



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CARLOS ANDRÉ CORDEIRO DE OLIVEIRA

**O (DES)TECER DE NARRATIVAS:
A METAFICÇÃO NO ROMANCE E FILME
*THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN***

**JOÃO PESSOA
2015**

CARLOS ANDRÉ CORDEIRO DE OLIVEIRA

**O (DES)TECER DE NARRATIVAS:
A METAFICÇÃO NO ROMANCE E FILME
*THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN***

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL - CCHL - UFPB), como requisito conclusivo para obtenção do título de **Mestre em Letras**. Área de Concentração: *Literatura e Cultura*. Linha de Pesquisa: *Literatura Comparada ou Estudos Comparados*. Ênfase: *Literatura Anglo-Americana*.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Genilda Azerêdo

**JOÃO PESSOA
2015**

O48d Oliveira, Carlos André Cordeiro de.
O (des)tecer de narrativas: a metaficção no romance e filme
The French Lieutenant's Woman / Carlos André Cordeiro de
Oliveira.- João Pessoa, 2015.
105f. : il.
Orientadora: Genilda Azerêdo
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
1. Fowles, John Robert, 1926-2005 - crítica e interpretação.
2. Pinter, Harold, 1930-2008 - crítica e interpretação. 3. Reisz,
Karel, 1926-2002 - crítica e interpretação. 4. Literatura
comparada. 5. Metaficção. 6. Narrativa literária. 7. Narrativa
fílmica.

UFPB/BC

CDU: 82.091(043)

CARLOS ANDRÉ CORDEIRO DE OLIVEIRA

**O (DES)TECER DE NARRATIVAS:
A METAFICÇÃO NO ROMANCE E FILME
*THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN***

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL — UFPB) como requisito conclusivo para obtenção do título de **Mestre em Letras**. Área de Concentração: *Literatura e Cultura*. Linha de Pesquisa: *Literatura Comparada ou Estudos Comparados*. Ênfase: *Literatura Anglo-Americana*.

Aprovada em **31 de agosto de 2015**.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Genilda Azerêdo (Orientadora)
Universidade Federal da Paraíba — UFPB

Prof.^a Dr.^a Lucia Fátima Fernandes Nobre (Membro Externo ao Programa)
Universidade Federal da Paraíba — UFPB

Prof. Dr.^a Íris Helena Guedes de Vasconcelos (Membro Externo à Universidade)
Universidade Federal de Campina Grande — UFCG

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e à minha irmã.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo.

A Jesus, por ser quem é.

A Allan Kardec, emérito educador.

A Genilda, por ter me conduzido (mais uma vez) com generosidade, sabedoria and wit. Thank you again and again.

Aos prezados professores da banca examinadora, por terem aceitado diligentemente participar deste momento importante em minha vida. I am deeply indebted to them all.

Aos caros professores, secretaria, coordenação e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB pelo incentivo salutar.

Aos meus nobres colegas de trabalho e queridos alunos, atualmente do IFPB, e anteriormente das escolas EEEF Santos Dumont, EMEFE Francisco Pereira Nóbrega, EEEFEM Raul Córdula, Cultura Inglesa João Pessoa e Núcleo de Línguas (NUCLI) da UFPB.

A todos os meus professores.

Everything can be taken from a man but one thing:
the last of human freedoms — to choose one's attitude
in any given set of circumstances, to choose one's own way.

Viktor E. Frankl



Painting Happiness (2012), por Dustin Cytacki.
Fonte disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/123clickclick/6990616468/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

OLIVEIRA, Carlos André Cordeiro de. **O (des)tecer de narrativas**: a metaficção no romance e filme *The French lieutenant's woman*. 2015. 105f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise comparativa da metaficção no romance *The French lieutenant's woman*, de John Fowles e no filme homônimo, dirigido por Karel Reisz, com roteiro de Harold Pinter. Nosso aporte teórico focaliza, sobretudo, os principais estudos publicados na área da metaficção. Suplementamos a investigação da metaficção na narrativa literária e fílmica com a interface de outros subsídios teóricos, dentre eles: a narratologia, a adaptação fílmica e alguns teóricos do pós-modernismo. Adotamos como princípio metodológico, o exame comparado de alguns recursos e procedimentos estéticos filiados à metaficção (tais como, autorreflexividade, autoconsciência, intertextualidade, *mise-en-abyme*, entre outros), conforme foram sendo enfatizados ao longo da apreciação de algumas categorias narrativas selecionadas (narrador, epígrafe, personagem, leitor/espectador) nos contextos literários e fílmicos. Em síntese, nossos resultados recaem sobre a metaficção enquanto uma ferramenta teórico-crítica, processual, lógica, mediadora e privilegiada para a compreensão aprofundada das narrativas literária e fílmica em pauta.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção; Narrativa literária; Narrativa fílmica; *The French lieutenant's woman*; John Fowles; Harold Pinter; Karel Reisz.

OLIVEIRA, Carlos André Cordeiro de. **The (un)threading of narratives: the metafiction in the novel and film *The French lieutenant's woman***. 2015. 105p. Dissertation (Master of Arts in Modern Language) — Faculty of Human Sciences and Modern Languages, Federal University of Paraíba, João Pessoa, 2015.

ABSTRACT

This dissertation proposes a comparative analysis of metafiction in the novel *The French lieutenant's woman*, by John Fowles and in the film with the same name, directed by Karel Reisz, with screenplay by Harold Pinter. Our theoretical frame highlights some of the main studies published in the field of metafiction. We supplement the investigation of metafiction in the literary and filmic narrative in interface with other theoretical contributions, among them: narratology, filmic adaptation and some theoreticians of postmodernism. We adopt as a methodological principle the comparative investigation of some aesthetic devices and procedures associated with metafiction (self-reflexivity, self-consciousness, intertextuality, *mise-en-abyme*, among others) as long as they have been emphasized in the appreciation of some selected narrative categories (narrator, epigraph, character, reader/spectator) in the literary and filmic contexts. As a whole, our results consider metafiction as being a privileged, mediatory, logic, processual and theoretical-critical tool for the in-depth comprehension of the filmic and literary narratives.

KEY-WORDS: Metafiction; Literary narrative; Filmic narrative; *The French lieutenant's woman*; John Fowles; Harold Pinter; Karel Reisz.

