:130).

Ao contrário da autenticidade metalinguística, não se verifica, contudo, um desprezo pelo contexto em que o discurso é proferido, razão pela qual o excerto não perde a sua raiz metadiscursiva³⁰.

Foucault vai mais longe, ao alertar para dois tipos de discurso que perpassam a sociedade: os que sopesam o acto de falar, de pronunciar, e os que inauguram momentos propícios à criação e/ou transformação de palavras. Existe na sociedade: «une sorte de dénivellation entre les discours: les discours qui se «disent» au fil des jours et des échanges, et qui passent avec l'acte même qui les a prononcés; et les discours qui sont à l'origine d'un certain nombre d'actes nouveaux de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d'eux» (Foucault, 1971:24).

São estes últimos os mais interessantes no contexto da nossa abordagem teórica, pois reconstroem a história ou, pelo menos, a ideia que nos foi doutrinada sobre o passado.

1.3. O tempo histórico

Reconstruir a história significa compreender a tessitura do tempo histórico, isto é, a formatação da sua estrutura e conjuntura. Há muito que os historiadores (antes mesmo de assim serem denominados) perceberam que a contagem do tempo vai muito além da percepção da realidade material envolvente. O modo como a vida é compreendida, como os eventos são registados (primeiro em tradições orais e, posteriormente, escritos), muitas vezes de forma cíclica, é também um precioso instrumento de cálculo temporal. Pretendemos com isto lembrar que, ao historiador, importará sobretudo conhecer marcas temporais presentes nas evidências e circunstâncias de uma civilização, e não meramente focar o tempo cronológico, assinalado em calendários. Enquanto estes possuem uma medida exacta e proporcional, o tempo histórico é feito de episódios de curta

³⁰ As várias definições de metalinguagem com que nos deparámos durante a nossa investigação apontam para um discurso que se centra na estrutura do sistema linguístico e na sua utilização em acções comunicativas (o que a torna na primeira modalidade do metadiscurso). No entanto, em nenhum momento, o contexto que envolve o código linguístico é tomado em consideração.

e longa duração, de oscilações e de vicissitudes políticas, sociais, geográficas, naturais, económicas, psicológicas, entre muitas outras³¹. É sobre as fundações do tempo histórico que se alicerçam as ciências sociais e humanas.

Serve este preâmbulo para lembrarmos que o tempo histórico depende de agentes humanos, pelo que é conjuntural. O tempo, cronologicamente contínuo, encerra, na óptica do historiador, infinitas mudanças que funcionam como impulso ou retrocesso dessa mesma continuidade. É um tempo perpetuamente desfeito e reconstruído sobre a espacialização cronológica que o sustenta.

Perspectivemos, de momento, o modo como novas conspexões sobre a temporalidade (ou, se preferirmos, sobre a relação entre tempo e história) foram incentivadas no seio do pensamento pós-modernista.

Parece ser ponto assente na comunidade de historiadores que o pós-modernismo inaugurou uma relação entre o indivíduo e a História, o que leva a crer que a nossa percepção temporal mudou definitivamente³². Nesta era mais pessimista, a crença oitocentista no progresso é abalada e, com ela, a convicção de que a História é um lugar de conhecimento do passado e de esclarecimento do presente. A narração histórica perdeu a orientação passado-presente-futuro que até então possuía, bem como o seu fio condutor temporal, podendo ser articulada a qualquer ponto de referência. Dito de outro modo, a narração deixa de ser contínua e ocupa-se de ocorrências pontuais, momentâneas.

Na actual era da informação, os eventos são globais e as mensagens narrativas dos meios de comunicação são relevadas e, logo, vulgarizadas e desdramatizadas a uma velocidade impressionante. Se os romancistas tendem a projectar o presente no passado que narram, numa metodologia memorial invertida, ao historiador pede-se que invista na análise do

³¹ Poderemos inclusivamente constatar que grande parte dos eventos ocorridos na História (sobretudo no século XX) não foi antecipada por historiadores, economistas ou sociólogos. Há uma certa independência nas vicissitudes da História.

³² Fruto, também, da aceleração histórica que ocorreu na segunda metade do século XX, explicita no ritmo alucinante com que o passado se tem tornado História, devido à superabundância de eventos considerados importantes, tais como a II Grande Guerra, as guerras do Vietname e do Golfo, o muro de Berlim, a desintegração da União Soviética, entre vários (cf. Marc Augé, 1992).

acontecimento e que, por meio deste, possa fazer o oposto, ou seja, recuperar o passado para o presente.

1.3.1. Das convenções seculares à reconstrução histórica

A recuperação do passado dependerá sempre da subjectividade do romancista, invariavelmente intrínseca aos seus automatismos de pesquisa e tratamento da informação. Todavia, o autor não está sozinho na sua incursão ao passado. A herança dos paradigmas convencionais que precingem o autor em todos os momentos da contextura histórica não pode ser ignorada, quer seja por necessidade de a imitar, ou por desejo expresso de a denegar. Nas palavras de Odete Jubilado, ambas as opções são legítimas, porquanto «reconhecer que existem convenções é aceitar a presença de determinados “modelos” instituídos que, por isso, são constitutivos, mas que também podem e devem ser emulados, até porque a toda a regra corresponde uma ou várias infracções, isto é, uma ou várias leituras outras» (2004:4). É neste sentido que a ficção pós-modernista impulsiona transformações significativas na concepção e interpretação da História e distancia-se dos romances históricos do século XIX pela auto-reflexividade ficcional que apresenta, na construção de histórias alternativas e na «crença de que a História não é o registo transparente de uma só verdade» (Marinho, 1996:257).

Considerávamos, há pouco, as implosões da verdade histórica instituída. Recuperamos a expressão porque nos permite ilustrar, *lato sensu*, a atitude pós-moderna de Mário de Carvalho e John Fowles perante factos históricos inabaláveis. O universo diegético é-nos apresentado com asseverações virtuais. Os romances não ambicionam a representação factual de ocorrências passadas, mas apenas indicar e reflectir sobre «coordenadas geográficas, ideológicas e axiológicas do cenário social e humano que lhe dá origem ou [...] da época à qual se reporta» (Arnaut, 2002:296).

Com efeito, a temática da História nas produções romanescas tende a servir de sustentáculo de uma composição ficcional. Não pretendemos com isto dispensar o romance da sua função de colaborador de reconstituições históricas, porquanto não deixa de ser evidente que os romances aludem a

símbolos, alegorias e representações de épocas, regiões e estratos sociais que pretendem retratar. Nessa medida, o romance histórico apresentará verosimilhanças com a História, não sendo, contudo, capaz de a captar na sua plenitude. Ao ser romaneada, a História ortodoxa cede o lugar às possibilidades da história narrada. Não é tarefa do romancista relatar acontecimentos passados, mas tão-só representar aquilo que poderia ter acontecido e aqui se distanciam o romancista (que narra hipóteses) do historiador (que narra ocorrências). Este preocupa-se com aspectos reais, enquanto o primeiro se debruça sobre o que não é factual, sobre os lugares e tempos diegéticos onde se multiplicam as possibilidades.

Temos vindo a relevar uma divisão entre o entendimento tradicional da história oitocentista e a inovadora concepção da história pós-modernista. Ao fazê-lo, ecoamos um aparente desejo de alguns romancistas metaficcionais de separação da literatura e do conhecimento histórico. No entanto, em abono da verdade, já desde a antiguidade³³ que os teóricos defendiam uma instabilidade nas fronteiras dos campos, aparentemente tão diversos. Bonetti Paro defende mesmo que «a metaficção ao parodiar, incorporando e subvertendo textos, convenções, estilos ou linguagens, não faz uma ruptura, mas uma síntese dialética» (1990:218-219) de suspeições realistas, pois não deixa de ser um facto que se, por um lado, a poesia sempre se inspirou em eventos do passado, as exposições do historiador, por outro, não estavam também despejadas de fabulações e fantasias. A síntese dialéctica a que se refere Paro, na vereda da herança hegeliana, é bem mais prolífica do que a mera noção de impugnação de diferentes teses, isto porque permite-nos compreender que a contraposição de argumentos, quando transpostas as antíteses, por meio de decomposição racional das ideias implicadas, tem sido, até à data, crucial para o desenvolvimento de novos fundamentos do pós-modernismo. Num processo de enriquecimento progressivo, as duas antíteses darão eventualmente lugar a uma síntese consonante que reunirá o melhor de ambas. Para Bonetti Paro, a cujo pensamento nos associamos, o pós-modernismo actual reúne o melhor da tese oitocentista e da antítese pós-modernista inicial.

³³ Cf. Aristóteles (1998).

As orientações segundo as quais os historiadores devem nortear o seu trabalho, como seja a exactidão espácio-temporal, a consistência da História e a documentação que a suporta, não são obstáculos à subjectividade, pois não é possível escrever a História sem a modelar, sem utilizar uma linguagem literária e, por conseguinte, artificiosa. Esta aura de suspeição era já conhecida no tempo da historiografia científica de Alexandre Herculano. Figuras incontornáveis do romantismo, Almeida Garrett e Eça de Queirós questionavam, então, a pureza dos factos históricos e preveniam os seus leitores para a eventualidade de uma intercontaminação entre o histórico e o ficcional, como podemos ler nas palavras de Eça de Queirós, numa carta ao conde de Ficalho: «A história é uma tola. Eu não posso abrir um livro de história que não me ria. Sobretudo as ponderações e as adivinhações dos historiadores, acho-as de um cómico irresistível. O que sabem eles das causas, dos motivos, do valor e importância de quase todos os factos que recontam?» (1981:265). Contudo, foi o pensamento pós-modernista, consciente das indefinições dos conteúdos narrados, que verdadeiramente contestou as práticas historiográficas seculares e alertou para a inevitável contaminação da verdade, inevitável a partir do momento em que tal verdade é considerada sob prismas subjectivos do historiador. Ao ser literarizada, a verdade torna-se forçosamente ficcionada, ainda que tenha por base documentos oficiais. Esta tomada de consciência moldou o que viria a ser o pensamento pós-modernista, destacando-o das linhas orientadoras do pensamento teórico, manifestando-se «contra as convenções próprias dos seus modelos clássicos, [e] propondo uma nova forma de representar ou de conceber o passado» (Marinho, 1995:190).

Com efeito, o critério de verdade é o cerne dos debates entre historiadores (nestes compreendemos, conjuntamente, os romancistas dos séculos XVIII e XIX) e romancistas metaficcionais. Na senda da herança histórico-cultural, uns e outros ousam alcançá-la, aceitando, desde logo, que tal não é possível. Mas o historiador, no respeito pelo pacto canónico outrora cultivado por Alexandre Herculano, tem um compromisso para com a verdade, bem como para com as expectativas do leitor, que reconhece, na obra historiográfica, a veracidade dos factos apresentados. Já o romancista

não está deontologicamente ligado ao rigor dos dados históricos, pois o seu propósito é criar ficção. Na liberdade semântica das suas obras, o autor assume-se primeiro como romancista, só depois como investigador histórico-cultural.

Neste ponto se distinguem, pois os documentos do historiador impõem-lhe a obrigatoriedade de evitar, tanto quanto possível, o arbitrário. O romancista contemporâneo, por seu turno, está liberto destas grilhetas e a verdade está para si como a utopia estaria para Thomas More: existe para iluminar o caminho narrativo, mas nunca será tangível, pelo que o que importa é a sua proximidade, a verosimilhança. Ao romancista importa que o seu discurso seja uma *aparência* da verdade, uma vez que «não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade» (Aristóteles, 1998:115). Deste conceito de verosimilhança, entendemos uma operação mimética plausível, no campo das possibilidades da História e da necessidade do autor, de momentos ou acções do passado. O *possível* torna-se assim no propósito da verosimilhança, e não tanto a *realidade* ou a *verdade*, independentemente das acepções que venham a assumir.

Se o historiador está acorrentado ao modelo de representação objectiva do mundo que pretende relatar, evitando, tanto quanto possível, resvalar do carreiro planeado, pois a sua função é narrar factos ocorridos, o romancista narra factos possíveis, criando alternativas credíveis ao mundo real. Nessa medida, possui legitimidade para se prestar a jogos semânticos, assumindo a liberdade para optar por uma linguagem mais literária e por um discurso irónico e paródico, consoante a sua necessidade, pois este tem um compromisso para com a sua narrativa. Como sublinha Arnaut:

Se no caso do romance histórico tradicional o objectivo parece traduzir-se no encobrimento e na substituição do reproduzido (pela tentativa de ocultar o mais possível as particularidades da reprodução), assim dando, ainda, a ilusão da inexistência de pontos de indeterminação, no caso da mais recente produção post-modernista [...], e apesar das objectividades apresentadas manterem aspectos recognoscíveis, o leitor será constantemente alertado para a

impossibilidade do discurso histórico [...] poder preencher cabalmente os pontos de indeterminação de um passado que apenas nos chega textualizado. (Arnaut, 2003:309).

Contrariando a reprodução, *ipsis literis*, dos factos conhecidos, numa fidelidade que se pretendia incontestável, singular dos romances históricos tradicionais, Mário de Carvalho e John Fowles fazem-se valer dos factos históricos para nobilitar o tecido ficcional. A História é colocada ao serviço da ficção, ao contrário das práticas historiográficas precedentes. Esta transgressão das convenções tradicionais promoverá uma literatura mais reflexiva, pois forçará os «leitores (a) inferir a intenção reflexiva de quem utiliza ou reformula um código ou (a) perceber a motivação de uma acção que concorda ou não com as formas de comportamento sancionadas pela convenção» (Jubilado, 2004:4) para hermeneutizar a realidade.

Consideremos, para efeitos demonstrativos da reescrita (e releitura) de convenções, a transcrição de um excerto de *The French...*, no qual a estabilidade da ficção, perante a incerteza e indefinição da realidade, assume-se como barómetro de comportamentos:

She had read far more fiction, and far more poetry, those two sanctuaries of the lonely, than most of her kind. They served as a substitute for experience. Without realising it she judged people as much by the standards of Walter Scott and Jane Austen as by any empirically arrived at; seeing those around her as fictional characters, and making poetic judgments on them. (Fowles, 2002:54).

Perspectivando as ínfimas possibilidades de aquisição e transmissão de conhecimento, nem a História será tão objectiva, parece-nos, nem a ficção tão subjectiva. Não nos é crível que ambos os domínios mantenham uma relação de sinonímia, mas não deixaremos contudo de considerar legítimas as suspeições que a ficção histórica levanta a respeito dos métodos historiográfico-científicos do historiador ou do romancista tradicional, nomeadamente ao nível do relevo que determinada personagem, cenário ou evento do passado possa gozar. Tudo porque, como já foi dito, novos contextos são sempre válidos. Pelo exposto, julgamos que caberá ao leitor, seduzido pelo conhecimento histórico, duvidar, na insuficiência de fontes, da

veracidade da História e aceitar as premissas da ficção, congregando, deste modo, as potencialidades de ambas.

Afinal, a perversão das convenções legitima-se justamente na advertência com que previne o leitor para a manipulação deliberada dos materiais histórico e literário. Actuando dentro das convenções, os romancistas podem recorrer à ironia, paródia e intertextualidade para subverter a narratividade e, dessa forma, fazer estremecer os limites dos microversos que edificam o universo do romance.

Capítulo II

Os Universos Narrativos

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée.

Marcel Proust, À la Recherche du Temps Perdu.

A problematização da História, tal como a temos vindo a considerar, na sua relação entre o tecido ficcional e os factos empíricos, depende sempre da capacidade interpretativa do autor, que vai construindo a literatura com base numa estrutura de intercâmbio autor-contexto, na qual o primeiro procura filtrar os dados históricos do segundo. É a partir desta relação que a metaficção historiográfica actua, relativizando a prevalência do conhecimento do passado e problematizando as certezas absolutas.

A problemática da convenção narrativa que nos propomos analisar está relacionada com a ruptura de expectativas do sistema convencional. Note-se que não é o sistema de convenções que infunda o nosso interesse, mas a sua perversão.

2.1. As convenções narrativas

Embora pareça ser prática usual das criações artísticas pós-modernistas, este fascínio pela diferença terá conhecido o seu início durante o Romantismo, altura em que os poetas, num confronto evidente com os autores renascentistas, estimaram a avaliação das suas obras em contraste com os métodos convencionais. Inscrevia-se, no acto poético, o desejo de inovar, de despertar a mente da «letargia do hábito» (Coleridge), pelo que se repudiavam todas as convenções perceptuais e cognitivas.

O Formalismo Russo e o *New Criticism* perpetuaram essa desconfiança do valor automatista da convenção, ao configurar novas interpelações da obra literária à luz da sua pluralidade e especificidade, as quais, de resto,

fundamentavam os seus objectivos programáticos e teóricos, com vista a *desfigurar* a experiência. Ao fazê-lo, a literatura transfigurou a realidade e assumiu-se como objecto estético, conquistando, através precisamente da translação das nossas percepções habituais, uma atenção renovada.

Através da inovação, a poesia assumiu uma função humanista de enriquecimento da vida. A valorização da arte passou a ser mensurada pelo cumprimento dessa função. No fundo, o que se privilegiava era a luta do autor pela liberdade múltipla e distinta da sua criação, razão pela qual a literatura deixou de sobrevalorizar rituais miméticos, conservadores e normativos e passou a ser o espaço do possível³⁴. De um *possível* que se torna ainda mais desejável após décadas de enclausuramento repressivo nos modelos arquetípicos anteriores, cuja autoridade coerciva era marcadamente formal e inconsciente. Posto isto, perguntamos: em que substância se fundamenta a construção ideológica da literatura, uma vez independente das convenções?

Mikhaïl Bakhtin problematizou esta questão e depreendeu que, na construção ideológica da literatura, existe uma articulação dialéctica interdependente entre factores de outras esferas da vida social e simultaneamente internos ao texto literário. Reconheceu «acima de tudo a necessidade de articular a interdependência da complexa organização formal dos textos literários com o seu estatuto de actos de comunicação social» (Martins, 2003:132). Nessa medida, o fenómeno literário é, no seu campo interno, demarcado pela literatura que o integra. No entanto, ao ser determinado internamente, é também – e por conseguinte – determinado externamente, pois a literatura que o define é, também ela, influenciada por agentes extrínsecos a si mesma. Nas suas palavras, «any external factor which acts on literature evokes a purely literary effect, and this effect becomes a determining intrinsic factor» (Bakhtin & Medvedev, 1991:29), o qual se tornará, por sua vez, «an external factor for other ideological

³⁴ Neste contexto, é curiosa a consideração de Barthes de que a língua é «un corps de prescriptions et d'habitudes, [...] un cercle abstrait de vérités» (1972:11). Hábitos que retiram a liberdade de escolha do escritor. Não obstante, e porque o autor procurará sempre inscrever o seu nome nos cânones literários, os constrangimentos do sistema linguístico de convenções serão sempre entendidos como fronteiras a suplantar.

domains» (Bakhtin & Medvedev, 1991:29) e estes, por sua vez, concretizar-se-ão em factores externos para os textos literários. Deste modo, o que é intrínseco torna-se extrínseco e vice-versa.

Os convencionalismos sofrem processos de transformação e adequação, numa determinada época. Segundo M. Bakhtin, as convenções nascem no final de um fenómeno ideológico, quando se preparam para ser substituídas, por não serem mais relevantes no horizonte ideológico e social³⁵. Ao ser desprovido de relevância cultural e social, o material ideológico, uma vez enfraquecido, procura compensar essa perda, orientando-se para o contexto literário. Ao associar-se a tal contexto, pretende perlongar o seu espírito. Fá-lo-á apresentando ao autor duas vias: a «via positiva» (Bakhtin & Medvedev, 1991), na qual o autor procurará destacar similitudes entre a sua obra e certas reminiscências de outras obras literárias que lhe rodeiam ou, pelo contrário, o autor evidencia as diferenças que distinguem a sua obra das restantes, criando uma «qualidade da divergência» (Bakhtin & Medvedev, 1991). De qualquer das formas, ao contribuir para o desenvolvimento do contexto literário, o material ideológico acaba por nele se enraizar, de tal forma que se torna convencional.

Como demonstrado, M. Bakhtin recusa a arbitrariedade das convenções, em relação aos universos que elas próprias gerem, avançando, por oposição, um modelo dialéctico de compreensão das convenções, no qual se demonstra a existência de interacções entre as estruturas semânticas convencionais e os domínios paradigmáticos que estas estabelecem. O contributo teórico legado por Bakhtin sobreveio aos modelos desactualizados que vigoravam no passado, como assegura Frias Martins:

O projecto teórico bakhtiniano – assentando na leitura crítica dos formalistas e apontando para a construção dos princípios, métodos e procedimentos daquilo a que Bakhtin chamou «poética sociológica»³⁶ – colocou a problemática da convenção segundo termos

³⁵ As convenções do Renascimento, a título de exemplo, surgiram imediatamente antes da sua dissolução e perduraram muito além desse período. O mesmo se tem passado com outros momentos artísticos e culturais. Por esta razão, cremos não serem actualmente as convenções pós-modernistas que comprimem a liberdade dos autores contemporâneos, mas ainda repercussões do Realismo, ou mesmo do Romantismo.

³⁶ Aspas do autor.

que, em grande medida, podem ser encarados como redutos conceptuais ainda operativos para ultrapassar algumas das inércias contidas nos modelos [...] anteriores (2003:131).

Contudo, devemos ainda considerar um funcionamento específico das convenções, complementar à leitura dialéctica de Bakhtin. Thomas Pavel antecipou uma interpretação das convenções à luz de um quadro de jogos de coordenação, concernente ao horizonte de expectativas comum entre escritores e público. Dada a impossibilidade de desarticular as expectativas da audiência e os preceitos estéticos do autor, estas «estratégias de estabilidade» (Pavel, 1989:122) são fundamentais para equilibrar os mundos real e imaginário, organizando-os e condicionando-os de acordo com os jogos de coordenação promovidos pelos membros activos da comunidade literária, no caso, o autor e o leitor.

Ao escritor, importará decerto romper irreverentemente com os limites do expectável. No entanto, como poderá um leitor retirar sentido, à luz das convenções, de uma obra literária transgressora? Devemos entender as convenções como pactos de expectativas múltiplas, constituídos entre os artistas e o seu auditório. Neste sentido, um leitor conseguirá extrair sentidos de uma obra transgressiva, precisamente através de jogos de coordenação, como explica T. Pavel (1989), segundo o qual o autor e o leitor partilham um código interpretativo que, ao ser avançado internamente no romance pelo autor, cumulativamente com outras convenções reconhecidas, permitirá ao leitor decifrar a mensagem transgressiva. Nos romances que servem de *corpus* de análise à nossa dissertação, é possível notar que a multiplicidade pós-modernista de que falávamos é fabricada conjuntamente pelo leitor e pelo romancista. Este apresenta uma multiplicidade de universos diegéticos, que apenas se realizam na interpretação que o leitor faz deles. Quando, no primeiro capítulo, avançámos a ideia de que o romancista histórico metaficcional propõe novas possibilidades para um passado que estava actualmente a ser reescrito, referíamos-nos à particularidade de ser confiada também ao leitor a função da reescrita da História. Isto pressupõe que um mesmo romance apresente infinitas possibilidades e cada leitor colherá dele as conjecturas e os cenários interpretativos sobre o passado que

muito bem entender. Esta fuga do procedimento romancista tradicional não equivale a uma renúncia das convenções, mas apenas a uma reescrita das mesmas. Estas não são, de todo, ignoradas pelo romancista, mas tão-só reescritas e, por conseguinte, reinterpretadas pelo público. Para que essa reescrita seja possível, é essencial que o autor reconheça as convenções que pretende subverter. Neste sentido, o romancista imiscui-se nos fenómenos ideológicos vigentes e opera subversivamente dentro dos mesmos. John Fowles escreve um romance pretensamente vitoriano para condenar a cruel hipocrisia da concepção do mundo vitoriano. A práxis é muito semelhante à de Mário de Carvalho, cuja ficção denuncia uma nova forma de observar o material histórico, de se apoderar das suas possibilidades e, por fim, de o romancear, desde logo na desconstrução de convenções clássicas, tais como a recusa do próprio rótulo de romance histórico. Atente-se na advertência inicial em *Um Deus...*, quando o autor afirma: «Este não é um romance histórico» (Carvalho, 2003:11); mas também na desobediência a uma localização minuciosa do espaço da acção, anteriormente tão cara aos romancistas, ao confessar que o *topos* é uma fabricação do escritor: «Tarcisis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Iulia Tarcisis, nunca existiu» (Carvalho, 2003:11).

Os autores demonstram, desta forma, que as convenções são sempre questionáveis, pelo que a sua pertinência num texto literário não é vital. Pelo contrário, a ausência de determinadas categorias narrativas, como sejam as indicações espaço-temporais, não retira do discurso a sua literariedade. Na verdade, com a supressão destas convenções, Mário de Carvalho apresenta uma outra interpretação do passado, partindo do pressuposto de que a História é uma reconstrução humana e subjectiva, submetida aos convénios culturais, intelectuais e ideológicos do romancista, pelo que não poderá ser fielmente mimetizada. Não esqueçamos que era convicção do novo historicismo a inerência da arte literária aos seus contextos intelectuais e sociais: «The deepest sources of art lie not in the skill of the individual maker but in the inner resources of a people in a particular place and time» (Gallagher & Greenblatt, 2001:7). À luz desta firmeza, os romancistas pós-modernos não se vêem mais obrigados a propagar o conhecimento histórico.

Ainda em *Um Deus...*, devemos observar Lúcio Valério Quíncio pelo que realmente é: um homem só, debatendo-se para triunfar sobre as convenções sociais e políticas (nesta circunstância, muito semelhante a Charles Smithson, em *The French...*). Ao contestarem as convenções, os protagonistas criam uma teia de questionamentos acerca da relação entre a verdade factual e a ficção, pois representam, em certa medida, outros discursos, divergentes daquele que narra os eventos do passado. O desenquadramento social que experienciam ao longo do romance assemelha-se à discordância que o autor pós-modernista sentiu a respeito dos métodos totalizantes de ordenação da causalidade e organização da linearidade, pelos quais o historiador modelava o seu discurso.

Curiosamente, também J. Fowles recusa o epíteto de romance histórico para *The French...* Num ensaio sobre a obra, afirma: «The novel I am writing at the moment is set about a hundred years back. I don't think of it as a historical novel, a genre in which I have very little interest» (1977:136).

A afirmação não é pronunciada sem fundamento. Em configurações convencionais, *The French...* assume-se como uma representação da era vitoriana, desde o primeiro momento; o parágrafo inicial introduz desde logo práticas do romance vitoriano, oferecendo imediatamente a localização espacial e temporal:

An easterly is the most disagreeable wind in Lyme Bay – Lyme Bay being the largest bite from the underside of England's outstretched south-western leg – and a person of curiosity could at once have deduced several strong probabilities about the pair who began to walk down the quay at Lyme Regis, the small but ancient eponym of the inbite, one incisively sharp and blustery morning in the late March of 1867. (Fowles, 2004:3).

No entanto, numa leitura mais profunda, reconhecemos a paródia que se evidencia numa avaliação irónica dessa época. A ironia alcança, com o pós-modernismo, um sentido analítico, na medida em que questiona a estabilidade discursiva dos historiadores, ao fazer co-existir os dois pólos até então considerados antagónicos: verdade e ficção.

No terceiro parágrafo, o narrador introduz uma referência a Henry Moore, escultor do século XX, nascido em 1898, numa data posterior à do romance: «Primitive yet complex, elephantine but delicate; as full of subtle curves and volumes as a Henry Moore» (Fowles, 2004:4). A informação quebra o efeito de presença no século XIX vitoriano. Ao testemunhar esta sobreposição temporal, o leitor dá-se conta de que não se acha perante a sociedade vitoriana oitocentista, mas tão-só perante uma simulação dessa sociedade. Na passagem de *The French... supra* transcrita, o diálogo entre o passado e o presente, assim como entre História e Literatura, é por demais evidente. Dominique Costa destaca a intenção de J. Fowles em particularizar justamente a ficcionalização do passado vitoriano:

At such an early stage of *The French Lieutenant's Woman* as this, through the introduction of contemporary knowledge which, obviously, cannot belong to the past world of the events – Genette's *histoire* – the author immediately signals the attentive reader that this is not a Victorian novel, but instead a contemporary, a twentieth-century presentation – Genette's *récit* – of a fictitious Victorian past. (2000:98)

A partir de dentro das convenções, J. Fowles estimula uma contestação existencialista pós-modernista à sociedade vitoriana, através da encenação pertinaz da dialética de liberdade e poder. As personagens, tal como o narrador, dão voz a essa contestação. Se Ernestina Freeman cumpre com integridade o seu papel de mulher prendada e recatada, de acordo com a sua condição social, já Sarah Woodruff representa o ideal existencialista do livre-arbítrio, aceitando um destino independente dos convencionalismos sociais, o que seria censurável na sociedade patriarcal da época. Mas Sarah é apresentada desde logo como uma figura estranha, rodeada por uma névoa de mistério. Concretiza de tal forma uma ruptura com as convenções que o narrador chega a denominá-la pelo pronome assexuado *it*, da terceira pessoa do singular: «**it** stood right at the seawardmost end, apparently leaning against an old cannon-barrel up-ended as a bollard. **Its** clothes were black» (Fowles, 2004:5)³⁷.

³⁷ Negrito nosso.

Charles Smithson, por seu turno, faz a ponte entre as duas realidades: a vitoriana (convencional) e a pós-modernista (existencial). O facto de ser homem confere-lhe liberdade para se movimentar entre os ideais existencialistas de Sarah e os convencionalismos de Ernestina. No fim, os primeiros vencerão os segundos; Charles, personificação do ideal pós-modernista, romperá as barreias sociais, ao abdicar do casamento convencional com Ernestina, para viver livremente um amor com Sarah.

O contexto paródico que envolve a narração histórica não pretende apenas que o leitor revise o passado, mas que, através de uma certa auto-reflexividade, o possa questionar, não fosse este acto um dos traços distintivos da crítica pós-modernista. Não será tanto uma paródia com vista à ridicularização de conteúdos (como a conhecemos em textos marcadamente satíricos) que aqui nos é apresentada, mas será, sobretudo, uma paródia subversiva e desconstrutiva, quer de cenários, quer de discursos. O romancista procura incorporar o velho (repetição) no novo (inovação), por meio de desconstrução e reconstrução, pelo que, nesta demanda, os instrumentos irónicos de inversão são fundamentais.

2.1.1. A paródia e a ironia

Parodiar as convenções dos textos romanescos e realistas do século XIX, quer através de auto-consciências narrativas, multiplicidade de vozes, diálogos com leitor ou, inclusivamente, com discursos do passado, impede que o leitor ignore os contextos modernista (que serve de insígnia contra as convenções), social e estético das épocas romana e vitoriana. Através do diálogo que se estabelece entre romancista e leitor, a paródia «fecha o círculo hermenêutico», ao permitir que o leitor irrompa pelo «sahara do sentido» (Jubilado, 1998:176), muitas vezes incerto e vago, do texto.

As convenções do romance histórico são desafiadas, questionadas e relativizadas, quer pelas reflexões das personagens, quer pelos comentários irónicos do narrador. O compromisso para com a verdade, em tempos delegado aos textos convencionais, é reconceptualizado pelo pós-modernismo. Assistimos, desta forma, a uma pretensão de afirmação da paródia e da ironia no campo da História, onde tradicionalmente não tinham

lugar. Esta aparente contradição nunca é desfeita pelo pós-modernismo e o propósito parece ser mesmo este, visto que a paródia e a ironia servem propositadamente de instrumentos de análise crítica do conhecimento austero tradicional³⁸.

Todavia, essa pretensão não é de todo inadequada. Os clássicos achavam motivos de paródia em todas as coisas da realidade. Deles herdámos esta noção de que tudo pode ser parodiado, inclusivamente a História ou mesmo a tragédia. Mas se a historiografia assumia antes um papel supremo na pesquisa e divulgação da verdade histórica, verdade esta apresentada de forma consistente, precisa e imbuída com contornos de imutabilidade, o pós-modernismo lança um olhar crítico e paródico sobre esses modelos funcionais e arquitecturais da escrita romântica do passado. Para o reconhecer, um leitor deve identificar os traços históricos e literários presentes no texto e estar consciente dos efeitos perversos que a paródia e a ironia influíram nesses traços.

Notemos que o recurso à ironia paródica não pretende, de todo, depreciar ou menorizar o passado; pelo contrário, ao parodiar as convenções formais antecessoras, o romancista evidencia um conhecimento das mesmas, a partir do qual procura questionar a sua validade e, com isto, revalorizar e enaltecer a memória histórica. É este, segundo Linda Hutcheon (1989), o paradoxo pós-modernista.

