

O sujeito feminino como veículo da transgressão em *A Maggot*, de John Fowles

Shirley de Souza Gomes Carreira
 UNIGRANRIO

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar o sujeito feminino em *A Maggot*, de John Fowles, a fim de mostrar como o autor projeta na mulher, e no nível da história, o mesmo poder transgressor que opera no discurso.

Palavras-chave: mulher, discurso, transgressão

The female subject as medium of transgression in *A Maggot*, by John Fowles

Abstract: This work aims to analyze the female subject in *A Maggot*, by John Fowles, in order to show how the author projects onto the woman, and in the level of the story, the same transgression power that operates in discourse.

Keywords: woman, discourse, transgression

Em *Wormholes*, Fowles afirma que as mulheres, em seus romances, simbolizam o que ele designa “right feeling” e comenta o fato de que o romance *The French Lieutenant’s Woman* foi considerado feminista em termos temáticos, dizendo:

Espero ser feminista na acepção mais comum do termo, mas certamente não diria que sou um, se comparado a muitas escritoras

excelentes. Parte de mim permanece masculina (...) O verdadeiro humanismo tem de ser feminino.¹

Este trabalho propõe a análise da protagonista de *A Maggot*, Rebecca Hocknell, de modo a desvelar a tessitura da personagem como elemento transgressor e como veículo da ótica particular do autor acerca do humanismo.

A Maggot está historicamente situado no século XVIII e a ação desenrola-se na Inglaterra, mais precisamente no leste. John Fowles se preocupa em definir a localização espacial e temporal de seus romances, porque o *background* histórico é essencial à compreensão do significado do seu discurso, do seu recontar as histórias da literatura e da História, pois, como afirma Umberto Eco, “os livros sempre falam sobre outros livros e contam estórias que já foram contadas”².

Mais que uma “reescritura” do século XVIII, *A Maggot* revela os meios usados pelo homem na busca incessante da veracidade nos eventos do passado. A recusa do ficcionista em relatar os acontecimentos que culminam no desaparecimento da personagem faz do romance um “quebra-cabeça”, cujo formato final é múltiplo e sempre dependente da corroboração de quem lê o texto.

Essa multiplicidade sugere que, assim como a ficção, também a história depende da ótica de quem relata os eventos, do seu grau de envolvimento e do seu foco de interesses. Estrategicamente, Fowles alterna os segmentos de uma narrativa tipicamente realista com as reflexões discursivas de um narrador autoconsciente, transferindo para o leitor a autenticação do relato.

Nesse panorama, cabe à protagonista um duplo papel: ela é o elo entre as diversas partes da história narrada e, enquanto personagem, assume na ficção os questionamentos mais amplos que o narrador traz à baila, no âmbito do discurso.

1. Rebecca: a visionária

Em *AM*, a focalização “marginal” é bem marcada e o fato de que a narrativa se apóia na polifonia revela um antagonismo temático e estrutural entre a linguagem do poder—o “centro”—e a linguagem das minorias — a “margem”.

¹ FOWLES, J. Op. cit., p.381

I hope I am a feminist in most ordinary terms, but I certainly wouldn't call myself one compared with many excellent women writers. Part of me must remain male.(...) True humanism must be feminism.

² ECO, U. (1984), p.20

A heteroglossia³, ou a expressão de diferentes formas de linguagem, contribui para evidenciar essa oposição.

A história em si tem como fio condutor a trajetória dos viajantes que nos são apresentados no primeiro capítulo. Há uma preocupação do autor, que pode ser constatada desde o início da narrativa, em não oferecer certezas acerca da identidade e dos propósitos desses viajantes. Assim é que eles surgem diante do leitor como seres envoltos em uma aura de mistério, que prova ser a tônica do romance.

Rebecca Lee, assim como outras três personagens, é apresentada como acompanhante de um jovem que mais tarde virá a ser identificado como Mr Bartholomew. A narrativa começa com a descrição das personagens em plena cavalgada. Bartholomew vai à frente com um senhor, enquanto Rebecca compartilha a montaria com um jovem. Uma outra personagem surge em meio à descrição e vem juntar-se ao grupo. Seu relacionamento é frio e o narrador enfatiza esse aspecto ao narrar o encontro do último dos viajantes com a comitiva.

The newcomer then takes his place, now leading the pack-horse, at the rear of the procession; and very soon as it is as if he has always been there, one more mute limb of the indifferent rest.⁴
AM, 9

Há um cuidado, por parte do narrador, no sentido de evitar a identificação nominal das personagens, às quais se refere por meio de detalhes citados na descrição. Portanto, Dick é identificado como "*the bare-headed man in jerkin*", Lacy é, apenas, "*the older gentleman*", Rebecca é "*the girl*", Jones, "*the man in the faded scarlet coat*", enquanto Mr Bartholomew é, significativamente, "*the man*".

A negação da identidade que se instaura aí contrasta significativamente com a ação posterior de Rebecca, que buscará, por todos os meios, individualizar-se, reafirmando a própria identidade; assim como a insistência do narrador em revelar que as personagens viajam em silêncio, "como se todos estivessem perdidos em mundos separados", é um indício da discussão que o romance propõe acerca das percepções

³ BAKHTIN, M. Op.Cit.

⁴ O recém-chegado então toma seu lugar, agora guiando o cavalo de carga, ao fim do cortejo; e logo é como se ele tivesse estado sempre ali, mais um membro mudo de um resto indiferente.

individuais da "verdade": "These two pass not a word; nor does the man with the woman behind him. All ride as if lost in their own separate worlds."⁵ AM, 8

Ainda no primeiro capítulo, o leitor tem uma vaga idéia da fisionomia de Rebecca: "uma jovem, pouco mais do que uma criança, pálida, de cabelos negros, severamente atados sob o chapéu". Um pormenor significativo dessa descrição é a ênfase dada à sua vestimenta. O chapéu que usa é do mesmo tipo daqueles usados pelas camponesas e o fato de vestir um avental leva o narrador a concluir que "ela é evidentemente uma empregada".