LISTA DE FIGURAS

TÍTULO	PÁGINA
Figura 1 - <i>Mãos que se desenhavam</i> , de M. C. Escher	16
Figura 2 – <i>Ouroboros</i>	17
Figura 3 – <i>Lemniscate</i>	17
Figura 4 - <i>Anna checa a maquiagem</i>	92
Figura 5 - <i>Sarah (interpretada por Anna) se olha no espelho em pânico</i>	92
Figura 6 - <i>Anna se olha no espelho, no camarim</i>	93
Figura 7 - <i>Enquadramento de Mike gritando por Sarah</i>	94

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

APRESENTAÇÃO

CAPÍTULO I — O TECER E O DESTECER DA (META)FICÇÃO	18
1.1 METAFICÇÃO: O (CON)TEXTO TEÓRICO-CRÍTICO	21
1.2 METAFICÇÃO: A NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA	39
CAPÍTULO II — ANÁLISE DO ROMANCE <i>THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN</i>	
2.1 O ROMANCE PELO AVESSEO	45
2.2 O (DES)NARRADOR AUTOCONSCIENTE DA NARRATIVA LITERÁRIA	51
2.3 A FICÇÃO LITERÁRIA EM XEQUE	59
CAPÍTULO III - ANÁLISE DO FILME <i>THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN</i>	
3.1 A ADAPTAÇÃO AUTORREFLETIDA NA NARRATIVA FÍLMICA .	75
3.2 O CALEIDOSCÓPIO DE PERSONAGENS ESPELHADOS	84
3.3 O LEITOR FÍLMICO E O ESCRITOR IMAGÉTICO	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99

APRESENTAÇÃO¹

Todos nós escrevemos poemas;
é simplesmente que poetas são aqueles
que escrevem com palavras².
(FOWLES, 1977, p. 132)

Convidamos o leitor a partilhar conosco alguns resultados obtidos através da apreciação comparada de duas narrativas aparentadas duplamente: primeiro, por serem a narrativa literária e fílmica primas, possuindo mesmo alguns paralelismos, embora heterogêneas em seus meios semióticos; segundo, pelo fato de a narrativa fílmica em foco nutrir estreitas relações temáticas e estruturais com a literária, pois aquela é uma adaptação fílmica desta. Trazemos à baila, portanto, o romance *The French lieutenant's woman* (FOWLES, 1977), publicado em 1969, do escritor britânico John Fowles, e a adaptação fílmica homônima (THE FRENCH, 1981), dirigida por Karel Reisz, com roteiro de Harold Pinter (2000) e protagonizada por Meryl Streep e Jeremy Irons.

Observamos, tanto na narrativa literária quanto fílmica em estudo, a tensão da ficcionalidade oscilando entre a construção e a desconstrução da *representação* da arte enquanto estratégias narrativas da metaficção. Reiteramos Patricia Waugh³ quando ela afirma que “[a] metaficção desnuda explicitamente as convenções do realismo; nem as ignora, nem as abandona⁴” (1984, p.18). As convenções estéticas — não apenas as realistas, em potencial — são usadas para, em seguida, serem *reavaliadas* pela própria narrativa. O aspecto sólido da obra de arte desaparece para depois reaparecer como um holograma, sem negar sua *aparência* prévia.

A *metaficção*, nosso pilar conceitual, sustenta-nos na escritura teórico-metodológica e conduz a maior parte das discussões de nosso **Capítulo I**, tangenciando, ainda, elementos teóricos do *pós-modernismo*, da *narratologia* e da *adaptação fílmica*. No **Capítulo II**, expomos o nosso corpus literário ao leitor em suas *nuances* temáticas, estruturais e

¹ Todas as traduções do inglês são de minha autoria. Caso sejam de outra fonte, a mesma é indicada através da devida citação da referência. Caso existam desvios tradutórios, que não sejam escolhas deliberadas do tradutor em questão, anunciadas ao longo do texto, e estejam em conflito com a análise geral dada à obra, o autor agradecerá em emendar qualquer equívoco.

² We all write poems; it is simply that poets are the ones who write in words.

³ Patricia Waugh é *Professor* do *Department of English Studies* de Durham University. Esta pesquisadora tem escrito extensivamente sobre estética, teoria literária, escrita pós-moderna e moderna, entre outros. Suas publicações podem ser acompanhadas no link <<https://www.dur.ac.uk/english.studies/academicstaff/?id=281>>.

⁴ Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them.

discursivas gerais, com ênfase nos *desbotamentos* metaficcionalis da narrativa, do narrador e de alguns recursos particulares do romance, sobretudo as epígrafes do romance.

No **Capítulo III**, procedemos à análise da metaficção do corpus fílmico *vis-à-vis* ao estudo do funcionamento autoconsciente e autorrefletido de algumas categorias narrativas selecionadas, desde o contexto de produção fílmica prévia passando pela análise do funcionamento metaficcional dos personagens fílmicos, e da participação autorrefletida do leitor/espectador. Tratamos estas categorias fílmicas ora como processo de duplicação em *mise-en-abyme*⁵, ora como processo de autoconsciência diegética.

É oportuno ressaltar que mobilizamos nossos esforços em torno da questão de como o romance e o filme atualizaram a metaficção de modo a privilegiar a autonomia estética de cada corpus, o literário e o fílmico. Portanto, optamos por reservar a pesquisa do diálogo intersemiótico aprofundado entre o romance e o filme para investigações futuras com estes objetivos específicos. Em nossa metodologia, o método comparado de análise literária recaiu sobre o desenvolvimento conceitual da metaficção, dando a este termo maior aplicabilidade na crítica literária e fílmica, particularmente no romance e no filme *The French lieutenant's woman*.

Consideremos, ainda, outra ressalva pertinente para justificar o presente texto. As narrativas literária e fílmica poderiam suscitar a análise sócio-histórica e cultural tanto da sociedade vitoriana, quanto da sociedade contemporânea. Contudo, a análise aprofundada destes itens implicaria em uma pesquisa que escaparia aos nossos objetivos específicos atuais e ao cronograma metodológico necessário em nível de mestrado. Sendo assim, com todos estes comentários, deixamos claro que o cerne da nossa pesquisa atual é a *metaficção*.

Além disso, teremos oportunidade de perceber e comprovar a *complexidade estética e cultural* do material literário e fílmico que temos em mãos. O romance *The French lieutenant's woman* possui 61 capítulos e 400 páginas — em nossa edição adotada (FOWLES, 1977). O roteiro de Harold Pinter, ao seu turno, possui 140 páginas (PINTER, 2000). O filme dirigido por Karel Reisz, 125 minutos. Contudo, a quantidade não nos importaria sem a contrapartida da qualidade. Portanto, sentimo-nos agraciados por lidarmos com um material estético tão rico de possibilidades, como também autocríticos por percebermos a necessidade de um recorte conceitual e metodológico para que a análise seja levada a cabo coerentemente.

⁵ A *mise-en-abyme* é uma expressão criada pelo escritor francês André Gide ao se referir a uma reduplicação interna da obra literária ou parte dela. A origem suposta deste termo vem da heráldica. (BALDICK, 2001). É um recurso estilístico utilizado como uma das maneiras de conferir consciência textual ao que se lê, com variações diversas entre os escritores, tais como Borges, Nabokov e o próprio Fowles, entre outros.

Ao longo da apreensão tanto do texto literário quanto fílmico, o leitor/espectador se depara com as mais diversas questões, cabendo, pois, as mais diversas abordagens. Logo, já nos seria impraticável, do ponto de vista da metodologia científica, abordar criticamente todos os elementos estéticos, ideológicos e socioculturais sob as muitas perspectivas teóricas disponíveis na atualidade. Em vista disso, solicitamos a compreensão ativa de nosso leitor para que não percamos o nosso foco, a nossa ferramenta de análise: a *metaficção*.

Neste sentido, nossos problemas de pesquisa recaem nas seguintes perguntas norteadoras: de que modo a metaficcionalidade está contida no romance de Fowles e no filme de Pinter e Reisz? Em que medida tais atributos metaficcionais contribuiram para a produção de sentidos na narrativa literária e fílmica? Com base na metaficção, como as estratégias ficcionais do romance e do filme podem ser correlacionadas a partir de suas respectivas linguagens, a literária e a fílmica?