O exercício da ironia em J. Fowles e M. Carvalho é, em si, irónico. Se não, vejamos: muito embora os protagonistas de ambos os romances se apresentem com pinceladas irónicas, não são, no seu íntimo, personagens irónicas (pelo menos, não o serão certamente no sentido carnavalesco do termo); a conflitualidade que mantêm com os valores culturais em vigor confere-lhes certos apanágios introspectivos que deixam pouco espaço para

³⁸ Pretende-se, no âmbito deste estudo, reflectir sobre o papel contributivo que a ironia desempenha no processo de reescrita do passado, e não avançar definições múltiplas sobre a ironia enquanto conceito absoluto. Seria, de resto, uma tarefa ingrata, dadas as várias e insatisfatórias conclusões a que o mundo académico já chegou, o que se compreende, considerando que «irony is not a simple phenomenon» (Muecke, 1978:8). Uma definição de ironia implica um emaranhado de leituras e opiniões discordantes, embora todas válidas. Em suma, nenhum dos traços apresentados nos múltiplos ensaios académicos, ou a amálgama de todos em conjunto, é suficiente para satisfazer a totalidade dos critérios de uma possível definição. Até porque a ironia encontra-se num processo mutante de evolução e depende das convenções vigentes para ser reconhecida, pelo que, quando as convenções se alteram, a ironia adquire novos sentidos.

a ironia, exceptuando-se circunstâncias pontuais. O narrador será, porventura, mais dado a ironias do que as personagens, mas também esta voz é uma miscelânea de muitas outras vozes, que estão longe de se esgotar em jogos irónicos. Não obstante, a função do narrador é precisamente narrar a história, condição que é favorável ao exercício da ironia, uma vez que possibilita uma certa ambiguidade no exercício das suas funções; se por um lado, o narrador é um contador de histórias, é também intérprete das mesmas e tal circunstância permite não apenas a manipulação de factos, como admite a capacidade para operar nos mundos diegéticos e, em consequência, para interromper o encadeamento lógico da narrativa, como é, de resto, característico das vozes narrativas manipuladoras da metaficção historiográfica. Parece-nos que encontramos o montante da ironia, conforme, de resto, adianta Odete Jubilado: «É precisamente no modo como o narrador controla a sua relação com a história, e antes de mais na distância que estabelece perante o mundo que refere (a diegese), que se cria a ambiguidade da posição do narrador e em última instância a ironia» (2000:89).

Acreditamos, contudo, que no caso dos romances em análise, as pinceladas irónicas do narrador iniciam o efeito irónico, mas não o concretizam, isto é, não bastam para tornar as obras irónicas *per se*. Coloquemos, para o efeito, o nosso escopo sobre os romances: serão, no seu âmago, irónicos? Se solicitarmos a um determinado número de leitores que os adjectivem, haverá certamente quem as rotule de «históricos», como poderemos observar inclusivamente em variados catálogos de bibliotecas e livrarias. Todavia, quantos arriscarão o vocábulo «irónicos»?

Parece-nos que, para além da arduidade em aventurar definições sobre a ironia, também não é menos desafiante encontrá-la. Se a não descobrimos no narrador, nem nas personagens, nem tão-pouco na integralidade dos romances, onde persiste, esgotados já os constituintes literários fundamentais, a ironia? Deixemos, por momento, a questão pairar, enquanto nos debruçamos sobre o efeito irónico. Parece-nos que, numa leitura simplista, a ironia se joga em camadas de significação, i.e., o efeito irónico encontra-se imiscuído num segundo sedimento do significado, oculto por debaixo do sentido literal ou formal do texto, e nada no discurso primário

anuncia a ironia que lhe subjaz. Assumimos, deste modo, a nossa anuência com Fernando Pessoa, quando afirma que «a essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz» (1980:159).

Portanto, a compreensão dos sentidos irónicos tácitos do texto depende de quem os recolhe, de quem os interpreta. Daí que tenhamos avançado, com risco para a nossa causa, que a ironia se apresenta em *Um Deus...* e *The French...* de forma irónica; é um facto que os seus contornos pré-existem nas obras, em interdependência com as convenções socioculturais; contudo, a sua legitimação decorre do exterior, do leitor, que a introduz aquando da sua interpretação, acentuando desta forma a duplicidade de significados da obra: «a ironia precisa de ser apreendida, isto é, de ser lida e compreendida para que o jogo irónico se produza» (Jubilado, 2000:88). Linda Hutcheon já advogara a tese de que a ironia existe no momento da sua interpretação, ou seja, emerge pela capacidade do leitor de a descortinar, recuperar e, por fim, de a reproduzir à luz dos sentidos do texto. Esta interpretação não será, de todo, livre, pois é sabido que o narrador instiga a orientação do leitor, por meio de comentários, notas ou opiniões parciais, para a interpretação que o próprio enunciado prevê.

Sendo um narrador autodiegético, Lúcio Valério Quíncio, em *Um Deus...*, não se coíbe de tecer opiniões a respeito dos mais diversos assuntos. Ao receber a visita de Proserpino, Lúcio considera:

Costuma ser característica dos espíritos inferiores servirem-se da situação de desgraça em que alguém se encontra para exercerem a sua condescendência. Como têm em pouca conta a sua valia própria, julgam acrescentá-la com o sofrimento que sabem extrair de evocações, ambiguidades, ou inoportunas referências que incomodem os interlocutores. (Carvalho, 2003:22).

Menos provável seria encontrarmos comentários e opiniões no narrador de *The French...*, dado o seu carácter heterodiegético. Não poderíamos estar mais equivocados, pois estes abundam em igual copiosidade. Aquando da descrição de Mary, o narrador comenta: «of the

three young women who pass through these pages Mary was, in my opinion, by far the prettiest» (Fowles, 2004:75).

É solicitado ao leitor que construa o romance como lhe aprouver, mas à luz destas linhas condutoras. Conferir tal relevância criativa ao leitor «implica que este domina uma rede de indícios que se manifesta na estrutura verbal» (Jubilado, 2000:89), que o tornam, em certa medida, co-autor do texto. Reler é reescrever e, nessa medida, de cada vez que o leitor infere novos significados de um determinado texto, está a relê-lo, pois a leitura e a interpretação são factores inerentes à produção textual. Escrita e interpretação formam um eixo de enunciação relacional³⁹, que consiste no diálogo entre dois pólos, o emissor e o receptor, e pelo qual o romancista confere ao leitor um papel activo na elaboração de sentidos irónicos. Valerá a pena atentar nas palavras de Helena Buescu: «A integração do texto, através da noção de autor, num sistema de troca de informações, num sistema de interacção social, torna-se possível apenas na medida em que o leitor/receptor é reconhecido como fazendo parte de uma *cadeia*⁴⁰ de relações da qual fazem também parte quer o texto quer o autor/emissor» (1998:35).

Não queremos com o exposto afirmar que o romancista não procure, por vezes, mascarar a sua ironia com um pano dissimulado de inocência. A distinção irónica entre intencionalidade e não intencionalidade é apenas aparente, como previne L. Hutcheon: «all irony happens intentionally, whether the attribution be made by the encoder or the decoder» (1994:118). De facto, a construção irónica implica sempre dois factores: por um lado, a intenção do autor; por outro, a compreensão do leitor. Quer isto dizer que o discurso irónico de um texto encontra-se situado em sistemas de significação pré-existentes que o autor manuseia na expectativa de que o leitor reconheça. Daí que os seus alvos devam ser sempre identificáveis, para que sejam reproduzidos (criticamente) e assimilados dentro do mesmo código cultural. Questionemos então: um leitor erudito e previdente não reconhecerá a ironia em outros códigos socioculturais? Estamos certos de

³⁹ O outro eixo de enunciação corresponde à relação intertextual, de que falaremos mais adiante.

⁴⁰ Itálico da autora.

que assim será. Não ignoremos, no entanto, que a ironia é sempre mais empírica do que ponderada, que qualquer leitor experiencia a ironia, sente-a empiricamente, apercebe-se dela antes mesmo de a reflectir, e fá-lo-á indubitavelmente melhor se esta partilhar o seu espaço cultural.

Embora encontremos opiniões divergentes⁴¹, Wayne Booth acompanha a senda irónica de L. Hutcheon ao procurar conferir à ironia uma certa subjectividade, defendendo que diferentes leitores contribuem para um texto com diferentes possibilidades interpretativas e que aquilo que para um será irónico poderá, para o outro, não o ser.

Maria de Lourdes Ferraz pauta-se pela mesma reflexão teórica: «não me parece lícito falar-se de ironia não reconhecida. Repudiaria até o uso do termo ironia quando não há reconhecimento da mesma» (1987:22-23). Mas a autora leva a sua definição mais longe, ao dotar a ironia de uma capacidade persuasiva e argumentativa, que visa, mais do que deleitar, cativar o leitor, ao estimular-lhe as convicções e opiniões:

A ironia é, sabe-se bem, não só, ou não tanto, uma prática cognitiva quanto uma prática persuasiva [...] É como «arte» de persuasão, estimulando em nós convicções e opiniões, que a ironia, enquanto figura, revela um estilo, uma atitude, um tom, que persegue o seu objectivo de não só *movere*, mas vencer, ou melhor, convencer. (Ferraz, 1987:18).

Ironicamente, o propósito da ironia não é divertir, mas convencer o leitor. M. Carvalho e J. Fowles socorrem-se da ironia para exprimirem dissimuladamente um juízo valorativo e auxiliar o leitor a inferir uma intenção avaliativa semelhante, acerca dos costumes e tradições das épocas retratadas. Da mesma forma, a sua emergência advém de circunstâncias reais, quotidianas e sérias, conforme avança D. C. Muecke: «a sense of irony

⁴¹ D. C. Muecke, por exemplo, parece recusar a relação de co-autoria entre autor e leitor no processo de composição irónica e apoiar-se somente no carácter *representativo* da mesma. O leitor continua a ser importante, mas apenas aquando da recuperação de significados irónicos, nunca no momento da concepção. Segundo Muecke, a ironia continua presente no texto, ainda que o leitor não a tenha assimilado, encontrando-se, nesse caso, oculta. Consideremos a sua proposta de definição:

Let us then define irony in this sense as ways of speaking, writing, acting, behaving, painting, etc., in which the real or intended meaning presented or evoked is intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning [...] From the reader's point of view the irony depends upon the felt presence and felt incongruity of booth meanings. It is too subtle, occulted, or impenetrable (for him) if the real meaning never appears, and it falls short of irony if the pretended meaning has no force. (1980:53).

depends for its material upon a lack of a sense of irony in others, much as a scepticism depends upon credulity» (1978:2).

Em *The French...*, no momento em que Charles se aproxima de Sarah pela primeira vez, o narrador parece estranhar-lhe a tez morena e saudável, ainda que pouco estética na época. Através da antítese, a ironia serve o propósito de criticar precisamente a relevância que a sociedade vitoriana dava à aparência, em prol da saúde: «the skin below seemed very brown, almost ruddy, in that light as if the girl cared more for health than a fashionably pale and languid-cheeked complexion» (Fowles, 2004:71).

Não devemos, contudo, menosprezar o lado trágico de uma ironia. Nos dramas, nas provações e cataclismos que o ser humano por vezes atravessa, não é, de todo, impossível encontrarmos situações irónicas. A ironia do destino, muito apreciada pelos clássicos e concretizada na roda da fortuna, permitiu inúmeras influências na nossa cultura contemporânea. Desconhecemos os limites da ironia e, por essa razão, a questão que L. Hutcheon coloca parece-nos deveras pertinente: «To what end can irony work – both in intentions and in attributions? What are the dangers, in extreme, "of putting the whole world in quotation marks" (Clifford 1986a: 25)? What is at stake when irony happens – and when it does not?» (Hutcheon, 1994:202).

Lúcio Valério e Rufo Cardilio (*Um Deus...*) concretizam a ironia trágica da roda da fortuna. No início do romance, Lúcio é duúnviro de Tarcisis e Rufo, um padeiro e taberneiro que, muito embora não falasse grego, procurava ascender ao cargo público de edil⁴². Com o tempo, Rufo vai conquistando o apoio da população, ao passo que Lúcio desce na roda da fortuna. A viragem do destino confirma-se no último capítulo, quando o narrador é exilado e Rufo ascende ao duunvirato. Já na sua *villa* – onde nos interpelou pela primeira vez, no início do romance, quando principiou a narrar a história, em analepse –, comenta, com a resignação de um homem prostrado:

⁴² Equivalente ao cargo de vereador de Câmara Municipal que, na Roma antiga, tinha à sua responsabilidade vários serviços urbanos.

Correram os dias. Já com alguma indiferença fui sabendo, esparsamente, por viajantes ou mercadores, notícias de Tarcis e do mundo. Morreu a imperatriz Faustina e eu não tive um gesto. Caio Maximiano varreu definitivamente os bárbaros para as suas lóbregas montanhas e desertos e a segurança das estradas restabeleceu-se no Sul da Hispânia. O jovem Scauro distinguiu-se na guerra moura, ganhou o laticlávio e pediu o Tribunato da Plebe, não sei se com êxito. Morreu Ênio Calpúrnio e legou a maior parte dos seus bens ao seu filho adoptivo Rufo Cardilio, que se apressou a juntar o nome de Calpúrnio ao seu. Com Ápito, Rufo ascendeu, não à edilidade, mas ao duunvirato. (Carvalho, 2003:319).

Tanto Lúcio Valério (*Um Deus...*) como Charles Smithson (*The French...*) são elos ontológicos que unem a ficção e a história e as suas deambulações reflexivas, rememorações e releituras estimulam no leitor indagações introspectivas acerca do que este realmente conhece do passado, não o das enciclopédias, mas a sua verosimilhança, pois a ficção e a História coexistem num universo diegético onde a certeza não tem lugar e a verdade é tida por inalcançável. Ao problematizar a legitimidade da verdade histórica instituída, o romancista sugere ao leitor uma outra alternativa, apontando assim para uma potencial variabilidade histórica.

Daí que o romancista sinta necessidade de, por vezes, quebrar a solenidade da História. No excerto que se apresenta, assistimos a uma inadequação do discurso, que visa desapropriar a narração da solenidade histórica:

Quando chegava o momento de trucidar as vítimas e do manuseio enjoativo de carnes e vísceras ensanguentadas, habituei-me a delegar, como a regra permite. Mais tarde, de cabeça coberta, aproximar-me-ia do altar para a consulta ao deus, com o formulário próprio (Carvalho, 2003:43-44).

O discurso sofre um processo de carnavalização que perverte o sentido histórico do texto, parodia o historicista, ao mesmo tempo que acentua a metaficcionalidade do contador de histórias. Não cremos, nos casos apresentados, que o intuito do narrador seja parodiar o historicista. O seu objectivo é muito mais focalizado; as expressões «trucidar as vítimas», «manuseio enjoativo de carnes e vísceras ensanguentadas» e «consulta ao deus, com o formulário próprio» direccionam a atenção do leitor para os

costumes convencionais da era romana e antecipam uma leitura irónica dos mesmos. A paródia do romance histórico tradicional está implícita e consubstancia-se na crítica à sociedade, precisamente porque introduz expressões que o romance tradicional nunca ousaria expor.

No excerto, quase podemos ler duas vozes, uma que descreve com a gravidade e solenidade exigidas os momentos do ritual pagão e outra que os parodia. M. Bakhtin defende que a introdução do elemento paródico na narração comporta sempre a intromissão de uma outra voz: «to introduce a parodic and polemical element into the narration is to make it more multi-voiced» (Bakhtin, 2009:226).

Em concomitância com a metaficção contemporânea, não encontramos, nas obras em questão, festas carnavalescas semelhantes às que foram apanágio na Antiguidade, por muitos considerada a época de celebração mais sublime do carnaval, o que levou M. Bakhtin a afirmar que «we are dealing with the degradation and trivialization of the carnival sense of the world» (Bakhtin, 2009:131). Em consequência da dissipação destas formas e da sequente deterioração do sentido carnavalesco do mundo, como antes era compreendido, encontramos em *The French...* e *Um Deus...* elementos carnavalescos que, por terem perdido a ligação directa com a sua fonte, foram reconceptualizados.

Neste ponto, a paródia assume um maior compromisso com a subversão e com o ridículo. Na Antiguidade, a paródia estava directamente ligada a um sentido carnavalesco do mundo e ainda hoje não se demarcou desse «mundo às avessas» (Bakhtin). Enquanto género literário, a paródia desviou-se do romance tradicional e, portanto, da vertente mais séria da literatura. Fê-lo, em primeira instância, pela capacidade de subverter temas nobres e elevados, mas também porque não aspira à nobre missão estética da criação artística. Não está amarrada às convenções dos romances tradicionais, sejam artísticas ou socioculturais.

A sua subversão resulta de uma repetição pela diferença, aliada a uma ideia de continuidade literária que vê na literatura uma corrente ininterrupta do espírito humano, mas também do dialogismo, na certeza de que um discurso é sempre um diálogo que se constrói na interacção com outros

discursos pré-existentes, os quais são descontextualizados e recontextualizados de modo a produzir novos sentidos. O seu carácter auto-reflexivo permite-lhe dialogar com outros discursos artísticos, sejam literários ou de qualquer outra forma de expressão artística. A paródia de géneros literários, autores e personagens (históricas ou ficcionais) ou mesmo de outras épocas, como é o caso, permite-se porque a linguagem paródica é maleável e admite várias formas de tratamento, de modo a melhor exprimir as falas, pensamentos e sentimentos dos seus referentes.

2.1.2. A intertextualidade

Os discursos do pós-modernismo não são apenas constituídos por literatura ou historiografia; ambos estão constantemente sublinhados por vozes intertextuais culturalmente significativas. Muito embora a intertextualidade seja uma intermediária da relação entre textos e consequente expressão de vozes externas dentro da narrativa, *ut videbimus*, não podemos deixar de considerar também a intertextualidade como uma relação, interna ao discurso narrativo, entre diferentes épocas, comumente entre a época retratada e aquela em que a obra é redigida e lida.

Em John Fowles, essa relação é particularmente evidente, tanto mais que, aquando da reescrita paródica do romance vitoriano, o romancista utiliza marcas do presente para ironizar o passado histórico, numa fusão entre a crítica e a criatividade literária. A incorporação de discursos ficcionais pós-modernistas em elementos textuais históricos confere ao romance uma compleição de historicidade. Ao reescrever o passado, a paródia intertextual cria efeitos de presença nessa época. O homem deixa de ler documentos oficiais sobre factos do passado e passa a integrar esse passado, ao rever-se nas vicissitudes das personagens, partilhando com estas as mesmas dores, indecisões e fraquezas. A metaficção historiográfica vem, no fundo, demonstrar que o homem do passado é o mesmo homem do presente, como assegura M. Carvalho: «a História está ainda a acontecer. [...] Estamos a falar numa língua latina porque os romanos estiveram cá e deixaram-nos esta herança, mas deixaram-nos outras, também. Os autores

desse tempo ainda nos estão a falar e nós somos feitos daquilo, somos o mesmo homem⁴³».

Entendemos do exposto que reescrever o passado é, inevitavelmente, subjugar-lo a alterações. Philippe Sollers assegura que a História, ao ser contestada e reintegrada numa rede discursiva pluridimensional, sofre um processo transformacional, que a tornará, por certo, inédita:

Quant à «l'histoire»⁴⁴, dans la mesure où le modèle linéaire se voit contesté et intégré à une pluri-dimensionnalité textuelle, dans la mesure où se produit, dans la reconnaissance de la négation écrite, une périodisation impliquant une mise en espace du temps, un échange incessant des langues et des textes, son expérience, par rapport à ce qui a été vécu comme tel par l'époque de la parole individuelle, s'étend considérablement et change de dimension, devient à la fois massive, monumentale, et d'une complexité, d'une différenciation inouïes (Sollers, 1968:148).

Não obstante, o oposto também ocorre. Através da relação entre o texto actual e o do passado, o autor demonstra como é possível, através da apropriação de vestígios históricos ou literários, remodelar o presente. Com recurso à intertextualidade, a História é reescrita, por meio da noção romântica de subjectividade e criatividade, e uma vez que nela ainda vive o homem de hoje, também esse é remodelado e reestruturado, através de incursões auto-reflexivas que tendem a activar a conspexção introspectiva do leitor.

Tanto a História como a literatura histórica se entrelaçam intertextualmente para a reconstrução comum do passado: «the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the "world" and literature» (Hutcheon, 1989:4). Embora amalgamados, a sobreposição dos campos não contribui para uma limitação de qualquer deles, mas antes favorecerá uma expansão de ambos. A nível intertextual, não descortinámos, em nenhum dos romances analisados, qualquer hierarquia entre história e literatura. As contribuições intertextuais que os dois domínios fazem sobrevir num

⁴³ Entrevista de Ana Sousa Dias a Mário de Carvalho. Transcrição (nossa) de *Por Outro Lado*, RTP2.

⁴⁴ Aspas do autor.

romance constituem, de igual modo, uma parte integrante do sistema significante da nossa cultura⁴⁵.

Um enunciado funda-se inevitavelmente na relação com outros enunciados e, através destes, sofre um processo transformacional que conduz à produção da ironia e da paródia. Neste sentido, e embora mantenham uma relação de interacção e inter-relação, a paródia e ironia posicionam-se hierarquicamente em subordinação ao dialogismo, considerando que deste depende a pertinência de ambas em qualquer enunciado. Ironia e paródia são, todavia, princípios operacionais que expõem a natureza transformacional das relações intertextuais.

Ora, se um enunciado é sempre um diálogo com outros enunciados, um texto é sempre alvo de mecanismos transformacionais, que lhe negam a unicidade. Um texto nunca é escrito, porquanto se suporta sempre em estruturas plurivocais, mas reescrito, no sentido em que é formado um novo discurso polifónico acentuado por repetições interdiscursivas. Enunciar é citar, como relembra M. Bakhtin, e cada palavra emerge como uma reacção às palavras do outro e comporta sempre ressonâncias do percurso que explorou:

The life of the word is contained in its transfer from one mouth to another, from one context to another context, from one social collective to another, from one generation to another generation. In this process the word does not forget its own path and cannot completely free itself from the power of these concrete contexts into which it has entered. (Bakhtin, 2009:202).

Para M. Bakhtin, a citação, imiscuída no acto de reescrever, acentua a natureza plurivocal dos textos. Nesta tão vasta rede intertextual de multivozes que interagem dentro e fora do romance, não é de estranhar que a convenção do sentido uno que os romances tradicionais seguiam, o qual culminaria necessariamente num único desfecho, fosse contestada e transgredida.

Em *The French...*, a plurivocalidade é reforçada, desde logo, na convocação de uma outra voz, prévia à narração, cuja autoridade incute

⁴⁵ Entenda-se cultura europeia ocidental.

uma marca dialógica que preconiza a relação que o leitor irá estabelecer com a obra, antecipando a sua leitura. Referimo-nos, pois, às epígrafes que, no caso do romance de John Fowles, coroam capítulos como se fossem títulos. «My wind is turned to bitter north / That was so soft a south before...»⁴⁶ (Fowles, 2004:402). Nesta epígrafe, que preambula o sonho idílico de Charles⁴⁷ e antecipa o seu reencontro com Sarah no Endicott's Family Hotel, é perceptível o declínio e a ruína do casal. No excerto, tal como nos restantes ao longo da obra, as epígrafes, para além de constituírem «marcas de deferência» (Mendes, 2004:120), são também divisas do pensamento ideológico do narrador ou das personagens⁴⁸. Ao facultarem ao leitor uma chave com informações acerca das circunstâncias a ocorrer no capítulo, as epígrafes representam uma ponte entre a ficção do romance e o leitor, enquanto elemento por onde a história narrada flui e se concretiza.

Ao considerar as fontes, ficamos convictos de que a escolha dos excertos não é casual. As citações de textos oitocentistas reforçam a historicidade da narrativa, ao produzir um efeito de autenticidade e de factualidade.

Um Deus..., por seu turno, apresenta duas epígrafes iniciais. Se, no caso da primeira, a autoridade citada atesta o título da obra, sobrepõe a Religião Cristã ao paganismo romano e, à semelhança do efeito produzido pelas epígrafes de *The French...*, orienta o leitor para a relação que este estabelecerá com a obra, e cujas interpretações, embora variadas, não deixam de convergir para a ideia de um Deus (uma nova religião, a Cristandade) que emerge no fim da tarde (no fim de um ciclo político,

⁴⁶ Excerto de *Poem*, da autoria de A. H. Clough, (1841).

⁴⁷ No capítulo que a epígrafe seleccionada preludia, Charles sonha com um futuro romântico:

Sarah must be suitably installed in London. They should go abroad as soon as his affairs could be settled, the Kensington house got rid of, his things stored... perhaps Germany first, then south in winter to Florence or Rome (if the civil conditions allowed) or perhaps Spain. Granada! The Alhambra! Moonlight, the distant sound below of singing gypsies, such grateful, tender eyes... and in some jasmine-scented room they would lie awake, in each other's arms, infinitely alone, exiled, yet fused in that loneliness, inseparable in that exile. (2004:403).

⁴⁸ Particularmente, das personagens. A epígrafe que coroa o capítulo trinta e nove de *The French...* é uma clara manifestação sublevada do pensamento de Sarah:

Now, what if I am a prostitute, what business has society to abuse me? Have I received any favours at the hands of society? If I am a hideous cancer in society, are not the causes of the disease to be sought in the rottenness of the carcass? Am I not its legitimate child; no bastard, Sir? (2004:300).

cultural e social), a segunda, *supra* citada no primeiro capítulo é, em si, uma variação da transgressão epigráfica das convenções. Dito de outro modo, a epígrafe «Este não é um romance histórico. Tarcisis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcisis, nunca existiu» (Carvalho, 2003:11) apresenta-se como um desvio da convenção metaficcional do uso de epígrafes⁴⁹. Primeiro, porque continua a existir uma voz autoritária, que se coloca numa posição de superioridade em relação à voz do narrador, mas não é a emblemática citação canónica de obras reconhecidas pelo universo sociocultural que circunscreve o romance, é o próprio autor. É, cremos, o próprio Mário de Carvalho quem diz que «este não é um romance histórico» e, ao dizê-lo, contesta não apenas o narrador, mas sobretudo o romance em si. Ao negar a historicidade da obra, M. Carvalho demarca-se «de um determinado cânone literário», ao mesmo tempo que anuncia «ao leitor a inserção da diegese numa determinada época histórica» (Lourenço, 1996:300).

O autor alcança, nesta epígrafe, uma relevância que não se coaduna com as vozes internas ao mundo diegético. No romance, o Cristianismo é o Deus que se passeia no fim de tarde, já o dissemos e adiante procuraremos desenvolver esta ideia, mas M. Carvalho é o Deus que escreve o romance, que cria o mundo e as personagens que nele actuam. E para este deus-autor, a Verdade é reforçada pela confissão de que *Um Deus...* nunca poderia ser um romance histórico, pois a História, como já vimos, não pode ser, em Verdade, apreendida, avaliada e conhecida. Ainda assim, como faz notar Raul Lourenço, «o trabalho de reconstrução histórica é de tal modo filigrânico e exaustivo que se assume como um dos aspectos incontornáveis em qualquer tipo de leitura ou de abordagem que se faça a *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*» (1996:300).

Em ambos os casos, as epígrafes são, em instância final, lugares de trânsito entre a História e a ficção e convidam o leitor a procurar, enquanto

⁴⁹ Com o exposto, pretendemos afirmar que consideramos que a utilização de epígrafes é uma característica da metaficção pós-modernista, de tal modo que, se antes a sua ocorrência tinha como finalidade a crítica às convenções antecedentes, a sua prática recorrente tornou-a, ela própria, uma convenção. M. Carvalho, em *Um Deus...*, não a contesta necessariamente, mas renova o seu emprego.

percorre essa linha passado-presente, sentidos transformadores e dialéticos para os avanços e retrocessos de conhecimento que tal viagem impõe.

Seja como for, as epígrafes são sempre fronteiras que orientam a forma do leitor aceder ao texto, ao criar protocolos de leitura que actuam muitas vezes no seu inconsciente, conforme declara Gérard Genette: «L'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente» (1987:376).

Numa perspectiva formal, não será de grande importância percebermos se o paratexto é parte integrante ou externa ao texto⁵⁰. Interessa, sim, compreender a forma como este se faz notar dentro da narrativa, como a estende e a rodeia como, enfim, evita que o romance seja um compósito de textos estilhaçados (Barthes, 1982).

Esta revalorização do leitor não é nova. Já havíamos perspectivado nos ensaios de L. Hutcheon a relevância que o leitor granjeia à luz da intertextualidade:

Intertextuality replaces the challenged authortext relationship with one between reader and text, one that situates the locus of textual meaning within the history of discourse itself. A literary work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its reader. It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance. (1989:7).

O significado do texto só é compreendido integralmente a partir da relação que se forma entre o leitor e o texto literário, este nunca original, pois é um discurso histórico composto por outros discursos precedentes⁵¹.

⁵⁰ G. Genette parece ter reservas em assumir que a epígrafe, embora paratextual, seja extrínseca ao texto. A este respeito, afirma:

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation place en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre; «en exergue» signifie littéralement *hors d'œuvre*, ce qui est un peu trop dire: l'exergue est ici plutôt en *bord d'œuvre*, généralement au plus près du texte [...]. (1987:134).

⁵¹ Neste sentido, L. Hutcheon considera o termo «intertextualidade» algo limitador na descrição do processo pós-modernista de pluralização discursiva e recomenda o termo «interdiscursividade»:

[...] *interdiscursivity* would perhaps be a more accurate term for the collective modes of discourse from which the postmodern parodically draws: literature, visual arts, history, biography, theory, philosophy, psychoanalysis, sociology, and the list could go on (1989:12).

2.1.3. *Diálogos entre narrador e leitor*

O leitor é um elemento activo do processo de significação de um texto. Na verdade, ele é tão importante para a intertextualidade de um romance como o autor. Não é de admirar que o narrador de *The French...* procure criar uma relação explícita com o leitor. Tão cedo quanto o terceiro parágrafo do primeiro capítulo, o narrador expõe-se à sua audiência e interpela-a directamente:

I exaggerate? Perhaps, but **I** can be put to the test, for the Cobb has changed very little since the year of which **I** write; though the town of Lyme has, and the test is not fair if **you** look back towards land (Fowles, 2004:4)⁵².

Não apenas está inaugurada a relação entre *I* (narrador) e *you* (leitor), como o primeiro se assume como entidade susceptível de avaliação por parte do segundo.

Ao convocar o leitor para participar activamente na elaboração e julgamento do seu romance, o autor torna-se mais exigente e, ao leitor, são solicitadas competências até então dispensáveis, pois os textos tradicionais ofereciam todos os instrumentos de que este necessitava para colher o sentido que o autor pretendia transmitir. O pós-modernismo também veio quebrar esta convenção, uma vez que pressupõe no leitor um saber e um desejo que deve ser transferido deste para o texto. Assim, o texto não se limita a transmitir verdades, mas também – e principalmente – a receber as verdades do leitor. Zilda Canuto comenta a relevância de uma consciência clara e prévia que o leitor deve transportar para a leitura de *Um Deus...*: «É justamente na civilização clássica que se situa o mundo de referências e alusões que compõem este romance, e são estes os valores que o leitor terá de possuir para poder partilhar com o autor a mensagem, para que sirva de “lição”⁵³, para que funcione» (Canuto, 2004:172).

A voz do texto balanceia entre narrador e leitor, num jogo de significação que se situa num limbo, entre a presença e a ausência do conhecimento que ambos possuem do passado.

⁵² Negrito nosso.

⁵³ Aspas da autora.

Assistimos, nunca é demais repetir, a uma desvinculação entre o texto e o mundo empírico que nele se representa. Se este pretende imitar uma determinada época histórica, o primeiro é claramente contemporâneo e a correlação entre ambos não é de todo homogénea, porquanto haja, por um lado, uma tentativa de repetição do passado com vista a recuperá-lo para a actualidade, por outro, o discurso afasta-se dessa época, criando um distanciamento crítico. Não admira, portanto, que *The French...* apresente uma pluralidade de desfechos, que chegam mesmo a entrar num jogo de confronto, entre o desenlace apropriado à época vitoriana e um outro mais existencialista e modernista. Quebrado o determinismo do texto, caberá ao leitor, enquanto autor implícito, construir o final adequado para o romance, pois cada texto apresenta uma proposta de significação que será ou não confirmada.

Deste modo, um leitor tradicional tenderá a ler a obra de acordo com a linearidade do universo romanesco e esperará um final vitoriano; um leitor existencialista compreenderá a necessidade do homem se libertar dos seus antagonismos internos e conflagrações sociais para se reencontrar e redescobrir.