Such a chip or wheat-straw hat is worn by every humbler English country-woman. A little fringe of white also appears beneath the bottom of her cloak: an apron. She is evidently a servant, a maid.⁶
AM, 10

Essa conclusão, assim como muitas outras ao longo da narrativa, comprovam o que parece ser o "jogo" do narrador: lançar pistas e desfazê-las sucessivamente, instaurando um clima crescente de incertezas.

Ao chegarem à hospedaria, na qual se alojam, os membros da comitiva se separam e o leitor é levado a presenciar uma estranha conversa entre Mr Bartholomew e Lacy, os quais foram apresentados a Mr Puddicombe como tio e sobrinho.

As conclusões do narrador, ao fazer observações sobre a ausência de semelhança física entre os dois, assim como sobre a maneira tão pouco usual de conversarem tio e sobrinho, não só constituem os vestígios usuais do *trickster*, que se compraz em deixar pistas de sua própria ação, como também se tornam um subterfúgio para estimular no leitor uma ânsia de "verdade" que jamais será confirmada.

Através dessa conversa o leitor fica sabendo que o suposto "tio" é um velho ator, contratado para interpretar convincentemente o seu papel, o qual, segundo o próprio Lacy, poderia ser melhor representado caso tivesse conhecimento dos propósitos reais de Mr Bartholomew e de sua relação com Rebecca.

A essa altura, Rebecca está em um aposento humilde da hospedaria. O narrador, que relata os acontecimentos de acordo com sua ótica contemporânea, desfaz sua

⁵ Esses dois não trocam uma palavra; nem tampouco o homem que leva a mulher na garupa. Todos cavalgam como que perdidos em mundos separados.

⁶ Chapéus de palha como esse são usados por qualquer camponesa inglesa. Uma pequena faixa branca também aparece abaixo da orla do seu manto: um avental. Ela é evidentemente uma serva, uma empregada.

conclusão precipitada de que ela seria uma empregada, esclarecendo que, embora no curso da história aquele tipo de chapéu tenha sido associado à criadagem, no contexto histórico da diegese, tanto as damas quanto as criadas o usavam. Assim, reafirma, indiretamente, a sua própria ignorância acerca das personagens e a sua interpretação deficiente dos hábitos do passado. Esse é um dado que reforça o tratamento que Fowles dá à história, e que passa por uma defasagem entre o acontecimento empírico e o seu reconhecimento como fato histórico.

O relacionamento entre Rebecca e Dick é confuso e revela uma desesperada obsessão da parte dele e uma sofrida compaixão por parte dela. Ao atirar o ramo de violetas sobre o rapaz que, ajoelhado, expõe a sua virilidade diante dela, Rebecca estabelece uma relação simbólica das flores com a morte de Dick, uma vez que este, no dia seguinte, é encontrado morto, enforcado e com um ramo de violetas dentro da boca.

Uma primeira pista acerca do propósito de Bartholomew é revelada através da conversa de Farthing, "he of the scarlet coat", com Puddicombe e os empregados na cozinha da hospedaria:

Of course he was questioned in return, as to the present journey. The younger gentleman and his uncle were riding, it seemed, to pay court to a lady who was respectively their aunt and their sister: a lady as rich as a supercargo, old and ailing besides, who lived at Bideford or thereabout; who had never married, but inherited lands and property fit for a duchess.⁷ AM,35

Uma justificativa é igualmente fornecida para a presença de Rebecca entre eles: "A jovem lá em cima foi empregada de uma dama em Londres, destinada a prestar serviços para sua tia..." (AM, 36).⁸

Também, através da tagarelice de Farthing, é revelado ao leitor o fato de que Dick é surdo-mudo e que suas atitudes não são as de uma pessoa normal: "Now and again,

⁷ Naturalmente ele também foi interrogado quanto à viagem. O cavalheiro mais jovem e seu tio estavam cavalgando, ao que parecia, para fazer a corte a uma dama que era respectivamente tia de um e irmã do outro: uma dama tão rica quanto um cargueiro, embora velha e doente, que vivia em Bideford ou vizinhanças; que nunca se casou, mas que herdou terras e propriedades dignas de uma duquesa.

⁸ The wench upstairs was a London lady's maid, destined for the aunt's service...

while the silent servant ate, Farthing did appeal to him. 'Isn't that so, Dick?' Or, 'Ecod, Dick could tell more if he had a tongue- or a mind to wield it.'⁹ *AM*, 36

Primeiramente identificada por Farthing como Louise e, em seguida, como Fanny, por Mr Bartholomew, Rebecca torna-se o centro de um mistério crescente. A aura de mistério que a envolve é comparável àquela que cerca Sarah Woodruff, em *The French Lieutenant's Woman*, o romance mais conhecido de Fowles.

Holmes¹⁰, em artigo sobre *AM*, reconhece no romance uma retomada do tema e do método narrativo de *The French Lieutenant's Woman*; um olhar intratextual de Fowles, ainda que implícito, sobre a própria obra.

Assim como Sarah Woodruff se assemelha a uma caixa de surpresas, que o leitor fica ansioso por abrir, Rebecca é o desconhecido, a verdade encoberta, o mistério imperiosamente atrativo que leva o leitor a ler compulsivamente o romance em busca de respostas. É claro que o mistério que ela representa não reside nela mesma, e sim nos interesses e propósitos de Mr Bartholomew, aos quais serve de instrumento. Mas, de um modo ou de outro, é no cumprimento de seu papel que Rebecca confere a si própria um significado.

À medida que a narrativa prossegue, Bartholomew também revela um poder criativo, que se assemelha, em certos aspectos, ao *god-game* de Maurice Conchis em *The Magus*—considerado a obra máxima de Fowles. Assim como Maurice Conchis faz com que Nick Urfe, professor de uma escola em Bourani, Grécia, se torne personagem de um enredo que constrói, Bartholomew manipula a vontade daqueles que o acompanham em sua viagem, fazendo com que se vejam inscritos no texto que cria.