Sendo assim, a contribuição deste estudo vem no sentido de apreender a especificidade metaficcional conferida pelas narrativas literária e fílmica. Podemos sintetizar a finalidade prioritária deste trabalho enquanto o escrutínio da metaficção, como atualizada em nosso corpus já mencionado.

Ao mesmo tempo em que não nos desobrigamos da crítica literária consciente de seus impositivos ideológicos e culturais imediatos, pretendemos igualmente fazer jus aos limites decorrentes do tempo e do espaço exigidos para a consecução de uma dissertação de mestrado. Desejamos, portanto, apresentar um texto dissertativo bem informado teoricamente e balizado com as contribuições críticas de maior relevo para a área específica, publicadas até hoje.

Em nosso caso particular, salientamos que a análise de ambas as narrativas nos auxilia no trabalho com as especificidades da linguagem literária e fílmica. Por um lado, devido à metaficção ser uma instância presente em ambos os meios semióticos, com pontos de contato e distanciamento. Por outro lado, porque a centralidade metaficcional está atrelada ao funcionamento intrínseco da autoconsciência narrativa, tema de nossos objetivos.

A insuficiência de estudos, sobretudo em língua portuguesa, no tocante à descrição e à análise das técnicas e recursos atinentes ao processo metaficcional de narrativas literárias e fílmicas — apesar de existir um número expressivo de romances, contos e filmes atualmente considerados metaficcionais — impulsionou-nos ainda mais à realização desta investigação.

Em toda análise de produções estéticas deste porte, é certamente insensato julgar-se capaz de exaurir qualquer investigação sobre qualquer aspecto seja do romance, seja do filme em questão. Ao longo da história, toda a crítica literária, por mais especializada que seja, tem

se rendido exausta ante a incomensurabilidade de obras como *Odisséia*, *Divina Comédia*, *Don Quixote*, *Hamlet*, *Fausto*, *Ulysses*, *Grande Sertão: veredas* — e quem ousaria por um ponto final nesta lista? À medida que os estudos literários caminham, outras obras têm sido acrescentadas no intervalo destes *clássicos* através dos estudos culturais, pós-coloniais, feministas, por exemplo. Por sua vez, qual pesquisador em sã consciência se habilitaria a lançar a derradeira e inquebrantável teoria ou crítica?

“Reconhecer a complexidade e dinamismo de um texto é comumente mais importante do que atribuir-lhe um rótulo decisivo e final⁶”, confessa-nos um de nossos teóricos Edward Branigan (2001, p. 8). Imbuídos deste espírito autocrítico, procuraremos lançar algumas fagulhas interpretativas que possam acender a significância holística das narrativas sem a pretensão deliberada de engaiolar o texto — literário e/ou fílmico — com a rigidez estéril das grades conceituais, que tolheriam suas duas asas criadoras: aquelas da criatividade raciocinada e da subjetividade materializada.

Perceber a tensão entre o *tecer* e o *destecer* das convenções da arte mimética dentro do próprio *texto* é ser tocado pela *textura* da(s) narrativa(s) *entrelaçada(s)*. Talvez as convenções da arte ocidental tenham sido deflagradas com a compilação do que se consideram canonicamente os *textos* homéricos. Rememoremos, nós leitores, no entanto, a presença imemorial de Penélope que *tecia* de dia e, à noite, *destecia*. Assim, *enredava* a todos à espera de Ulisses. O tempo parece ser o *fio* de todas as narrativas. Embora as *urdiduras* representacionais existam, elas podem se *encobrir* sob a *tessitura* de outras narrativas. A metaficção é este *tecer* e *destecer*. É *desfiar* para revelar o *fio* da narrativa sem perder o *ponto* da *costura*.

O *novelo* aparentemente indistinto da linguagem, ao desenrolar-se, desenvolvendo-se, transforma-se em construto estético reconhecível, guiando-nos em suas *linhas de força*, em coesa *costura*. O que sustenta a costura é a *tensão* dos *fios*: as contradições, os silêncios e silenciamentos *amarram* o texto e garantem sua identidade até o momento em que as tensões se *afrouxem* ao longo dos tempos históricos e sirvam de matéria-prima a outras *contexturas*.

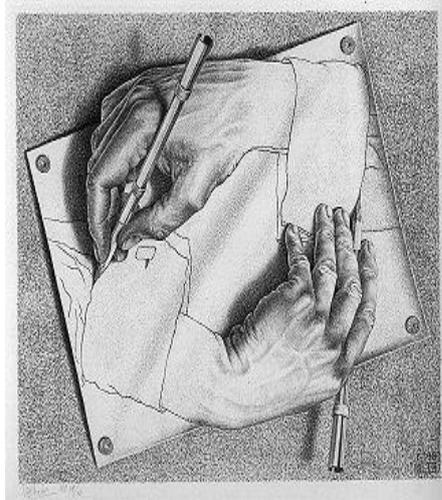
As convenções de uma arte representam uma realidade de *tecidos* arquetípicos. O grego *arkhétupon* é a palavra referente à ideia originária que serve como modelo na filosofia platônica (AULETE, 2000). Os *tecidos* arquetípicos não possuem *fiapos*, não *desbotam*. As narrativas arquetípicas sustentam-se como *textos* que não permitem serem *desfiados*, que não revelam a si mesmos. Na metaficção, o *tear* é visível. A *tecelagem* é apresentada ao leitor, este convidado a unir-se à *trama*.

⁶Recognizing the complexity and dynamism of a text is usually more important than assigning a final, decisive label to it.

Que cada leitor possa se sentir nosso convidado de honra.

1. O TECER E O DESTECER DA (META)FICÇÃO

FIGURA 1 - MÃOS QUE SE DESENHAM, DE M.C. ESCHER.



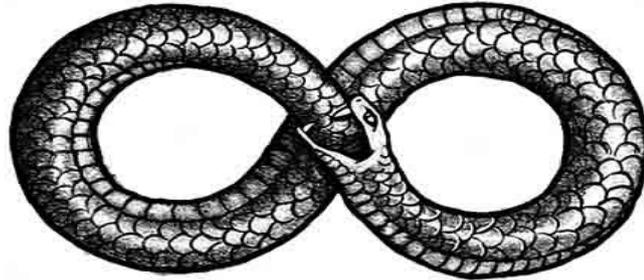
Fonte disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/ba/DrawingHands.jpg>>. Acesso em: 01 Jul. 2015.

Iniciamos o percurso com uma breve reflexão sobre a imagem acima (Figura 01), realizada pelo holandês M. C. Escher⁷, em 1948, intitulada no original holandês “Tekenenden handen”; “Mãos que se desenhavam”, em português; ou “*Drawing hands*”, no inglês. Nela, além das duas mãos *representadas*, *diegéticas*, que criam uma a outra, simulando uma lei de causa e efeito, há ainda o que podemos chamar de *terceira mão invisível*, aquela que está fora da cena representada, mas que esta *implicada*, faz-se lembrada ao deduzirmos que uma imagem não poderia ser autopintada e, portanto, necessita de um *dado real* para que o *dado ficcional* possa existir.