Estas são sempre alternativas dentro do texto, para as quais leitor e narrador se configuram enquanto estratégias textuais. Ambos arquitectam e organizam significados no universo romanesco. É o narrador quem afirma que o leitor romantiza a vida, algo que é inerente à condição humana:

You do not even think of your own past as quite real; you dress it up, you gild it or blacken it, censor it, tinker with it... fictionalize it, in a word, and put it away on a shelf – your book, your romanced autobiography. We are all in flight from the real reality. That is a basic definition of Homo Sapiens. (Fowles, 2004:97).

De facto, é o leitor que reconstrói a narrativa, guiado pelos comentários, reflexões e juízos morais do narrador.

Sublinhamos esta afirmação porque nos permite tecer considerações a respeito dos narradores, enquanto ourives da diegese. Em *Um Deus...*, as marcas de subjectividade do narrador permitem categorizá-lo facilmente como narrador autodiegético. O texto, redigido em tom autobiográfico, é

assumido como composição do narrador. É o narrador quem escreve, não M. Carvalho⁵⁴. E este, tal como a narrativa que engendra, vive em permanente conflito entre a rectidão e o dever romano e as intrigas políticas, sede de poder, entre a visão estóica romana e a nova e fanática seita desse estranho deus, que enviou o seu filho para que morresse na cruz e que «percorria o jardim pela frescura do entardecer...» (*apud*, Carvalho, 2003:9)⁵⁵.

Em contraponto, o narrador do romance de J. Fowles posiciona-se num espaço de aparente ausência da narração. Porquê aparente? O adjectivo não é sugerido com leviandade. A arquitectura do narrador é de tal forma intrincada, que valerá a pena despendermos algumas páginas a considerá-la.

Numa primeira análise, facilmente comprovaríamos que o narrador é heterodiegético, pois não tem lugar na acção, não ocupa nenhuma personagem e a narração prima pela utilização da terceira pessoa gramatical. Ainda assim, é certamente uma consciência que paira por sobre o plano da acção, que não se limita a enunciar o discurso, mas que, através das suas reflexões e considerações, insufla nas personagens inspirações, sugestões e influências. Nesta medida, não podemos com segurança afirmar que o narrador de J. Fowles é heterodiegético, pois este imiscui-se na narração, molda as personagens, leva-as a cumprir o destino que o romancista traçou. É, por conseguinte, um narrador presente. Ou seja, imiscui-se no mundo diegético quando influencia as personagens, quando conduz os seus protagonistas para a sua doutrina de liberdade e divaga pelo mundo extra-diegético quando interpela directamente o leitor. Como se não bastasse, o narrador não se encontra verdadeiramente em nenhum desses planos: está completamente deslocado da era que narra e, embora seja um narrador claramente contemporâneo, instruído, não vive no mundo real.

É G. Genette quem desfaz a nossa hesitação, ao qualificar o narrador simultaneamente como extra e heterodiegético (1983:55-56), quando este narra uma história da qual não faz parte, ao mesmo tempo que dialoga com o leitor. Sobre esta questão, afirma ainda: «[...] le narrateur extradiégétique

⁵⁴ Exceção, julgamos, na advertência inicial, já *supra* mencionada.

⁵⁵ Referência ao Génesis, 3, 8.

et son narrataire extradiegétique (Renoncour narrateur et son destinataire); ils sont isolés dans leur bulle diégétique, laissons-les-y. La fausse symétrie consiste [...] à symétriser les statuts du narrateur et du narrataire extradiégétiques, alors que, si ce dernier se confond bien avec le lecteur «impliqué» (que je préfère appeler lecteur *virtuel*, mais j'espère que ces deux-là, au moins, n'en font qu'un)⁵⁶, le premier ne peut se confondre avec l'auteur impliqué» (Genette, 1983:95).

Este narrador confunde-se, em momentos, com o autor do texto, particularmente evidente nas suas incursões pelos costumes vitorianos. O desejo de libertação das convenções é tão grande no narrador como no romancista. Daí que não nos surpreendam afirmações como a seguinte:

The Victorians chose to be serious about something we treat rather lightly, and the way they expressed their seriousness was not to *talk openly*⁵⁷ about sex, just as part of our way is the very reverse. But these 'ways' of being serious are mere conventions. (Fowles, 2004:270).

Os pronomes pessoal *we* e possessivo *our* aproximam o narrador do leitor contemporâneo. *Nós*, os leitores pós-modernistas, é que falamos com ligeireza sobre sexo e é a *nossa* cultura que se opõe à vitoriana. A crítica à seriedade vitoriana é enunciada pelo narrador, mas espelha a sentença do autor textual.

É constante em *The French...* o antagonismo passado-presente. Através do presente, o narrador julga o passado quase como se assistíssemos a uma divisão entre o narrador que habita o nível intradiegético do romance, que relata a história e o passado vitoriano (aquilo a que G. Genette nomeia de *Modo* do romance) e um outro, situado ao nível extra-diegético, que ajuíza esse mesmo passado, com recurso ao conhecimento do presente (a este, G. Genette denomina a *Voz* do romance). No fundo, temos um narrador dividido entre aquele que *vê* e aquele que *fala*. Valerá a pena considerar as afirmações de Dominique Costa a este respeito:

⁵⁶ Aspás, parênteses e itálico do autor.

⁵⁷ Itálico do autor.

Fowles foregrounds the temporal distance between the act of narration and the events narrated. These anachronisms are prolepses of the external type – situated beyond the temporal bounds of the narrative itself – which constantly reinforce the running theme of Present/past, 1960s/1860s, the past being therefore fully interpreted in contemporary terms (2000:105-106).

Tão repentinamente lemos no narrador as palavras de J. Fowles como o vemos intrincado no universo diegético, tecendo julgamentos sobre a traição de Charles e Sarah ao decoro da sociedade vitoriana, afirmando «what a mess, what an inutterable mess!» (Fowles, 2004:354). Após este clímax, a confusão de Charles flui nas palavras do narrador. Fulminado pelo olhar de Sarah, Charles é incapaz de falar, pelo que é o narrador quem se desdobra em cogitações: «she had not given herself to Varguennes. She had lied. All her conduct, all her motives in Lyme Regis had been based on a lie. But for what purpose. Why? Why? Why» e, de seguida, como se tomasse o lugar de Charles na sua própria aniquilação social, deduz «blackmail» (Fowles, 2004:357). A instabilidade da voz narrativa é particular da metaficção historiográfica, na medida em que «installs and then subverts traditional concepts of subjectivity; it both asserts and is capable of shattering» (Hutcheon, 1995:85).

O narrador é apenas uma criação verbal, uma voz intermediária entre os caprichos do autor, as ânsias das personagens e o leitor:

Above all he felt himself coming to the end of a story; and to an end he did not like. If you noticed in those last two chapters an abruptness, a lack of consonance, a betrayal of Charles's deeper potentiality and a small matter of his being given a life span of very nearly a century and a quarter; if you entertained a suspicion, not uncommon in literature, that the writer's breath has given out and he has rather arbitrarily ended the race while he feels he's still winning, then do not blame me; because all these feelings, or reflections of them, were very present in Charles's own mind. The book of his existence, so it seemed to him, was about to come to a distinctly shabby close. (Fowles, 2004:342-343).

Como podemos observar, Charles e o narrador confundem-se num final de história indesejado. Charles apercebe-se de que a sua história está a terminar pela brusquidão e falta de harmonia dos capítulos anteriores, como

se – considera Charles – o fôlego do autor se tivesse esgotado. Este, mais adiante, confessa não saber como concluir o romance: «what the devil am I going to do with you? I have already thought of ending Charles's career here and now; of leaving him for eternity on his way to London. But the conventions of Victorian fiction allow, allowed no place for the open, the inconclusive ending» (2004:408). É então que algo de extraordinário acontece; o narrador, antes extra-heterodiegético, torna-se momentaneamente extra-homodiegético (Genette:1983) e imiscui-se de tal forma no universo diegético, que Charles apercebe-se da sua presença: «I am suddenly aware that Charles has opened his eyes and is looking at me» (2004:410). O narrador de *The French...* desceu da torre de vigia, objectiva e concreta, de onde no passado os narradores heterodiegéticos observavam, ubíquos, os mundos que narravam. Roland Barthes apercebeu-se da subjectividade do romancista, da falta de transparência na interpretação da historicidade e abre a porta a um novo tipo de autor, um que procura compreender e descrever a realidade, em vez de, como era próprio das convenções literárias tradicionais, criar metáforas de uma realidade que afinal não existe.

O universo dos romances pós-modernistas está em constante mutação e os autores contemporâneos sentiram necessidade de repensar os seus próprios processos, a fim de questionar e, se forçoso, subverter os códigos e valores do passado. Ademais, os narradores já não se dirigem a leitores pacatos e submissos. Narrador e leitor operam em actividades paralelas para tornar a ficção no centro da temática do romance. O leitor é integrado no texto, não para reconhecer na ficção aspectos da vida, mas antes para ajudar a criar o mundo ficcional e, por fim, para dar sentido a essa ficção. Ao leitor, que já no modernismo fora intimado a desvendar e ordenar fluxos de consciência, é concedida a liberdade para criar o mundo ficcional, é-lhe, no fundo, exigido um esforço de co-autoria. Nunca tal havia sido solicitado ao leitor. O romancista compõe num texto a metáfora do mundo, mas é o leitor quem inaugura e participa na criação de novos sentidos interpretativos desse texto, inferindo, desvendando e criticando os microversos que existem no heterocosmos do romance, congregando para o efeito uma série de

conhecimentos e convenções que deve dominar à partida. Paradoxalmente, é também ele quem concretiza, pela sua competência interpretativa e crítica, o fluxo hermenêutico da obra.

A escrita de um texto só se efectiva aquando da leitura do mesmo. Ambas as actividades estão interligadas; uma não existe sem a outra. Afinal, é nas próprias personagens do romance que se funda a escrita do mesmo. Elas, que são um constituinte da criação literária, influenciam os seus comportamentos através de leituras que praticam ao longo da obra. São essas leituras que atribuem às personagens uma consciência narrativa. Theodore Sarbin, no seu capítulo *The Narrative as a Root Metaphor for Psychology*, defende que a consciência narrativa é epigeneticamente adquirida através da audição e da leitura. É um facto que as personagens de *The French...* e *Um Deus...* lêem bastante e é também notório o modo como as suas leituras afectam a experiência de vida e, em última instância, determinam as suas atitudes. No primeiro caso, Mrs. Poulteney lê a Bíblia obsessivamente e socorre-se dos seus paradigmas em todas as matérias; Mrs. Talbot lê sobretudo novelas românticas de amor e vive numa inquietação constante, preocupada com Sarah, imaginando cenas de literatura romântica em que a heroína comete um suicídio:

[Mrs Talbot] knew Sarah faced penury; and lay awake at nights imagining scenes from the more romantic literature of her adolescence, scenes in which starving heroines lay huddled on snow-covered doorsteps or fevered in some bare, leaking garret. But one image [...] summed up her worst fears. A pursued woman jumped from a cliff. (Fowles, 2004: 52).

Da leitura do livro *The Lady of La Garaye*, Ernestina aprende concepções românticas sobre o casamento e os deveres matrimoniais da mulher. Com o livro de Ernestina dá-se uma ocorrência interessante. A dada altura, enquanto Ernestina partilha com Charles algumas das noções presentes no livro, este adormece e Ernestina, impaciente, atira-lho. O livro torna-se então um objecto de arremesso e ao atingir Charles metaforiza a disciplina que a leitura exige. Nesse episódio, o livro traz Charles de volta à

participação de um modelo narrativo que, especialmente por ser dedicado ao matrimônio, deve ser partilhado por ambos.

J. Fowles procura oferecer aos seus leitores experiências paralelas às das suas personagens. Tal como estas, também os leitores se sentem incitados pela narrativa para resistir a leituras pouco ortodoxas e manter as relações de coerência. Com a exceção de Charles e Sarah, todas as personagens no romance são protótipos de leitores obstinados, que recusam leituras divergentes do referencial canônico e, por isso, são parodiados.

M. Carvalho e J. Fowles escrevem duas obras que são, por sua vez, releituras de épocas passadas. Os autores são, nesta perspectiva, também e sobretudo leitores, que interpretam, questionam e criticam as conjecturas da História, para depois as reproduzir, em pequenos mundos narrativos que não existirão verdadeiramente enquanto não forem interpretados.

2.2. Os microversos no universo do romance

Os leitores passivos e meramente consumistas não bastam à narrativa metaficcional, porque não satisfazem os sentidos hermenêuticos sugeridos no texto. Por essa razão, a metaficção procurou criar leitores diferentes, não convencionais, mais activos no processo narrativo, capazes de desenvolver as suas competências perceptivas de modo a permitirem leituras, porventura, mais dinâmicas, capazes de tactear os limites da narrativa.

No ponto anterior, vimos como as personagens são simultaneamente leitores e co-autores da narrativa e é nelas que M. Carvalho e J. Fowles revelam o processo criativo, que combina a escrita e a leitura. Mas nem só.

Ao problematizar a ficção pós-modernista como mimese do real, os autores intrincam vários microversos, num grande tecido heterocósmico. Afinal, a nossa vida não é experienciada num único plano. O que os autores nos pedem é que, enquanto leitores, sejamos capazes de compreender outros mundos que coexistem juntamente com o nosso, mesmo que não sejam empiricamente válidos. A obra literária mimetiza a nossa realidade, mas abre-se a conjunturas que esta não permite. Tomemos como exemplo os finais de *The French...*: no seu conjunto, são inaceitáveis, impossíveis, pois a

existência de um eliminaria a realização dos restantes. A coexistência dos três não é tolerada pela nossa consciência do mundo real, mas constituem novas possibilidades ao nível simbólico e ilusório. Notemos que a apresentação justaposta dos três finais serve de contestação ao desfecho tradicional dos romances históricos, mas também é ilustrativa da recusa do autor em representar o papel de deus do mundo que criou, ao optar por não eleger um só desenlace. Na sua ausência, é conferida ao leitor a liberdade que o romancista declinou, pois caberá a ele decidir que final deseja para o romance. O simbolismo consubstancia-se precisamente no paralelismo que o autor produz ao colocar lado a lado duas sugestões temporais, a vitoriana oitocentista e uma outra, definitivamente mais contemporânea. Nos dois últimos finais, a alternância de verdades propostas é de tal forma imediata, que não podemos deixar de sentir, num final, os efeitos do outro. A ilusão tradicional do amor é imediatamente desfeita pelo espectro da decepção e frustração romântica que o último final revela.

Ainda assim, um romance é um artefacto. A ficção que nele subsiste pretende *imitar* a realidade, mas não *sê-la*. Por isso, em cada mundo que J. Fowles cria em *The French...*, existe uma *mise en abyme*⁵⁸, cuja função é a de precisamente expor o carácter artificial dos mesmos. O mundo das personagens, da *persona* do narrador⁵⁹, da voz do narrador e o mundo do autor sobrepõem-se no mesmo espaço narrativo e desafiam o leitor a observar a paridade ontológica que existe entre o mundo da imaginação e o mundo real, i.e., a analisar o mundo textual enquanto uma extensão do mundo real. O leitor poderá então questionar a razão da criação de tantos mundos dentro do romance, semelhantes ao real, todavia pretensiosamente artificiais.

⁵⁸ Annabela Rita (sd.) define a *mise en abyme* como uma «dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais» (*vide* «*Mise en Abyme* (ou *Mise en Abime*)» in *E-Dicionário de Termos Literários*).

Esta definição segue na senda de Lucien Dällenbach, que já antes havia considerado a expressão como um espelho interno que reflecte o discurso, através da reduplicação simples, repetida ou especiosa, isto é, que parece verdadeira, mas não o é. Nas suas palavras, *mise en abyme* é «un miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire» (1977:52).

⁵⁹ Conforme observado anteriormente, referimo-nos ao capítulo 55, quando o narrador *in persona* faz-se entrar no compartimento do comboio onde se encontrava Charles.

O narrador afirma que os escritores pretendem criar mundos tão semelhantes com o real quanto possíveis, mas nunca o mesmo: «we wish to create worlds as real as, but other than the world that is» (Fowles, 2004:96). Todavia, as personagens que cursam esses mundos são diametralmente reais: «My characters still exist, in a reality no less, or no more, real» (Fowles, 2004:97).

A afirmação lembra Anthony Kerby; ao descrever a hermenêutica do *eu*, o autor sugere que uma identidade pessoal não existe fora de operações narrativas, pois parece estar intrinsecamente ligado à narrativa que constrói para si próprio. Nas suas palavras, «the self appears to be inseparable from the narrative or life story it constructs for itself» (Kerby, 1991:6). Certo é que aprendemos a construir as nossas narrativas com base nos exemplos dos outros e reciprocamente circunscrevemos as nossas vidas a um enredo coerente que nos permita manter uma identidade coerente. Nos romances, cada mundo é uma identidade *per se* e é de tal forma frondoso e impenetrável que os seus residentes ignoram a existência de outros mundos. O narrador, num esforço exasperante, procura manter unido o universo. Não nos esqueçamos, no entanto, de que este não é um narrador convencional, nem é tão-pouco um narrador-personagem, como Lúcio Valério. Assemelha-se mais a um narrador-romancista, que não se confina aos mundos da narrativa, embora se introduza neles momentaneamente, como personagem. Quem o diz é Frederick Holmes, quando previne que «the self-conscious narrator-novelist is not a character [...]. Rather, the narrator identifies himself as the author, and, accordingly, it is apparent from the start that he does not exist within the confines of his narrative» (1995:207). Em consequência, o narrador é a única entidade que reconhece a mescla de heterocosmos. Ou não será tanto assim?

Na verdade, Sarah parece mover-se nos mesmos campos do narrador, optando pelos mesmos procedimentos de escrita e supressão do que foi escrito. Age de forma a fazer crer que está a escrever o enredo da mulher caída em desgraça, levando Charles a acreditar piamente na sua intriga, mas ao mesmo tempo joga com o conceito de «queda», quer enquanto vocábulo, quer enquanto gesto. Parodiando a semântica de «queda», Sarah

cai diversas vezes. Literalmente. Na falésia, escorrega e cai de joelhos para que Charles a segure. No final do romance, cai novamente, desta feita das escadas do Endicott's Family Hotel e torce o tornozelo. Os gestos, propositados, legitimam o enredo da mulher caída em desgraça. Mas há outras quedas a ter em conta. Parte da sedução de Sarah passa por fazer com que Charles caia de amores por ela⁶⁰. A relação semântica entre *queda* e *paixão* é primeiramente revelada pelo Dr. Grogan, que mostra a Charles a inevitabilidade da segunda sobre a primeira: «Don't blame yourself for falling for that girl. I think I know why that French sailor ran away. He knew she had eyes a man could drown in». (Fowles, 2004:226).

A partilha dos contextos cognitivos entre Sarah e o narrador é tão intensa que este acaba por plagiar as metodologias que Sarah utiliza com Charles, para atacar a condição mais elementar da narrativa: o seu dever de fabricar escolhas binárias. Em vez de escrever numa composição narrativa adequada, o narrador compõe e apaga o que compôs, criando um duplo efeito: o material eliminado perdura como um eco, como um fragmento de texto fantasma que assombra o romance. O exemplo mais flagrante é o do reencontro entre Ernestina e Charles, após este ter resistido à tentação de Sarah. No ambiente sereno dessa reunião, surgem ecos dessoutro encontro com Sarah e, de imediato, num mesmo momento da acção, deparamo-nos com um casamento tranquilo, seguro e estável, sobreposto aos cenários de extrema ruptura entre Charles e Sarah. As duas realidades são concorrentes e o narrador não encontra razão para optar por uma em prejuízo da outra. A fusão dos oximoros incita-nos a imaginar uma condição em que impulsos contraditórios não se excluem forçosamente.

Sarah assemelha-se de tal forma ao narrador que este, quando confrontado com a possibilidade de invadir o espírito da personagem, de modo a dar a conhecer ao leitor as suas perturbações íntimas, se recusa a fazê-lo. Sentimos inclusivamente a sua intimidação, quando afirma: «Perhaps you think she must, to be so changed, so apparently equanimous and contented with her lot, have heard from or of Charles. But not a word.

⁶⁰ No romance, Sarah joga literalmente com o termo «fall», estando a ironia no «fall down» (cair) e «fall in love» (apaixonar-se).

And I no more intend to find out what was going on in her mind» (Fowles, 2004:282).

Sarah é a única personagem que consegue transmover-se de dentro para fora da história, libertar o corpo do seu estado disciplinado e socialmente articulado, até este se tornar desconjuntado, decomposto e desterritorializado, para de novo o reconstruir.

J. Fowles procura demonstrar como a narrativa pode lavar um espaço negativo que não cabe na arquitectura narrativa. É nesse espaço negativo que encontramos Sarah, movendo-se num limbo do romance sem história, num espaço de silêncio, ausência e sombra, um submundo extra-narrativo, ofuscado pela luz sempre presente da narrativa, coexistindo sob os mundos narrativos convencionais.

De facto, só podemos compreender Sarah se compreendermos a existência de realidades extra-narrativas, pois a personagem deseja precisamente fugir da narrativa, escapar do romance. Ao longo do romance, múltiplas personagens executam planos de resgate para trazer Sarah de volta a um microverso mais convencional. Mrs. Poulteney, *ad exemplum*, exige-lhe que cumpra os elementos e as formas narrativas tradicionais e procura convencê-la, socorrendo-se do enredo cristão da expiação dos pecados: «To the ignorant it may seem that you are persevering in your sin [...] I am told they say you are looking for Satan's sails. [...] I wish you to show that this person is expunged from your hear.» (Fowles, 2004: 63-64).

A sua fuga da narrativa linear deve ser vista como uma tentativa subversiva de progredir para além dos hábitos cognitivos que produzem essa mentalidade narrativa casual, inalterável entre a população local. A sua insubmissão vale-lhe alguns epítetos, tais como «prostituta», que nunca poderiam existir numa narrativa canónica. Na verdade, Sarah procurará sempre explorar e inventar novas condições para a sua existência. Como forma de subsistência, forçou de tal forma a entrada na imaginação de Charles, deixando impressa uma representação de si mesma tão profunda que poder-se-ia dizer que se duplicou ontologicamente e, num sentido muito autêntico, passou a habitá-lo, a assombrá-lo, levando-o a confidenciar a Dr. Grogan: «I feel like a man possessed against his will – against all that is

better in his character. Even now her face rises before me, denying all you say» (Fowles, 2004:227).

Charles subverte-se quase visceralmente, invadindo o mundo renegado, anti-social e negro de Sarah. É precisamente Dr. Grogan quem, dando voz à moralidade vitoriana, lhe estende a mão e o faz regressar à comunidade, reinscrevendo-o na narrativa cristã: «If you become a better and more generous human being, you may be forgiven. But if you become selfish... you are doubly damned» (Fowles, 2004:157). Charles, que está previsivelmente predestinado a regressar ao lado transparente da escrita, parece deixar-se levar pelas palavras de Grogan. A sua culpa quase parece benéfica, porque expia os seus tormentos e confere à vida um novo propósito. De repente, uma nova vida surge diante de si, repleta de desafios que ele pode conquistar.

Charles desceu ao submundo do indizível e regressou a contextos narráveis. J. Fowles mostra-nos como tão rapidamente a mente humana, especialmente se confusa, demanda por formas narrativas. O sonho de Charles de alcançar uma vida arrojada e audaz não é mais do que uma busca pela narratividade, em que o herói enfrenta obstáculos e dificuldades para alcançar o seu propósito. O herói pretende regressar dessa derrapagem para o desconhecido, numa altura em que se sentia sufocado pelas edificações narrativas; nas palavras do narrador, Charles fora «a brilliant man trapped, a Byron tamed» (Fowles, 2004:130) e encontrou em Sarah uma nova conspeção da vida. Com ela, procurara alcançar «a glimpse of another world: a new reality, a new causality, a new creation. A cascade of concrete visions» (Fowles, 2004:368). Esta revolução contra a narrativa da vida e, por conseguinte, contra a sua própria identidade, está destinada a cair numa espiral que se repetirá perpetuamente, num desejo de libertação que nunca se tornará real, porque para Charles existe um dever, um compromisso que deve ser mantido com as formas canónicas da narrativa. A dada altura, é chegada a hora de regressar às convenções, ditadas pela sociedade.

Tanto Charles como Sarah anseiam pelos momentos de evasão para os campos circundantes de Lyme Regis, onde poderão estar em comunhão com as suas aspirações e anseios, longe dos olhares inquiridores da comunidade.

Também Lúcio Valério caminha por uma cidade que confessa desconhecer, mas que o constrange a todo o instante. A certa altura, constata: «Na verdade eu, que todos os dias atravessava Tarcisis e decidia sobre os destinos de Tarcisis, acabava de descobrir que não conhecia a minha cidade» (Carvalho, 2003:61). No fundo, as convenções subsistem nos espaços urbanos, pelo que, para lhes escapar, é necessário abandonar as localidades que as albergam.

2.2.1. O espaço e a sociedade

A leitura analítica do espaço e da sociedade em *The French...* e *Um Deus...* permite-nos concluir que existe uma notável relação simbiótica entre o espaço da acção e as interacções das personagens. Tanto o primeiro como as segundas conservam-se dentro de um modelo convencional, organizado e socialmente reconhecido. As personagens colaboram entre si para produzir um fluxo narrativo mutuamente satisfatório. Confinados ao espaço ordeiro da localidade, relacionam-se intertextualmente, ecoando os pensamentos de outras personagens, concluindo orações que não são as suas, antecipando outros gestos, imaginando ocorrências que outras deixaram em suspenso, de certo modo, muito semelhante às inter-relações humanas perpetuadas na vida real.

A localidade de Lyme Regis, em *The French...*, metaforiza os limites narrativos de que falámos no ponto anterior, com as suas ruas herméticas, ruelas apertadas, caminhos labirínticos e pequenas casas enclaustradas em bairros cingidos pelo mar e pelas colinas. A vida social opera confinada nesta organização metódica. Porém, no meio desta disposição ordenada, surge um caos, que se impõe: as aspirações humanas. O espaço em redor, com os seus canais de água, as falésias encrespadas, a natureza selvagem e os mistérios geológicos são repositórios de desejos, apetites e impulsos animais das personagens, quando estas transbordam os limites da localidade (leia-se, também, da narrativa). A civilização (ordem humana) coexiste com o caos do desconhecido e do indomesticável. Inexoráveis são também os desejos humanos e, a sua relação com o exterior, levam as personagens a ansiar por momentos de evasão. O exterior é, em contraste, o espaço da liberdade e das

apetências. Esta relação espacial entre o interior e o exterior da localidade encontra analogia nos comportamentos antagónicos de Ernestina Freeman e de Sarah Woodruff. A primeira procura adequar o seu ideal de felicidade aos comportamentos normativos da cidade, chegando mesmo a convencer-se de que o casamento vitoriano é a sua verdadeira ambição. A segunda evita-os a todo o instante.

Na verdade, a natureza individual de Ernestina é inteiramente silenciada pelas normas sociais. A jovem acolhe com recato esses preceitos normativos e disciplina o seu carácter para actuar em conformidade com os desejos da população de Lyme. Por este motivo, não lhe descortinamos a necessidade da fuga que é tão evidente em Sarah ou Charles. Mas Ernestina não é menos vítima do que ambos, facto que leva o narrador a declarar: «I am not doing well by Ernestina, who was after all a victim of circumstances; of an illiberal environment» (Fowles, 2004:255).

Charles também procura agir dentro dos limites racionais da sociedade, mas anseia tanto pela emancipação das restrições como Sarah, afinal «Lyme was a town of sharp eyes» (Fowles, 2004:294). A amante do tenente francês, todavia, está em maior sintonia com os seus sentimentos e com os desejos de libertação. Ao contrário de Charles, não opera em conformidade com as regras sociais. Pelo contrário, confiada aos limites da localidade, Sarah faz por se humilhar aos olhos da população, para atingir os níveis mais baixos da consideração humana (como será o estigma da prostituição), porque entende que a liberdade encontra-se justamente na rejeição social. Quando conversa com Charles, afirma: «Sometimes I almost pity them. I think I have a freedom they cannot understand» (Fowles, 2004:176).

De resto, Sarah não resistiria à prisão que é Lyme Regis. Quando Mrs. Poulteney a encontrou, fechada no seu quarto, em lágrimas, o médico recomenda-lhe que conceda à criada maior liberdade, como cura para a melancolia: «When he came down to the impatient Mrs. Poulteney, he gave her a brief lecture on melancholia – he was an advanced man for his time and place – and ordered her to allow her sinner more fresh air and freedom» (Fowles, 2004:60).

O ambiente não difere muito, em Tarcisis. O mapa da cidade, por onde *Um Deus...* se passearia na brisa da tarde, mantem a mesma severidade no espaço, nas ruas indelineáveis e estreitas. Tal como Lyme Regis, não é uma cidade harmoniosa. Pequena, possui uma imparcialidade e objectividade que não se coaduna com as angústias e estrangulações das personagens principais. Vejamo-la através do olhar de Lúcio Valério:

A Decumana deserta, por cima da qual íamos passando; o fórum, com a monotonia rígida das suas colunatas e a imponência do templo de Júpiter; o espaço côncavo do teatro inacabado à distância; a confusão das ruas estreitas, com a sobrevivência indígena de casas redondas de traça antiga e telhados de colmo, contrastando com as ilhas de tijolo inseguro que quase oscilavam por cima [...]. A basílica, que eu era capaz de descrever por dentro, até aos recantos mais escusos, e em que trabalhava todos os dias, parecia-me, naquele momento, na sua longínqua frieza de pedra, uma edificação de outro mundo, alheio, parado, morto, de alma inacessível... Cidade afinal estranha, aquela. (Carvalho, 2003:60)

Do exposto, acentuamos o desconforto da personagem principal ao narrar a sua cidade. Sarah e Charles sufocavam em Lyme Regis e procuraram a todo o custo escapar aos seus limites. O mesmo sentimento repressivo está presente neste excerto, como se Tarcisis esmagasse o desejo de libertação de Lúcio Valério. Tal não é de estranhar, pois ambas as localidades são provincianas e assentes em convencionalismos que enclausuram as aspirações humanas. Por essa razão, Ernestina, Sarah, Charles e Lúcio Valério estão condenados à derrota, tanto social, como afectiva.

O duúnviro vive em permanente conflito com o espaço social. Ao caminhar pelas ruas de Tarcisis, apercebe-se de que pouco ou nada pode contra as forças opressivas da sociedade. A dada altura, o seu corpo metaforiza a relação entre as conflagrações que experiencia no interior da cidade e a paz que existe no seu exterior quando desabafa: «Para ali fui ficando, talvez com o exterior sereno, mas com o inferno na alma» (Carvalho, 2003:96).

O desconforto de Lúcio acentua-se no confronto entre a filosofia estóica com que procura exercer o seu mandato e os interesses mundanos e

mesquinhos que o compulsam a agir de modo contrário. Ainda assim, não será tanto este confronto que o reprime. Curiosamente, a sua grande batalha é interna e é em permanente conflito interno que percorre a cidade, oprimido entre os seus deveres enquanto duúnviro e a liberdade que deve conceder aos seus cidadãos, como seja a tolerância para as celebrações religiosas, primeiro do paganismo, mais tarde os cristãos.

A este respeito, devemos considerar a cidade como um espaço de rituais decadentes e desadequados, perpetuados ao estilo carnavalesco numa praça bakhtiniana apenas para deleite e apaziguamento do povo. O carnaval é um símbolo da comunhão entre as pessoas, que se unem sob um mesmo prazer. O que difere aqui é que M. Carvalho utiliza os espectáculos para distinguir o seu narrador, para o separar do resto da sociedade e deste modo levar o leitor a penetrar nos seus meandros mais profundos. Vejamos, na transcrição que se segue, como Lúcio Valério se distancia do prazer carnavalesco do seu povo:

— Parece que há para breve um espectáculo interessante na tua cidade...

Lembrei-me de Arsenna. Mas nada disse e fiquei-me por uma interrogação muda.

— Vão ser julgados uns cristãos, não?

— Não me parece que um julgamento seja um espectáculo...

— Não achas? Não vai o povo assistir? Não se fazem apostas? Não há claques e entusiasmos? Não se comenta no fórum? Não é o assunto dominante de todas as especulações? Não pode preceder um segundo acto, que é o dos suplícios e execuções? Não exulta a plebe, de modo a ficar contente e grata?

— Eu limito-me a administrar justiça, em nome do Senado e do Povo...

— Decerto, duúnviro. Só tenho que felicitar-te. Ainda por cima, logo a seguir, terás o privilégio de oferecer ao povo a agonia dum reles salteador. Que sorte a tua! Seduziste a Fortuna? (Carvalho, 2003:274-275).