As semelhanças se mantêm na medida em que Urfe e Rebecca participam de um verdadeiro ritual cuja finalidade é a descoberta do "eu", o seu autoconhecimento. Crêem os críticos que esse *rite de passage* é um dos padrões temáticos explorados por Fowles e recorrentes em sua criação literária.

O ritual consiste em uma fase de ordenação, que é a fase de envolvimento com a figura do mago— ficcionista— representado por Bartholomew, em *A Maggot*, seguida do que se poderia chamar de "fase de tentação" e, por fim, do próprio ritual de passagem.

Em *A Maggot*, é Dick quem personifica a tentação, assim como o ritual de passagem corresponde aos acontecimentos na caverna.

⁹ De vez em quando, enquanto o servo comia silenciosamente, Farthing recorria a ele. "Não é mesmo Dick?" ou "Dick poderia contar-lhes mais se tivesse língua- ou mesmo uma mente para fazê-la funcionar."

¹⁰ HOLMES, F. (1991). pp. 229-243.

O *rite de passage* não ocorre apenas no plano ficcional, pois pode ser observado também no âmbito do discurso. O leitor se encontra diante de um *trickster* - o narrador- e passa por uma fase de teste, que consiste na tentação de ler o romance no contexto da diegese até que, finalmente, ultrapasse o rito de passagem, quando se apercebe de que o texto é aberto, face aos epílogos oferecidos por Fowles.

Ao revelar a Lacy que Fanny, ou melhor, Rebecca, não é realmente uma criada, Bartholomew se vê obrigado a dar uma justificativa para a mentira e afirma que tenciona ir ao encontro de uma pessoa que representa para ele o que a Musa representa para um poeta. Assim como não se pode dizer que a inspiração que gera a poesia é uma mentira, tudo o que Bartholomew inventa para atingir o seu objetivo passa a ser verdade no contexto do seu imaginário:

‘Come my dear Lacy. My word to you stands. I mean no evil, I do no evil. No one shall, or could blame you for your part.’

‘But your purpose is not what you led me to believe, Mr Bartholomew. Is it not so? No, I must speak now. I have no doubt you mean well to me in all your concealings. But I must doubt whether you mean well to yourself.’

‘Do we say a poet lies when he speaks of meeting the Muses?’ ‘We know what he intends to convey by that figure.’

‘But do we say he lies?’

‘No.’¹¹

AM, 42

Ao trazer à baila os comentários de Farthing sobre o relacionamento de Dick e Fanny, Lacy fica boquiaberto ao ouvir que as relações entre eles são absolutamente normais e esperadas entre marido e mulher. Essa revelação constitui mais uma peça do quebra-cabeça, que parece reduplicar-se em espelho.

¹¹‘Vamos, meu caro Lacy. Tens a minha palavra. Eu não pretendo causar nenhum mal, eu não faço nenhum mal. Ninguém poderá acusar-te de nada’.

‘Mas teu propósito não é o que me levaste a crer, Senhor Bartholomew. Não é mesmo? Não, eu tenho que falar agora. Não duvido que me queiras bem em todos os teus planos secretos. Mas não estou certo quanto ao que desejas para ti mesmo.

‘Dizemos que um poeta mente quando ele fala em encontrar as Musas?’

‘Nós sabemos o que pretende ao falar assim’.

‘Mas dizemos que ele mente?’

‘Não’.

Fowles elabora um jogo que contém o jogo do narrador, que, por sua vez, contém o jogo da personagem. A imagem do espelho, inclusive, é citada formalmente pelo narrador, ao dizer que Bartholomew e Dick partilhavam um canal de comunicação muda: “Os dois homens permanecem de pé em silêncio, olhando-se como quem se vê em um espelho” (*AM*. 45).¹²

Através da conversa entre Rebecca e Bartholomew, o leitor toma conhecimento de que ela é uma das prostitutas do bordel de uma certa Claiborne, a quem ele pagou pelos serviços que a jovem há de lhe prestar. Esses serviços estão associados ao seu *voyeurismo* de impotente, que, sadicamente, humilha e oprime Rebecca por não poder tê-la para si.

There seems something demonic now in that face beneath the bald head; demonic not in its anger or emotion, but in its coldness, its indifference to this female thing before him. It speaks of a hitherto hidden trait in his character: a sadism before Sade, still four years unborn in the dark labyrinths of real time...¹³
AM, 49

A alusão ao Marques de Sade é significativa, uma vez que o narrador faz uso dela para tentar explicar que a atitude de Bartholomew, no contexto da história de *AM* não encontra equivalente textual.

A intrusão do narrador, à moda dos escritores do século XVIII, se faz presente inúmeras vezes no romance e, na maioria das vezes, para elucidar com sua ótica contemporânea o que parece nebuloso no contexto da diegese. No entanto, a intrusão também tem por finalidade lembrar ao leitor o caráter ficcional do texto e o *gap* entre o mundo do narrador e do leitor e o contexto do romance.

Rebecca fora seduzida pelo filho do seu patrão, que viera para Londres quando o relacionamento fora descoberto. Seus pais, assim como seus patrões, eram *Quakers* e ela jamais seria aceita novamente na comunidade à qual pertencera. Seus pais não

¹² The two men stand in their silence, in each other's looking, as in a mirror.

¹³ Parece haver algo demoníaco agora naquela face abaixo da cabeça calva; demoníaco não em sua raiva ou emoção, mas na sua frieza, sua indiferença quanto à mulher diante dele. Revela um traço oculto do seu caráter: um sadismo antes de Sade, que ainda levaria quatro anos para nascer nos labirintos escuros do tempo real...

haveriam de querer ouvir suas explicações, pois a julgavam filha de Satanás e temiam que viesse a corromper suas irmãs.

Para não morrer de fome, empregara-se em uma residência londrina, mas a tranqüilidade durara pouco. Seu novo patrão a obrigara a submeter-se aos seus caprichos e, uma vez descobertos, ela se vira novamente nas ruas.