Ao nosso olhar, este grafismo de Escher, em meados do século XX, replica um símbolo arquetípico, *imemorial*, fruto de um inconsciente coletivo e profundo, esquecido pela sua singeleza e penetração em nossa cultura; aquele símbolo que os antigos usavam para representar a lei da criação e da destruição, dentre outras interpretações, o ouroboros (Figura 02):

⁷ Gustavo Bernardo (2010), professor associado da UERJ e pesquisador do CNPq, em *O livro da metaficção*, introduz e analisa algumas imagens de M. C. Escher à luz da metaficção.

FIGURA 2: OUROBOROS.



Fonte disponível em:

<http://24.media.tumblr.com/44e3c0651426189542746687ae91851d/tumblr_mes8v3Yci21qahvrco1_500.jpg>. Acesso em

01 Jul. 2015.

A serpente⁸ que engole a si mesma é a mesma que cresce. O fim e o início são *apresentações* estéticas de um ciclo infinito. A criação e a destruição são faces de uma mesma moeda, polos de um movimento pendular, cooperam para a existência infinita. A primeira disciplina científica a admitir empírica e teoricamente a infinitude é justamente a mais *exata*, a matemática. Sintomaticamente, a linguagem matemática aparentemente bebe da mesma fonte através do símbolo do *lemniscate*, utilizado nas operações matemáticas para *representar* o infinito.

FIGURA 3: LEMNISCATE.



Fonte disponível em: <https://math.dartmouth.edu/~matc/Readers/HowManyAngels/InfinityMind/images/fig001-01.gif>.

Acesso em: 01 Jul. 2015.

Curiosamente, a teoria mais bem aceita por enquanto pela comunidade científica de modo geral para explicar a existência do que há, o *big bang*, já necessitou adaptar-se às críticas desta mesma comunidade científica e foi aperfeiçoada, concebendo desde então, tanto a expansão, quanto a retração ininterruptas a fim de explicar a origem da energia e da matéria anteriores ao *big bang*. Por outro lado, a ciência hodierna já se convenceu que a matéria é apenas um estado *apresentado* da energia e necessita agora explicar o que levou a energia a criar matéria de modo *inteligente e inteligível*, ou seja, por quê há energias *pensantes*, com

⁸ Davi Arriguci Jr. (1995), professor aposentado da USP e emérito crítico literário, ao analisar a obra de Julio Cortazar (1914-1984), utiliza a imagem de um *escorpião enlacrado*.

capacidades *criativas* e *autoconscientes*? Afinal, ainda “somos” os *homo sapiens sapiens*, aqueles homínídeos que sabiam que sabiam, embora não saibam por que sabem o que já sabem ou como começaram a saber.

A arte autorreflexiva ou autoconsciente abre e fecha as cortinas do palco. Revelar os bastidores pode ser tão produtivo à peça, quanto mantê-las ocultas, desde que a *parede invisível* que separa a plateia e o palco não seja totalmente rompida. Mesmo quando um não-ator ou espectador se torna um *espectador*, no dizer de Augusto Boal (2009), ainda assim não há a ruptura total do fio central que sustenta a ficção: há a inversão de papéis e a reflexão metacognitiva do fazer artístico. É certo que a ficção nutre-se da realidade para existir⁹. A metaficção propõe, através da própria produção estética, que a realidade não está imune aos efeitos que a ficção pode causar na realidade. Como diria Shakespeare, “[t]odo o mundo é um palco¹⁰” (SHAKESPEARE, 1998, p. 56).

⁹ Desde os primórdios da teoria literária ocidental que esta compreensão vem sendo postulada de modo o mais diverso: Platão com a *mimesis*, Aristóteles com a *verossimilhança*, e assim por diante.

¹⁰ *All the world's a stage.*

1.1 METAFICÇÃO: O (CON)TEXTUO TEÓRICO-CRÍTICO

Há uma margem de diferença essencial entre o que se considera realidade e realismo. Da “realidade” ocupa-se toda a sorte de pensadores das ciências “exatas”, da natureza, do homem, da sociedade, das instituições e da filosofia, com suas diversas e, por vezes contraditórias, conceituações do que venha a ser o *real*. Nossa primeira distinção vem no sentido de que o *realismo* possui um comprometimento maior com a *arte*, com a produção e a recepção estéticas, propriamente ditas, do que com uma vinculação ontológica com a *realidade*.

O *realismo* é tão *ficção* quanto o *surrealismo*. Ambas são consequências diferenciadas do processo estético que, por condicionamentos e variáveis diversas, legaram-nos trajetórias com matizes distintos na história da produção estética, dentre elas, a literária e a fílmica, sobre a qual nos debruçaremos. O *realismo*, tanto quanto o *romantismo*, são *escritas* e *leituras* da *realidade*, isto é, modos específicos de significar, substantivar, recepcionar, interpretar e recriar o que, por questões de concisão, rotulamos de *realidade*.

Uma consequência decorrente e imediata disto é que o realismo literário ou fílmico é resultado de certo tipo de trabalho com a linguagem, isto é, houve um esforço, em maior ou menor grau deliberado, em produzir *efeitos realistas* no bojo da construção literário-fílmica. Quando determinada obra é enquadrada como sendo *realista*, isso não a torna menos ficcional, mas apenas revela a participação desta obra em um cenário maior de outras produções sociais, históricas, discursivas e estéticas que comungam de certas peculiaridades do fazer artístico. É neste sentido que *Germinal*, de Zola, irmana-se com *O cortiço*, de Azevedo, para além das disparidades linguísticas, históricas e subjetivas que existem entre ambos os romances.

No entanto, necessitamos avançar ainda, e compreender que o efeito *realista* não é uma denotação, como também não o são os efeitos *românticos*, *parnasianos*, *simbolistas*, mas sim, uma conotação resultante de uma convencionalidade, ou de um procedimento tornado costumeiro. É convenção, pois, de outro modo, a linguagem estaria limitada aos recursos imediatos da relação biunívoca palavra-coisa. A convenção permite uma expansão qualitativa do que podemos significar através da linguagem. Está em permanente processo de atualização, geração após geração de escritores e leitores, artistas e público.

Mikhail Bakhtin (1984; 2011; BEZERRA, 2005) considera a natureza do romance *polifônica*, ou seja, dotada de vários discursos (ou *vozes*) advindos de origens diferentes que

são estabilizadas em alguns pontos de equilíbrio ou centros de força, orquestrados pela energia organizadora e criativa que emula os contextos de produção de cada romance. Logo, o que poderíamos chamar de *unidade* do romance é antes de tudo um compósito linguístico, cuja análise heurística revela o influxo de heranças passadas, legadas pelas diversas comunidades em processo de letramento.

As convenções são, por assim dizer, um dos principais índices desta “unidade” formal do romance. Dentre outros meios, é através da adesão, refuta, reciclagem, adaptação e/ou reformulação das chamadas *convenções* que uma obra pode ser *grosso modo* classificada como sendo pertencente ou não a tal movimento, geração, período, escola ou grupo. A história do romance (em inglês, *novel*) confunde-se e imbrica-se com a história paralela da emergência e consolidação das convenções do realismo na prosa ficcional. Não é sem fundamento que o romance enquanto *gênero* alcança a maturidade apenas no século XIX, mesmo com as publicações prévias de *Satíricon*, de Petrónio, no Século I d.C; *Gargantua*, de François Rabelais, em 1534; a primeira parte de *Don Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, em 1605; e *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, em 1719 (BALDICK, 2001).