De resto, à boa maneira romana, a justiça surge sempre associada ao carnaval, a punição dos infractores é concebida com o intuito de divertir os restantes: «Isto é a cadeira de ferro – engrolou o homem em voz rouca. – Acorrenta-se aqui o justiciado e vão-se aquecendo brasas, nesta gaveta, debaixo do assento. Quando a cadeira vai ao rubro dá um belo espectáculo:

desatam-se os fumos e começa a cheirar a carne chamuscada» (Carvalho, 2003:292). A perseguição e o subsecutivo julgamento dos cristãos ocorrem após a ameaça moura, pelo que a população de Tarcisis adere ao julgamento com alívio, já liberta das preocupações que o cerco levantara. Lembremo-nos de que o carnaval, como entendido por M. Bakhtin, é também um tempo de libertação das preocupações. De uma forma ou de outra, todos participam no julgamento. A basílica, outrora lugar de recolhimento, é transformada numa enorme praça carnavalesca, num espaço de comutas e experiências inter-humanas que nunca caberiam num palco, onde as convenções sociais são momentaneamente suspensas e todas as estratificações sociais se confundem:

Eis que todos se precipitaram em tropel e num instante a basílica ficou repleta. Disputavam-se lugares, rompiam alterações. A multidão cavalgou pelas escadas e as galerias superiores fervilharam de gente colorida. Não parecia dar-se grande atenção às prioridades resultantes da consideração social. Confundiam-se, em sequências agitadas, homens e mulheres, decuriões e plebeus, artesãos e escravos e, até, rústicos vindos de longe, habitualmente tão desafectos da coisa pública. O ruído de vozes, risos e passos preencheu o amplo espaço. (Carvalho, 2003:298).

Valerá a pena relembrar que: «the central arena could only be the square, for by its very idea carnival belongs to the whole people, it is universal, everyone must participate» (Bakhtin, 2009:128).

Como veremos no terceiro capítulo, Rufo Cardílio saberá tirar proveito do julgamento para conquistar definitivamente a população e, assim, ascender ao duunvirato. Representa, nesta medida, a expansão das aspirações humanas, a que M. Bakhtin também se refere, no tempo do carnaval.

Em oposição, não encontramos em *The French...* muitas marcas carnavalescas. Em primeira instância, tal facto poderia parecer estranho, mas na verdade, tal como M. Bakhtin havia afirmado, o século dezassete assistiu a uma quebra e a um declínio do sentido carnavalesco, o que levou a que alguns traços ainda hoje presentes, no circo, no burlesco ou no teatro, fossem mascarados. Diz o autor que, a partir do século XVII, as festividades

carnavalescas «[...] have lost their former significance and their former wealth of forms and symbols» (2009:131). Nessa medida, no século XIX vitoriano reproduzido em *The French...*, as deliberações eram tomadas em silêncio, recolhidas na privacidade das casas. Não há, pois, grande margem para o carnaval bakhtiniano num romance que, porventura, retrata a época de maior resguardo e exaltação da decência. O destino de Sarah decide-se no escritório de Dr. Gogan e, no entanto, parte da sociedade de Lyme Regis que manteve contacto com Sarah participa de alguma forma no seu desterro. Charles também o faz, num sacrifício de salvação final, mas, tal como Lúcio Valério em Tarcisis, demarca-se do julgamento popular. Lyme Regis parece-nos uma enorme praça bakhtiniana deixada ao abandono, sem festividades nem vozes exaltadas, onde os jogos são cumpridos nos bastidores, transformando a localidade numa praça de silêncio. Tal como testemunháramos no julgamento dos cristãos, também em Lyme a população se une em redor de Sarah, como se de um julgamento se tratasse. Acusada de não cumprir os preceitos normativos da sociedade, a jovem é forçada a abandonar a povoação. A sentença, se assim o entendermos, é proferida pelo Dr. Grogan, mas toda a comunidade é cúmplice. Contudo, a população não se encontra reunida numa praça ou numa basílica. Cada qual, no recato do seu lar, desempenha o seu papel, em convivência, para libertar a cidade dos efeitos ignominiosos da amante do tenente francês.

Tarcisis não é silêncio, mas é, no início do romance, pelo menos, paz. Após períodos de intensas batalhas, as casas foram reconstruídas e as ruas expurgadas do sangue outrora derramado. A cidade impõe-se à crueldade de um passado que nos é relatado através da memória do narrador. A população de Tarcisis vive em paz, mas do exterior ainda irrompem rumores de novos perigos. Evocando as batalhas do passado, o narrador confessa: «[...] ainda hoje olho com desconfiança quem venha do lado do Oceano» (Carvalho, 2003:18).

O receio não ocorre sem fundamento. As muralhas de Tarcisis não impedem nem resistem à aproximação do mundo selvagem, quer seja este materializado na ameaça dos mouros ou pelos costumes de outras civilizações, que vão procurando refúgio na cidade. Degradadas as muralhas,

é pelos espaços que franqueiam que entra a nova religião e, com ela, a selva indomesticada que se impõe à ordem. Assim temos que, de repente, por entre as casas de um desses bairros estreitos, «as lamas misturavam-se a detritos pútridos. O estuque das ilhas, que quase se tocavam junto aos céus enluarados, esboroava-se, escalavrado, e deixava ver as úlceras de tijolos enegrecidos e já muito erodidos, Inúmeros grafitos, os mais obscenos, indiscerníveis àquela luz, tornavam as paredes ainda mais encardidas e miseráveis» (Carvalho, 2003:65).

Existe, todavia, um factor que distingue os dois espaços: Lyme Regis é uma localidade autêntica, situada em Dorset, na costa sudoeste de Inglaterra. Tarcisis, relembramos «nunca existiu» (Carvalho, 2003:11). Ainda assim, a distinção não é absoluta, pois aceitamos que Tarcisis não terá existido, conforme afirma o autor, mas podemos presumir que o espaço geográfico se situa no Alentejo, próximo de Évora⁶¹. A localização não parece casual, uma vez que coincide com a área sociocultural mais romanizada do território português, como aponta Jorge de Alarcão:

O território actualmente português parece dividir-se, quanto ao grau de romanização, em duas grandes áreas: por um lado, o Algarve, o Alentejo e a zona litoral entre o Tejo e Vouga; por outro, as terras interiores entre o Tejo e o Douro e a zona a norte deste último rio. A primeira é uma área consideravelmente romanizada: a onomástica pessoal latina é abundante, os mosaicos são frequentes, as *villae* que eles denunciam são numerosas, a escultura é a mais comum, os núcleos urbanos parecem mais vastos e dotados de melhores monumentos. (1995:165).

A cidade de Lyme Regis pode ser real, mas a sua sociedade, aquela que perpassa as páginas do romance, não o é certamente. Embora ficcionadas, estas sociedades procuram criar no leitor um sentimento de presença nas épocas que retratam. Como vimos no início do capítulo, J. Fowles promove

⁶¹ A razão de avançarmos com tal localização prende-se com um episódio que relata a captura de um criminoso, que terá ocorrido nos campos adjacentes de Tarcisis, perto da estrada de Évora. Aqui transcrevemos o episódio:

Aulo, com um orgulho risonho, contou-me, entre duas portas, como tinha conseguido capturar Arsenna. Saiu de Tarcisis, em segredo, na noite em que dei pela sua falta, por uma das portas secundárias da cidade. Ia acompanhado de alguns vigilantes e escravos, cedidos por seus amos, sem saberem para que efeito. O grupo dera uma grande volta, por brenhas e matos, até retomar a estrada de Évora, umas cinco ou seis milhas a Norte. (Carvalho, 2003:117).

um jogo antitético entre a necessidade de criar um efeito do passado para o que leitor mergulhe na História e de o recuperar, quase em simultâneo, para o presente. Os períodos representados tendem, desta forma, a criar efeitos de semelhança com as noções pré-concebidas que os leitores transportam para a leitura. Nelas, tal como qualquer leitor suporia, marginalizam-se os desvios, assinalam-se as diferenças. Não obstante, esta é uma segregação que confere poder ao marginalizado, porque ao ser distinguido, este está também a ser individualizado, sobre uma multidão de personagens colectivamente ordinárias. É por esta razão que Sarah Woodruff e Lúcio Valério conseguem atravessar os microversos do romance, porque se elevam por sobre os muros sociais. Em *Lyme Regis* e *Tarcisis*, o poder⁶² pertence àqueles que conseguem narrar melhor, contar a melhor história. As melhores histórias são as que prevalecem, as que ajudam a manter uma cultura obediente.

Importa prevenir que não nos referimos, neste particular, a reconstruções da oralidade (muito evidentes em J. Saramago, *ad exemplum*). É um facto que J. Fowles (mais do que M. Carvalho, em *Um Deus...*) utiliza ao longo do romance, sobretudo nos momentos em que se dirige ao leitor, um tom causal ou conversacional, mas nenhum dos romancistas é assumidamente, no contexto das obras em análise, um contador de histórias, no sentido tradicional. Afirmámos que Sarah Woodruff, Charles Smithson e ainda Lúcio Valério contam a melhor história, pela forma como agem e se movem nos universos diegéticos do romance. Sob a superficialidade da história narrada ao leitor, uma outra se conta, geralmente contrária à primeira, actuando num nível inferior da acção narrativa, como uma *mise en abyme* narrativa que se expõe ao leitor. Estamos perante duas forças discursivas, uma do narrador e outra das personagens. No caso de Lúcio Valério, esta reflexão reveste-se de um interesse suplementar, uma vez que a personagem é simultaneamente o

⁶² Referimo-nos ao poder para sobressair do romance, para atravessar mundos e para quebrar muralhas em busca da liberdade. Na óptica do leitor, Sarah e Lúcio Valério são personagens poderosíssimas, pela sua capacidade de elevação e superação dos limites narrativos. Naturalmente, dado o seu carácter marginal, não possuem qualquer poder dentro do espaço diegético do romance; Sarah é proscrita, nunca conseguiria usufruir do poder, mas tal ausência é muito mais estranha em Lúcio Valério, duúnviro da cidade.

narrador. Ainda assim, cremos que o conceito plurivocal se mantém: Lúcio, narrador, procura pautar os seus gestos através da filosofia estóica; porém, Lúcio, personagem, nem sempre age de acordo com as máximas que idealiza⁶³.

Do exposto, realçamos que, contrária à fluência do discurso convencional, subverte-se uma outra narração, anticonvencional, que as personagens principais insistem em narrar, não em registos orais, mas por meio de gestos rebeldes e indisciplinados. Cada uma destas vozes apresenta um ponto de vista individual sobre os episódios diegéticos narrados, o que redundará numa diversidade de ângulos ópticos com que o leitor poderá melhor apreender a história. A compreensão das várias vozes discursivas (do narrador e das personagens) exige um leitor com capacidade para se adequar ao jogo plurivocal e «assumir um papel activo na construção da leitura» (Jubilado, 2010:213).

A narração é uma força discursiva enorme, através da qual o controlo social pode ser dramatizado, na medida em que instaura a fé da população, persuade, atribui confiança, ao mesmo tempo que frustra qualquer tentativa de debater a verdade (mesmo que essa verdade seja benéfica ou vantajosa para todos). Neste sentido, entendemos que as personagens contam outra história precisamente para revelar uma outra verdade, afinal, «contar histórias pode [...] ser uma forma de veicular uma verdade alternativa» (Jubilado, 2010:243).

A polifonia é partilhada por aqueles que melhor dominam (ou, pelo menos, entendem) o sentido carnavalesco da sociedade, o qual contrasta com seus modelos perfeccionistas. De acordo com Bakhtin (2009), são estas personagens, que gozam de uma autonomia excepcional na estrutura da obra, que conferem ao romance a sua plurivocidade, pois cada qual possui uma visão muito individual do contexto social em que está inserido. No fundo, diz Bakhtin, é como se as suas vozes ecoassem «alongside the author's voice» (2009:56). Esta perspectiva bakhtiniana permite-nos compreender melhor a inadaptação que Lúcio, Sarah e também Charles

⁶³ Sobre os conflitos introspectivos de Lúcio Valério Quíncio, *vide* Capítulo III, ponto «3.1. As pressões sociais e morais».

sentem por não se conformarem com os papéis que a sociedade exige que desempenhem. Os três partilham uma natureza dialógica, ao passo que a sociedade ainda se mantém orgulhosamente monológica, o que lhe retira algum humanismo. Como afirma H. Buescu, «o homem será então tanto mais humano quanto melhor souber ouvir, ampliar, escutar e fazer repercutir a pluralidade infinita dessas vozes que o atravessam e constituem» (2008:274).

2.3. Os constrangimentos sociais

Mais do que se limitar a retratar o vitorianismo, J. Fowles pretende que *The French...* seja similar aos romances vitorianos. Embora, como vimos, esses pressupostos sejam ilusórios, só a sugestão impõe ao leitor um enorme respeito, porque o adjectivo «vitoriano» ainda transporta ecos dessa era de decoro e obediência. A arquitectura da sociedade vitoriana concebida no romance é paradoxal. Ou melhor, todo o romance é paradoxal. Através da confluência de diversas práticas anacrónicas, J. Fowles consegue escrever um romance inovador e pós-modernista. É um trabalho de índole experimental que assume a forma de romance vitoriano. Assistimos, na obra, a uma disputa entre dois contextos socioculturais: o oitocentista e o contemporâneo. Importa recordar que as convenções da sociedade moderna diferem seguramente das que pautavam a sociedade inglesa do século XIX. Nesse sentido, é natural que um vitoriano não consentisse na prática de determinados comportamentos que nós, leitores contemporâneos, interpretaríamos como triviais.

O paradoxo estende-se às suas personagens e acaba por ser o suporte de todo o enredo, na medida em que o autor situa no mundo vitoriano personagens com anseios, ambições e paixões contemporâneas, personagens nada diferentes das que encontramos em outros romances pós-modernistas, em nada diferentes de nós, leitores. A transposição do homem moderno para o mundo vitoriano estimula uma outra forma de (re)pensar a sociedade inglesa oitocentista, à luz das convenções actuais, uma vez que as antecedentes deixaram de fazer sentido para um leitor contemporâneo.

Não nos referimos apenas ao relacionamento de Charles com Sarah. Ambas as personagens se distanciam da era vitoriana desde o início, até mesmo antes de se conhecerem. Sarah, porque corporiza a antípoda da virginal Ernestina. É a prostituta, numa época em que a prostituição aumentou exponencialmente, o que reforça a hipocrisia sexual do vitorianismo. Não é, todavia, uma prostituta por actos, mas em palavras, pois Sarah mantém-se virgem até ao encontro com Charles. Alimenta, porém, esses rumores, porque lhe são imprescindíveis para que se liberte definitivamente dos preceitos sociais e conquiste a sua liberdade individual. Por esta razão, os habitantes da cidade tomam uma hipótese por verdadeira e Sarah deixa-se levar nessa rede ficcional. Em última instância, prefere atravessar o sofrimento da ostracização social e romper a moralidade vitoriana para depois ressurgir como uma mulher independente. Também esta emancipação feminina é uma ruptura na concepção vitoriana do mundo.

Similarmente, Charles abala as fundações da sociedade vitoriana. Embora mantenha uma postura elegante e cavalheiresca, é um cientista, um discípulo de Darwin⁶⁴ e refugia-se no seu conhecimento sobre a selecção natural para tolerar a corrupção do seu futuro (desperdiçado num casamento convencional) e a sua reclusão numa ordem social estéril. A argumentação darwinista era muito pouco tolerada pelos vitorianos, uma vez que reduzia a importância e dignidade do homem no grande diagrama da vida, daí que a posição de Charles seja uma afronta ao pensamento oitocentista. A intenção de J. Fowles está bem patente no seguinte excerto, retirado de *Notes on an Unfinished Novel*:

The great nightmare of the respectable Victorian mind was the only too real one created by the geologist Lyell and the biologist Darwin. Until then man had lived like a child in a small room. They

⁶⁴ Acreditamos que a homogenia dos nomes Charles (Smithson e Darwin) implica uma correlação na forma como ambos são vistos pela sociedade inglesa oitocentista. Charles Darwin, à semelhança da personagem de *The French...*, não estava em perfeita sintonia com o pensamento exageradamente moralista da época vitoriana. Ambos incutem um certo respeito entre os membros da sociedade, mas ao mesmo tempo, uma incómoda desconfiança pelas teorias que sustentam. Esta relação entre ambos, que poderíamos adjectivar de quase simbiótica, é particularmente evidente quando o narrador comenta com ironia: «Charles called himself a Darwinist, and yet he had not really understood Darwin. But then, nor had Darwin himself» (Fowles, 2004:50).

gave him – and never was a present less welcome – infinite space and time, and a hideously mechanistic explanation of human reality into the bargain. Just as we ‘lived with the bomb’ the Victorians lived with the theory of evolution. They were hurled into space. They felt themselves infinitely isolated. By the 1860’s the great iron structures of their philosophies, religious and social stratification were already beginning to look dangerously corroded to the more perspicacious. (Fowles, 1977:136).

A teoria da evolução não bastou para libertar a sociedade dos constrangimentos severos sobre a sexualidade. J. Fowles reescreve o mundo vitoriano precisamente para criticar a tirania da estagnação da libertação sexual que ainda persistia e que condenava qualquer mulher que transgredisse sexualmente.

No entanto, ao contrário de Sarah, Charles deixa-se disciplinar pelo sistema patriarcal e normativo da sociedade. Procura na ciência resolver os seus receios, sobretudo para com Sarah. Dado que estes nascem de uma atracção sexual, Charles procura, em consonância com Dr. Grogan, compreendê-la num quadro psicopatológico de demência. No fundo, tenta, ao desumanizá-la, neutralizar o poder misterioso que esta tem sobre si.

Se em *The French...* encontramos três protagonistas em sublevação contra a organização metódica e disciplinar da sociedade, em *Um Deus...* assistimos precisamente ao oposto. A personagem principal percorre o romance em especulações políticas, sociais e religiosas. Através de Lúcio Valério Quíncio, somos transportados para a sociedade romana do século II d.C.⁶⁵, onde podemos presenciar duas forças antagónicas em disputa. De um lado, a integridade de Lúcio, na luta pela ordem e inalterabilidade social; do outro, uma sociedade leviana e inconsciente, onde subsistiam rituais desapropriados, onde «os mais notáveis nada tomavam a sério; a plebe não tomava a sério os notáveis. E nesta irresponsabilidade, todos se julgavam protegidos por uma grande redoma, diáfana mas sólida, velada por benévolos deuses guardiões» (Carvalho, 2003:30). E, no meio dos interesses

⁶⁵ Conforme mencionado no Capítulo II, «1.1.2. A metaficção», no início do segundo capítulo, o narrador localiza a acção «aos 213 anos da era de Augusto» (Carvalho, 2003:27). Esta data, todavia, não corresponde ao ano 213 do calendário gregoriano. A «era de Augusto» terá principiado no ano 38 a.C., o que coloca a acção no ano 175 d.C. do calendário cristão. De resto, o Imperador Marco Aurélio Antonino reinou no período de 7 de Março de 161 a 17 de Março de 180.

e conveniências, a desequilibrar o conflito, desponta a alvorada da era Cristã.

Tal como havíamos observado para *The French...*, também em *Um Deus...* a crítica à hipocrisia da sociedade é mordaz. Lúcio Valério é um magistrado íntegro, apologista dos valores do sistema romano, mas falta-lhe algo essencial para triunfar sobre a mesquinhez das relações políticas: o pragmatismo que Mara, a sua mulher, domina. No fundo, a sua equidade é incomportável com sensibilidades práticas e a personagem está consciente da sua fraqueza. Quando Mara o aconselha a passar uma noite no templo, por forma a apaziguar a cidade, este considera: «Assim procederia eu, se fosse hábil, prudente e pérfido homem público. Mas o preço dessa acção – um trato com a mentira – tornar-se-me-ia pesadíssimo» (Carvalho, 2003:108).

Tal lacuna colocá-lo-á no centro de uma conflagração tripartida: as intrigas políticas, o descontentamento do povo para com a seita cristã (que Lúcio tenta, de certo modo, proteger do ódio da população) e, como se não fosse o bastante, a ameaça de uma iminente invasão árabe. Os incidentes que vão ocorrendo pela cidade deixam adivinhar tempos conturbados, mas Lúcio não tem a força necessária para se distanciar da fatalidade do destino. Quanto muito, aceita-o como uma inevitabilidade: «Tirado o vinho, há que bebê-lo» (Carvalho, 2003:97). Analogamente, a mesma fatalidade pode ser encontrada em *The French...* No penúltimo capítulo, Sarah, para se libertar das interrogações de Charles, responde: «‘It had to be so.’ [...] Yet still he stared down at her hidden face. ‘And all those cruel words you spoke... forced me to speak in answer?’ ‘Had to be spoken.’» (Fowles, 2004:462).

2.3.1. As intrigas políticas, amorosas e religiosas

A predestinação do infortúnio é bastante evidente nas duas obras. Contudo, a tripartição da intriga sugerida no presente subtítulo é significativamente mais óbvia em *Um Deus...*, cujas personagens prototípicas parecem assentar com perfeição em cada intriga. Deste modo, temos, do ponto de vista político, personagens paradigmáticas de referência, como senadores e magistrados; na perspectiva social e religiosa, encontramos

personagens-tipo, como são os casos de Rufo ou Iunia. Todas se unem sob a insígnia da herança cultural romana, repleta de «munificências e egoísmos, vitórias e destroços de duúnviros, decênviros, centuriões, primipilos, áugures, edis e, enfim, de vidas que se cruzam» (Martins, 1995:123).

As três intrigas estão de tal modo entrançadas que não se podem avaliar isoladamente. Em todo o caso, divisamos para cada uma (ou para cada microuniverso diegético) um líder, que se imiscui nas restantes, mas cujo papel desempenhado no seu microverso é crucial para o desenrolar da narrativa. Iunia, *ad exemplum*, participa na intriga amorosa, mas encabeça o mundo da religião; cristã fanática, será julgada e abandonada. Notemos que Iunia não é a líder da seita dos cristãos, esse papel pertence a Milquion, bispo dos cristãos, numa altura em que a hierarquia ainda não estava definida. Milquion apresenta o culto cristão à população romana⁶⁶, mas é Iunia quem se assume como agente mobilizadora da fé cristã.

Rufo, por seu lado, participa no mundo da religião, mas é ao nível social (com um desfecho político relevante) que mais se destaca. Ironicamente, em contraposição com o desprezo que tanto o narrador como o leitor nutrem, é o grande vitorioso da narrativa. Triunfante, alcança a liberdade, «obtém, na luta contra os mouros, e de forma aparentemente inexplicável, os louros pela vitória na defesa da cidade, em detrimento de Lúcio, que é o magistrado e que comandava as operações, por inerência de funções» (Canuto, 2004:173) e, num surpreendente desenlace, ascende a duúnviro.

Finalmente, Lúcio; poderíamos argumentar que o protagonista, uma vez oferecendo o corpo ao ofício da magistratura, é o elemento fundamental da política. Não estaríamos equivocados, uma vez que a afirmação é pertinente. Todavia, é nosso crer que Lúcio, à semelhança de Sarah, em *The French...*, movimentava-se equitativamente pelas três intrigas e as suas acções acarretam consequências em cada um destes microversos.

Havíamos dito no ponto anterior que falta a Lúcio um certo pragmatismo, que lhe permitisse subsistir numa sociedade deteriorada pela

⁶⁶ *vide* Capítulo III, designadamente o subponto «3.3.1. A descrição de cultos e de rituais».

corrupção de valores e entorpecida pela impassibilidade dos dias⁶⁷. A integridade ética com que norteia as suas determinações ao longo do romance será, no fim, a sua derrota. Por formação estoica, Lúcio está forçado a renegar todas as paixões, pelo que não sabe como lidar com Iunia, por quem se enamora (intriga amorosa) e com quem mantém um estimulante duelo concepcional sobre religião (intriga religiosa). A estas, se associa o desespero de ver a sociedade, primeiro adormecida, depois hostil para com as suas sentenças, e a imperatividade de calar o desalento e aceitar o seu encargo político (intriga política) com honra e determinação afastam-no dos possíveis aliados, amigos e da população, o que o conduzirá ao exílio.

The French... apresenta, do mesmo modo, personagens-tipo que representam as intrigas do romance, mas a sua concretização é um pouco diferente daquela que observamos em *Um Deus...*, pois funcionam por meios antagónicos.

Principiemos pela intriga política, visto ser a que possui menor expressão nas adversidades das personagens. A única personagem que se declara contra o panorama político vigente é Charles. E não o faz assumidamente, embora se subentenda nas suas opiniões modernistas (darwinistas, se quisermos), opiniões que no nosso entender são nítidas projecções do pensamento do século XX e que refutam as práticas e modelos do vitorianismo. A intriga política emerge a partir desta disputa silenciosa entre as convicções de Charles e o ideal sociocultural vitoriano⁶⁸.

A intriga amorosa é conseguida através de um novo conflito: o amor juvenil e ingénuo de Ernestina, um amor vitoriano, socialmente aprovado, *versus* o amor trágico e perverso de Sarah. No centro, Charles debate-se entre o preceito e o preconceito. Dizíamos que Lúcio não era suficientemente

⁶⁷ Mais adiante na acção, veremos como a população de Tarcisis desperta, sob o jugo das ameaças árabe e cristã. Porém, antes do receio e do pânico se apoderar dos cidadãos, Lúcio comenta:

O que me preocupava era [...] não haver uma voz que chamasse à discussão o interesse público, nem um raciocínio que ponderasse as ameaças que impendiam sobre Tarcisis, nem um gesto mínimo de renúncia à ociosidade e pusilanimidade gerais... Estavam então assim os meus concidadãos? (Carvalho, 2003:42).

⁶⁸ Também Sarah não se ajusta ao paradigma vitoriano da sociedade, mas ao contrário de Charles, não luta contra ele. Desafia-o constantemente, é um facto, mas não se lhe impõe. Vive como se o ignorasse e é assim que, quase casualmente, o renega.

pragmático. Pois bem, nem Charles. As suas contínuas incertezas e indecisões, a sua incessante análise da vida e da sociedade vitoriana impedem-no de viver o amor que, na sua imaginação, fantasiou com Sarah e esta conjugação de ingredientes deixam-no em permanente estado de turbulência. O leitor é imediatamente orientado para a natureza calamitosa das consequências que o trio amoroso irá viver. A intriga amorosa centraliza a acção do romance e é sobre esta que recaem as duas restantes.

A intriga religiosa é aquela que apresenta uma personagem-tipo modelar: Mrs. Poulteney acredita ser o maior sustentáculo das virtudes cristãs em Lyme Regis. No entanto, numa interessante personificação das práticas piedosas do vitorianismo, é uma hipócrita. O auxílio que presta aos necessitados tem um propósito egocêntrico e filaucioso: exibir ostensivamente a sua caridade, para que seja reconhecida pelos restantes concidadãos e até por Deus, a quem pretende convencer a outorgar-lhe um lugar no Paraíso. Contrata Sarah para sua própria salvação e, no pico da sua virtude, relembra-a constantemente que é uma pária da sociedade, proscrita e devassada: «To the ignorant it may seem that you are persevering in your sin [...] I am told they say you are looking for Satan's sails. [...] I wish you to show that this person is expunged from your hear» (Fowles, 2004:63-64).

O confronto entre as duas personagens inflama a intriga religiosa. Sarah reencarna a profanação dos preceitos religiosos e Mrs. Poulteney representa uma convenção sagrada que faz precisamente o mesmo, embora de forma velada. Mas deixemos o sagrado para mais adiante, cujo terreno úbere é propício a reflexões mais cuidadas.

Capítulo III

As Convenções do Sagrado

All religions, arts and sciences are branches of the same tree. All these aspirations are directed toward ennobling man's life, lifting it from the sphere of mere physical existence and leading the individual towards freedom.

Albert Einstein, Out of My Later Years

Ao transportar o leitor para a época vitoriana, J. Fowles pretendeu comprometê-lo com as *verdades possíveis*, já mencionadas⁶⁹, na elaboração de um romance que se pretende, apenas em artifício, tipicamente vitoriano. Bastará, porém, que o examinemos com outra atenção para constatarmos que *The French...* não é, em essência, caracteristicamente vitoriano. As inquietações que se vão operando no herói, enquanto atravessa com olhar crítico as relações conturbadas entre a vida e a arte, entre o artista e a criação, numa deambulação pungente que culmina num isolamento misantrópico, transfiguram-no em alguém incapaz de fraternizar com uma sociedade que, no fundo, despreza. O tema principal do romance não é único. Porém, incorpora algo de recente, pós-modernista. Mais do que recriar a Inglaterra do século XIX, mais do que reconstruir personagens e circunstâncias vitorianas, Fowles pretendeu escrever um romance vitoriano. Não parecido, ou semelhante, mas efectivamente vitoriano. Para tal, concebeu a obra nos mesmos moldes da literatura oitocentista, excepto num rasgo de inspiração contemporâneo: atendendo às linhas conceptuais, o romance estaria em anuência com os convencionalismos literários vitorianos, não fora a ironia subjacente, marcadamente pós-modernista, que em certos momentos se revela, mas permanece sobretudo encoberta pelas convenções tradicionais e pela acção, que tem o mérito de desviar a atenção de um leitor mais absorto destes espectros de contemporaneidade.

⁶⁹ Vide Capítulo I.

O tema do romance não é único, dizíamos. Mas a ironia do século XX, sim. É através da ironia que se ajuízam as atitudes do homem vitoriano para com as mulheres, a economia, a ciência, a filosofia e a religião. Estes são subtemas que J. Fowles desenvolve em *The French...*, sob o escopo do século XX, com particular destaque para uma classe económica e socialmente estrangulada por uma cultura de sociedade que lhe constrange qualquer esforço de mutabilidade: as mulheres.

Um Deus..., por seu turno, comporta uma herança histórica inegável, a reconstrução da sociedade romana confinada às pequenas urbes amuralhadas da Ibéria é de tal modo minuciada que nos parece impossível não etiquetar o romance como histórico. Demais, a negação da natureza histórica da obra incita à sua leitura como tal, ao mesmo tempo que liberta o romancista dos grilhões da Verdade. Porque, se o romance não é histórico, não existe à partida um compromisso para com a verdade dos factos, mas apenas para com a sua verosimilhança. O que sobeja é confiado à liberdade ficcional.

Não será, acaso, correcto crermos que a ficção excede a autenticidade dos factos apresentados. Muito embora o autor se demita claramente do papel de historiador, a verdade é que o romance está elaborado sobre alicerces histórico-culturais tão rigorosos, que podem ser atestados por testemunhos, declarações, certificados, crónicas e demais documentos oficiais. M. Carvalho procurou tecer uma intriga que expusesse o contexto social e religioso da época a que nos transporta. Não é a História que fundamenta a ficção, mas antes a ficção que serve a História. E a civilização romana que se nos é apresentada parece-nos autêntica, seja na sua vertente tradicional, liderada por Marco Aurélio Antonino e clamada na época por Catão, o antigo, Salústio, Plauto e Ênio, seja após as transmutações ocasionadas no seu seio pelo cristianismo.

O cristianismo é, de resto, a trave-mestra da nossa reflexão comparatista. Importa-nos compreender de que forma a religião manipula a sociedade e, em última instância, força o herói, derrotado na sua luta contra a inevitabilidade do destino, a cair no abismo da solidão e do isolamento. É uma mesma religião que perpassa ambos os romances, mas os contextos

civilizacionais são naturalmente díspares, tanto quanto as épocas históricas em que ocorrem. Em *Um Deus...*, assistimos às primeiras centelhas de um resplendor que só enfraquecerá no apogeu científico da era vitoriana reproduzida em *The French...*

Apesar dos dezassete séculos que separam narrativamente ambos os romances, a religião comporta para as sociedades retratadas pressões sociais e morais de tal forma opressivas que se tornam intoleráveis para a mentalidade estóica de um herói (Lúcio Valério Quíncio) ou darwinista de outro (Charles Smithson). Ambos erram por uma sociedade altiva e, sempre que se encontram sob o olhar crítico desta, ajoelham-se voluntariamente perante os preceitos religiosos e sociais, para esconder no íntimo a asfixia que sentem.

3.1. As pressões sociais e morais

A preocupação de J. Fowles a respeito dos constrangimentos morais vitorianos é evidente logo no início do romance. Na primeira página, a atenção do leitor é dirigida para a observação do casal jovem que passeia pelo paredão da baía de Lyme Regis. Após uma breve descrição da baía, o narrador prende-se no traje de Ernestina Freeman; particularmente, no vestido, demasiado elegante para a província, ligeiramente mais curto do que o conservadorismo da cidade aconselharia, e no chapéu exageradamente moderno:

The young lady was dressed in the height of fashion [...].The eye in the telescope might have glimpsed a magenta skirt of an almost daring narrowness – and shortness, since two white ankles could be seen beneath the rich green coat and above the black boots that delicately trod the revetment; and perched over the netted chignon, one of the impertinent little flat "pork-pie" hats with a delicate tuft of egret plumes at the side – a millinery style that the resident ladies of Lyme would not dare to wear for at least another year. (Fowles, 2004:5).