Em meio às agressões verbais, Mr Bartholomew tem surpreendentemente, um gesto inusitado: beija-lhe a mão e afirma que o faz em agradecimento ao que ela há de lhe proporcionar. Sem entender absolutamente nada, Rebecca pergunta o que ele pretende forçá-la a fazer. A resposta é vaga. Ele fala de águas milagrosas que hão de curá-lo e do presente que ela própria será para os possuidores de tais águas. A reação de Rebecca é de rebeldia e Bartholomew faz com que se lembre de que ele a “alugara” e que, nesse período, ela deverá agradar àqueles com os quais irão se encontrar. Ele a adverte que não se impressione com a aparência de tais pessoas, pois vêm de um outro país e falam outra língua. Essa advertência preconiza a associação dessas pessoas com a "larva" que Rebecca vê na caverna.

Bartholomew também adverte Rebecca acerca da conduta que espera dela, pois ela deverá se comportar como uma virgem, fingindo inocência e um total desconhecimento do sexo. Aliás, esta fora a razão pela qual fora escolhida. No bordel de Claiborne tinha a alcunha de *Quaker Maid*, em alusão à sua facilidade de interpretar o papel de pura e casta.

Essas advertências sugerem, de imediato, ao leitor que ela fará parte de alguma orgia. No entanto, após o anúncio da morte de Dick, o texto se apresenta sob a forma de interrogatório e o leitor será levado a crer, pelo depoimento de Jones, que os acontecimentos daquele dia, em que os viajantes se separaram, culminaram com um ritual diabólico, no qual Rebecca copulara com o próprio demônio.

A partir da conversa entre Rebecca e Bartholomew o romance passa a uma alternância entre os depoimentos das testemunhas, as cartas de Ayscough à Sua Graça, o duque, e as breves incursões do narrador. É através dessa mistura de *frames* narrativas que o perfil de Rebecca começa a ser delineado.

No período em que estivera a serviço de Claiborne, Rebecca experimentara sentimentos paradoxais, fruto dos fundamentos da fé dos Quakers, que ainda guardava dentro de si. É esse conflito que ela revelará a Ayscough em seu primeiro depoimento.

Plenamente consciente do pecado, odiara o estado em que se encontrava e, ainda assim, deixara que ele a subjugasse, como uma escrava que, embora odiando seu senhor, se submete à sua vontade.

There is a badder case than they who sin for their own selfish pleasure, it is we who sin in hatred of the sin itself. Not because we would, but somehow must, as a slave must do his master's will, tho' he hates both it and him. I tell thee this because I was in that snare when first his Lordship came. I sinned more brazenly because at heart I would sin no more.¹⁴ AM, 309

Na realidade, Bartholomew, apesar de seus propósitos obscuros, representara, para ela, "a chave da sua prisão", sua liberdade.

Ainda que, a princípio, não compreendesse qual era o tipo de recompensa que ele lhe prometia, com o tempo, Rebecca veio a perceber que a recompensa era a sua libertação do jugo de Claiborne.

Fowles coloca o sexo— masculino e feminino— no âmago da diferença, pois Rebecca recrimina seu inquisidor por ter um imerecido poder sobre as mulheres—poder moral, físico e social.

Em seu depoimento, ela se refere às relações entre homem e mulher como relações de poder, em que a mulher ocupa uma posição marginal e é, conseqüentemente, dominada pela vontade masculina. No momento em que parte com Bartholomew, rompe o domínio de Claiborne, abandona a prostituição, e retorna ao seu meio, Rebecca adquire consciência do seu "eu", da sua importância como indivíduo. As conseqüências dessa descoberta se fazem sentir na presteza com que defende os seus direitos e na maneira pela qual diz ao advogado que a fé iguala os homens:

A. It is truth. We are equal in this, if not in the world. Blame me not for defending my right, and God's word.

Q. Thy right and God's word! Shall I fetch thee to a pulpit?

A. I say they are one. Who takes my right steals from Christ.

¹⁴ Há um caso pior que o daqueles que pecam pelo seu prazer individual e egoísta, é o nosso, que pecamos pelo ódio do pecado. Não porque devemos, mas de algum modo porque precisamos, como um escravo que obedece à vontade de seu mestre, embora odeie ter que fazê-lo. Digo-te isto porque era nessa armadilha que eu me encontrava quando Sua Senhoria apareceu. Eu pecava ainda mais desavergonhadamente, porque em meu coração eu jamais o faria.

Q. Thou hast no right to be stolen, thou art a most notorious whore. I am not thy new modesty's fool. I see thy whorish insolence still proud in thy eyes.¹⁵

AM,301

Ayscough, no entanto, não lança a Rebecca um olhar discriminador apenas por ela ser mulher, ou por ter sido uma prostituta. Seus valores fazem com que ele se distancie dela também atendendo ao aspecto social que as diferenças de classe impõem. Ele se sente superior por ser homem, por ser de um nível social superior, por ser advogado. A maneira pela qual se dirige a ela é humilhante, dominadora, embora lhe incomode profundamente a capacidade que ela tem de responder-lhe de igual para igual, como se nada houvesse a separá-los:

Q. Well, well, I see you have imbibed your father's poison.

A. And my mother's. Who also lives in Christ.

Q. And contempt of all secular rank and natural respect, is it not so?

A. No. Unless where rank and respect would forbid our liberty of conscience.¹⁶

AM, 302

Alguns críticos do pós-modernismo vêem, em personagens como Rebecca, um traço feminista marcante. Hutcheon¹⁷ em *The Politics of Postmodernism*, afirma que, tanto quanto o pós-modernismo, o feminismo advém da mesma crise de autoridade cultural. No entanto, o pós-modernismo é politicamente ambivalente pela sua própria característica de ser, a um só tempo, cúmplice e crítico dos modelos culturais dentro dos quais opera.

¹⁵ R: É verdade. Somos iguais nisso, portanto não me acusem de defender meus direitos e a palavra de Deus.