Tais romances foram fundamentais para o *début* do romance não apenas para as respectivas literaturas nacionais, mas para o lugar de destaque do gênero romance no cânone ocidental. Não obstante, a *forma* identitária mais perene e usual do romance data justamente do século XIX, com autores como Charles Dickens. Não é por acaso, novamente, que os primeiros diretores de cinema, tais como David Griffith, valeram-se abundantemente de adaptações de autores do século XIX para formularem as primeiras experiências ficcionais do cinema, conferindo-lhes a dimensão *realista* que desejavam para as suas narrativas.

Diante deste imenso cadinho cultural, destacamos que o surgimento das primeiras técnicas cinematográficas visava justamente à criação (ou *ilusão*) de uma cópia do mundo de cá, com artifícios que nutrissem no espectador a expectativa de *continuismo* do mundo ou realidade *espelhada*. A própria noção de que a tela cinematográfica não é uma extensão direta e unívoca do mundo real teve que ser construída paulatinamente nos primórdios para que o cinema fosse encarado e se estabelecesse como uma arte. Ou não seria o caso da plateia francesa que se aterroriza ao assistir um trem viajando a todo vapor em direção à câmera e, conseqüentemente, em direção ao público, durante uma exibição de curta dos irmãos Lumière¹¹?

¹¹ Referimo-nos ao curta intitulado *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat*, dirigido e produzido por Auguste e Louis Lumière, exibido, pela primeira vez, em 28 de dezembro de 1895, em Paris, na França.

À medida que essas diversas iniciativas de produção literária e cinematográfica são consideradas bem-sucedidas pela historiografia da arte, pela economia editorial (SAPIRO, 2014), pela crítica especializada, passam à posteridade como sendo *canônicas*. Curiosamente, certas obras artísticas tendem a não refletir uma homogeneidade no tocante a suas convenções estruturantes e escapam — propositalmente ou não — aos preceitos do cânone eurocêntrico. Tais obras, quando bem circuladas, possuem a chance de inaugurar novas configurações e manter o sistema literário e fílmico em permanente atualização.

De modo geral, toda obra ficcional busca encontrar modos de significação distintos e a capacidade de cada uma delas em realizar-se ou não como fato simultaneamente *ficcional* e *canônico* se condiciona, muitas vezes e em larga medida, a aspectos externos e/ou alheios às características intrínsecas do artefato estético devido às forças socioeconômicas e culturais. Cabe ao crítico literário e fílmico encontrar o diapasão metodológico capaz de discernir as peculiaridades da obra e fazê-las ecoar no sistema geral da produção artística, conferindo o devido peso e intenção que melhor consentir.

Por consequência de tais argumentos, o sistema literário e fílmico é aberto apesar da existência de alguns *nós* sistêmicos (o código linguístico, a convenção, o cânone, os recursos tecnológicos disponíveis etc) que permanecem por um período indeterminado. De outro modo, a produção estética futura é imprevisível e poderá, em circunstâncias diversas, provocar instabilidades, rupturas e/ou novos nós no sistema literário e/ou fílmico. A partir desta contextualização crítica, passamos à conceituação detida da *metaficção* como sendo um dos termos adotados pelo qual certo modo ficcional de significar tornou-se conhecido e analisável.

Há obras literárias ou fílmicas que apresentam em si *vozes* dissoantes ao coro interno da obra; reclamam atenção ao fato de terem sido criadas por humanos — portanto, falíveis e incompletas —; interpelam explicitamente os leitores/espectadores sobre os possíveis rumos dos enredos, bem como suas *crenças* e/ou *ideais*; expõem seus personagens como sendo entes deliberadamente fictícios; tematizam e teorizam sobre o próprio fazer literário e cinematográfico; fazem críticas sobre os limites de sua própria produção; *duplicam* o enredo, os personagens, e outras categorias narrativas, criando a perspectiva da presença de duas ou mais instâncias narrativas semelhantes e interdependentes em um movimento de desdobramento e/ou espelhamento interno.

Todas as obras que compartilham alguns destes atributos mencionados, em maior ou menor grau, participam da metaficcionalidade. Percebamos que todos estes procedimentos distanciam-se e/ou reavaliam as convenções do *realismo*, tão caras seja para a manutenção de

uma expectativa de como um gênero ficcional deva se comportar, seja para a história da formação do romance *realista*¹² e do cinema *clássico hollywoodiano*¹³. De modo geral, ambos estes gêneros têm sido os mais consumidos durante os séculos XX e XXI e compõem a maior parte dos romances reconhecidos como *best-sellers* (FROST, 2012; WILLBERN, 2013), por um lado, e dos filmes como *blockbusters* (VILLAREJO, 2007), por outro lado.

Toda metaficção é uma ficção. Ao seu turno, não obstante a ficção não se reduzir ao dado da metaficção, a maior parte do que chamamos de *ficção* é passível de possuir alguns traços metaficcionais em sua constituição. Assim como toda ficção é legível a partir dos pontos de contato estabelecidos com a realidade, do mesmo modo, toda representação ficcional da realidade é dependente da construção de artifícios, códigos, convenções e do próprio sistema de linguagem consolidado socialmente. Trocando em miúdos, a ficção é regida dialeticamente tanto pela realidade ontológica que a precede quanto pela sua “realidade” interna — ou seja, pelas relações de interdependência construídas ao longo do processo histórico da formação das línguas e dos sistemas literários.

A metaficção é, em última instância, melhor compreendida como um atributo do próprio fazer ficcional que poderá ser potencializada ou não, e por isso mesmo, encontrada em maior ou menor extensão em uma diversidade híbrida de obras e formas literárias. A metaficção não é um *tipo* de ficção, nem tampouco uma *forma* de ficção, mas uma característica presente nas ficções, surgida no âmago do próprio trabalho criativo com a linguagem, seja ela fílmica, literária ou outra.

Em sendo a *ficção* uma representação/transfiguração da realidade, logo, enfocamos o rendimento teórico do estudo da metaficção sem necessariamente perpassar pelo crivo das discussões sobre o dilema essencialista do que seja ficção ou realidade — que fugiria ao nosso escopo —, mas sim, discorrer sobre como a manipulação do material literário e fílmico intervém no *real* interno da obra. A literatura e o cinema podem operar enquanto alguns dos índices de realidade. Se há *ficção*, há um *real* pré-existente que fundamenta a existência ficcional. Por outro ângulo, necessitamos de um *dado* ficcional para evidenciar a existência de condições que pré-existem e prevalecem posteriormente sobre a construção narrativa a que chamamos vulgarmente de realidade.

¹² Para um estudo aprofundado do romance *realista*, indicamos a leitura do clássico de Ian Watt (2010), *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Sua tese central é de como a ascendência realista do romance foi determinante para consolidá-lo enquanto gênero literário. Confronte as Referências para os detalhes da publicação.

¹³ Não teremos oportunidade nos limites desta pesquisa de aprofundarmos sobre este gênero fílmico. Sobre as principais características definidoras do chamado cinema *clássico hollywoodiano*, pode-se consultar o livro de Ismael Xavier (2008), intitulado *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*; o dicionário de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), *Dicionário teórico e crítico de cinema*; ou, ainda, o livro organizado por Fernando Mascarello (2006), *História do cinema mundial*. Confronte REFERÊNCIAS para maiores detalhes destes livros.