Se a moda de Ernestina não agrada ao recato de Lyme Regis, a figura na sombra, por contraste, surge de tal forma desprovida de um sentido de

moda que o seu vestuário não merece mais do que uma fria observação: «Its clothes were black» (Fowles, 2004:5).

A atenção dedicada às duas mulheres (uma amplamente representada e outra obscurecida, de aparência andrógena, que visa adensar a sensação de mistério que a acompanhará ao longo do enredo) faz adivinhar, desde logo, que J. Fowles centralizará o romance na temática dos malefícios da repressão sexual da mulher na sociedade patriarcal vitoriana, demasiado normativa e preceituada. Ao escrever um século após a localização temporal do seu romance, e respeitando a relação dialética entre o presente e o passado já analisada⁷⁰, o autor permite-se transportar para a ficção um legado feminista, que só viria a ocorrer anos mais tarde.

Atente-se que, por contraponto, no segundo final, o narrador apresenta Sarah como uma mulher reemergida das sombras que a ocultavam no início do romance e a liberdade que conquistou transfigura-a aos olhos de Charles. Uma vez mais, a descrição do vestuário é reveladora da sua condição:

And her dress! It was so different that he thought for a moment she was someone else. He had always seen her in his mind in the former clothes, a haunted face rising from a widowed darkness. But this was someone in the full uniform of the New Woman, flagrantly rejecting all formal contemporary notions of female fashion. Her skirt was of a rich dark blue and held at the waist by a crimson belt with a gilt star clasp; which also enclosed the pink-and white striped silk blouse, long-sleeved, flowing, with a delicate small collar of white lace, to which a small cameo acted as tie. The hair was bound loosely back by a red ribbon (Fowles, 2004:446).

Antes superficialmente descrita, Sarah apresenta-se agora a Charles (e ao leitor) como uma mulher rejuvenescida, cujo vestuário simboliza a denegação de todas as convenções sociais, particularmente no que concerne à moda feminina, e a emancipação da «Nova Mulher». Esta expressão de J. Fowles não é causal, tanto mais que Charles chegara da América, a vasta terra que os europeus apelidaram de «Novo Mundo» e parece existir uma simbiose entre ambos. Desenvolvida havia poucos anos, a sociedade

⁷⁰ Vide Capítulo I, nomeadamente o subponto «1.2.1. O presente e a descoberta de novos passados».

americana não estaria por certo constrangida pelas convenções morais que esmagavam a Inglaterra vitoriana e Sarah, já liberta de tais convenções, lembrava a Charles as mulheres da América. Na sua frequente inaptidão para entender o comportamento de Sarah, pareceu-lhe que «in some incomprehensible way he had not returned to England but done a round voyage back to America. For just so did many of the smart young women over there dress during the day. They saw the sense of such clothes – their simplicity and attractiveness after the wretched bustles, stays and crinolines» (Fowles, 2004:446). Moralmente constrangida ou socialmente independente, Sarah continua a não ser compreendida por Charles. Isto porque, cremos, Sarah será outra mulher no final do romance, mas Charles permanecerá inalterável.

Curiosamente, uma análise detalhada permite-nos verificar que o tratamento da repressão sexual é particularmente explorado em Ernestina (ao contrário do que inicialmente suporíamos, uma vez que é Sarah quem carrega o estigma da prostituta de Lyme Regis). A noiva de Charles julga-se uma mulher moderna, mas não encontramos um sinal de irreverência perante a ortodoxia instalada. Mesmo na privacidade do seu quarto, Ernestina não se permite divagar por pensamentos de índole sexual: «Thus she had evolved a kind of private commandment – those inaudible words were simply "I must not" – whenever the physical female implications of her body, sexual, menstrual, parturitional, tried to force an entry into her consciousness» (Fowles, 2004:30) e quaisquer reflexões sobre a intimidade conjugal são consideradas com temor e repulsa:

It was not only her profound ignorance of the reality of copulation that frightened her; it was the aura of pain and brutality that the act seemed to require, and which seemed to deny all that gentleness of gesture and discreetness of permitted caress that so attracted her in Charles. She had once or twice seen animals couple; the violence haunted her mind [...] She sometimes wondered why God had permitted such a bestial version of Duty to spoil such an innocent longing. (Fowles, 2004:30).

A imposição do dever conjugal esmaga a imagem sagrada que Ernestina tem sobre o matrimónio. Na sua visão, conformista perante as

doutrinas morais, as mulheres deviam estar confinadas ao lar e ser esposas devotas, dedicadas ao marido e aos filhos, pois a elas cabia a responsabilidade da harmonia familiar e da protecção dos valores morais mais elevados. Na verdade, Ernestina apenas ecoa a opinião vigente, segundo a qual «women are essentially inferior and subordinate to men, that man is the final cause of God's creation, and that woman was made to minister him and serve him» (Fawcett, 2004:225).

Em contrapartida, Sarah tem outras pretensões. O seu esforço para obter a independência fá-la descer ao nível mais baixo da estratificação social, condição essencial para que possa reemergir como uma mulher emancipada, como assinala Ana Cristina Mendes:

Parecem-nos óbvias as pretensões feministas de *The French Lieutenant's Woman*. Em termos gerais, o texto descreve o salto da *Fallen Woman*, Sarah Woodruff, para a *New Woman*: duplamente comprometida, com um tenente que lhe arruinou a reputação, depois com um homem apaixonado que faz dela sua amante, por achar a sua noiva fútil, desaparecerá para ressurgir como mulher independente, mãe solteira vivendo num meio artístico [...] que não deseja casar-se. (2004:74).

Ao recusar colaborar com os imperativos morais, Sarah rejeita a necessidade de aprovação social e, por conseguinte, liberta-se das normas vitorianas.

Se Ernestina proporciona ao autor a oportunidade para desenvolver o tema da repressão sexual, Sarah dá corpo e voz às críticas de J. Fowles sobre a depravação sexual do vitorianismo. Aos olhos dos habitantes da cidade, Sarah representa o vil pecado da mulher, motivo por que sofre constantes julgamentos pejorativos. Todavia, tendo hoje em mente que os homens vitorianos recorriam com frequência à prostituição, como forma de saciar o seu ávido desejo sexual sem macular a virtuosidade das esposas, não podemos deixar de entender as críticas que a sociedade move contra Sarah como críticas reflexivas ao vitorianismo e às convenções sociais da época. Logo, cada comentário depreciativo exteriorizado contra as prostitutas deve ser entendido também como uma crítica à sociedade vitoriana, que pactuou e promoveu a voluptuosidade desses comportamentos.

Críticas de que Charles não está isento, sobretudo porque é ele quem acaba por dar fundamento à censurável reputação de Sarah, quando se deita com ela, no Endicott's Family Hotel. As inquietações de Charles, cada vez mais estrangulado pelas convenções sociais, acentuam por um lado a corrupção de Sarah e revelam, por outro a imaturidade e futilidade de Ernestina. Atentemos no seguinte excerto:

He had even recontemplated revealing what had passed between himself and Miss Woodruff to Ernestina; but alas, he foresaw only too vividly that she might put foolish female questions, questions he could not truthfully answer without moving into dangerous waters. He very soon decided that Ernestina had neither the sex nor the experience to understand the altruism of his motives. (Fowles, 2004:165).

Nesta curta transcrição, o narrador congloba as duas vertentes do comportamento de Charles: o incitamento à perversidade de Sarah, que se encontrou com ele no campo, e a imaturidade de Ernestina, que considera demasiado inocente para compreender os motivos de tal encontro.

Charles vive em permanente conflito entre a necessidade de agradar às convenções éticas e a ânsia de alcançar a liberdade individual. Eventualmente, terá de optar por uma realidade em prejuízo das outras. Contudo, ao leitor é concedido um vislumbre das três realidades, em três finais que o narrador sobrepõe conscientemente, para que cada um seja sombreado pelos contornos dos restantes dois. Dessa forma, o leitor não deixará de reconhecer em cada final as alternativas que os outros oferecem. Tomemos o exemplo do terceiro final, que nos parece melhor fundamentar a nossa argumentação: quando, na residência dos Rossetti, onde Sarah vivia, em Londres, Charles se cruza impetuosa e insuspeitamente com uma rapariga que segura uma criança nos braços, está longe de imaginar que essa criança é sua filha. Já o leitor, porquanto lhe havia sido já aduzido o segundo final, não deixará de constatar este facto. O casal distancia-se em definitivo perante o olhar impotente do leitor, que nada pode fazer para que Charles tome conhecimento da realidade, o que inevitavelmente alteraria o rumo dos acontecimentos, como revela o segundo final. No entanto, o leitor compreenderá também que tal ignorância era a única forma de Charles se

libertar irreversivelmente de Sarah, como parece ser então o caso: «He threw her one last burning look of rejection, then left the room. [...] It was as if he found himself reborn» (Fowles, 2004:468).

Detenhamo-nos, de momento, no primeiro final, que, pela forma como pretende cumprir a convenção, servirá de mote para os restantes. Cumpre-nos, antes de mais, fazer uma advertência: o primeiro final não é, na verdade, uma conclusão do romance (sabemo-lo imediatamente, pois o mesmo é-nos apresentado no capítulo 43, dezassete capítulos antes do final da obra), nem tão-pouco pretendia ser. J. Fowles procura facultar ao leitor um indício da vida de Charles se este pactuasse com as antiquadas imposições do vitorianismo. O narrador está, na verdade, a apresentar uma conclusão da narrativa de acordo com a convenção tradicional. Com esse propósito, declara:

Perhaps one can find more colour for the myth of a rational human behaviour in an iron age like the Victorian than in most others. Charles had certainly decided, after his night of rebellion, to go through with his marriage to Ernestina. It had never seriously entered his mind that he would not (Fowles, 2004:334).

No fundo, cedesse Charles às pressões vitorianas e viveria um matrimónio infeliz com Ernestina, ao passo que o destino de Sarah seria incerto. É, de certo modo, um final anti-existencialista, na acepção de Jean-Paul Sartre sobre a liberdade humana⁷¹, na medida em que priva Charles e Sarah do direito de escolha. J. Fowles conhecia o conceito sartriano de liberdade existencialista ou, pelo menos, assim deixa transparecer na sua antologia de pensamentos filosóficos, *The Aristos* (2001), onde declara: «existentialism is the revolt of the individual against all those systems of thought, theories of psychology, and social and political pressures that

⁷¹ Segundo Jean-Paul Sartre, o existencialismo é a resposta do indivíduo às pressões sociais e políticas de que é alvo. A liberdade social cumpre-se na possibilidade de alguém optar por uma realidade social de entre várias. A possibilidade de escolha reforça a identidade e a individualidade do homem, mas essa escolha não é absoluta, pois está dependente das circunstâncias:

L'homme se fait; il n'est pas tout fait d'abord, il se fait en choisissant sa morale, et la pression de circonstances est telle qu'il ne peut pas ne pas en choisir une. Nous ne définissons l'homme que par rapport à un engagement. Il est donc absurde de nous reprocher la gratuité du choix [...]; l'homme est toujours le même en face d'une situation qui varie et le choix reste toujours un choix dans une situation (Sartre, 1996:66).

attempt to rob him of his individuality» (2001:115). Uma vez mais, J. Fowles introduz no seu romance uma convenção com o único propósito de a subverter. Ao reproduzir uma falsa resolução da intriga, que não satisfaz a natureza insubmissa das personagens, demonstra como seria impossível cumprir as convenções vitorianas e prepara o leitor para a alternativa que se segue: «And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional ending, I had better explain that although all I have described in the last two chapters happened, it did not happen quite in the way you may have been led to believe» (Fowles, 2004:342). O narrador desconstrói o final que apresentara (quando confessa que Charles estaria apenas a imaginar como seria a sua vida após a união matrimonial com Ernestina) e começa a delinear os outros dois finais⁷², contrários às convenções da sociedade e, por essa razão, mais devastadores.

A pressão social é, de resto, um dos pontos de correlação mais óbvios no exercício do comparatismo que estamos a desenvolver. Recuemos dezassete séculos, ao tempo diegético de *Um Deus...*, e examinemos Lúcio Valério Quíncio. No capítulo II, é impelido a aceitar o cargo de duúnviro, que claramente não deseja. A influência de Pôncio no senado romano é determinante: «Proponho, cidadãos, que o duúnviro Lúcio Valério Quíncio, aqui presente, modelo de piedade, de moderação e de sagesa, assuma com aprovação da cúria o duplo mandato, substituindo nas suas funções o duúnviro Gaio Cecílio Trifeno, que já viveu!» (Carvalho, 2003:41). É a partir deste ponto que a peripécia se inicia, uma vez que a sua evolução está dependente dos dilemas íntimos do narrador, dos seus conflitos entre a razão, a justiça e o dever. Como dizíamos no ponto anterior, perante o olhar resolutivo dos seus pares, Lúcio ajoelha, que é como quem diz, aceita o mandato. Todavia, em nenhuma circunstância expressa o seu consentimento. Quando confrontado com o cargo, emudece e deixa que o silêncio sublinhe o seu protesto. De resto, as novas funções não careciam de

⁷² Alguns críticos, como Ellen Pifer (1983), defendem a importância do segundo final sobre o primeiro (E. Pifer ignora o final a que nos referimos *supra* e refere-se apenas aos outros dois finais que concluem o livro). Na entrada «John Fowles», em *Dictionary of Literary Biography, Vol. 14*, pp. 309-336, declara que «the second ending proves more convincing because the artistry is more complete». Todavia, quando o narrador surge na carruagem de Charles, atira uma moeda ao ar para determinar a ordem em que apresentará os finais, sugerindo a equabilidade de ambos.

resposta, uma vez que «todos tinham a decisão por assente e definitiva» (Carvalho, 2003:41).

Como veremos, Lúcio não se identificava com os deuses do panteão, mas era indubitavelmente movido por uma Providência divina, que o orientava no exercício das suas funções. Esta Providência não será, para o narrador, um deus no sentido teológico do termo, mas sobretudo no sentido cosmológico, i.e., o deus que guia Lúcio é a Razão Universal⁷³. John Sellars argumenta que o Universo era entendido como uma entidade viva e inteligente: «For the Stoics, this living material nature is God, defined as the intelligence in matter, and, as both Cicero and Plotinus note, this is often used as a way of disposal of the concept of God altogether. Thus the Stoic conception of the cosmos is more biological than theological and Stoic cosmology is always ‘cosmobiology’» (2003:152-153).

Para além da razoabilidade dos gestos, interessa ao estóico Lúcio Valério a liberdade individual. Parecerá, à primeira vista, que Lúcio se encontra constantemente pressionado pela sociedade, inicialmente pelos restantes decênviros, mais tarde, pelo povo de Tarcisis, e tal argumento não surgirá sem fundamento. Porém, analisada a personagem na sua matriz filosófica, reparamos que Lúcio se encontra intimamente restringido pelos seus próprios limites, pela batalha que a Razão trava com a Liberdade do indivíduo, a qual dependerá sempre de uma validação razoável, que o narrador nem sempre encontra. Esta disputa travará uma derradeira batalha no final do romance, quando Lúcio intenta contra a própria vida. A tentativa de suicídio, no capítulo XVIII, é entendida, no enquadramento do estoicismo, como uma liberdade individual, uma saída oportuna da sua vida, a que todo o homem tem direito, quando a Razão não lhe basta para viver. No caso, Lúcio sente-se incapaz de proferir, em consciência, uma sentença justa, imparcial e em conformidade com o édito do imperador:

⁷³ Assinalamos a tendência monoteizante de Lúcio Valério. O reconhecimento deste facto ajuda a compreender a curiosidade que Lúcio sente pelo novo deus cristão, não num sentido teológico (como veremos, Lúcio admite a existência do deus cristão, numa perspectiva politeísta, em que este deus é apenas mais um entre os demais deuses do panteão), mas numa perspectiva filosófica e ideológica. É também provável que a sua fé na Razão do Universo o leve a renunciar ao misticismo dos deuses romanos.

Todas as alternativas se mostravam bloqueadas; se recusasse julgar Iunia, outro tomaria o meu lugar e eu seria acusado por denegação de justiça, em conluio com os cristãos; se absolvesse Iunia, arranjariam maneira de anular o julgamento, acusando-me de desobediência ao édito imperial e evocando, quem sabe, a Lei Júlia da Traição; se condenasse Iunia, veriam cevado o seu ódio contra os cristãos e - estavam bem cientes disso - o meu sofrimento seria à medida da animosidade que sentiam contra mim. (Carvalho, 2003:286-287).

No contexto do que expusemos, não podemos olvidar que a Razão que Lúcio procura não é humana, mas divina. Quando se acha desprovido de Razão, o narrador sente-se abandonado e, ao deparar-se com os obstáculos que tem por diante, considera que não existem motivos para prolongar a vida⁷⁴. A este respeito, Séneca reflecte: «A liberdade é a nossa meta, é o prémio das nossas canseiras. Sabes em que consiste a liberdade? Em não ser escravo de nada, de nenhuma necessidade, de nenhum acaso; em lutar de igual para igual com a fortuna. Se algum dia eu sentir que ela tem mais força do que eu, mesmo assim essa força será inútil. Nunca me deixarei vencer: a morte será o meu recurso» (1991:174). Aspirando à liberdade estoica, aqui elucidada na meditação de Séneca, Lúcio prepara-se para a *mors uoluntaria*:

Recolhi e desembainhei a adaga que estava abandonada sobre o tampo da mesa e com que, às vezes, cortava as folhas de papiro. Passei os nós dos dedos pelo aço polido, gelado. Experimentei a ponta na palma da mão. Sozinho, nunca teria coragem. Não possuía a determinação de Pôncio, estimulada teatralmente pela presença de um público. Talvez aquele escravo, Lucíporo, pudesse ajudar-me... Iria eu atraiçoar derradeiramente o lema de Epicteto que sempre quisera - com tanto insucesso - adoptar como norma de vida: «tem-te! Aguenta!»? (Carvalho, 2003:287).

O acto é providencialmente interrompido por Mara, o que levanta algumas conjecturas na análise: «Quando Mara entrou rápida pelo tablínio e

⁷⁴ Devemos ter em conta que, para um estóico, a vida devia ser sustida apenas enquanto fosse útil. Nas *Cartas a Lucílio*, Séneca censura quem, por recear a morte, prolonga a vida para além da sua validade: «Desgraçado de ti, que serás servo dos homens, das coisas, da vida – pois a vida não passa de servidão se nos falta a força para morrer!... Que possuis tu ainda para te alimentar a esperança? Já esgotaste todas as volúpias que te entravam e detêm» (1991:326). Mais adiante, adverte: «um homem de bem tem de viver, não enquanto lhe apraz, mas enquanto a sua vida for necessária» (1991:570).

me arrancou a adaga das mãos, eu já decidira suportar o que estivesse para vir» (Carvalho, 2003:287). Este trecho, deixa no ar a ideia de que Lúcio decidira-se pela vida antes de Mara lhe retirar a adaga, o que pode ser entendido como um sinal de fraqueza, pois é o próprio narrador quem admite não ter a coragem de Pôncio (que se suicidara capítulos antes, ao deparar-se com a humilhação de perder o seu domicílio). No entanto, existem duas outras vias interpretativas: uma, contrária à anterior, faz-nos crer que Lúcio se decidira pela vida, não num acto de cobardia, mas de coragem, ao decidir suportar o sofrimento da vida e, com ela, as consequências da sua deliberação no tribunal (a respeito dos cristãos); uma terceira leitura é possível, se entendermos que a intervenção de Mara é decisiva para que o duúnviro não cometa o suicídio. Neste caso, a opção do narrador pela vida compreende-se como um gesto de indulgência para com a esposa, sua dependente, o que está, de novo, em conformidade com o pensamento estóico, pois é apologia de Séneca que o sábio abandone a ideia do suicídio se o acto causar prejuízo a familiares ou amigos. Uma vez mais, a noção de utilidade da vida sobrepõe-se ao desejo de procurar a morte. Assim: «Só um obstinado egoísta teima em morrer sem admitir que uma esposa ou um amigo lhe merecem o sacrifício de prolongar um pouco mais a existência. Quando o interesse dos familiares o exige, a alma deve impor a si mesma a vida; pode ter decidido o suicídio, pode mesmo já ter iniciado o processo: pois que desista e se ponha à disposição dos que dela precisam» (Séneca, 1991:570).

Certo é que, pressionado pela população, Lúcio Valério vê-se forçado a dar seguimento a uma acusação apresentada por Rufo Glicínio Cardílio contra os cristãos,

[...] por actos indiciadores de impiedade, com incitamento à rebeldia contra o Senado e o Povo de Roma; por sacrilégio para com os deuses da república, através de factos e omissões; pela prática de ritos obscenos e repugnantes, com celebrações ocultas; por associação ilícita e não autorizada, com violação dos éditos imperiais; por traição à cidade, com prestação de honras fúnebres aos seus inimigos; por promiscuidade social, com a celebração de mistérios em que participavam escravos; por feitiçaria, com expulsão de demónios e predições do futuro, matéria reservada aos áugures; por desacatos

e violações da paz, com lesão da liberdade política dos cidadãos (Carvalho, 2003:201-202).

Após a denúncia, e como que para firmar a acusação, a população manifesta-se num «clamor rancoroso, hostil» (Carvalho, 2003:202). Fica demonstrado que o povo está com Rufo e que Lúcio Valério é um homem só.

Durante o julgamento, a audiência procura forçar uma condenação, quer no momento em que coroa o discurso de Proserpino com «aplausos [que] estalejavam, ritmados» (Carvalho, 2003:307), quer quando assobia o duúnviro por cortar a palavra a Rufo: «Rufo cansou-se. Num impulso, com um gesto de impaciência, e voz alterada, saltou e pediu a palavra. Neguei-lha. Fui apupado. Ele bradou e gesticulou – e era desta vez Proserpino a contê-lo... Não consegui ouvir as exaltadas palavras de Rufo. E foi entre vaias cruzadas que anunciei que o tribunal ia retirar-se para decidir» (Carvalho, 2003:309).

Neste momento, o poder já não era de Lúcio Valério, mas do povo, que exigia a aplicação de uma pena severa para os cristãos, como era ditada pela convenção religiosa, pelo que outra qualquer resolução comportaria o perigo de instigar os ânimos do povo, já de si inflamados. Canuto ressalva o poder do povo sobre os seus líderes: «Pretendemos salientar nas manifestações populares o poder que exerceram sobre as medidas políticas tomadas pelos dirigentes, neste caso concreto directamente relacionadas com a seita dos cristãos» (Canuto, 2004:154). Não restava, pois, outro caminho a Lúcio Valério, magistrado do tribunal de Tarcisus, mesmo que nos bastidores reclamasse por penas mais leves: «sei que, entre nós, votas vencido. Mas, em público, como duúnviro e presidente do tribunal, terás de anunciar a condenação de Iunia Cantaber à morte» (Carvalho, 2003:312-313).

Por que razão se insurgem os romanos contra os cristãos? As conjecturas são variadas. É um facto que o politeísmo da ideologia romana estava configurado para acolher a fé cristã. A multiplicidade de crenças, a diversidade de ritos deixavam espaço para o culto dos cristãos. Não obstante, do lado oposto não existia a mesma disponibilidade. O monoteísmo cristão não admitia prestações de cultos a outras entidades e muito menos a imperadores, a quem não era reconhecida qualquer divindade. Fiéis à crença

que professavam, muitos cristãos recusaram-se a participar na vida religiosa de Roma, o que motivou olhares persecutórios e consequentes condenações, pois os romanos mais supersticiosos acreditavam que a rebelião dos cristãos encolerizava os deuses do panteão, os quais, em consequência, puniam os humanos com variadas catástrofes.

Na verdade, a grande maioria das acusações contra os cristãos denunciava crimes de imoralidade ou de desobediência ao imperador. No entanto, alguns teóricos, como Timothy Barnes, inclinam-se para a pressuposição de que os cristãos eram perseguidos e condenados devido meramente à sua convicção teológica: «Christianity was a crime in a special category: whereas all other criminals, once convicted, were punished for what they had done in the past, the Christian was punished for what he was in the present [...]» (Barnes, 1968:48). Sherwin-White compartilha da mesma opinião: «The point for the general history of the persecutions is that Christian defiance eventually drew attention to the hard core of the Christian attitude, their "godlessness"⁷⁵, which was the basis of their defiance» (1964:26).

O historiador britânico Geoffrey de Sainte Croix, por seu turno, não recusa a possibilidade de querelas com os judeus estarem também na origem da perseguição aos cristãos: «I am myself inclined to think that riots - especially with Jews - caused by Christian preaching [...] and perhaps provocative acts committed by early enthusiasts [...] may have played an important part» (Croix, 1964:32), o que confere ao romance de M. Carvalho uma sustentação histórica verosímil, já que foram os judeus que pronunciaram as primeiras acusações contra os cristãos, no *domicilium* de Lúcio Valério.

Certo é que a perseguição dos cristãos era estimulada por uma forte pressão popular e não tanto por vontade do senado, que pretendia com as condenações apenas acalmar os ânimos do povo e evitar tumultos. Todavia, os ditames da pressão social sempre foram os mais poderosos agentes mobilizadores da sociedade. Sainte Croix assim o confirma, ao declarar: «The evidence of Tacitus [...] shows the government persecuting the Christians

⁷⁵ Aspas do autor.

(primarily as incendiaries)⁷⁶ because the *populace*⁷⁷ believed them guilty of abominations» (1964:30).

No caso do cristianismo, sabemos que o culto prevaleceu, por fim, mas não antes de a mentalidade popular sofrer uma profunda alteração e se ajustar à nova ideologia, que por fim se sobrepôs à pagã.

3.2. A decadência do paganismo

Ora, no seguimento do ponto anterior, podemos convictamente afirmar que *Um Deus...* é localizado temporalmente num período de conturbação religiosa. No século II, os ritos e cultos persistiam ainda, socializados no *mos maiorum*⁷⁸, embora já não satisfizessem totalmente a nova mentalidade das classes governativas. Para os ilustrados, como o duúnviro Lúcio Valério, os rituais eram meramente protocolares, mas nas praças e nos templos, as cerimónias públicas e as exorações de diversas divindades ainda perduravam e o suposto poder dos deuses alimentava as crenças ainda muito enraizadas da plebe, o que motivava a autoridade a sustentar as tradições pagãs, pois respeitar os cultos era «politicamente útil» (Carvalho, 2003:106), como lembra Lúcio Valério, para conquistar ou manter o apreço da cidade. Este desabafo revela a proximidade promíscua da política à religião, amplificada na tradição do culto imperial, que consiste na divinização dos imperadores, bem como as cerimónias sacras nas quais o imperador é louvado como se fora uma divindade, conforme demonstra o excerto: «Após ter dispensado Airhan, li um louvor a Aulo pela captura de Arsenna, agendei libações em honra do númen do imperador e decretei a mobilização geral, incluindo escravos e rústicos» (Carvalho, 2003:152).

Importa ressaltar que, historicamente, os imperadores, embora adoptassem divisas de divindade ou se inspirassem em modelos teocráticos de aproximação a deus (geralmente para reforçar ou consolidar o seu poder), eram apenas divinizados *post mortem*. Todavia, nos *mundos possíveis* de *Um*

⁷⁶ G. E. M. Sainte Croix refere-se ao grande incêndio de Roma, cuja responsabilidade foi imputada aos cristãos pelo Imperador Nero, dando, assim, início a múltiplas perseguições ao longo da História.

⁷⁷ Itálico do autor.

⁷⁸ I.e., nos costumes ancestrais.

Deus..., o autor joga com a relação plurilinguista entre os factos históricos e os ficcionais para antecipar a divinização em vida do imperador e, com isso, dar voz à ideia, *latu sensu*, de que os imperadores eram elevados a *divus* na terra, «com o objectivo de fortalecer a religião do estado romano» (Canuto, 2004:92) e de propagandear uma falsa sensação de segurança. O município, por mais longe que estivesse de Roma, manter-se-ia permanentemente sob o olhar vigilante do imperador. Cometer uma investida contra a *urbs* insultaria o imperador, o que seria equivalente a arriscar a cólera dos deuses. O culto era sobretudo provençal e a religião tradicional sobrevivia da ingenuidade provinciana, de tal forma que «a ninguém ocorria que a divindade do Imperador apenas fosse válida nos templos» (Carvalho, 2003:30).

É convicção de alguns críticos⁷⁹ que o culto imperial, juntamente com a incapacidade da religião tradicional para satisfazer a alteração das mentalidades do povo que contribuiu para a perda do misticismo, o franqueou às portas do panteão romano para outras manifestações religiosas, sobretudo orientais. Os romanos encontravam nesses deuses do oriente explicações sobre a origem do mundo⁸⁰, apaziguamento dos seus medos e, sobretudo, a atractiva promessa de libertação da morte, até porque as suas crenças e superstições eram mas imaginativas do que espirituais:

Assim, entre os deuses do panteão romano, o culto imperial, as religiões orientais, e uma descrença generalizada dos habitantes de cada município, com a evolução que se estava a verificar nas mentalidades, deixava-se aberto o caminho para outras manifestações religiosas. Na verdade, as antigas superstições, as crenças, os presságios eram vistos exactamente dessa forma, como antigos, e até um pouco fantasiosos. (Canuto, 2004:96).

⁷⁹ Como Zilda Canuto, que, a este respeito, declara: «já não era só a religião tradicional que estava em declínio, como também a tentativa imperial de unificação religiosa, que levou à instituição do culto imperial, estava a perder a sua força, porque, na verdade, sempre se tratou de uma questão principalmente política» (2004:100).

Para mais informações sobre o culto imperial e deuses orientais, veja-se também Jérôme Carcopino (2002), em particular o capítulo V, «L'Éducation et la Religion».

⁸⁰ Não deixa de ser curioso que este argumento, que contribui para o declínio da religião tradicional e consecutiva promoção das religiões orientais, venha depois a contribuir, no século XIX de *The French...* para o declínio do cristianismo e consequente ascensão da ciência, como veremos adiante, no ponto 3.4., «A religião e a Ciência».

O vocábulo *paganus*⁸¹ remete para as crenças provençais dos camponeses e aldeãos. Não pretendia ser atributo místico dos letrados, mas a religião politeísta do povo. Como tal, a superstição é ainda uma força poderosa e há vários exemplos ao longo do romance de práticas que instigam a fantasia da população, como quando, após a captura e morte do criminoso mouro, «as estátuas falaram e riram, os galos cantaram fora de horas, fantasmas iluminados apareceram no telhado do templo de Jove e todos os presságios habitualmente acolhidos pela fantasia popular tiveram ocasião de se manifestar» (Carvalho, 2003:143), de acordo com rumores jubilosos e excitados da população.

No caso, a população testemunhou a exultação da superstição porque ela existia efectivamente, forjada nas palavras da autoridade e concretizada na crença do povo. Por essa razão, Lúcio está refém das suas obrigações protocolares. No entanto, os seus gestos, embora irrepreensíveis, são mecânicos, como se Lúcio fosse um autómato da vontade do povo. O magistrado cumpre os rituais, mas afasta-se intelectualmente da superstição e é com pesar que vê a sua cidade subjugada a sinais e presságios desprovidos de qualquer sentido religioso ou filosófico: «No fundo, vamos cumprindo as formalidades sem acreditarmos em nada, mesmo quando o sentido cívico nos leva a proceder como se acreditássemos...» (Carvalho, 2003:46).

Lúcio Valério recusa a *superstitio* pela mesma razão porque que se distancia do paganismo. No fundo, não é muito diferente de Charles, em *The French...*, que também vê a religião vitoriana atemorizada pela ameaça da

⁸¹ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo V (Mer-Red)*, o adjectivo, s.m., significa: «1. que ou aquele que não foi baptizado. 2. adepto de qualquer religião que não adopta o baptismo ou adopta o politeísmo. ETIM lat. *Paganus*, *i*, homem da aldeia, aldeão, cidadão que não é soldado, paisano, pagão, gentio» (2003:2724).