P: Teu direito e a palavra de Deus! Devo encaminhar-te a um púlpito?

R: Eu te digo que eles são um. Quem tira meu direito, rouba a Cristo.

P: Tu não tens direito algum que possa ser roubado, tu és uma mui reconhecida prostituta. Eu não sou tolo o suficiente para crer nesta tua recém-surgida modéstia. Eu ainda vejo a tua insolência pecaminosa em teu olhar

¹⁶ P: Bem, bem, eu vejo que ingeriste o veneno de teu pai.

R: E o de minha mãe. Que também vive em Cristo.

P: E despreza toda classe secular e respeito natural, não é assim?

R: Não. Exceto quando a classe e o respeito proibem a liberdade de consciência.

¹⁷ HUTCHEON, L. (1989), p.142.

Em *AM*, Fowles mostra como a realidade e a verbalização dos dados dessa realidade são manipuladas em função de sistemas de significado que operam de acordo com códigos e convenções, produzidos socialmente e condicionados historicamente.

O discurso é parte integrante das práticas sociais e é, portanto, palco do exercício e da luta pelo poder, mas este não possui apenas uma natureza lingüística, pois as relações de poder são geradas por estruturas das quais os fenômenos discursivos são apenas um componente.

Em nome de uma superioridade social, Ayscough se acha no direito de saber se Rebecca e o marido têm relações sexuais ou se o casamento é apenas de conveniência. Tal invasão de privacidade é prontamente repudiada por Rebecca, que se mostra imune às ameaças do advogado, ao contrário das testemunhas anteriores.

Q. Whether your man has his fleshly rights?

A. He is content with what he has.

Q. That is no answer. I require yes or no. Why say you nothing?

A. My conscience will not allow.

Q. I must know.

A. Thee' ll not know from me. Nor my husband, who waits in the street below, and thee may call him up.

Q. This is more defiance. You are to answer.

A. Of his Lordship thee may ask all, and I will answer. But of this, not.¹⁸

AM,303

¹⁸

P: Se teu marido exerce seus direitos carnis.

R: Ele está satisfeito com o que tem.

P: Isso não é resposta. Eu exijo sim ou não. Por que não diz nada?

R: Minha consciência não permite.

P: Eu tenho que saber.

R: Tu não saberás por mim. Nem por meu marido, que espera na rua, lá embaixo, e tu podes

chamá-lo, se quiseres.

P: Isto é mais um desacato. Tu irás responder.

R: De Sua Senhoria podes perguntar tudo, e eu responderei. Mas disto, não.

Ao ser questionada sobre o que aconteceu na caverna, Rebecca nega ter participado de um ritual demoníaco e Ayscough pergunta, então, porque ela havia contado tal estória a Jones. A resposta de Rebecca é reveladora: "Disse-lhe aquilo que ele é capaz de acreditar." Essa resposta resume o processo que diz respeito à relação entre produtores e receptores. O autor cria aquilo que encontra eco no imaginário do leitor, aquilo em que ele pode crer. Esta é uma noção platônica em essência, pois, assim como Chatman nos faz recordar, "a verossimilhança não diz respeito ao que é acidentalmente real, mas ao que é essencialmente ideal", isto é, não ao que os fatos são, mas ao que eles poderiam ter sido. A verossimilhança depende, antes de tudo, de um compartilhamento de códigos, de uma predisposição do receptor de dar como lógico e aceitável aquilo que é enunciado pelo produtor.

As personagens femininas de Fowles, em sua maioria, detêm a capacidade de manipular o imaginário das outras personagens, desafiando o *establishment*, contestando os valores morais e sociais. Por conhecerem tão bem o comportamento humano, são hábeis em se utilizar das fraquezas individuais, construindo situações fictícias, na medida em que estas vêm atender aos seus propósitos.

Rebecca conta ao advogado que Bartholomew a procurara, dizendo-se impotente e propondo-lhe que o ajudasse a obter a cura para o seu mal. Embora não pudesse possuí-la, manifestara o desejo de vê-la copular com o seu servo, Dick. Relata, também, que havia uma estranha relação entre os dois homens, uma uniformidade de atitudes incompreensível em pessoas tão diferentes. Pareciam compreender-se pelo olhar e completavam-se "como acontece com o homem e a mulher".

And I will tell thee now, not half so strange as what I later learnt of them; which was that they were two men as far apart in most matters as any in this world, yet of one soul. What one lacked, the other had, as it is with man and woman, tho' both were men. As twin brothers, tho' they were none.¹⁹

AM,

309

Essa "simbiose" entre os dois homens é, sem dúvida, uma das preocupações de Ayscough, que, embora não admita formalmente em suas cartas ao duque, parece crer

¹⁹ E eu te direi agora, e não é nem a metade do que descobri mais tarde sobre eles, que eles eram dois homens mais distantes que tudo quanto a maioria das coisas, mas com uma só alma. O que um necessitava, o outro tinha. Tal como acontece com o homem e a mulher, embora fossem homens. Como irmãos gêmeos, embora não o fossem.

que uma relação homossexual, ameaçada pela iminência de um casamento forçado com uma herdeira escolhida pelo pai, poderia muito bem ser a causa do desaparecimento de Bartholomew.

Não só Rebecca, mas também Lacy e Jones são questionados acerca de um provável comportamento suspeito dos dois homens. Em seu depoimento, Lacy afirma ter observado em Dick um ressentimento em relação ao seu senhor e que, tendo falado sobre isso com Bartholomew, este lhe disse que ele e Dick eram irmãos de leite e que o servo havia sido sua companhia constante desde a infância. Bartholomew afirma, inclusive, que, sem ele, Dick teria sido um selvagem e que já havia observado os olhares ressentidos do rapaz, fruto da sua ira contra o próprio destino. E acrescentara mais: ele e Dick eram "uma mente, uma vontade, um só apetite".

O depoimento de Lacy encontra suporte na afirmação de Rebecca de que Bartholomew parecia usufruir o prazer sexual que ela proporcionava a Dick, como se pudesse senti-lo através dele.