Conforme Patrícia Waugh (1984), a ficção moderna do início do século XX respondeu à descrença da cientificidade/objetividade absoluta do mundo industrializado através do trabalho interno à própria composição textual das narrativas literárias que revalorizaram a consciência da ficcionalidade da obra de arte literária, como também da tentativa de representação da realidade, flagrada/capturada pela percepção seletiva do indivíduo e dos grupos humanos. Ao longo do século passado, parte deste influxo de consciência textual é canalizado para aquilo a que críticos e teóricos, como a própria Patrícia Waugh (1984) e Linda Hutcheon¹⁴ (1980), referem-se enquanto metaficção (*metafiction*, em inglês).

A gama de pesquisadores que adota o termo metaficção para suas análises literárias, assim como de autores ficcionais que deliberadamente investem em recursos recorrentes na metaficção e os reconhecem em suas obras, cresceu sobremaneira durante o século XX, conforme podemos testemunhar através das obras de John Barth, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, William H. Gass, Ítalo Calvino, John Fowles, Margareth Atwood, dentre tantos outros autores que ensaiaram ou experimentaram uma escrita metaficcional. Contudo, a presença metaficcional na literatura não é apenas evidenciada a partir do século XX em diante.

Linda Hutcheon (1980) distingue entre a metaficção *moderna* e as primeiras formas de autoconsciência narrativa. O escopo deste trabalho não nos permite recuar até o que poderia ser considerado as origens da consciência metaficcional, embora valha a pena ressaltar que os traços metaficcionais estejam já presentes em *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, e em *El ingenioso hildago Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, cujas primeiras edições impressas datam respectivamente de 1476 e 1605, a título de exemplificação.

O termo *metafiction* convive com outros termos, relativamente correlatos, tais como *fabulation*, *surfiction*, *anti-fiction*, *nouvel roman (anti-novel)*, ficção pós-moderna, entre outros. Cada um destes termos tangencia obras diferentes, em sua maioria romances, sob ângulos metodológicos próprios que, no entanto, assemelham-se enormemente no âmbito conceitual. Tais nomenclaturas, incluso metaficção, surgiram do esforço especulativo de analisar a singularidade de alguns romances que escapavam às formulações teóricas passadas. Mesmo atualmente, alguns destes termos são desconhecidos ou pouco estudados pela comunidade acadêmica.

¹⁴ A pesquisadora Linda Hutcheon é *University Professor Emeritus* de Inglês e Literatura Comparada, da Universidade de Toronto, especialista em cultura pós-moderna e teoria crítica. Recebeu diversos prêmios acadêmicos e títulos honorários ao longo de sua carreira. Suas numerosas publicações podem ser acompanhadas e baixadas gratuitamente através do *weblink* da biblioteca virtual da Universidade de Toronto (<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/4352>).

Todos estes neologismos surgem na esteira do *pós-modernismo*, expressão que inicialmente denominou um movimento estético da arquitetura, da década de 60 em diante, postulante da utilização de variados elementos de épocas distintas com primazia pelo ecletismo; e passam a influenciar de modo multifário outras áreas, sobremaneira a literatura e a filosofia. *Latu sensu*, o pós-modernismo ou período pós-moderno pode se referir tão somente ao que vem após a era moderna, normalmente considerada após o término da II Guerra Mundial, em 1945. *Strictu sensu*, é possível dar-lhe duas grandes acepções: uma que se referiria às teorias pós-modernas, e outra aos movimentos estéticos pós-modernos.

Steven Connor¹⁵ (2000) entende que há três esquemas concorrentes e dominantes para se compreender o pós-modernismo, exemplificados pelas contribuições de Jean-François Lyotard, Frederic Jameson¹⁶ e Jean Baudrillard. A seguir, recorreremos sinteticamente às principais fontes e argumentos de Lyotard e Jameson, por julgarmos estes pertinentes, por ora, para contextualizarmos a importância do debate pós-moderno para aprofundarmos posteriormente a metaficção — a ser abordada através das formulações de Linda Hutcheon, Patricia Waugh e outros.

Jean-François Lyotard (1924-1998), em sua obra seminal *La condition postmoderne*, publicado em 1979, diz-nos: “[s]implificando ao extremo, eu defino *pós-moderno* enquanto incredulidade perante metanarrativas¹⁷” (LYOTARD, 1984, p. XXXIV, grifo do autor). Estas metanarrativas são “narrativas que subordinam, organizam e explicam outras narrativas” (CONNOR, 2000, p. 31), atuantes nos mais diversos setores da cultura, da sociedade, da ciência e da política.

Lyotard pretende demonstrar, sobretudo, que as descobertas científicas formalizam-se e institucionalizam-se enquanto narrativas e, como tais, necessitam de discursos narrativos outros e prévios que possam circunscrevê-los e legitimá-los perante outras narrativas consolidadas pela tradição e comunidades científicas. Esta retroalimentação das narrativas se processa por uma dependência às *metanarrativas* ou às *grandes narrativas* autolegitimadoras. A crise do sujeito pós-moderno ocorre quando este se questiona, portanto, “onde reside a legitimidade [do conhecimento] para além das narrativas¹⁸?” (LYOTARD, 1979, p. 15).

Diante deste “abandono das narrativas centralizadoras” (CONNOR, 2000, p. 34) pela ciência pós-moderna, analisada por Lyotard, seria plausível correlacionarmos a *condição* da

¹⁵ Steven Connor é *Grace 2 Professor of English*, da University of Cambridge. Mais detalhes sobre o autor podem ser encontrados em: <https://www.english.cam.ac.uk/people/Steve.Connor/>.

¹⁶ Frederic Jameson é *Professor* da Duke University, reconhecido mundialmente por sua contribuição crítica ao pós-modernismo e à teoria crítica. Mais detalhes em: <http://literature.duke.edu/people?Gurl=&Uil=812&subpage=profile>.

¹⁷ Simplifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives.

¹⁸ Où réside la légitimité, après les récits?

literatura e da teoria literária pós-modernas como sendo aquelas cujas existências são registradas em seus próprios discursos, propondo-as a si mesmas interdependentes dos efeitos narrativos a que estão expostas quando em circulação. Em outras palavras, tanto o conto, o romance, o poema etc quanto o ensaio, a crítica e a tese literárias, no âmbito do pós-modernismo, colocam-se conscientes e corresponsáveis dos papéis e das relações culturais. Particularmente, a ficção pós-moderna

que parecera rejeitar a hierarquia, a conclusão narrativa, o desejo de representar o mundo e a autoridade do autor, oferecia a perfeita contraparte de uma crítica que enfatizava cada vez mais, de maneira positiva ou negativa, a impossibilidade da representação ou a liberdade irrestringível do leitor. [...] As obras pós-modernas eram cada vez mais representadas, e vieram a representar a si mesmas, como atividades autoconscientes, quase críticas — basta pensar nas conhecidas ruminções metaficcionais de John Barth, John Fowles e Donald Barthelme, e no incerto espaço entre arte e teoria da arte ocupado por algumas formas de arte conceitual ou performática (CONNOR, 2000, p. 14).