Sinalizamos, todavia, a existência de algumas divergências de etnólogos, que recusam o termo «paganismo» por comportar significados diversos e abrangentes, reportando-se habitualmente a qualquer religião anterior ao cristianismo. Sublinhamos, em particular, a relutância do historiador Peter Brown, que menciona o carácter depreciativo do termo após a sua adopção pelos cristãos, que o direccionaram para adjectivar todos os infieis, independentemente da religião professada:

The adoption of *paganus* by Latin Christians as an all-embracing, pejorative term for polytheists represents an unforeseen and singularly long-lasting victory, within a religious group, of a word of Latin slang originally devoid of religious meaning. The evolution occurred only in the Latin west, and in connection with the Latin church. Elsewhere, "Hellene" or "gentile" (*ethnikos*) remained the word for "pagan"; and *paganos* continued as a purely secular term, with overtones of the inferior and the commonplace. (Brown, 1999:625).

ciência. Se o primeiro se refugia no estoicismo, o segundo procura no darwinismo as respostas que o cristianismo omite. Tanto o estoicismo de Lúcio Valério, como o darwinismo de Charles são trajectórias desviantes da religião institucional. A atitude de ambos tem um fundamento lógico. Ambas as personagens defendem o autodomínio da racionalidade sobre a emoção, ainda que nem sempre com sucesso. Cada gesto de Lúcio é comedido e ponderado, conforme os ideais estóicos, abaixo avançados por António Mendes:

O ideal do sábio estóico consiste em ter completo domínio de si, ser autosuficiente (*autárqueia*); atingir um estado de imperturbabilidade, a *apátheia* ('apatia'), que é condição indispensável para lograr a serenidade da alma e a liberdade características do sábio e base da sua felicidade; e evitar a dor, a ataraxia, conceito no qual se consubstancia a essência da felicidade; consiste em manter-se impassível perante os sofrimentos físicos e morais, as enfermidades, a morte, os bens da fortuna, as opiniões dos homens... Estas são as bases da vida virtuosa e feliz. (1999:349-350).

O culto imperial a que nos referimos atrás tem, aquando da análise de Lúcio, uma outra leitura. O narrador não admira o imperador pela sua compleição divina, mas por ser um modelo da doutrina estóica. Quando repreende o seu centurião, Aulo, por se ter insurgido contra Rufo, procura na estátua de Marco Aurélio inspiração, quer para o discurso, quer para os seus actos:

Rodeei com o braço o busto de Marco Aurélio, enquanto lhe falava, como se esperasse alguma inspiração daquele mármore frio:

— Este é o divino Marco Aurélio Antonino, meu e teu senhor. Imaginas o Imperador a perseguir os que lhe atiram epigramas, os que intrigam no Palácio, ou os que discordam dele? Marco Aurélio é um filósofo e vive rodeado de filósofos, quando as circunstâncias o não forçam a vestir o elmo e a couraça. O seu procedimento e a sua figura devem iluminar os actos de todos os magistrados do Império, porque são a imagem da moderação e da justiça. (Carvalho, 2003:100-101).

Lúcio procura, ao longo da narrativa, orientar a sua conduta através da perfectibilidade estóica do imperador, até atingir um ponto de decepção,

quando o Imperador lhe ordena, através de um édito, que persiga e julgue todos os cristãos. O julgamento é, de resto, verdadeiramente significativo, na medida em que o leitor se apercebe de que, por fim, a tolerância religiosa e cultural, conforme apanágio do cristianismo, se sobrepôs ao estoicismo de Lúcio. Curiosamente, após uma releitura da obra, apercebemo-nos de que o ideal cristão se manifesta mais genuinamente em Lúcio do que em Máximo Sálvio Cantaber ou na filha Iunia Cantaber. Não raras vezes, vemo-lo debatendo-se com conflitos éticos e, embora procure sempre dominar as emoções com a racionalidade que o momento exige, vemo-lo cair no ideal humanitário cristão. O sofrimento alheio é sempre descrito através de um olhar mais sensível do que racional, como poderemos testemunhar na descrição consternada dos cristãos antes do julgamento:

Que pobre gente tinha eu de julgar? Eram catorze, descontando Iunia e Milquion. Acabrunhavam-se quase todos, visivelmente abatidos pela solenidade do tribunal e pelos chascos da multidão. Num grupo de servas que se entreolhavam, embrulhadas nos véus, uma sorria, à toa, por nervosismo. Três escravos de fora, de túnica imunda e rota, mantinham-se num pasmo, dír-se-ia que lisonjeados por serem alvo de tantas atenções. Dois casais que olhavam para mim de olhos aterrorizados, davam-se as mãos. O ancião que eu ouvira a ler uma carta, tempos atrás, nos jardins dos Cantaber, portador duma barba emaranhada de filósofo, menos limpa que a sua indumentária, esfregava as mãos, encurvado. Um artesão vestido de couro raspava o peito com a unha, repetidamente. Milquion, alto, de olhos encovados, parecia muito atento, de respiração ansiosa, acelerada. Iunia fitava os olhos em mim, de cara crispada, braços pendidos, muito direita. (Carvalho, 2003:300).

Como sabemos, o paradigma religioso e filosófico estabelece-se na relação entre o estoicismo de Lúcio e o cristianismo de Iunia. Todavia, encontramos na personagem principal um paradoxo interessante: em certos momentos, à filosofia estóica com que pretende pautar a vida, sobrepõe-se a tolerância cristã, atributo que nem Iunia parece possuir, pois quando Lúcio lhe pergunta acerca do destino de um escravo acorrentado na casa da cristã, esta exclama: «Estava a falar-te de Salvação e atiras-me com particularidades domésticas» (Carvalho, 2003:138).

Esta discrepância nos comportamentos de Lúcio e de Iunia parecer-nos-ia, a nós, leitores contemporâneos, estranha. Todavia, M. Carvalho conseguiu uma vez mais captar pormenores ínfimos que dependem de conhecimentos preliminares do leitor para que o sentido se concretize e, na ausência da compreensão contextual da época, se afiguram certamente difíceis de decifrar.

Senão, vejamos: Lúcio Valério não só não pretende contrariar o culto cristão, como se deixa arrastar pelo seu misticismo. Antes do julgamento, o narrador apelou à divindade cristã, para que protegesse Iunia: «Com recato, apenas auxiliado por um escravo, procedi a um sacrificio propiciatório, no jardim, consagrando um pequeno bezerro branco, coberto de flores, ao deus que tomava a brisa da tarde, para que não abandonasse os seus fiéis e, em especial, para que intercedesse por Iunia» (Carvalho, 2003:296). Não significa tal passagem que Lúcio se converteu à fé cristã. Para o duúnviro, Cristo era mais um deus no panteão romano. Tal percepção que fica bem expressa aquando de uma discussão teológica sobre o deus cristão, com Iunia, em que Lúcio exclama: «Ótimo! Seja bem-vindo ao Panteão. Há lugar para todos» (Carvalho, 2003:137).

Também as ambiguidades de Iunia não são difíceis de compreender, quando inseridas no contexto temporal imediatamente após o nascimento de Cristo. Este foi um período marcado pela tentativa de definição da verdadeira ideologia cristã, pelo que havia uma grande heterogeneidade de concepções, inclusivamente sobre a caracterização de Cristo e a sua suposta divindade.

Não é possível avançar uma data precisa para o fim do culto ao paganismo na Ibéria, uma vez que este não foi pontual, mas paulatinamente suprimido, devidos aos esforços cristãos para evangelizar a península. Todavia, *Um Deus...* assinala o ponto de viragem da transcendência politeísta para o monoteísmo quando o narrador, logo no capítulo primeiro, se depara com um miúdo que desenha na areia o símbolo cristão do peixe. O constrangimento de Lúcio perante o signo, assim como a narração *in ultimas res*, deixa adivinhar que esta não foi a primeira vez que o duúnviro se deparou com o símbolo.

A descrença nos deuses tradicionais, bem como o surgimento de uma multiplicidade de religiões não resultou no desaparecimento da fé, antes numa busca por outras formas de crença que se haviam perdido no politeísmo. A liberdade religiosa que o império permitira, levou a que o povo procurasse refúgio nas religiões orientais, o que só por si fortaleceu a proliferação do cristianismo.

3.3. O cristianismo

No fundo, a proliferação do cristianismo, observa Canuto, «não se processou de igual forma no Oriente e no Ocidente, onde o processo parece ter decorrido mais lentamente» (2004:89), o que se facilmente se compreende, pela simples razão de que a primeira comunidade verdadeiramente cristã, formada por seguidores de Cristo, séculos antes de se realizar o Concílio de Calcedónia⁸², teve origem a Oriente, à semelhança das demais religiões abraâmicas, crê-se que na actual Palestina. Em dado momento do romance, é-nos dado a entender que o cristianismo é visto como mais uma seita oriental: «À minha passagem, notei, em várias paredes, grafitos que representavam um peixe e concluí que a seita adoradora de peixes estava a expandir-se na cidade. Em ocasiões de perigo – pensei na altura – as religiões orientais, dadas à zoolatria, proliferavam, pedindo aos

⁸² O Concílio de Calcedónia ocorreu na cidade de Calcedónia, na antiga Bitínia (um reino antigo da Ásia Menor, hoje correspondente à Turquia Asiática), de 8 de Outubro a 1 de Novembro de 452. Foi o quarto concílio ecuménico, dos sete primeiros concílios da história do cristianismo. Aqui, foi declarada união hipostática de Jesus. Nascia, então, a doutrina clássica da cristologia, que advoga que Jesus Cristo possui duas naturezas tautócronas, uma humana e uma divina.

A respeito deste tema, podemos encontramos uma vasta bibliografia de teóricos e críticos. Para uma leitura mais aprofundada, sugerimos Frances M. Young e Andrew Teal (2010). *From Nicaea to Chalcedon: a guide to the literature and its background*, Norwich: SCM Press; vide também Justo González (1987). *A History of Christian Thought: From the Beginnings to the Council of Chalcedon (volume 1)*, Nashville: Abingdon Press; Finalmente, John Anthony McGuckin (2011), de onde, para efeitos ilustrativos, retiramos o parágrafo que, no nosso entender, melhor sumaria a essência do Concílio:

The fourth and fifth ecumenical councils were more precise elaborations of the Christology set out at the third, making a clear exposition of its terms. The fourth was held at Chalcedon (a suburb of Constantinople) in 451 [...] in the cause of unity because of extensive arguments over the person and work of the Saviour. [The Council of Chalcedon] declared the rightfulness of asserting two natures (divine and human) inhabited by the single divine person (hypostasis) of the World, Jesus, the Devine Son of God. (2011:18-19).

deuses dos bichos aquilo que os deuses dos homens talvez não propiciassem» (Carvalho, 2003:109).

A tentativa de unificar religiosamente o império romano levou a que alguns imperadores fossem permeáveis à inclusão de deuses estrangeiros na religião oficial de Roma⁸³. Esta circunstância, associada a uma descrença generalizada no culto imperial, foi determinante para o desenvolvimento de religiões orientais, de entre as quais, o cristianismo, cujo conceito teológico recolhia cada vez mais seguidores entusiastas.

Como patenteado pelo julgamento dos cristãos, o cristianismo não invadiu pacificamente os municípios romanos. Pelo contrário, a admissão dos rituais em nome do Deus único dos cristãos no meio plebeu foi naturalmente atribulada, como nos dá testemunho o duúnviro, no rescaldo de um incêndio que deflagrou na propriedade dos Cantaber: «As três versões conjugadas [a respeito da origem do incêndio] levaram o povo a procurar todos os cristãos que restassem na cidade ou meros suspeitos de pertencer à seita e a arrastá-los, muito maltratados, para o pretório» (Carvalho, 2003:254).

Uma vez mais encontramos no autor o cuidado de antecipar a severidade com que os romanos receberam a seita cristã, no episódio já *supra* mencionado, no capítulo I, em que Lúcio encontra o rapaz que desenhava um peixe na areia. Até então, o discurso de Lúcio era bonançoso, uma descrição plácida do seu quotidiano e das tarefas domésticas de Mara. Detenhamo-nos nas primeiras frases do romance: «Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer» (Carvalho, 2003:13). No entanto, a *pax romana* circundante é abruptamente interrompida após o reencontro com a seita do peixe. Envolvido na narrativa serena, o leitor sofre um inesperado sobressalto quando o narrador declara: «Outro dia fiquei estarecido com o que vi» (Carvalho, 2003:18). O cenário mantinha-se pitoresco: «Era uma

⁸³ Ao contrário do que afirmamos, Marco Aurélio foi um dos imperadores que se opôs a qualquer nova religião, conforme se esclarece no capítulo XVIII do romance: «qualquer nova religião estava proibida; recomendava-se a todos os magistrados especial atenção aos partidários da seita chamada cristã» (Carvalho, 2003:284).

manhã agradável e fresca e, contra o meu costume, dei comigo a afastar-me e a deambular pela margem do rio. Debruçado sobre uma sebe, um escravozito apanhava amoras para uma sacola» (Carvalho, 2003:18-19), mas a disposição do narrador transfigura-se, ao ver o desenho do peixe: «Quem te ensinou a desenhar isso?» O rapaz sobressaltou-se e olhou-me aterrorizado, com a boca entreaberta, arroxeadada do suco das amoras. Nunca tinha visto o seu senhor tão ao perto. Eu devia parecer-lhe terrível, ameaçador, como Júpiter Trovante levantando-se de entre as nuvens» (Carvalho, 2003:19)⁸⁴. A linguagem é bruscamente reajustada para corresponder aos desafios que a seita irá colocar ao pacato município romano. Conforme lembra Z. Canuto, a linguagem «está perfeitamente adequada à complexidade do problema que aquele desenho simbolizava, que nada tinha de romano, e augurava momentos mais belicosos» (2004:122). Doravante, o choque civilizacional entre a comunidade cristã e os romanos será sempre volúvel, apesar dos esforços harmonizadores do duúnviro, e o leitor não só não voltará a ser surpreendido pela colisão de crenças, como estará já prevenido para a inevitável alteração da contextura religiosa da sociedade romana que seguidamente o narrador descreverá em analepse.

Na comunidade cristã, destacam-se Máximo e Iunia Cantaber. O primeiro por ser o senhor da propriedade onde aparentemente decorrem rituais excêntricos, a segunda pelo efeito que provoca no narrador, e também pelas estimulantes discussões teológicas entre ambos, a que vamos assistindo. Contudo, nenhuma destas personagens é particularmente relevante para a comunidade cristã. Esse papel é confiado a Mílquion, o bispo sírio, tão estranho aos olhos de Lúcio Valério quanto a mensagem que propaga. Também aqui M. Carvalho procurou ser congruente. A mensagem é tão confusa para o narrador como o próprio mensageiro. Nem o seu escravo o sabe definir concretamente. Quando questionado pelo duúnviro, responde: «É mercador de frutos secos. Estrangeiro. Sacerdote, ou coisa assim...» (2003:66). Mais adiante, Lúcio balbucia: «Episkopos? Supervisor? Mercador?»

⁸⁴ Como já expusemos, este não foi o primeiro encontro de Lúcio Valério com a seita cristã, mas o último, pois o romance principia *in ultimas res*; torna-se, todavia, relevante na medida em que é o primeiro encontro entre um romano e a religião cristã a que o leitor assiste.

Sicofanta? Era decerto o tal em que Airhan me havia falado» (Carvalho, 2003:66-67).

Milquion é o portador da fé messiânica num só Deus, que salva a alma humana e liberta os homens da morte, trazendo a promessa da vida eterna numa altura em que os romanos estavam já cansados da pluralidade divina. O que tornava o cristianismo tão inovador era a capacidade de dar respostas às muito ansiadas questões humanas: qual era a origem do homem e da vida? A resposta, apregoava o cristianismo, só poderia ser validada pela fé, pelo que era preciso acreditar no Deus único para acreditar na Sua palavra. A fé tornara-se, com o passar dos séculos, uma imposição necessária e todos os esforços eram válidos para desviar os crentes das palavras de S. Tomé «ver para crer». Pregava-se o oposto, «crer sem ver», como faziam os cristãos bem-aventurados.

Embora tal frase ainda faça sentido no seio do cristianismo ortodoxo, a ciência do século XVIII veio revolucionar este axioma. Não se contentando com o «crer sem ver», a ciência procurou atestar empiricamente os prenúncios da origem da vida na terra. E as conclusões foram surpreendentes, como veremos mais adiante⁸⁵.

O que torna esta circunstância curiosa é percebermos de que forma a mesma questão, a mesma busca pelos primórdios e da vida na terra, elevam e declinam o cristianismo. Dezassete séculos separam *Um Deus...* de *The French...*, mas em ambos, a mesma demanda norteia o pensamento humano e, em última instância, transforma a crença vigente e reconfigura as percepções do homem e da sociedade.

Tal como *Um Deus...*, também *The French...* retrata uma sociedade indefinida, dividida entre a fé na religião tradicional, que vai perdendo espaço para a ciência, e práticas morais ainda muito rigorosas, que obstruem a liberdade humana. O cristianismo estruturava as normas tradicionais e religiosas da vida vitoriana, balizadas entre dois pólos: o certo e o errado. A sociedade era de tal forma dúbia, que em nenhum outro momento da história da humanidade esta esteve tão vergada à força da moralidade, de tal forma que uma boa parte das suas obras são guias sobre

⁸⁵ Vide o ponto «3.4. A Religião e a Ciência».

como viver em reverência pelos preceitos morais⁸⁶. Esta é uma das razões que o narrador nos apresenta para as constantes viagens de Charles: a necessidade de sair, de respirar uma liberdade que não se achava na sociedade inglesa, demasiado formal e inflexível: «English society too hidebound, English solemnity too solemn, English thought too moralistic, English religion too bigoted» (Fowles, 2004:129-130). A religião estagnara, pelo que Charles, assim como Sarah, se recusavam a tomar parte das convenções religiosas. No entanto, este era também o período da difusão da indústria, da ciência, do crescimento do saber humano baseado na experiência e no empirismo.

A moralidade vitoriana tinha como pilares a abstinência sexual antes do casamento e a fidelidade depois; no entanto, hoje sabemos que a prostituição floresceu exponencialmente durante esse período e muitas mulheres foram vítimas de abuso sexual e de rejeição social. No respeito pelo realismo, J. Fowles procurou tratar o tema com uma honestidade pouco vista nos historiadores que o antecederam, pois, até muito recentemente, o tema da prostituição não era considerado. Pelo contrário, nos discursos historiográficos, perpassava a ideia de que é no vitorianismo que encontramos a excelência das virtuosidades humanas⁸⁷. O romancista desmistifica a ideia, não deixando, por contraste, de acentuar alguns valores vitorianos, entretanto perdidos na nossa era, como seja a preocupação com o amor ou com a arte:

While conceding a partial truth to the theory of sublimation, I sometimes wonder if this does not lead us into the error of supposing the Victorians were not in fact highly sexed. But they were quite as highly sexed as our own century... and, in spite of the fact that we have sex thrown at us night and day (as the Victorians had religion), far more preoccupied with it than we really are. They were certainly preoccupied by love, and devoted far more of their arts to it than we do ours. (Fowles, 2004:269).

⁸⁶ Consideremos, a título ilustrativo, *Ladies Book of Etiquette Fashion and Manual of Politeness* (1860), de Florence Hartley.

⁸⁷ Teresa Malafaia observa:

De facto, o adjectivo vitoriano, generalizado a partir da Grande Exposição (1851), destinou-se a classificar o momento, de grandeza, e as respectivas condições sócio-culturais [...] os quatro elementos definidores do vitorianismo – a ênfase no trabalho, a seriedade de carácter, a respeitabilidade, o espírito de iniciativa e a auto-suficiência (*self-help*) – eram frequentemente proclamados (1990:373).

Os vitorianos viviam em dois mundos antagônicos: o mundo hipócrita e ilusório da moralidade (*public virtue*), que exigia do homem um apurado sentido de dever, de compromisso para com a honra e a dignidade, um mundo de fachada, no qual os homens deviam preservar a qualquer custo o seu bom-nome e a sua reputação de cavalheiro; em contraponto, temos o mundo real, que desconhecia a moralidade (*private vice*), obstruído pela religião e pelo dever, como lembra o narrador, quando afirma: «All those painted screens erected by man to shut out reality... history, religion, duty, social position, all were illusions, mere opium fantasies» (Fowles, 2004:207).

Charles procurava dosear a vida nestes dois pólos, como faziam os restantes cavalheiros da alta sociedade, mas o mundo da ilusão era-lhe demasiado denso e repressivo. Procuraria libertar-se, mas a sua rebeldia estaria condenada ao fracasso. Ao contrário de Sarah, Charles não era verdadeiramente insubmisso às convenções. Para se libertar dos moralismos que a religião impunha, socorria-se de três outros pilares socialmente aceites – a ciência, a cultura e o dever. Um homem de ciência não estaria, nem poderia estar, vergado ao peso da moral cristã (se o estivesse, nunca haveria contribuído com novas e perturbantes descobertas a respeito de pressupostos evolucionistas), pelo que Charles conseguiu substituir um sustentáculo convencionalmente aceite, por outro, não tão restritivo. No entanto, continuava a prestar vassalagem ao dever, ainda ditado pela religião. Note-se que Charles não foi derrotado pelo moralmente reprovável encontro sexual com Sarah, mas pelo incumprimento das suas obrigações para com Ernestina. A sua humilhação deu-se quando assinou o *confessio delicti*, um acordo de admissão de culpa pelo rompimento do noivado.

Já Mrs. Poulteney era a matriarca da sobreposição dos mundos real e ilusório de que falávamos. As suas práticas piedosas não eram de todo altruístas, pois intentavam manter a sua notabilidade de devota virtuosa, ao mesmo tempo que creditava um lugar no paraíso⁸⁸. De certa maneira, todas as personagens de Fowles reagiam de acordo com as pressões sociais, de modo a veicular um determinado comportamento expectável. Mesmo Sarah

⁸⁸ Vide Capítulo II, principalmente o subponto «2.3.1. As intrigas políticas, amorosas e religiosas».

tomava atitudes de desobediência e de desrespeito das convenções porque sabia ser o que a sociedade esperava de uma prostituta. Quebrava os seus deveres porque se considerava, aos olhos dos outros, desprovida de moralidade. O comportamento de Sarah demonstra bem como o dever e a moralidade são as duas faces de uma moeda criada pela fé cristã. Todavia, Deus é inconcebível, enquanto o dever é imperativo e concreto: «I had better here, as a reminder that mid-Victorian (unlike modern) agnosticism and atheism were related strictly to theological dogma, quote George Eliot's famous epigram: "God is inconceivable, immortality is unbelievable, but duty is peremptory and absolute." And all the more peremptory, one might add, in the presence of such a terrible dual lapse of faith» (Fowles, 2004:48).

Mrs. Poulteney é, em alguns aspectos, muito semelhante a Mílquion, *De um Deus...*, no sentido em que ambos são guardiães dos valores cristãos. Se tivermos em conta que a industrialização e o pensamento científico exponents no século XVIII viriam a reconfigurar decisivamente a religião cristã, pelo menos, no Ocidente, poderíamos argumentar que Mílquion representa a alvorada da fé cristã, da mesma fé de que Mrs. Poulteney é o entardecer.

Mrs. Poulteney é o receptáculo das práticas cristãs, numa sociedade vitoriana que já não se mostrava tão submissa a Deus quanto Mrs. Poulteney desejaria. Para manter a sua saúde espiritual, bem como a dos criados, exigia «mandatory double visit to church on Sundays; and there was also a daily morning service – a hymn, a lesson, and prayers – over which the old lady pompously presided» (Fowles, 2004:57).

Os valores e as práticas cristãs a que *The French...* alude são, no seu âmago, idênticos aos que a comunidade cristã de *Um Deus...* prega e, se os primeiros, na dubiedade natural do século II, vão sendo conhecidos pelos diálogos entre Lúcio Valério e Iunia, é através de Mílquion que os romanos (e os leitores) conhecem as práticas cristãs. Na sua qualidade de bispo, executa uma celebração litúrgica, um baptizado e um exorcismo, como teremos oportunidade de analisar no ponto seguinte.

3.3.1. *A descrição de cultos e de rituais*

A descrição de rituais ocupa uma parte significativa do romance de M. Carvalho. Não esperaríamos menos de um romance que pretende narrativizar o Portugal Romano. A este respeito, Jorge de Alarcão (1995) lembra que os métodos de acomodação dos cultos clássicos nas *civitates* e a sua importação para o mundo rural são pouco claros. Podemos, ainda assim, supor que a difusão dos rituais se devesse, em particular, às celebrações de venerações dos deuses, em praças públicas, em altares de santuários ou de templos, que os camponeses ou habitantes das *villae* presenciavam quando se deslocavam às *urbs*.

Em *Um Deus...*, o capítulo III principia com a descrição de um ritual romano. Valerá a pena apreciar a extraordinária atenção dedicada ao pormenor:

– Aproximo-me do altar do deus!

O coro de jovens togados, ainda de pretexta, circularmente alinhados à minha volta, escandiu as palavras rituais que ressoaram pelas cantarias escurecidas do templo:

– Ei-lo que se aproxima do altar do deus! Jorrou vinho espesso de um gomil de prata que encheu a taça lavrada que eu trazia na mão. O tocador de flauta rompeu numa música estridente que parou, de súbito, quando acabei de verter o vinho sobre o altar.

– Fiz a libação!

O coro:

– Ei-lo que procedeu à libação!

Dei dois passos atrás e, com as palavras apropriadas, anunciei delegar o sacrifício em Aulo, que já se debruçava sobre as vítimas com os instrumentos cerimoniais. De novo irrompeu a estridência das flautas que abafou os breves assomos de agonia do primeiro animal. (Carvalho, 2003:43).

Esta atenção para com o detalhe com que o narrador descreve o ritual, na concretização dos gestos e na pronúncia das palavras correctas, está intimamente ligada ao cuidado metódico com que os romanos cumpriam todas as práticas religiosas. Após a leitura deste ritual, o leitor adivinha o que Lúcio Valério confirma de seguida: «Cumprir sempre escrupulosa e minuciosamente, evitando o mínimo erro ou o mínimo gesto em falso, todas

as prescrições dos ritos, quer os públicos, quer os domésticos, quer os do Império, quer os da cidade» (Carvalho, 2003:43).

Desprovida de qualquer manifestação afectiva, a descrição do sacrificio parece-se-nos claramente românica, a crer nas nossas preconcepções sobre este período. Porém, um fragmento de *Geographia*, do geógrafo e filósofo grego Estrabão, demonstra que os procedimentos do *sacrificium* eram muito semelhantes a outros rituais religiosos pré-romanos:

Os Lusitanos fazem sacrificios, observam as entranhas sem as arrancarem, examinando também as veias do peito, e adivinham pela simples apalpação. Fazem também augúrios, observando as entranhas dos prisioneiros, depois de os cobrirem com capas. Depois, quando as entranhas são feridas pelo arúspice, fazem uma primeira predição pela maneira como a vítima cai. Cortam a mão direita aos prisioneiros e oferecem-na aos deuses... Comem sobretudo carne de bode e sacrificam bodes, prisioneiros e cavalos a Ares. (*Apud*, Alarcão, 1995:153).

O excerto sugere uma ancestralidade de práticas e metodologias, provavelmente relacionadas com celebrações dos ciclos anuais da vida, que posteriormente serviram de inspiração aos cultos latinos. Esta evidência poderá ajudar a explicar o profundo desgaste que o paganismo sofreu, ao longo dos séculos, e que irremediavelmente conduziu ao seu declínio, no tempo do *imperium romanum*.

Notemos que a cerimónia que nos é apresentada em *Um Deus...* assemelha-se em muito à descrição do excerto *supra* transcrito: também no romance, assistimos a uma interpretação que o aúrispice decifra a partir das vísceras ensanguentadas de um animal. Para acentuar ainda mais a inadequação dos ritos pagãos, Lúcio Valério, que, na qualidade de magistrado do município, lidera a cerimónia, parece-nos resignado, como se se limitasse a presidir a uma inevitabilidade convencional, sem qualquer significado místico. No final da ilibação, comenta: «o deus respondia, sempre pelas mesmas palavras, porque assim deve ser» (Carvalho, 2003:44).

Adiante, observamos uma vez mais a sua indiferença face à liturgia, ao desprezar os maus prenúncios que o aurispice «decrépito e manhoso» (Carvalho, 2003:44) interpretava. Consciente do prazer cruento da religião,

sempre pendente para os maus augúrios, Lúcio observa: «Nunca me recordo de o velho Cósimo ter extraído das vísceras dum animal prognósticos de tempos felizes. [...] No entanto, pensando bem, tudo isto, em si, não tinha grande importância. Tratava-se apenas de um rito, dum simulacro, de gestos consagrados» (Carvalho, 2003:44).

A prossecução de gestos ensaiados não estava, todavia, vazia de conteúdo. As práticas obedeciam a um ritual específico que visava disciplinar os romanos para o cumprimento dos seus deveres religiosos. A exactidão dos rituais coincide, como nos dá conta Z. Canuto, com o rigor narrativo com que todos os passos, mesmo os mais insignificantes, nos são apresentados: «Todos os passos nos são transmitidos com grande cuidado e pormenor: a disposição em círculo, as palavras ritualmente escandidas, a enunciação dos momentos exactos em que cada um dos intervenientes participava no ritual – coro, magistrado, tocador de flauta, Aulo – o que fazem ou dizem e quando» (2004:72). A minudência da narração coincide com a precisão com que o narrador Lúcio Valério fiscaliza todos os seus gestos, sempre em consonância com o respeito estóico pela obrigação e pelo dever.

Os rituais, ensaiados como que para representação em palco, alimentam a superstição do povo e constroem-no à obediência das autoridades divinas, agentes da vontade dos deuses na terra. Lúcio assume o lugar que, por norma, é confiado aos sacerdotes e preside ao sacrifício, consciente de que também ele está ao serviço dos deuses e a sua autoridade cívica é correspondente à vontade divina. Não é possível respeitar uma, sem cumprir a outra.

Para um leitor ocidental desprevenido, educado numa sociedade cristianizada, a cerimónia pagã parecerá estranha; M. Carvalho mostra-nos o outro lado, o lado latino, ao colocar-nos na pele de Lúcio Valério. Através do seu olhar, observamos os ritos cristãos na perspectiva de um romano. Os papéis invertem-se e, nesta situação, não são as práticas romanas que soam estranhas, mas as cristãs, que provocam espanto e curiosidade.

É sobretudo a curiosidade que faz o duúnviro parar, quando atravessava um «bairro caótico, de becos estreitos e encurvados» (Carvalho,

2003:65). O episódio que Lúcio espia fugazmente não parece muito relevante. O narrador decide espreitar para o pátio recôndito e testemunha o seguinte:

Numa espécie de pátio, imundo, sob um alpendre, vários homens estavam sentados a uma mesa de pau, em silêncio. Um deles, de barba encaracolada, muito direito, olhou fixamente, imperturbável, na nossa direcção. Uma lucerna de barro balouçava, pendurada de um ferro, pouco acima da sua cabeça. Naquele relance, notei que havia pedaços de pão espalhados pela mesa (Carvalho, 2003:65-66).

A prontidão com que se afasta, a curta narração do facto e o desvio meditativo para outros assuntos que não este, parecem não conferir muita importância à celebração. Nós, leitores contemporâneos, sabemos que Lúcio Valério acabara de presenciar, de facto, uma das maiores e mais importantes celebrações do cristianismo: a recriação da Última Ceia.

Qualquer cristão reconhecerá certamente, nesta cerimónia do pão, a eucaristia que ainda hoje se celebra nas missas católicas. A reunião que o narrador nos descreve é, ela própria, uma missa, como indica Z. Canuto, que tem lugar numa rua, pelo simples facto de a religião estar:

[...] ainda numa fase de organização e de definição, o que significava que os crentes não possuíam um local próprio, nem uma data específica para a realização das suas cerimónias. Estas reuniões, que tinham por objecto específico celebrar o dia do Senhor e cantar os seus louvores, realizavam-se com a organização e frequência de que dispunha a comunidade cristã e dependiam directamente da decisão do bispo (2004:127).

A indiferença que este ritual produz no narrador contrasta em absoluto com a precisão descritiva do próximo. Lúcio, afectado pelas denúncias que dão de que o seu amigo de infância acolhia na sua casa superstições e ritos cristãos, fez-se introduzir na propriedade deste e deparou-se com uma celebração religiosa, que preferiu observar à distância, por entre o arvoredado. A descrição que nos relata é tanto mais interessante porquanto seja filtrada pelo olhar ajuizador de um pagão. A atenção ao pormenor é, neste caso, realçada, pois Lúcio deseja conhecer todo o ritual,

não como alguém que pretende converter-se ao cristianismo, mas enquanto pagão que espia uma cerimónia excêntrica com curiosidade:

Do lugar por onde passava vi, ao longe, num relance, por entre sombras, uma mulher nua de pé, sobre uma tina. Alguém a aspergia de água, com uma concha. A mulher agachou-se, sentou-se na água e duas mãos masculinas pousaram-lhe sobre os cabelos escorridos.

[...] O grupo murmurava uma litania qualquer entredentes. Reparei que os que não estavam de costas para mim semicerravam os olhos enquanto desfiavam a prece dirigida a um deus-pai que velava no firmamento. Mantinham os braços erguidos, de mãos espalmadas, à altura dos ombros. Tudo me soou um tanto a ridículo. (Carvalho, 2003:126-127).