Inúmeras vezes, Bartholomew tentara incutir em Dick o sentido da palavra Deus, mas desistira porque sabia que o rapaz o considerava como a única divindade possível. Bartholomew era o seu "*animating principle*":

I am his animating principle, Lacy, without me he's no more than a root, a stone. If I die, he dies the next instant. He knows this as well as I. I do not say by reason. It is in his every vein and every bone, as a horse knows its true master from other riders.²⁰
AM, 171

O advogado pergunta diretamente a Lacy sobre uma evidência de homossexualismo, a qual é veementemente negada. Embora nenhuma das testemunhas afirme ter presenciado atitudes suspeitas, é relevante observar que o escrivão, em conversa com Rebecca, não hesita em falar sobre as estranhas relações entre *His Lordship* e o seu servo, aconselhando-a, inclusive, a jamais mencionar o caso fora daquelas paredes, caso tenha amor à vida.

²⁰ Sou o seu princípio de vida, Lacy, sem mim ele não é mais que uma raiz, uma pedra. Se eu morrer, ele morre em seguida. Ele sabe disto tão bem quanto eu. Eu não diria que pela razão. Está em cada veia dele, em cada osso, do mesmo modo que um cavalo distingue seu dono de outros cavaleiros.

Em resposta, Rebecca afirma ter dito apenas a verdade. O escrivão, por sua vez, lhe diz que há duas verdades: aquela em que a pessoa crê e a que é realmente incontestável e que, das duas, ele procura a última.

Essa reflexão acerca do conceito de verdade reflete a tensão existente na diegese e no discurso. Quando Rebecca descreve a nave que vê na caverna, denominando-a *maggot*, ela tem dificuldade em descrever com fidelidade o que viu, até mesmo porque a sua linguagem é limitada pelo conhecimento de sua época. Ela é, portanto, incapaz de reconhecer e nomear o objeto.

Ao explorar o conhecimento do leitor acerca do que a personagem desconhece, Fowles demonstra que o conceito de verdade está condicionado a uma conjuntura histórica, científica e social de idéias.

Essa aparente incapacidade de expressão parece ser o subterfúgio usado pelo autor para enfatizar a "modernidade" da personagem em relação aos seus contemporâneos, como na passagem a seguir, quando Rebecca descreve a luz que vira:

Q. And how was this light so hung above, do you suppose?

A. I know not, unless borne by some great bird.

Q. Or some great liar. This sound you speak of before it shone out, you say first a rush of wings, next a roaring wind. They are not the same.

A. I do not know how to say it. Most of a passing wing.²¹ AM,
323

Se as palavras parecem inadequadas ou mesmo insuficientes, é porque a linguagem se adapta às mudanças e à evolução do homem.

Propositalmente, Fowles concede às suas heroínas uma amplitude de visão incompatível com o seu tempo e, por conseguinte, limitada pela linguagem de então.

A recorrência, na obra de Fowles, da personagem feminina que representa o papel do ficcionista é explicada pelo próprio autor em entrevistas concedidas a Campbell e

²¹ P: E como era luz?

R: Eu não sei, a menos que fosse produzida por algum pássaro grande.

P: Ou por um grande mentiroso. Esse som de que tu falas, primeiro disseste que parecia um bater de asas, depois que parecia o rugir do vento. São coisas diferentes.

R: Não sei como definir. Era como uma asa em movimento.

Sage. Ao primeiro, o autor afirma acreditar na feminilidade do universo e defende a igualdade das óticas feminina e masculina:

Sinto que o universo é feminino de algum modo profundo. Acho que uma das coisas que faltam em nossa sociedade é a igualdade na maneira de o homem e a mulher encararem a vida. ²²

A Lorna Sage, ele revela possuir uma *anima* exacerbada, como podemos deduzir de suas palavras: "Penso que vivo sob uma ascendência feminina, com certeza matriarcal". ²³

A descrição que Rebecca faz da sua visita a "June Eternal" alude ao paraíso cristão, assim como os dois homens que ela vê, primeiro em Stonehenge e depois na cidade eterna, estão igualmente associados a Deus e a Jesus Cristo. A mulher que os acompanha é, segundo Rebecca, a "Sabedoria da Mãe Santa", um equivalente feminino do Espírito Santo, superior mesmo à Virgem Maria:

Q. No more of riddles. Speak now who was this woman?

A. No woman, but queen of queens. Greater than the greatest lady. She without whom God the Father could not have made His works, whom some would call the Holy Spirit. She is Holy Mother Wisdom.

Q. The Holy Mother, you would say? The Virgin Mary?

A. A greater ever. Holy Mother Wisdom (...)²⁴ AM, 379

"June Eternal" é descrita como uma cidade linda e perfeita, toda branca e dourada, na qual pessoas de todas as raças vivem em perfeita harmonia; um local em que homens e mulheres se agrupam de acordo com o seu sexo e vivem sem nenhum tipo de relação sexual; um local onde todos louvam o seu Deus dançando e cantando freneticamente.

²² CAMPBELL, J. (1976), p. 465.

I feel that the universe is female in some deep way. I think one of the things that is lacking in our society is equality of male and female ways of looking at life.

²³ SAGE, L. (1974), p. 37. Citação original: I think I'm under a feminine star, quite definitely mother-dominated and so on.

²⁴ P: Sem mais charadas. Diga agora quem era aquela mulher.

R: Nenhuma mulher, mas a rainha das rainhas. Maior que todas as damas. Ela sem a qual Deus o pai não teria produzido seus feitos, a quem alguns chamariam de Espírito Santo. Ela é a Sabedoria da Mãe Santa.

P: A Mãe Santa, quer dizer, a Virgem Maria?

R: Ainda maior. A Sabedoria da Mãe Santa (...)

A descrição de Rebecca reproduz a conduta e a crença dos Shakers, a seita fundada por Ann Lee, personagem histórica, que é ficticiamente apresentada como filha de Rebecca no romance.