Portanto, o denominador comum da produção literária e pós-moderna se estabelece pelo diálogo *autorrepresentativo* entre dois interlocutores: o material primário da literatura — romances, contos, poemas, sobretudo — e as teorias contemporâneas da literatura. O romance metaficcional, por exemplo, além de abordar elementos de sua própria gênese, procede-o de maneira a reverberar conceitos e análises do campo da teoria e da crítica literárias. Tais *ecos* teóricos no interior da escrita ficcional indica-nos a aproximação (ora furtiva, ora declarada) de uma prática consciente dos lugares que o autor e o leitor ocupam nas formulações teóricas contemporâneas.

Sem embargo, as proposições de Lyotard estão longe de serem consensuais entre os teóricos do pós-modernismo e, ao longo do tempo, vêm acumulando várias objeções contundentes e de diversos teóricos, dentre eles, Richard Rorty, Jürgen Habermas, Axel Honneth, Frederic Jameson, Terry Eagleton, Steven Connor. A existência mesma da definição de algo que se quer indefinível, continuamente diverso e autocrítico não deixa de ser um índice atual, dialético e irônico das consequências *sui generis* que vivenciamos na contemporaneidade — momento este, considerado por Frederic Jameson (1991) e Terry Eagleton (1984), como expressão cultural de um capitalismo tardio.

A contribuição paradigmática de Frederic Jameson sobre o pós-modernismo está publicada em *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism* (JAMESON, 1991). Em suma, Jameson encontra no pós-modernismo o correlato estético-cultural do capitalismo contemporâneo — tardio, multinacional e de consumo, sendo seus atributos cardeais.

Estaríamos experimentando a forma mais avançada do capitalismo até então cuja força mercadológica cooptou, inclusive, “*a própria representação*” (CONNOR, 2000, p. 44). Não somente isto, mas a representação mesma se tornou a mercadoria mais rentável na pós-modernidade e a cultura, por sua vez, o mercado multinacional por excelência. Terry Eagleton arremata: “[o] pós-modernismo não deveria ser visto como uma reação à derrota do comunismo — é uma resposta ao 'sucesso' do capitalismo¹⁹” (EAGLETON, 1995, p. 59).

A pós-modernidade, normalmente associada ao campo social-econômico, e o pós-modernismo, ao cultural-estético, são termos de precisão conceitual controversa devido à polissemia e à disparidade de empregos que variados autores — Jean-François Lyotard, Frederic Jameson, Jean Baudrillard, Terry Eagleton, Jürgen Habermas, Linda Hutcheon, dentre muitos outros — têm fornecido. Além disso, por ser um termo que autorreflete a contemporaneidade, contém em seu âmago o elemento de *receptividade* que permite agregar-se de direcionamentos políticos e culturais inevitáveis durante sua elaboração por determinado autor.

Por isso considerarmos que um dos traços identificadores do debate pós-moderno — e relevante para nossa pesquisa — revelar-se justamente pela “densidade autoconsciente do próprio debate” (CONNOR, 2000, p. 14). Em outro momento, Steven Connor reconhece esta dificuldade em estabilizar o conceito do pós-modernismo:

os três teóricos do pós-moderno discutidos [Lyotard, Jameson e Baudrillard] [...] deparam com a difícil questão do entrelaçamento hermenêutico entre a teoria e a realidade social por ela descrita. Isso quer dizer que a pós-modernidade tem de ser considerada, em parte, em termos da dificuldade de descrevê-‘la’; ou, antes, em termos da dificuldade de especificar o ‘la’ que é a pós-modernidade depois da introdução do conhecimento e da teoria na esfera da cultura, no momento mesmo em que a própria cultura altera o seu escopo e a sua coordenação (CONNOR, 2000, p. 56)

Convictos de que a finalidade precípua desta pesquisa é a investigação da *metaficção*, não pretendemos esgotar ou revisar a literatura acerca da pós-modernidade ou do pós-modernismo. Apesar de não nos aprofundarmos neste debate conceitual crivado de contenções ideológicas, procuramos oportunamente, tão somente, dar a visibilidade necessária da existência de um vínculo cultural entre as narrativas literárias e fílmicas metaficcionais e o debate mais amplo do pós-modernismo.

¹⁹ Postmodernism should not be viewed as a reaction to the defeat of Communism — it is a response to the 'success' of capitalism.

No âmbito teórico, o pós-modernismo se constitui em uma reavaliação radical das proposições legadas pela era moderna no tocante à “cultura, identidade, história ou linguagem²⁰” (Merriam-Webster, 2015, *postmodern*); por isso, a proliferação de estudos ideológicos nos seguintes termos: feminismo pós-moderno, tradução pós-moderna, cultura pós-moderna, etc. No âmbito estético, o pós-modernismo seria o vocábulo genérico responsável por aglomerar iniciativas diversas que têm reagido ao modernismo estético através de métodos estilísticos os mais variados.

De modo intrigante, o primeiro uso da palavra *Postmodernism* (grafado à época, *Post-Modernism*), formalmente registrado pelo *Oxford English Corpus*, data precocemente de 1914, publicado por meio de um artigo de J. M. Thompson em um periódico de filosofia, *The Hibbert Journal*, já trazendo em si a conotação de *fuga* ou *aversão* ao Modernismo:

A razão de ser do Pós-Modernismo é escapar de uma mentalidade polarizada [maniqueísmo, bipolaridade] do Modernismo ao ser criterioso em sua crítica — ao estendê-la para a religião, como também para a teologia, para o sentimento católico, como também para a tradição católica²¹ (THOMPSON, J.M. *apud* OXFORD, 2015, *postmodernism*).

Contudo, o termo *postmodernism* apenas entrou definitivamente no léxico filosófico em 1979, com a publicação de *La condition postmoderne*, de Jean-François Lyotard, de acordo com a *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2015). De uma perspectiva intelectual, o pós-modernismo contesta “a validade universal de princípios, tais como hierarquia, oposição binária, categorização e identidade estável²²” (AMERICAN HERITAGE, 2015, *postmodernism*).

Consoante M. H. Abrams e Geoffrey Galt Harpham, o pós-modernismo

envolve não apenas uma continuação, às vezes levada ao extremo, dos experimentos anti-tradicionais do modernismo, mas também diversas tentativas de desvincular-se das formas modernistas que se tornaram irremediavelmente convencionais ao seu turno, como também subverter o elitismo da “arte elevada” modernista ao recorrer a modelos de “cultura de massas” no filme, na televisão, nas tirinhas de jornais e na música popular. Muitas das obras da literatura pós-moderna — de Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Roland Barthes, e muitos outros — mesclam tantos gêneros literários, níveis culturais e estilísticos, o sisudo e o jocoso, que resistem classificação concernente às rubricas literárias tradicionais. E tais anomalias literárias são comparáveis a outras

²⁰ culture, identity, history or language.

²¹ The *raison d'être* of Post-Modernism is to escape from the double-mindedness of Modernism by being thorough in its criticism — by extending it to religion as well as theology, to Catholic feeling as well as to Catholic tradition.