A última frase é reveladora do desconforto de Lúcio perante a invulgaridade do rito, tanto mais que a assembleia era um compósito heterogéneo, formado por «livres, libertos e escravos, homens e mulheres, moços e velhos» (Carvalho, 2003:127). O baptismo era algo de novo para os romanos, pelo que Lúcio adopta uma postura sarcástica: «Não esperava deparar com ninfas de carne e osso naquelas veredas» (Carvalho, 2003:126). A ironia do comentário demonstra a ignorância de Lúcio Valério, uma vez que o narrador desconhece o contexto ideológico que envolve o rito. Ao observar a mulher nua, Lúcio recorre aos seus próprios referentes religiosos para preencher com factos as lacunas do seu conhecimento. Ao denominar a mulher nua de «ninfa», o narrador está a lembrar-nos de que é um romano, pelo que a observação que faz do rito baptismal tem um fundo pagão. Como sabemos, a mulher está nua, não porque seja uma ninfa (percepção pagã), mas porque está a receber o Espírito Santo (percepção cristã), através do baptismo por imersão, como era praticado nos primórdios da cristandade.

Encontramos, em ambos os rituais, uma certa letargia afectiva. Após um breve exercício comparatista, facilmente nos apercebemos de uma complexa imbricação dicotómica que pauta ambos as celebrações. O ritual romano surge-nos, pois, como antiquado e exaurido, consequência de séculos de realizações litúrgicas desprovidas de significados transcendentais, ao passo que o cristão, pela novidade que implanta, é perspectivado como uma estranha perversão invulgar e quase incivil. As primeiras, reconhecidas

pela sociedade, são apreciadas e respeitadas num contexto civilizacional, enquanto as segundas são sentenciadas como traços de barbárie dos cristãos. Há, todavia, uma relação associativa entre ambas: a descrição meticulosa de Lúcio Valério, que toma parte activa no ritual pagão e observa com indiscreta curiosidade o cristão. No primeiro caso, os gestos são realizados desapaixonadamente, sem que ao acto fosse conferido qualquer sentido transcendente. No segundo, o narrador faz-se valer da ironia para se afastar interpretativamente de uma cerimónia não convencional cujo sentido metafísico lhe escapa.

A narração é relativizada sob ângulos conceptuais inversos, de modo a dar a conhecer ao leitor os dois lados prismáticos das celebrações litúrgicas. Se o ritual cristão é filtrado pelo olhar pagão do narrador, o oposto também ocorre, pois o autor está consciente da natureza teológica da sociedade contemporânea ocidental, cujas religiões assentam, se não no Novo Testamento, pelo menos nas Escrituras Hebraicas que fundaram o Antigo Testamento da Bíblia. Lúcio Valério filtra os acontecimentos através da sua natureza pagã, mas é o leitor quem transporta para o romance a sua própria perspectiva cristã. O leitor é, *per se*, o filtro com que os factos citados são depois inferidos.

Mais adiante, o autor convida-nos a assistir a um terceiro ritual. No capítulo XIII, Milquion realiza um exorcismo, uma vez mais perante o olhar descrente de Lúcio Valério. O número é simbólico⁸⁹ e não cremos que a opção tenha sido deixada ao acaso. O efeito provocado em Lúcio é semelhante ao do baptismo, no entanto revela a influência que as acções do bispo exerciam sobre a população.

Ao contrário do que inicialmente suporíamos, este ritual difere do anterior. Se, no baptismo, é-nos descrita uma prática litúrgica que se enquadra numa ideologia de purificação dos pecados para recepção dos sacramentos primordiais do cristianismo, agora estamos perante um acto revelador dos poderes mágicos dos cristãos. A acção não é apenas simbólica,

⁸⁹ Na ideologia cristã, o número treze surge associado a maus agoiros, conforme se demonstra no *Dicionário de Símbolos*: «Na última refeição de Cristo com os seus apóstolos, a Última Ceia, os presentes eram treze. A Cabala enumera 13 espíritos do mal. O 13º capítulo do Apocalipse é o do Anticristo e da Besta» (Chevalier e Gheerbrant, 1994:657).

nem alegórica da vontade de Deus. É uma interferência na alma do outro, de modo a libertá-la de influências demoníacas, algo que só alguém possuidor de poderes místicos conseguiria realizar, como garante Z. Canuto: «Não é ignorada a fama dos cristãos, relativamente a práticas mágicas. O acto de exorcismo era um desses actos mágicos e é um dos poderes que, no romance, é conferido a Mílquion» (2004:133).

A exibição da peripécia é, conforme se exige a um exorcizado ainda em estado de possessão demoníaca, excêntrica e parece-nos impulsionada por uma teatralização de gestos que só poderia ter lugar numa praça bakhtiniana, como inclusivamente nos parece ser o caso. No final da narração, surge, como poderoso libertador do mal humano, Mílquion:

Do pequeno ajuntamento em volta da padiola, saltou uma mulher que se atirou ao chão, em alta grita, a contorcer-se, espojada no lajedo. Aquilo era mais do que se exigia a uma carpideira. Aulo, que vinha próximo, procurou afastar o grupo, mas juntava-se mais e mais gente, aos gritos da mulher que soavam cada vez mais estridentes. [...] As feições enrubescidas removiam-se em esgares grotescos, algo assustadores. Dois homens tentaram segurá-la pelos braços, mas foram arrastados e repelidos. Assustada, a multidão recuava. A mulher firmava-se agora pelos cotovelos, arqueava o corpo e rompia num grito rouco que parecia interminável. De repente calou-se, sentou-se, de braços cruzados sobre o peito, e fitou os olhos congestionados num homem que avançou não sei donde e se postou à sua frente: era Mílquion. (Carvalho, 2003:209).

A primeira sugestão dos poderes sobrenaturais do bispo dá-se quando a mulher, ao ver que este se aproximava autoritariamente, interrompeu a agitação por breves momentos e sentou-se em silêncio. De seguida, os poderes não são apenas sugeridos, mas comprovadamente demonstrados, perante o olhar temente e respeitador do povo. As palavras de Mílquion têm uma clara supremacia sobre a mulher possuída e a magia cumpre por fim o seu papel:

— Belmorot⁹⁰, serpente imundíssima, em nome do Pai, do Logos⁹¹ e do Filho, ordeno-te que saias desse corpo!

⁹⁰ Não encontramos qualquer referência a Belmorot, embora o prefixo Bel- deixe adivinhar uma divindade descendente de Bel ou Baal (palavra semítica, proveniente do hebraico בַּעַל, «Senhor», «Lorde»

Ele a proferir a última palavra, e a mulher a entrar de novo em convulsões horríveis, entremeando palavras célticas e latinas, risos e grunhidos, insultos berrados e obscenidades melífluas, até que, de repente, se enrolou no chão, inerte, em profunda sonolência. (Carvalho, 2003:210).

Embora o episódio cause estupefação no momento, a verdade é que os romanos sempre consideraram Mílquion um falso profeta e essa é a condição a que descende, páginas adiante. Perante o duúnviro, aquando do julgamento dos cristãos, garante: «Deixei de ser cristão, duúnviro» (Carvalho, 2003:303). Assumir a veneração do imperador era compreensivamente mais útil para o bispo do que perder a sua vida:

- Renegas o teu Cristo? - perguntei ao bispo.
- Sim, duúnviro, em absoluto.
- Veneras o Imperador?
- Sim, duúnviro.

E antes que eu lho mandasse, Mílquion precipitou-se para a estátua, arrebatou a taça das mãos do escravo, encheu-a ele próprio de vinho e derramou-o pelo altar já viscoso de tantas libações. (Carvalho, 2003:304).

Esta é, julgamos, a grande derrota do bispo, pois a corrupção da sua imagem simbolizava, para os romanos do município de Tarcisis, a degradação da religião que pregava. O que inicialmente parece uma derrota do cristianismo, na ilusão diegética de M. Carvalho, não o é, de facto. A condenação no tribunal parece pretender levar o leitor a acreditar, como acreditaram os decênviros do romance, que o cristianismo se dissolveu logo

ou «Marido»). Inicialmente, o termo designaria um título atribuído a diversos deuses, na região da Babilónia, sendo principalmente atribuído ao deus Marduk, segundo inscrições Mesopotâmicas. Todavia, com o tempo, o vocábulo tornara-se no nome genuíno de um Deus. De acordo com a *Moderna Enciclopédia Universal*, Baal era: «entre os semitas ocidentais, nome dado a Hadad. Figura principal do panteão cananeu, Baal era originariamente o deus da terra natal, da tempestade, do céu e do Sol. O seu culto tinha carácter extático e orgiástico» (AA.VV., 1984:33).

No Antigo Testamento, também encontramos inúmeras referências a Baal, nomeadamente enquanto deus menor, a quem Israel prestou culto, o que instigou a ira de Deus: «Israel, então, ligou-se com o Baal de Fegor, e a ira de Javé inflamou-se contra Israel» (Antigo Testamento, n.º 25, 3).

⁹¹ É também curiosa esta referência a Logos, na evocação da Santíssima Trindade. Etimologicamente, o vocábulo provém do grego (λόγος) e significa «Palavra» ou «Verbo». É, por esse motivo, recuperada na teologia cristã, no Evangelho Segundo João, que se refere a Jesus Cristo como o *Logos*, ou seja, a *Palavra*: «No princípio era a Palavra, e a Palavra estava com o Deus e a Palavra era deus» (João 1:1). Mais adiante, o evangelista refere: «O Logos Se fez carne e habitou entre nós» (João 1:14). A designação de M. Carvalho parece-nos uma opção estratégia com o intuito de recuperar efeitos do passado primordial do cristianismo.

depois. Todavia, o leitor, sentado no trono da contemporaneidade, saberá reconhecer, ao contemplar a História, que esta derrota foi meramente pontual, como atestou o rapaz que, anos mais tarde, desenhava com uma cana nas margens do rio um peixe e que levou Lúcio a interrogar-se com inquietação: «Estava extinta a congregação do peixe? Eu procurava convencer-me de que sim. Que sabia eu?» (Carvalho, 2003:19). A pergunta de retórica final deixa, de resto, antever a ineficiência do esforço dos romanos.

3.3.2. As evangelizações embrionárias e o fulgor vitoriano

Deste ponto em diante, e aproveitando a incomportabilidade do *imperium* para sustentar a sua unidade, o cristianismo conquistaria consecutivamente o espaço deixado pelo recuo da identidade politeísta de Roma. Antes, já a filosofia estóica gozava de larga popularidade, o que revela que a religião tradicional já não conseguia responder à questão primordial sobre o sentido da vida. Sublinhamos a analogia da *stoa* antiga com a doutrina cristã, no que concerne, *ad exemplum*, à caridade social. As meditações estóicas a respeito da identidade da natureza humana realçam a importância de praticar o bem e da caridade, não apenas para com os cidadãos livres e íntegros, mas também para com os pobres, os enfermos, os estrangeiros e até mesmo os escravos, pois como proclama Sêneca: «o bem move-nos a alma, de certa maneira dá à alma forma e limites» (1991:584).

Contudo, o estoicismo e o cristianismo diferiam ideologicamente, pelo que não nos parecerá lícito afirmar que eram consequentes ou basilares de uma superestrutura da sociedade romana. Considere-se que os estóicos defendiam a libertação da vida humana perante tormentos, adversidades ou doenças, o que contrasta em absoluto com a doutrina cristã. Na carta 70 do livro VIII, Sêneca acusa os que se opõem ao suicídio: «Encontrarás, todavia, muitos adeptos da filosofia que afirmam não ser lícito atentar contra a própria vida e consideram sacrilégio o suicídio: segundo eles, devemos aguardar o fim que a natureza nos destinou. Quem assim fala não vê como está tornando impossível a liberdade! [...] A condição humana assenta numa base excelente: ninguém é tão desgraçado senão por sua própria culpa. A

vida agrada-te? Então, vive! Não te agrada? És livre de regressar ao lugar donde vieste!» (Sêneca, 1991:267). Esta noção é muitas vezes entendida como uma covardia perante as vicissitudes cruéis da vida.

Ainda assim, o interesse que o estoicismo suscitou nas elites cultas é ilustrativo da insatisfação sentida a respeito da religião tradicional. De resto, não poderemos compreender a razão de uma religião oriental, fundada numa pequena comunidade religiosa da Galileia, se tornar na principal religião do Império Romano sem considerarmos a relação circunstancial do declínio económico e institucional que assolou o *imperium* com a ideologia cristã. Através da vida e morte de Cristo, a religião não só responde à inquietante questão sobre o sentido da vida humana, como profetiza a ressurreição e a vida eterna, o que levou muitos romanos a adoptar os ideais cristãos; por seu turno, os próprios governantes viram na fé cristã uma oportunidade para preservar a homogeneidade imperial.

Em 313, Constantino, o primeiro imperador cristão, emitiu o Édito de Tolerância⁹², o qual reconhecia o cristianismo como uma religião oficial do império e, com ele, concedeu liberdade religiosa aos cristãos. Em contraponto, limitou as manifestações do culto imperial e proibiu a feitiçaria. Foi ainda por esta altura que Constantino ordenou a construção de uma basílica, em Roma, no local onde presumivelmente o apóstolo Pedro estaria enterrado.

Admitindo um Deus Único supremo, a religião cristã não aprovava outros cultos e cedo se tornou na única religião do Império. O cristianismo não fora o primeiro movimento monoteísta⁹³, pelo que soubera aprender com os fracassos do passado. Deste modo, congregou sob o seu signo as diferentes visões teológicas, como seja a inclusão de um vestígio da forma politeísta no centro do sistema monoteísta. Embora assentasse no Deus

⁹² Também referenciado como Édito de Milão.

⁹³ No Império Romano, o imperador Heliogábalo (também denominado Elagábalo) tencionou implementar, durante o seu reinado, de 218 d.C. a 222 d.C., uma monoteização do culto do deus Sol, conforme consta na colecção biográfica de imperadores romanos de Cláudia A. Teixeira, José Luís Brandão e Nuno Simões Rodrigues (2011).

Já antes, no Egipto, no século XIV a.C., Amenófis IV tentou impor a adoração exclusiva do deus Áton. O plano fracassou porque Áton nunca conseguiu verdadeiramente destituir os outros deuses. Para mais informações, *vide* Geraldine Pinch (2004), *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*, Oxford: Oxford University Press.

Único Provençal, fez convergir um trio de deuses, que compõem a Santíssima Trindade.

A valorização do contacto mais pessoal com a divindade, associado à promessa de Salvação e aos mistérios da alma, sobrepuseram o cristianismo aos desconexos ritos pagãos e ascenderam-no à categoria de religião de Estado.

Não surpreende, pois, que, durante o *Medium Tempus*⁹⁴, a religião cristã tenha usufruído de uma extraordinária supremacia, que não se limitou à fé, mas que se expandiu também à arte, à política, à razão e ao conhecimento. Este, por sua vez, no iluminado século XIX de *The French...*, viria a reconfigurar decisivamente a hegemonia da religião cristã no mundo.

Com o crescente interesse pela História Natural, despontaram novas verdades que questionaram a palavra da igreja, ao mesmo tempo que reformularam o enquadramento epistemológico do pensamento iluminista. Surgiram novas áreas de conhecimento, a que a igreja, amarrada aos seus dogmas, não conseguiu dar uma resposta adequada. Adicionalmente, algo de inédito sucedeu: a emergência da indústria começou a requerer trabalhadores com alguma instrução elementar, capacitados para manusear engenhos tecnológicos e industriais, como seja o telégrafo, entre vários. O estado via-se, então, na responsabilidade de providenciar uma educação universal para todos os cidadãos e, com a assinatura do *Elementary Education Act*⁹⁵, a igreja perdeu de vez o já enfraquecido monopólio do ensino.

O vitorianismo, já o dissemos, foi um período rico em antagonismos, que muito contribuíram para um progresso, até então, sem precedentes. Provavelmente, não houve na sociedade oitocentista dois elementos mais díspares do que a religião e a ciência. A igreja, um dos principais «agentes socializadores» (Malafaia, 1990), em concomitância com a família, perdeu no século XVIII o domínio da verdade absoluta sobre o evolucionismo, com

⁹⁴ Expressão atribuída a Petrarca e a outros humanistas italianos do século XIV para designar o período médio, compreendido desde a Antiguidade até ao Renascimento, hoje vulgarmente designado de Idade Média.

⁹⁵ O documento, também conhecido como *Forster's Education Act* (em tributo ao seu autor, William Forster) foi apresentado a 17 de Fevereiro de 1870 e estabeleceu o panorama educativo do Reino Unido para todas as crianças com idades compreendidas entre os cinco e os doze anos.

particular ênfase para a concepção do Homem, ao passo que a ciência floresceu como nunca antes, até se tornar na disciplina que hoje conhecemos. Nas palavras, de T. Malafaia: «o avanço científico contribuíra para destronar crenças e valores anteriores, submetendo qualquer hipótese à experimentação e à verificação, o que perturbou muitos dos que até então, tinham considerado certos axiomas inquestionáveis» (1990:376).

3.4. A religião e a ciência

A ciência fomentou, no mundo ocidental oitocentista, um tal entusiasmo, que uma facção dos vitorianos tendia a duvidar de tudo o que não pudesse ser comprovado cientificamente, pois pretendia ascender a uma vida «repleta de certezas, mais interessante» (Malafaia, 1990:376), apesar da moralidade vitoriana estar ainda muito subjugada aos valores cristãos. A outra facção social desconfiava do surgimento abrupto da modernidade, e olhava saudosamente para um tempo pré-industrial, um tempo de equilíbrio e tolerância social⁹⁶. Profetas do progresso e inimigos da industrialização, ambos os flancos contribuíram para a aceção que hoje possuímos do vitorianismo. O anseio pelas novas perspectivas que a ciência proporcionava coexistia em dicotomia com moralismos ainda muito tradicionalistas e convencionais, como lemos nas palavras do teólogo John Tulloch: «Philosophy, Literature, Art and Science were conceived apart from religion. The world and the Church were not only antagonistic in the biblical sense... but severed portions of life divided by outward signs and badges; and those who joined the one or the other were clearly marked off» (1885:13).

Esta incompatibilidade levou a que a ciência e a religião sofressem profundas alterações, historiograficamente estimulantes. Até ao século XVIII,

⁹⁶ Referimo-nos, em particular, ao «Young England», um grupo político da era vitoriana, composto principalmente por políticos, filósofos e aristocratas, dos quais se destaca Benjamin Disraeli (1804–1881). O seu romance *Sybil: or the Two Nations* (1845) descreve o contexto deplorável em que as classes trabalhadoras viviam, em Inglaterra. No entanto, o sentimento de aversão à modernidade foi partilhado por outros pensadores, pertencentes ou não ao «Young England», como Thomas Carlyle (1795–1881), cujo pressuposto da reinvenção da moralidade pode ser encontrado nos seus ensaios de crítica à cultura moderna *Signs of the Times and Characteristics* (s/d), Robert Owen (1771–1858), com *A New View of Society* (1816) e a utopia socialista *News from Nowhere* (1890), de William Morris (1834–1896).

as duas disciplinas defendiam posições concordantes. O estudo da palavra de Deus cumpria-se na natureza enquanto a ciência e a religião estudavam duas faces da mesma moeda. A Natureza era contemplada numa perspectiva teológica, como prova da existência de deus⁹⁷, afinal «God was the clockmaker of the universe» (Briggs, 1999:56).

Todavia, o crescente interesse pela História Natural, pela História do Homem e pela Geologia ameaçaram esta harmonia. Descobertas geológicas colocaram em causa o significado literal do Génesis, de tal forma que alguns teóricos, que não estavam dispostos a recusar o mito cristão, propuseram a ideia da interpretação não-literal do mesmo:

It was well known that most distinguished scientists, whatever their public utterances, agreed with Lyell⁹⁸ that it was impossible to hold a strictly literal interpretation of the Old Testament. Not only was the earth far older than the Bible suggested but, just as serious, the order of creation of the various living forms described in Genesis did not correspond with the order in which the creatures appeared in the rocks. (Briggs, 1999:419).

Complementarmente, as questões sobre a origem do homem e da vida, que a obra de Charles Darwin comportava, deitaram por terra a validade do mito de Adão e Eva, como insiste o historiador britânico Asa Briggs:

In 1857, the first remains of Neanderthal man came to light, and the discovery of stone implements and other objects demonstrated conclusively that long before the time of biblically placed Adam there were beings on earth to whom the name of 'man' could not be denied. (1999:419).

Com esta descoberta, caía por terra, para muitos cientistas, a confiança ideológica no cristianismo. A ciência assumiu-se, então, como uma nova filosofia, contraposta à mensagem clerical. Não devemos, contudo, supor que de um lado se posicionava a igreja e, do outro, toda a comunidade científica. Esta, pelo contrário, também se fraccionara, como defende A. Briggs (1999), entre os que defendiam uma harmonia de verdades e aqueles

⁹⁷ Como se demonstra na obra de William Paley (1743-1805), *Natural Theology*, (s/d).

⁹⁸ A. Briggs refere-se a Sir Charles Lyell, um geólogo britânico que, nos seus três volumes *Principles of Geology* (1830-33), comprovou a inexistência do dilúvio e contrariou a ideia de que a terra havia sido criada no ano 4004 a. C., conforme inferia a Bíblia.

que desacreditavam a palavra da Bíblia. De acordo com o autor, *A Origem das Espécies* não chocou particularmente a comunidade cristã, já acostumada a ensaios científicos que contestavam os seus aforismos, mas sobretudo uma parte de cientistas contemporâneos de C. Darwin que acreditavam que a sua obra desfez o vínculo entre a moralidade e a ciência:

The most dangerous of his [Darwin] critics were not the biblical fundamentalists – they had been shocked by so many scientific writings before 1859 that *The Origin of Species* was merely the latest and biggest blow – but those scientists who felt that Darwin had destroyed the much-treasured link between morality and science. (1999:420).

Se sobrepujarmos a ocular da ficção à da realidade, como pretende J. Fowles, um dos pares de Darwin é Charles Smithson. Contudo, tal como Lúcio Valério, em *Um Deus...*, não é um estóico na acepção do termo, também Charles não é um verdadeiro darwinista. Quando o pai de Ernestina recorda o princípio de adaptação de Darwin para convencer Charles a enveredar pelo comércio, torna-se claro que a teoria evolucionista é apenas uma estrutura ideológica conveniente, cujo objectivo é o de simular um desvio do pensamento vitoriano predominante, mas que não justifica a necessidade de um compromisso teórico inflexível.

Se analisarmos os momentos narrativos em que Charles se envolve em práticas científicas, apercebemo-nos de que a narrativa dessas experiências não apresenta nenhum conteúdo particularmente científico. Argumentar-se-á que, na qualidade de romance histórico, *The French...* não pretende ser um tratado científico, demasiado rigoroso ou técnico. Consentimos na validade do argumento, mas acreditamos que a atenção com que o autor compõe cada detalhe das suas personagens e dos mundos que edifica não lhe permitiria menosprezar um tópico tão importante para o romance. Deste modo, é nosso entender que a superficialidade do tratamento do tema é coerente com a perspectiva limitada que a personagem de Charles possui da ciência. A congruência entre o pensamento de Charles e a narração é tal que, aquando do primeiro encontro com Sarah, o narrador descreve o

cenário com uma linguagem muito próxima daquela que utilizaria um cientista, embrenhado numa investigação:

The local spy — and there was one — might thus have deduced that these two were strangers, people of some taste, and not to be denied their enjoyment of the Cobb by a mere harsh wind. On the other hand he might, focusing his telescope more closely, have suspected that a mutual solitude interested them rather more than maritime architecture; [...] But where the telescopist would have been at sea himself was with the other figure on that sombre, curving mole. (Fowles, 2004:4-5).

Atente-se na descrição meticulosa, na preocupação em não desconsiderar nenhum facto que pudesse ser considerado relevante, na cientificidade de vocábulos como «deduced», «focusing» e «suspected», bem como a particular circunstância de toda a cena ser observada a partir de um telescópio. *Ut supra diximus*, J. Fowles escreve o romance comodamente situado no presente e a introdução do telescópio, ainda que o dispositivo seja contemporâneo da época vitoriana, atesta a nossa argumentação, por comportar um efeito cinematográfico impossível então. Ao leitor é facultado um ponto de vista privilegiado, pois é-lhe proporcionada a ampliação e focalização de um cenário que se encontra à distância. O olhar narrativo estende-se através do óculo para, não só recolher uma determinada imagem com bastante pormenor, como editá-la, através da manipulação instrumental, que faculta a opção entre uma maior ou menor ampliação e consequente focalização da objectiva. A observação à distância previne também a adulteração da natureza observada, premissa muito cara aos cientistas, que procuravam analisar objectos evitando, tanto quanto possível, contactos excedentes.

O excerto apresenta ainda outra singularidade interessante: o cenário em que Charles passeia com Ernestina é detalhadamente narrado, ao passo que Sarah Woodruff é apenas uma *figure* prostrada na sombra (por oposição à luz com que a ciência ilumina as suas descobertas). Por que motivo não consegue o narrador descrever Sarah? Avançamos duas conjecturas interpretativas: a primeira prende-se com o mecanismo do telescópio. O instrumento capta a luz dos objectos distantes e focaliza essa luz numa

imagem óptica real. Ora, Sarah é, repetimo-lo, uma mulher na sombra, pelo que o telescópio não consegue recolher luz suficiente para criar uma imagem óptica satisfatória; numa consideração mais romântica, o narrador não consegue observar Sarah porque Charles não o consegue fazer. A sua interpretação da ciência é demasiado limitada, porquanto compreende apenas o processo científico da categorização.

Orgulhosamente empenhado a categorizar fósseis, o cientista é incapaz de compreender as inconsistências dos organismos, nem mesmo as suas, como comenta o narrador: «Charles was inexplicable to himself» (Fowles, 2004:250). Tal sucede porque, à semelhança dos restantes organismos, Charles tem complexidades que as suas teorias não conseguem abarcar. Esta limitação científica torna-o inapto para compreender Sarah, uma vez que esta não se enquadra em nenhuma classe ou paradigma científico.

Tomando em consideração o sentido figurado do vocábulo⁹⁹, o fóssil alegoriza aqueles que se opõem ao progresso científico, que são normativizados e procuram submeter a restante sociedade aos preceitos convencionais em vigor. Sarah, por contraste, é um ser vivo dinâmico, que não rende a sua conduta à corrente do pensamento dogmático da sociedade vitoriana. A determinação com que procura vivenciar a sua existência de acordo com um conjunto de modelos alternativos torna-a inconcebível para Charles. Tal como afirmáramos no segundo capítulo¹⁰⁰, Charles é um discípulo de Darwin, mas não concorre intelectualmente para o progresso científico. A sua incapacidade para evoluir cientificamente para além da categorização dos fósseis é sintomática da subordinação que tolera do sistema de convenções. Nesse sentido, torna-se, ele próprio, fossilizado pelo pensamento moralista e petrificado da sociedade.

Charles será porventura demasiado despretensioso nas suas práticas científicas. Todavia, o narrador lembra-nos que foram cientistas como

⁹⁹ O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo III (D-Fre)*, apresenta, de entre várias, duas propostas de sentido figurado: «5. que ou o que perdeu a vitalidade ou a capacidade de crescer ou de desenvolver-se. 6. *fig. pej.* diz-se de ou pessoa cujas ideias são retrógradas, ultrapassadas» (2003:1789).

¹⁰⁰ *Vide* Capítulo II, em particular o subponto «2.3. Os constrangimentos sociais».

Charles que reconheceram os limites dos seus paradigmas, o que conduziu à evolução da ciência:

It was men not unlike Charles, and as overdressed and overequipped as he was that day, who laid the foundations of all our modern science. Their folly in that direction was no more than a symptom of their seriousness in a much more important one. They sensed that current accounts of the world were inadequate; that they had allowed their windows on reality to become smeared by convention, religion, social stagnation; they knew, in short, that they had things to discover, and that the discovery was of the utmost importance to the future of man. (Fowles, 2004:48-49).

Charles é um cientista vitoriano, porém, a ciência, assim como as viagens¹⁰¹, parecem servir para lhe ocupar a mente e o tempo, até ser chegada a hora de assumir a herança do tio: «Charles felt himself truly entering upon his inheritance. It seemed to him to explain all his previous idling through life, his dallying with religion, with science, with travel; he had been waiting for this moment... his call to the throne» (Fowles, 2004:198).

Afinal, mais do que um direito, esse é um dever. É certo que Charles anseia por essa oportunidade, será porventura a incumbência mais apazível da lista de encargos que deve escrupulosamente cumprir, mas ainda assim, assumir os negócios de família era um dos muitos deveres imperativos do homem da classe alta vitoriana. Charles continua aprisionado aos ditames da religião, pois os sentidos de ética e dever eram ditados pelo cristianismo. Como assevera o narrador, conceitos como o dever e a honra aprisionavam o homem vitoriano e qualquer tentativa de liberdade comportaria paradoxalmente o preço da crucificação social: «You stay in prison, what your time calls duty, honour, self-respect, and you are comfortably safe. Or you are free and crucified» (Fowles, 2004:365). É inevitável notar que, na transcrição apresentada, se subentende o exemplo de Sarah, que ao forçar uma libertação das algemas morais, é crucificada pela sociedade.

¹⁰¹ Lembremo-nos de que o período vitoriano tornou prolíferas as viagens ao estrangeiro, a locais exóticos ou civilizacionais, embora, por norma, culturalmente distintos do país de origem. O turismo nasceu nesta época, apesar de ainda reservado aos mais abastados.

Não obstante, o pacto de compromisso do dever que Charles estabelece com a sociedade parece-nos movido pela razão – e não tanto pela moral cristã –, pela confiança de que, desse modo, conseguirá preservar a vida desafogada de que usufruía.

O vitoriano tendia a ser mais racional do que moralista, mais simpatizante da ciência, como era próprio do iluminismo. Efectivamente, Charles refugia-se na racionalidade da ciência e não no moralismo religioso, para regular a sua conduta. Seria um erro pensar que, neste sentido, se afastou da sociedade vitoriana. É um facto que a personagem procura distanciar-se das demais; Charles é, no seu próprio entender, «not like the great majority of his peers and contemporaries» (Fowles, 2004:129), e presume ocupar um lugar de destaque, num núcleo de pensadores progressistas, do qual Dr. Grogan também faz parte. Ainda assim, não nos esqueçamos de que o romance de Fowles tem lugar em Março de 1867, em pleno século XIX, numa altura em que a razão já dominava o pensamento da sociedade e a mensagem eclesiástica era vista com alguma desconfiança. Cem anos antes, Jean-Jacques Rousseau havia afirmado a célebre expressão «educar o homem ou o cidadão»¹⁰², reflexão que ilustra bem o desafio educacional do vitorianismo. Nessa medida, embora o negue¹⁰³, Charles apresenta-se-nos apenas como um produto da sua classe social e do seu tempo, uma consequência da «convicção de que os vitorianos levavam vidas interiores mais intensas e autênticas, nem que seja por não se encontrarem paralisados por um excesso de cepticismo» (Mendes, 2004:120).

Charles Smithson é um racionalista, à semelhança de Lúcio Valério. Não obstante, tal como este, também Charles se aproxima do cristianismo ao debater-se com conflitos éticos. Nesse momento, não é a religião que se acha sem respostas, mas a ciência. Com uma linguagem fria e demasiado calculista, o empirismo nada sabe de moralismos obstinados, pelo que

¹⁰² Vide Jean-Jacques Rousseau (1762), *Émile ou de l'Éducation*.

¹⁰³ Após a consumação da paixão por Sarah, Charles entra na igreja, à procura de um consolo deífico, que elucide os motivos que levaram ao infortúnio em que se encontra e identifica como principal inimigo o seu tempo, de rígidas convenções e emoções reprimidas:

He seemed as he stood there to see all his age, its tumultuous life, its iron certainties and rigid conventions, its repressed emotion and facetious humour, its cautious science and incautious religion, its corrupt politics and immutable castes, as the great hidden enemy of all his deepest yearnings. That was what had deceived him. (Fowles, 2004:366).

Charles entrega-se à religião, em busca de consolo. O seu reencontro com a igreja não traz serenidade, mas padecimento, que ele aceita como um cristo crucificado.

He looked through one of its wooden windows at the Cross above the altar; and then, after a hesitation, stepped through the central door and past the choir stalls to the steps to the altar table. The light at the other end of the church penetrated but feebly there. He could barely make out the features of the Christ, yet a mysterious empathy invaded him. He saw himself hanging there... not, to be sure, with any of the nobility and universality of Jesus, but crucified. (Fowles, 2004:365-366).