Ayscough considera tudo o que Rebecca diz uma blasfêmia, pois, além de sugerir que Bartholomew é um enviado de Deus, do qual tem alguns atributos, ela também revela que ele foi elevado aos céus no objeto por ela denominado "*maggot*".

Além de considerar tal viagem absurda, pelo que conhece da vida passada de Bartholomew, Ayscough julga tal hipótese totalmente improvável:

" I have told truth in all".

" To the best of your belief all passed as you say?"

" Yes."

" His Lordship was transported to Heaven?"

" Yes."

" Mistress Rebecca, I might wish it were so, nay, I wish it so. But I have an advantage of you. You knew his Lordship for scarce more than a month, when he did hide much from you, as you have admitted. I have known him for these many years, mistress. Alas he I knew, and many others likewise knew, was not he you portray."²⁵

AM,412

Existe, nessa passagem, uma inversão paródica do intertexto: a Bíblia. A passagem alude ao episódio bíblico em que o profeta Elias é elevado ao céu em uma carruagem de fogo—sem passar pela morte.

O texto permite, igualmente, que se faça o contraste entre as duas interpretações possíveis: o que Rebecca presenciou foi realmente uma manifestação divina, ou a aparição de uma nave espacial? Estaria ela relatando o que viu, ou, criativamente, inventando um alibi?

²⁵ "Eu te disse a verdade."

"Em nome de tua crença, tudo se passou conforme disseste?"

"Sim."

"Sua Senhoria foi transportado ao céu?"

"Sim."

"Senhora Rebecca, eu gostaria que assim fosse. Mas eu tenho uma vantagem em relação a ti. Tu estivestes em contato com ele por pouco mais de um mês, quando ele ocultava muitas coisas de ti, como já admitistes. Eu o conheço há muitos anos. Ele não era este que tu retratas.

Ao interrogar Wardley, um *Quaker* dissidente a cujo grupo Rebecca pertence, Ayscough tenta verificar pontos de convergência entre a estória que Rebecca lhe contou e os preceitos da fé que professa. Na realidade, ele procura estabelecer uma ligação, no intuito de se certificar de que ela vira nada mais do que alucinações provenientes do transe de uma fanática religiosa. No entanto, Wardley nunca ouvira falar de "June Eternal", ou mesmo da "Sabedoria da Mãe Santa", embora admitisse descrever de uma Trindade composta só de homens.

Quando Ayscough lhe pergunta se Rebecca "profetiza", o outro nega, pois ela ainda não tem o "dom de línguas". Assim, Ayscough começa a suspeitar que ela possa ser uma mera relatora de uma estória que alguém lhe contara. Na sua ânsia de descobrir a verdade o advogado se torna uma presa de sua própria superstição. Para ele, a estória não é tão inverossímil quanto quer fazer crer: "Yet his England, even his class of it, was still very far from our certainties. Ayscough, for instance, believes in ghosts(...)." ²⁶ *AM*, 415

A propósito disso, o narrador dá a sua opinião, própria de um homem do século XX:

Ayscough is left, after this exchange, in a dilemma, though he conceals it. A modern person would not have had a shadow of doubt that Rebecca was lying, or at least inventing. Gods, except for an occasional Virgin Mary to illiterate Mediterranean peasants, no longer appear (...)²⁷ *AM*, 414

Ante a certeza de Rebecca de que dará à luz uma menina, o advogado se surpreende e lhe pergunta se ela não acalenta uma secreta esperança de que sua filha venha a ser a encarnação feminina de Cristo, encarnação esta ansiosamente aguardada pela sua seita. A negativa de Rebecca é acompanhada de uma frase: "Tu não sabes o que é ser mulher" (420).²⁸

²⁶ "Contudo a sua Inglaterra, mesmo a sua classe estava muito distante de nossas certezas. Ayscough, por exemplo, crê em fantasmas."

²⁷ **Ayscough é deixado, após essa conversa, em um dilema, embora ele o disfarce. Um homem de nossa época não teria a menor dúvida de que Rebecca estava mentindo, ou pelo menos inventando. Deuses, não aparecem mais, exceto por uma ocasional Virgem Maria a uns camponeses analfabetos do Mediterrâneo (...)**

²⁸ "Thee knows not what it is to be a woman"

Ela prossegue argumentando que o homem vê a mulher como um ser inferior:

A.No riddle. As I was used when whore, so I may be used still. And all women beside.

Q.How, all women are whores?

A.Whores in this. We may not say what we believe,nor say what we think, for fear we be mocked because we are women. If men think a thing be so, so must it be, we must obey. I speak not of thee alone,it is so with all men.²⁹ AM,421

Para ela, a criança que carrega dentro de si representa a concretização de sua liberdade; o clímax de todo o processo de autotransformação que ela sofreu. Em *FLW*, Sarah vivencia uma situação idêntica.

Rebecca revela, também, a sua teoria acerca das relações entre Bartholomew e Dick. Bartholomew era como uma encarnação do espírito de Cristo, por quem falava; Dick, contudo, era o seu corpo carnal e imperfeito, que precisava morrer para que a outra metade fosse salva e vivesse eternamente em June Eternal.

Obviamente, Ayscough não se mostra convencido e pergunta-lhe por que Dick fora visto saindo da caverna com tanto horror estampado no rosto. Não teria ele, por acaso, visto o seu amo ser assassinado ou coisa parecida? Rebecca lhe responde, à luz da sua crença, que aquele era o horror de quem não se arrependera dos seus pecados. Diante disso, o advogado conclui que a verdade jamais será desvendada, pois aquela mulher astuciosa nunca responderá com clareza às suas perguntas, conclusão esta que é nitidamente revelada na passagem a seguir: “Tu és uma mentirosa, mulher. Tu és uma mentirosa”(AM,429).³⁰

O narrador emerge do texto para emitir a sua opinião sobre as duas personagens:

In truth these two were set apart from each other not only by countless barriers of age, sex, class, education, native province and

²⁹ R:Não é nenhuma brincadeira. Como eu estava acostumada quando era prostituta, assim posso estar ainda. E todas as mulheres igualmente.