Nenhuma outra passagem exemplifica mais o regresso de Charles à religião do que esta, em que toma para si o lugar de Cristo. No excerto, deparamo-nos com o exemplo mais óbvio da visão religiosa vitoriana, que entende a igreja como um espaço de redenção através do sofrimento, após o qual a absolvição não é garantida. Afinal, só a morte pode exonerar os pecados do homem, como lembra Dr. Grogan: «Your punishment will be to remember it all your life. So don't give yourself absolution yet. Only death will give you that» (Fowles, 2004:399).

A mensagem não difere da que nos é deixada em *Um Deus...*, «a salvação da alma, pois, a vida etérea, eu já conhecia aquele discurso» (Carvalho, 2003:269). A ideologia cristã tem sido cultivada na sua forma original desde os primórdios, daí que o posicionamento doutrinário tenha perdurado ao longo dos séculos. Não obstante, o vitorianismo comprovou que a capacidade de adaptação é vital para a sobrevivência e o cristianismo soube de facto ajustar-se às novas descobertas científicas, pelo que, ao contrário do que augurava Lúcio Valério, não só o Deus continuava (continuará, ainda?) a passear-se no jardim pela brisa da tarde, como também percorre o paredão de uma baía, demorando-se a contemplar «the unplumb'd, salt, estranging sea» (Fowles, 2004:470).

Em função do exposto, parece-nos evidente que os autores se empenharam, na linha do pensamento darwinista, em conceder às práticas narrativas metaficcionalis um desenvolvimento evolucionista, capaz de as libertar das convenções literárias fossilizadas, com particular ênfase para a

desmistificação histórico-didáctica com que a historiografia pautava os seus registos.

De facto, não discernimos, em nenhum dos romances analisados, venerações do passado, muito pelo contrário: os autores promovem e estimulam convivências mistas, no universo narrativo, de personagens, lugares e factos fictícios com personagens, lugares e factos históricos. O mundo real e objectivo é carnavalizado e subvertido para que, à luz de uma reconceptualização dos universos possíveis, novos mundos ficcionais sejam criados. A História é desconstruída pelas concepções ideológicas do autor, consciente dos mecanismos criativos de reescrita e de releitura e reactualizada através do reaproveitamento de fontes e dados históricos. O desígnio é claro: reedificar acontecimentos do passado que, não sendo reais, serão certamente verosímeis, porquanto mantêm pontos de união com os arquivos oficiais.

A manipulação das fronteiras entre História e ficção parece justificar-se nas palavras de Saramago, na entrevista *post-scriptum* concedida a Odete Jubilado: «Existem mil modos de contar uma história e provavelmente nenhuma delas verdadeira de modo absoluto. Mesmo o que chamamos “história oficial” vai variando segundo as conveniências da “oficialidade”¹⁰⁴ que a promove. Tudo é, e é ao mesmo tempo outra coisa» (Jubilado, 2010:387).

¹⁰⁴ Aspas da autora.

Conclusão

O raciocínio comparativo proposto nas páginas anteriores pretendeu assumir-se como um contributo para a compreensão dos preceitos elementares da literatura metaficcional historiográfica.

Ao longo dos três capítulos, direccionámos a nossa investigação para a dualidade conceptual com que são entendidos os romances históricos pós-modernistas e que toma forma na questão que intitula esta dissertação: o romancista revisita o passado (numa viagem temporal por mundos verosímeis) ou reconstrói a História (através de reproduções anacrónicas)?

Na verdade, face ao exposto, acreditamos que ambas as premissas são válidas, pois são interdependentes. Um romance histórico pós-modernista é inevitavelmente um produto contemporâneo, pelo que resultará sempre dos contextos culturais e ideológicos que circundam a sua elaboração. Assim, nele se reconstrói um período da História que nunca será o autêntico, mas apenas uma possibilidade mimética das reminiscências que a historiografia oficial nos trouxe até aos dias de hoje. Por outro lado, o leitor, aquando da leitura interpretativa dos episódios narrados, revisitará sempre o passado, no sentido em que encetará um diálogo plurivocal com convenções socioculturais precedentes às suas, reescritas ou, se preferirmos, recriadas pelo romancista. Ao ler um romance histórico, o leitor comportar-se-á como um visitante que entra numa aldeia romana (ou numa praça vitoriana) acabada de reconstruir. Como é óbvio, a aldeia (ou praça) não estaria no passado, nem tão-pouco recuaria o visitante no tempo, mas ainda assim, o espaço criaria no visitante uma ilusão de retrocesso no tempo. Assim, embora no presente, o visitante revisitaria inevitavelmente a História, através do olhar crítico do seu autor.

Esta reflexão teórica resulta da inauguração de uma nova estética literária, fundada a partir da noção de que é impossível conhecer, em absoluto, a História factual.

Como demonstrámos no primeiro capítulo da dissertação, os exercícios metaficcionais de *Um Deus...* e *The French...* relativizam a acepção tradicional de verdade histórica, ao mesmo tempo que especulam possibilidades outras da História. O pós-modernismo potenciou a noção de verdades possíveis, cujo conceito está bem teorizado nas seguintes palavras de José Saramago, em *O Homem Duplicado*: «Houve já quem afirmasse que todas as grandes verdades são absolutamente triviais e que teremos de expressá-las de uma maneira nova e, se possível, paradoxal, para que não venham a cair no esquecimento, Quem disse isso, Um alemão, um tal de Schlegel» (2002:83).

É preciso, pois, expressar novas verdades, reformar as mensagens que comportam e, porventura, reescrevê-las sobre outros prismas hipotéticos. Não raras vezes fomos assaltados, ao longo da dissertação, por uma outra afirmação de J. Saramago, em *História do Cerco de Lisboa*. A dada altura, o narrador proclama: «a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes» (1989:26). Sublinhamos a singularidade do substantivo *verdade*, em particular na comparação contrastiva com a pluralidade do termo, no parágrafo anterior: *as verdades*. A aparente contradição é imediatamente desfeita na concepção estética pós-modernista. Afinal, *as verdades* são máscaras que ocultam *a verdade* dos factos ocorridos, hoje inatingível, uma vez que é, de todo, impossível alcançar *a verdade* e, dessa forma, saber o que realmente aconteceu, pois como afirma H. Kaufman (1991), não estávamos lá para ver. As interpretações que ecoaram até à actualidade, provenientes do passado, são máscaras dessa primeira verdade, formadas por um compósito de factores subjectivos, culturais, sociais, políticos¹⁰⁵, narrativos, ficcionais ou temporais que encobrem irreversivelmente a realidade histórica.

Esta consciência veio criar uma ruptura com as produções historiográficas dos períodos literários anteriores e viabilizar a inauguração de um novo paradigma historiográfico-literário: na impossibilidade de

¹⁰⁵ É sabido que muitos historiadores, por ordem real, não narravam os factos tal como haviam sucedido, mas antes os aperfeiçoavam para melhorar a imagem do Rei ou do reino.

conhecer os episódios tal como ocorreram, modalizam-se possibilidades sobre o que poderá ter ocorrido.

Mário de Carvalho e John Fowles exploram as possibilidades da História, dos *se* e *what if* que a História deixa soltos, para produzir um tecido ficcional. Ao ser narrativizada, a historiografia torna-se inevitavelmente subjectivada, ao passo que a ficção ganha contornos mais objectivos. Esta aproximação entre ambas, complementada pela apresentação e descrição dos mecanismos de construção ficcional, confere ao leitor a legitimidade para decidir acerca da validade dos factos revelados. Afinal, se o romancista declara que filtrou os dados históricos através do seu olhar crítico, e sabendo de antemão que tais dados haviam já sido filtrados previamente por outros contextos socioculturais, motivacionais e interpretativos, será da responsabilidade do leitor ajuizar a pertinência da relação entre os dados empíricos e os universos ficcionais. Sobretudo, importará ao leitor compreender que a História perdeu a sua irreversibilidade e que a historiografia contemporânea distingue-se da tradicional pelos jogos de sentidos e subsentidos, cuja aparente convencionalidade incorpora um julgamento crítico do sistema de convenções.

No segundo capítulo, colocámos em evidência as manobras de perversão das convenções, através das quais *The French...* e *Um Deus...* procuram desconstruir e, de seguida, renovar as percepções do conhecimento histórico. Como vimos, os autores simulam um pacto com a convenção para, a partir do seu núcleo, a subverter. Em *The French...*, por exemplo, o apelo ao rigor museológico com que é descrita a sociedade vitoriana mascara uma reprovação contemporânea das verdades absolutas com que se lê o passado. Colocando a uso técnicas auto-reflexivas e intertextuais, o autor joga com as expectativas do leitor e alerta-o para a ficcionalidade dos factos que narra. M. Carvalho utiliza uma técnica em tudo semelhante: quando declara que *Um Deus...* não é um romance histórico, o autor afasta de si o peso da historicidade, ao mesmo tempo que força o leitor a questionar as convenções de reescrita do passado e demonstra que a

História é uma reconstrução subjectiva, forjada entre dois pólos: a criatividade do romancista e a interpretação do leitor.

Perante a impossibilidade de narrar os eventos passados com exactidão, a obrigação do autor deve ser para com a verosimilhança, pois só ela pode dosear equilibradamente a liberdade ficcional do romancista e os acontecimentos históricos que se supõem ter efectivamente ocorrido. Como lembra Z. Canuto, M. Carvalho não pretendia contar a História (pois reconhecia a impossibilidade da utopia), mas tão-só elaborar um romance, naturalmente ficcional, que «“funcionasse”¹⁰⁶ noutras pessoas» (2004:170), i.e., que narrasse situações e acontecimentos prováveis de ter ocorrido, que fossem credíveis aos olhos do leitor contemporâneo. No fundo, é ele quem terá de descodificar os signos da mensagem narrada, seja porque o leitor é convidado a participar num retorno histórico e, porque não, civilizacional ou porque a história é reconstruída com uma racionalidade arqueológica e recolocada perante o seu conhecimento.

No terceiro capítulo, direccionámos o nosso olhar para os imperativos morais e sociais que a religião infunde em ambas as sociedades retratadas nos romances. As personagens principais dos dois romances dividem-se entre a ânsia de liberdade e o peso do dever. Sarah Woodruff, em *The French...*, é a única personagem que consegue efectivamente libertar-se da opressão social e, desse modo, alcançar a liberdade. A emancipação de Sarah é particularmente interessante quando colocada no contexto de uma sociedade autocrática que discriminava, em particular, as mulheres. A conotação de Sarah com a perversão sexual, fundada, desde logo, na designação de prostituta, deve ser entendida como uma paródia a uma época que pregava decoro e compostura, ao mesmo tempo que incentivava comportamentos sexuais libertinos.

Lúcio Valério, em *Um Deus...*, é também uma personagem prototípica da ironia da sociedade romana do século II. Ao longo do romance, acompanhamo-lo no cumprimento dos seus deveres de duúnviro, que procura executar com seriedade e rectidão, em conformidade com as máximas estóicas. Todavia, embora as elites da sociedade romana exaltem a

¹⁰⁶ Aspas da autora.

virtude do cidadão exemplar, Lúcio acaba derrotado pelas pressões populares, às quais sucumbe por não ser capaz de adequar as suas práticas estóicas aos interesses ignóbeis de alguns membros da sociedade que manipulam o povo.

Numa época religiosa e politicamente conturbada, a descrença no politeísmo é propícia ao despontar do cristianismo, cuja estrutura, ainda vaga e incerta, tem em Milquion e Iunia os dois maiores agentes mobilizadores. Contudo, ambos parecem mais interessados em persuadir o povo para que acolha a doutrina cristã do que em praticá-la. Ironicamente, ambos serão derrotados (Milquion renega a religião cristã e Iunia é condenada à morte), mas a mensagem persistirá, até ser abalada, dezassete séculos mais tarde, pelos avanços científicos oitocentistas.

Conforme testemunhámos, a sociedade vitoriana dividira-se entre os que viam nas novas disciplinas científicas a resposta para as grandes questões humanas e os que desconfiavam da ciência e da revolução industrial. Estas duas facções criaram um diálogo interno entre o progresso e os moralismos tradicionais. Charles Smithson é, ele próprio, paradigmático desta dicotomia: defende o progresso mas não parece ter competência nem coragem para o concretizar.

Em face do exposto, parece-nos pertinente concluir que as obras analisadas de M. Carvalho e J. Fowles dialogam ideologicamente entre si, sobretudo na forma de encarar a veracidade histórica. Através destes e de outros diálogos intertextuais, ambos os romances concorrem para a exposição de um cenário de reflexão acerca da legitimidade dos factos veiculados pela História Oficial. Os *mundos possíveis* formam-se precisamente na resposta à inquietante questão: *e se esta leitura for provável?*

Do mesmo modo, não ignoramos a existência de outros caminhos interpretativos igualmente legítimos, pois nem M. Carvalho nem J. Fowles recusaram qualquer modelo hipotético de recriação da História. No fundo, os dois autores demonstram-nos que todas as verdades são possíveis dentro desse elemento maleável que é o passado e leituras outras são possíveis, não

fosse a prática comparatista uma leitura pluritextual, onde subsistem sempre outras interpretações, como lembra Helena Buescu:

[...] se algum traço distingue um trabalho formalmente “comparante” de um outro que responde a (e por isso se alimenta de) esta inquietação (cuja natureza, por vezes perturbadora e mesmo dilemática também somos levados a contemplar), tal traço é a incorporação de algumas das “feridas da possibilidade” no modo como lemos textos *com* textos, textos *contra* textos. No modo como as suas rugosidades nunca “encaixam” completamente, e *sobra*¹⁰⁷ sempre, desse jogo, algo que nos faz voltar a eles e que também permite, ao convidar, que outros a eles possam regressar (2008:88).

Assim, no contexto dessa demanda pelo saber que é a investigação académica, materializada também no nosso título, a presente dissertação não só não fecha o tema, como o expande para possíveis investigações futuras. De resto, como já afirmáramos, o propósito que nos moveu foi justamente o de contribuir para a emergência de novas e pertinentes reflexões no campo transdisciplinar da literatura comparada. Para o efeito, intentámos estabelecer um diálogo comparatista entre as obras objecto deste estudo, colocando em relevo os diálogos plurivocais que os autores encetaram com as convenções socioculturais do passado, a fim de reconstruírem, no pós-modernismo, representações verosímeis da História.

¹⁰⁷ Aspas e itálicos da autora.

Bibliografia

4.1. Bibliografia Activa

- CARVALHO, Mário de (2003). Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde. Lisboa: Editorial Caminho.
- FOWLES, John (2004). The French Lieutenant's Woman. London: Vintage Books.

4.2. Bibliografia Passiva

4.2.1. Livros e Teses

- (2000). Bíblia Sagrada. Texto da 2ª Edição Revista. Lisboa e Fátima: Difusora Bíblica.
- ALARCÃO, Jorge de (1995). O Domínio Romano em Portugal. Lisboa: Europa-América.
- ARISTÓTELES (1998). Poética. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- ARNAUT, Ana Paula (2002). Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo (pp. 295-321). Coimbra: Livraria Almedina.
- AUGÉ, Marc (1992). Non-Lieux: Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité. Paris: Éditions du Seuil.
- BAKHTIN, Mikhaïl (1963). Problemy Poetiki Dostoevskogo. (2009, Problems of Dostoevsky's Poetics. Trad. Caryl Emerson e introdução de Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press).
- BAKHTIN, Mikhaïl e Pavel Nikolaevich Medvedev (1928). Formal'nyi Metod v Literaturovedenii: Kriticheskoe Vvedenie v Sotsiologicheskuiu Poetiku. (1991, The Formal Method in Literary Scholarship: a Critical Introduction to Sociological Poetics. Trad. Albert J. Wehrle. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press).
- BARBÉRIS, Pierre (1991). Prélude à l'Utopie. Paris: Presses universitaires de France.
- BARTHES, Roland (1972). Le Degré Zéro de l'Écriture. Paris: Éditions Seuil.
- BARTHES, Roland (1982). Le Plaisir du Texte. Paris: Éditions Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1999). Fleurs du Mal. Paris: Gallimard-Jeunesse.
- BRIGGS, Asa (1999). The Age of Improvement, 1783-1867. London: Longman.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1998). Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Concepções, Teorias. Lisboa: Edições Cosmos.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2008). Emendar a Morte. Porto: Campo das Letras.
- CALINESCU, Matei (1987). Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham Duke University Press.
- CANUTO, Zilda (2004). Ficção e História em Mário de Carvalho. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: Documento policopiado.

- CARCOPINO, Jérôme (2002). Rome à l'Apogée de l'Empire: la Vie Quotidienne. Paris: Hachette.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1980). Biographia Literaria: or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions. London: J. M. Dent.
- COSTA, Dominique (2000). Narrative Technique in Postmodernist British Fiction. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade da Madeira, Funchal: Documento policopiado.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). Le Récit Spéculaire: Essai Sur la Mise en Abyeme. Paris: Editions du Seuil.
- EMERSON, Ralph Waldo (1975). Selected Essays, Lectures, and Poems. New York: Washington Square Press.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (1987). A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FOKKEMA, Douwe e Hans Bertens (eds.) (1986). Approaching Postmodernism. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- FOUCAULT, Michel (1971). L'Ordre du Discours. Paris: Editions Gallimard.
- FOWLES, John (2001). The Aristos. London: Vintage Books.
- GALLAGHER, Catherine e Stephen Greenblatt (2001). Practicing New Historicism. Chicago: University of Chicago Press.
- GENETTE, Gérard (1983). Nouveau Discours du Récit. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987). Seuils. Paris: Éditions du Seuil.
- GUSMÃO, Manuel (2001). «Da Literatura Enquanto Construção Histórica». In Helena Buescu, João Ferreira e Manuel Gusmão (ed.) Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada (pp. 181-220). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HUTCHEON, Linda (1984). «Freedom Through Artifice: *The French Lieutenant's Woman*». In Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox (pp. 57-70). New York and London: Methuen, Inc.
- HUTCHEON, Linda (1988). A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York and London: Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1989). «Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History». In Patrick O'Donnell and Robert Con Davis (ed.) Intertextuality and Contemporary American Fiction (pp. 3-32). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HUTCHEON, Linda (1994). Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony. London: Routledge.
- JUBILADO, Maria Odete Santos (2000). Saramago e Sollers: uma (Re)escrita Irónica?. Lisboa: Vega Editora.
- JUBILADO, Maria Odete Santos (2010). Olhares Cruzados: a Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers. Lisboa: Nova Vega Editora.
- KERBY, Anthony Paul (1991). Narrative and the Self. Bloomington: Indiana University Press.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999). O Romance Histórico em Portugal. Porto: O Campo das Letras.
- MARTINS, Manuel Frias (1995). Matéria Negra: Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária. Lisboa: Edições Cosmos.

- MARTINS, Manuel Frias (2003). Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature). Porto: Ambar.
- MAZUREK, Raymond Allan (1980). The Fiction of History: the Presentation of History in Recent American Literature. Indiana: Purdue University.
- McGUCKIN, John Anthony (2011). The Orthodox Church: an Introduction to its History, Doctrine, and Spiritual Culture. Chichester: Wiley-Blackwell.
- MENDES, Ana Cristina Ferreira (2004). O Passado em Exibição: Leituras da Época Vitoriana em *The French Lieutenant's Woman e Possession*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: Documento policopiado.
- MUECKE, D. C. (1978). Irony. London: Methuen & Co. Lda.
- MUECKE, D. C. (1980). The Compass of Irony. London: Methuen & Co. Lda.
- ONEGA, Susana (1995). «British Historiographic Metafiction». In Mark Currie (ed.) Metafiction (pp. 92-103). London and New York: Longman Publishing Group.
- PAVEL, Thomas (1989). Fictional Works. Massachusetts: Harvard University Press.
- PESSOA, Fernando (1980). Textos de Crítica e de Intervenção. Lisboa: Ática.
- QUEIRÓS, Eça de (1981). Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas. Porto: Lello Editores.
- SARAMAGO, José (1984). O Ano da Morte de Ricardo Reis. Lisboa: Editorial Caminho.
- SARBIN, Theodore R. (1986). «The Narrative as a Root Metaphor for Psychology», in Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct (pp. 3-21). New York: Praeger.
- SARTRE, Jean-Paul (1996). L'Existentialisme est un Humanisme. Paris: Éditions Gallimard.
- SEGRE, Cesare (1985). Avviamento all'Analisi del Testo Letterario. Torino: Einaudi Paperbacks.
- SELLARS, John (2003). The Art of Living: the Stoics on the Nature and Function of Philosophy. London: Ashgate Publishing Company.
- SÊNECA, Lúcio Aneu (1991). Cartas a Lucílio. Tradução, Prefácio e Notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOLLERS, Philippe (1968). L'Écriture et l'Expérience des Limites. Paris: Éditions du Seuil.
- TEIXEIRA, Cláudia A., José Luís Brandão e Nuno Simões Rodrigues (2011) História Augusta. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- TULLOCH, John (1885). Movements of Religious Thought in Britain During the Nineteenth Century. London: Longmans, Green, & Co.
- WESSELING, Elisabeth (1991). Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.

4.2.2. Artigos e Estudos

- AA.VV. (1984). «Baal». In Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal, Volume III. Lisboa: Círculo de Leitores, 33.

- ARNAUT, Ana Paula (1999). «Viagem ao Centro da Escrita: da Subversão à Irreverência da História». In Revista Colóquio/Letras, Ensaio n.º151/152, Lisboa, 325-335.
- BARNES, Timothy (1968). «Legislation Against the Christians». In The Journal of Roman Studies, Vol. 58, Parts 1 and 2. London: Society for the Promotion of Roman Studies, 32-50.
- BROWN, Peter (1999). «Pagan». In Bowersock, Glen Warren, Peter Brown and Oleg Grabar. Late Antiquity: a Guide to the Postclassical World, Harvard: Harvard University Press, 625.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant (1982). Dictionnaire des Symboles. (1994, «Baptismo» e «Treze». In Dicionário dos Símbolos. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 114 e 657).
- CROIX, Geoffrey de Sainte (1964). «Why Were the Early Christians Persecuted? – A Rejoinder». In Past & Present, N.º 27. Oxford: Oxford University Press, 28-33.
- FAWCETT, Millicent Garrett (2004). «The Emancipation of Women». In Susan Hamilton (ed.) Criminals, Idiots, Women and Minors, New York and Plymouth, Broadview Press, 225-238.
- FOWLES, John (1977). «Notes on an Unfinished Novel». In AA.VV. The Novel Today. Manchester: Manchester University Press.
- HERCULANO, Alexandre (1840). O Panorama, Tomo IV, Lisboa, 243-244.
- HOLMES, Frederick M. (1995). «The Novel, Illusion, and Reality: the Paradox of Omniscience in *The French Lieutenant's Woman*». In Mark Currie (ed.) Metafiction. London and New York: Longman, 206-219.
- HUTCHEON, Linda (1995). «Historiographic Metafiction». In Mark Currie (ed.) Metafiction. London and New York: Longman, 71-91.
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo (2001). «O Cronótopo e a Relação do Texto com a História». In Relatório de Teoria da Literatura, Universidade de Évora: Documento policopiado, 109-122.
- JUBILADO, Maria Odete Santos (1998). «As Convenções da Paródia ou a Paródia da Convenções em A História do Cerco de Lisboa de José Saramago». In Espacio/Espaço Escrito Revista de Literatura en dos Lenguas, n.º15/16, Badajoz, 174-180.
- JUBILADO, Maria Odete Santos (2004). «O Caleidoscópio das Convenções Como Forma de Releitura em Saramago e Sollers». In IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Universidade de Évora, 1-11.
- KAUFMAN, Helena (1991). «A Metaficção Historiográfica de José Saramago». In Revista Colóquio/Letras, Ensaio n.º 120, Lisboa, 124-136.
- LARSEN, Svend Erik (2003-2005). «Metafiction as the Boarder of Literature». In Ariane, Revue d'Études Littéraires Françaises, nº 18/19/20, 85-99.
- LOURENÇO, Raul (1996). «Recensão Crítica a 'Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde', de Mário de Carvalho». In Revista Colóquio/Letras, Ensaio n.º140/141, Lisboa, 300-301.
- MALAFIA, Maria Teresa (1990). «Nótulas a Propósito da Educação no Vitorianismo». In Runa: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos, n.º 13-14/1990, Coimbra, 373-380.

- MARINHO, Maria de Fátima (1995). «Reescrever a História». In Línguas e Literaturas, XII, Porto, 189-219.
- MARINHO, Maria de Fátima (1996). «O Sentido da História em Mário de Carvalho». In Línguas e Literaturas, XIII, Porto, 257-267.
- MARTINS, Manuel Frias (1995). «Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde, de Mário de Carvalho». in O Escritor. Revista da Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, 123-124.
- MENDES, António Manuel Gonçalves (1999). «Cultura Clássica em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* de Mário de Carvalho». In III Colóquio Clássico — Actas, Aveiro: Universidade de Aveiro, 347-363.
- PARO, Maria Clara Bonetti (1990). «O Pós-Moderno na Literatura Americana: A Metaficção». In Itinerários, n.º 1, 197-223.
- SHERWIN-WHITE, Adrian Nicholas (1964). «Why Were the Early Christians Persecuted? – An Amendment». In Past & Present, N.º 27. Oxford: Oxford University Press

4.2.3. Netografia

- CARAGEA, Mioara (s/d). «Metaficção Historiográfica». In E-Dicionário de Termos Literários, no sítio <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>
- CEIA, Carlos (s/d). «Reflexividade e Auto-reflexividade». In E-Dicionário de Termos Literários, no sítio <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>
- RITA, Annabela (s/d). «Mise en Abyme (ou Mise en Abime)». In E-Dicionário de Termos Literários, no sítio <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>

Índice Onomástico

- ALARCÃO, Jorge de, 95, 132, 133
ARISTÓTELES, 49, 51
ARNAUT, Ana Paula, 6, 7, 15, 19, 20,
23, 24, 28, 48, 51, 52
AUGÉ, Marc, 47
- BAKHTIN, Mikhaïl, 43, 55, 56, 57, 69,
72, 93, 97
BARBÉRIS, Pierre, 18
BARNES, Timothy, 118
BARTHES, Roland, 25, 55, 75, 81
BAUDELAIRE, Charles, 20, 21
BÍBLIA SAGRADA, 12, 144, 145
BRANDÃO, José Luís, 141
BRIGGS, Asa, 144
BROWN, Peter, 121, 161
BUESCU, Helena Carvalhão, 30, 65,
98, 157, 159
- CALINESCU, Matei, 21
CANUTO, Zilda, 76, 102, 117, 120,
125, 127, 134, 135, 138, 155
CARAGEA, Mioara, 22
CARCOPINO, Jérôme, 120
CARLYLE, Thomas, 143
CARVALHO, Mário de, 7, 11, 15, 18,
20, 21, 22, 27, 28, 40, 41, 42, 44,
45, 48, 52, 58, 59, 62, 64, 66, 68,
70, 71, 74, 78, 83, 89, 91, 92, 93,
94, 95, 96, 100, 101, 103, 106, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
121, 122, 123, 124, 126, 127, 128,
132, 133, 134, 135, 136, 138, 139,
140, 150, 154, 155, 156, 158, 161,
162, 165, 166
CEIA, Carlos, 43
CHEVALIER, Jean, 137
CLOUGH, A. H., 73
COLERIDGE, Samuel Taylor, 54
COSTA, Dominique, 60, 79
CROIX, Geoffrey de Sainte, 118, 119
- DÄLLENBACH, Lucien, 84
DERRIDA, Jacques, 9, 34, 42
DISRAELI, Benjamin, 143
- EINSTEIN, Albert, 105
EMERSON, Ralph, 25, 158
- FAWCETT, Millicent Garrett, 110
FERRAZ, Maria de Lourdes, 66
FIEDLER, Leslie, 19
FOKKEMA, Douwe, 6, 19, 20
FORSTER, William, 142
FOUCAULT, Michel, 34, 45, 46
FOWLES, John, 7, 10, 11, 15, 18, 20,
21, 26, 27, 28, 32, 38, 39, 42, 44,
45, 48, 52, 58, 59, 60, 62, 65, 66,
67, 70, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 82,
83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 95, 96,
98, 99, 100, 101, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
129, 130, 131, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 154, 156, 165, 166
- GALLAGHER, Catherine, 31, 32, 33,
34, 35, 58
GARRETT, Almeida, 22, 39, 50, 161
GENETTE, Gérard, 24, 60, 75, 78, 79,
81
GHEERBRANT, Alain, 137, 161
GRAFF, Gerald, 19
GREENBLATT, Stephen, 31, 32, 33,
34, 35, 58, 159
GROETHUYSEN, Bernard, 39
GUSMÃO, Manuel, 39, 159
- HASSAN, Ihab, 19
HERCULANO, Alexandre, 17, 22, 39,
50
HOLMES, Frederick, 85
HOWE, Irving, 19
HUTCHEON, Linda, 6, 26, 27, 29, 35,
36, 62, 64, 65, 66, 67, 71, 75, 80
HUYSSSEN, Andreas, 19

- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo, 14, 161
 JUBILADO, Maria Odete Santos, 1, 2, 40, 48, 52, 61, 63, 64, 65, 97, 151
 KAUFMAN, Helena, 40, 153
 KERBY, Anthony, 85
 LARSEN, Svend Erik, 24, 29, 30
 LE CLAIR, Tom, 24
 LEVIN, Harry, 19
 LOURENÇO, Raul, 74
 LYELL, Sir Charles, 99, 144
 MALAFAIA, Maria Teresa, 129, 142, 143
 MARINHO, Maria de Fátima, 38, 40, 48, 50
 MARTINS, Manuel Frias, 16, 55, 56, 102
 MAZUREK, Raymond, 36, 37
 McCAFFERY, Larry, 24
 MCGUCKIN, John Anthony, 125
 MENDES, Ana Cristina Ferreira, 73, 110, 149, 160
 MENDES, António Manuel Gonçalves, 122
 MORRIS, William, 143
 MUECKE, D. C., 62, 66
 O'CONNOR, William Van, 19
 ONEGA, Susana, 31
 OWEN, Robert, 143
 PALEY, William, 144
 PARO, Maria Clara Bonetti, 18, 25, 26, 49
 PAVEL, Thomas, 43, 57, 158
 PESSOA, Fernando, 64
 PETRARCA, Francesco, 142
 PIFER, Ellen, 113
 PINCH, Geraldine, 141
 PROUST, Marcel, 54
 QUEIRÓS, Eça, 50
 RITA, Annabela, 84
 RODRIGUES, Nuno Simões, 141
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 149
 SARAMAGO, José, 13, 24, 96, 151, 153, 159, 161
 SARBIN, Theodore, 82
 SARTRE, Jean-Paul, 112
 SEGRE, Cesare, 32
 SELLARS, John, 114
 SÉNECA, Lúcio Aneu, 115, 116, 140, 141
 SHERWIN-WHITE, Adrian Nicholas, 118
 SMITH, Allan Lloyd, 24
 SOLLERS, Philippe, 71, 159, 161
 SONTAG, Susan, 19
 TEIXEIRA, Cláudia, 2, 141
 TULLOCH, John, 143
 WESSELING, Elisabeth, 23

Resumo

Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde e The French Lieutenant's Woman:

O passado revisitado ou uma reconstrução da História?

A presente dissertação comparatista visa problematizar as manifestações metanarrativas que questionam a tradição historiográfica e a legitimidade da verdade histórica.

Mário de Carvalho e John Fowles são dois nomes incontornáveis da literatura pós-modernista, em particular na propagação das linhas definidoras da metaficção historiográfica. Os dois romances que intitulam esta investigação académica surgem-nos como vozes desafiadoras dos convencionalismos normativos que regularam a historiografia durante séculos.

Neste sentido, apresentamos, nas páginas anteriores, um quadro de investigação que procura reflectir a respeito da índole ambígua da reescrita historiográfica. Importa-nos compreender se, na representação do passado, o romancista transporta os leitores para uma época histórica que, não sendo real, é verosímil ou se, em alternativa, edifica, com recurso a efeitos anacrónicos, uma representação contemporânea desse passado. Em suma, questionamos se é o leitor quem viaja até ao passado ou se é o passado que, reconstituído no presente, viaja até ao leitor.

Abstract

***Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*
and *The French Lieutenant's Woman*:
Revisiting the past or reconstructing History?**

The main purpose of this thesis will be to examine the metanarrative manifestations which call into question the legitimacy of traditional historiography and, subsequently, historical truth.

Mario de Carvalho and John Fowles are two significant postmodern authors, who emphasized the historiographic metafiction outlines. The two novels which entitle the dissertation emerge to us as defiant voices that challenge the conventions which had regulated historiography for centuries.

Hence, the previous pages present an investigation framework that reflects on the ambiguous nature of historiographical rewriting. We aim to understand whether, in representing the past, the novelist transports the readers to an historical age or, as an alternative, he rebuilds a contemporary representation of that past, by means of anachronistic effects. In other words, we question whether it is the reader who travels to the past or it is the past that, being reconstructed in the present, travels to the reader's era.