P: Como, todas as mulheres são prostitutas?

R: Sob esse aspecto. Nós não podemos dizer o que pensamos, por receio de sermos ridicularizadas porque somos mulheres. O que os homens pensam é o que tem de ser, nós obedecemos. Não falo só de ti, é assim com todos os homens, e em todos os lugares.

³⁰ 'Thou art a liar, woman. Thou art a liar.'

the rest, but by something far deeper still: by belonging to two very different halves of human spirit, perhaps at root those, left and right, of the two hemispheres of the brain. In themselves these are neither good nor evil. Those whom the left lobe (and the right hand) dominates are rational, mathematical, ordered, glib with words, usually careful and conventional; human society largely runs on an even keel, or at least runs, because of them. A sage and sober god of evolution must regard those dominated by the right lobe as far less desirable, except in one or two very peripheral things like art and religion where mysticism and lack of logic are given value (...)They tend to live and wander in a huge extended now, treating both past and future as present, instead of keeping them in control and order, firmly separated...³¹ AM,430

Dessa maneira, ele confere a Rebecca o caráter de ficcionista, colocando-a no mesmo plano da arte.

A trama é engendrada de modo a demonstrar que nenhuma das testemunhas tem uma versão completa do que aconteceu, até porque todas tiveram uma participação limitada nos eventos. A estória de Jones é tão inverossímil quanto à de Rebecca. Ao mesmo tempo, Rebecca parece ter sido vítima de transe religiosos, como o que acontece, por exemplo, por ocasião do seu último depoimento, quando ela age como se houvesse mais alguém na sala além do advogado e do escrivão, dando a entender posteriormente que era Bartholomew quem estava ali. Mas é óbvio que também essa situação poderia ter sido forjada por ela, no intuito de reforçar a sua estória.

A protagonista de *AM* apresenta uma necessidade de individualização, de uma redefinição do "eu", de busca da liberdade, optando por uma postura mística, e encontra o próprio "eu" após um longo percurso de autoconhecimento, cuja via é a dissensão que

³¹ Na verdade esses dois estão separados não apenas pelas barreiras da idade, sexo, classe, educação, província e tudo mais, mas por algo ainda mais profundo: por pertencerem a duas diferentes metades do espírito humano, talvez na sua raiz, esquerda e direita, dos dois hemisférios do cérebro. Em si mesmos não são bons ou ruins. Aqueles a quem o lobo direito (e a mão direita) domina são racionais, matemáticos, ordeiros, ardilosos com as palavras, geralmente cuidadosos e convencionais; a sociedade humana permanece sem mudanças por causa deles. Um sóbrio e sábio deus da evolução os consideraria menos desejáveis, exceto em uma ou duas coisas periféricas, como a arte e a religião, onde o misticismo e a falta de lógica têm valor. (...) Eles tendem a viver e a vagar em um agora prolongado, tratando passado e futuro como presente, ao invés de mantê-los sob controle e ordem, firmemente separados...

viria a resultar no Shakerismo. Ela conquista a sua liberdade contestando o *establishment*, mas mesmo essa contestação implica um novo tipo de comportamento social.

O tema da conquista da identidade pela transgressão do cânone tem seu contraponto no discurso. Semelhantemente, a obra de Fowles, que instaura o passado para subvertê-lo depois, contesta um padrão, o do contexto da história, vindo a enquadrar-se em outro, o do pós-modernismo, que se não está totalmente definido quanto à estética, tem, pelo menos, o seu perfil traçado pela maneira pela qual o autor manuseia o seu texto.

É claro que esse novo direcionamento não representa um novo *centro*. Rebecca representa a "voz marginal", que, audaciosamente, ousou sair da alcova sem janelas na qual a mulher esteve enclausurada ao longo dos séculos. À afasia cultural que a encarcerava, sucedeu a capacidade de criar, fazendo uso de um imaginário acumulado nas sombras e no silêncio.

Como resultado da mudança, Rebecca torna-se ficcionista da própria vida, escrevendo para si mesma a estória que a história se recusou a escrever.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- .BAKHTIN, Mikhail M. *The dialogic imagination*. Michael Holquist ed. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Questões de literatura e estética : a teoria do romance*. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: BARRY, Peter. *Issues in contemporary criticism*. London: MacMillan Education, 1987.
- BÍBLIA SAGRADA*. Trad. João Ferreira de Almeida. 2^a ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Dr Brodie's report*. Nova Iorque: E.P. Dalton, 1972.
- BURKE, Peter org. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- CAMPION, Nardi R. *Mother Ann Lee, Morning Star of the Shakers*. Hanover, Londres: University Press of New England, 1990.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1978.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. Postscript to *The name of the rose*. Trad. William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984

- FAWKNER, H. W. *The Timescapes of John Fowles*. Londres, Toronto: Associated University Press, 1984.
- FOWLES, John. *A Maggot*. Londres: Picador, 1991.
- _____. *The French Lieutenant's Woman*. Londres: Jonathan Cape, 1969.
- _____. *Wormholes*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1998.
- HOLMES, Frederick M. History, fiction and the dialogic imagination: John Fowles's *A maggot*. *Contemporary Literature*, 32(2): 229-43, Summer 1991.
- _____. Art, Truth and John Fowles's *The Magus*. *Modern Fiction Studies*, 31(1):45, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. Londres, New York: Routledge, 1989.
- _____. *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth Century Art and Forms*. London, New York, Methuen, 1985a.
- _____. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Nova Iorque, Londres: Methuen, 1985b.
- _____. *Irony's Edge*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.
- ISER, Wolfgang. *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. Em busca do pós-modernismo. In: _____. *Fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- MUECKE, D. C. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen, 1969.
- _____. *Irony and the Ironic*. Londres, Nova Iorque: Methuen, 1986.
- ROSE, Margaret A. *Parody/ Metafiction: an Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.