²² the universal validity of such principles as hierarchy, binary opposition, categorization, and stable identity.

artes por meio de fenômenos, tais como *pop art*, *op art*, as composições musicais de John Cage, e os filmes de Jean-Luc Godard e outros diretores²³. (ABRAMS, HARPHAM, 2005, p. 227)

À vista disto, deve-se considerar, ainda, que o pós-modernismo não inclui necessariamente toda a produção pós-45 até os dias de hoje, mas usualmente apenas aquelas obras que evidenciam algumas das peculiaridades supracitadas. Notemos que o pós-modernismo influenciou e ganhou notoriedade no campo da prosa ficcional, sobretudo os romances. Não obstante, naturalmente nem todo romance escrito no século XX corresponderá aos “ideais” ou “princípios” — sejam eles modernos ou pós-modernos — formulados pelos críticos e teóricos. Como foi dito anteriormente, o sistema literário e fílmico é *open-ended*, ou semiaberto, e permite diversas variáveis em seu processo de consolidação.

No pós-fácio do livro *The dismemberment of Orpheus* [O desmembramento de Orfeu], publicado em 1982, Ihab Hassan relaciona uma série de características do pós-modernismo que conformariam oposições ao modernismo na literatura. Dentre estas características²⁴, entendemos que algumas estabelecem pontos de contato com o debate metaficcional, tais como: processo, descrição/desconstrução, dispersão, texto/intertexto, combinação, antinarrativa, esquizofrenia²⁵, ironia²⁶, polimorfia, desleitura (HASSAN, 1982).

Destas peculiaridades aludidas por Hassan, a *ironia* tem adquirido relevo nos estudos sobre a estética pós-modernista, pois compreendemos que tem sido um fenômeno que transparece em vários procedimentos formais e pode estar subjacente às leituras ideológicas possíveis, em particular da metaficção no campo da literatura e do cinema. Seria certamente inexequível pretendermos apreender toda a história conceitual de um termo com tanta densidade estética — como *ironia* e outros termos — em apenas alguns golpes de vista, porém, sem nos eximir da responsabilidade de dar precisão crítica ao nosso trabalho, iremos, portanto, investigar brevemente de que modo a ironia foi atualizada por um de seus teóricos do pós-moderno.

²³ involves not only a continuation, sometimes carried to an extreme, of the countertraditional experiments of modernism, but also diverse attempts to break away from modernist forms which had, inevitably, become in their turn conventional, as well as to overthrow the elitism of modernist “high art” by recourse for models to the “mass culture” in film, television, newspaper cartoons, and popular music. Many of the works of postmodern literature—by Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Roland Barthes, and many others—so blend literary genres, cultural and stylistic levels, the serious and the playful, that they resist classification according to traditional literary rubrics. And these literary anomalies are paralleled in other arts by phenomena like pop art, op art, the musical compositions of John Cage, and the films of Jean-Luc Godard and other directors.

²⁴ Algumas destas características serão aplicadas na análise literária e fílmica nos **Capítulos II e III**.

²⁵ Frederic Jameson (1991), no capítulo “The cultural logic of capitalism”, adapta o conceito de esquizofrenia, dado originalmente por Jacques Lacan, para a crítica da produção literária.

²⁶ Linda Hutcheon (1988) aprofunda o estudo da ironia no pós-modernismo, em *A poetics of postmodernism*.

Em *Horizons of assent: Modernism, Postmodernism and the ironic imagination*, Alan Wilde distingue dois modelos de ironias, um associado ao modernismo, o outro ao pós-modernismo. No tocante à ironia do pós-modernismo, a ironia é dita *suspensiva* (WILDE, 1981), pois atua desestruturando os elementos textuais — ao nosso olhar, literários e fílmicos —, desarticulando os efeitos de sentido, desordenando a linearidade da narrativa — novamente, literária e/ou fílmica. Sobre esta suspensão irônica do pós-modernismo, Connor argumenta que

marca uma intensificação da consciência da incoerência, chegando ao ponto em que esta parece não mais poder ser controlada e contida mesmo nas estruturas ordenadoras do estético; ao lado disso, há um declínio da necessidade de ordem, reduzindo-se, em consequência, a intensidade organizacional (CONNOR, 2000, p. 97).

A ironia suspensiva do pós-modernismo reconhece as contradições e incoerências deste século XX — abordadas pelo modernismo através da “metafísica da profundidade” (CONNOR, 2000, p. 97) —, mas não se propõe a encontrar soluções no bojo da produção estética. Assim, compreendemos que a ironia pós-moderna *suspende* a continuidade do efeito de ficção, susta deliberadamente a conjunção entre temporalidade e espacialidade, desvia o foco narrativo por via de comentários digressivos, duplicação de personagens²⁷, entre outros.

Raymond Federman, um escritor americano experimental, haurindo do halo pós-modernista, cunhou o termo *surfiction*, em 1973, por meio de um manifesto intitulado *Surfiction — a position*, posteriormente relançado em uma coletânea de ensaios *Surfiction: fiction now ... and tomorrow*, em 1975, em colaboração com Ronald Sukenick e John Barth. Neste ensaio crítico, Federman forma o termo a partir da aglutinação entre *surrealism* [surrealismo] e *fiction* [ficção]. *Surfiction*, à guisa de conceituação,

designa um novo tipo de ficção que agora é mais comumente referido como *pós-modernista*. Ao invés de tentar espelhar alguma realidade pré-existente, *surfiction* abandona o *realismo* em prol da *metaficção*, anunciando autoconscientemente seu próprio status ficcional. Federman propôs que a 'nova ficção não ensejará ser significativa, verdadeira ou realística'²⁸ (BALDICK, 2001, p. 258, grifos do autor).

²⁷ Teremos oportunidade de validar a pertinência destes últimos elementos ao longo da investigação das narrativas literária e fílmica.

²⁸ [D]esignate a new kind of fiction which is now more often referred to as POSTMODERNIST [*sic*]. Rather than attempt to mirror some pre-existing reality, surfiction abandons REALISM [*sic*] in favour of METAFICTION [*sic*], self-consciously advertising its own fictional status. Federman proposed that 'the new fiction will not attempt to be meaningful, truthful, or realistic'.

Em presença disto, compreendemos que o vocábulo *surfiction* subentende a noção de metaficção. Haja vista que os prefixos *sur-* (*super-*) e *meta-*, de origem latina e grega respectivamente, indicam certa consciência de uma atividade, processo ou agência que ocorre ou é discutida. Similarmente, surgiram, neste compasso, as palavras *metacinema*, *metatheatre*, *metatext*, *metatheory*, *metadiscourse*, *meta-ethics*, *metaculture*, *metagallaxy*, *metadata*, entre outras. Notavelmente, todas estas “meta-palavras” eclodiram ao longo do século XX. Suas primas mais velhas — metafísica e metáfora — carregam outra acepção do prefixo *meta-*: a de ir além, transpor. A filiação filogenética destas palavras novecentistas é outra: a *metalinguagem*.

No campo da produção teórico-filosófica, a maioria dos autores consultados convencionou lidar com as contribuições do pós-modernismo através da rubrica do *pós-estruturalismo*, haja vista que as principais contribuições epistemológicas surgidas neste período pós-45 até meados da década de 80 tomaram como ponto de partida das suas críticas o *estruturalismo*. Concernente à metalinguagem, os mais destacados pós-estruturalistas — Derrida, Barthes, Lacan, Kristeva, Foucault, Lyotard e Deleuze — “prontificaram-se a dissolver as oposições binárias fixas do pensamento estruturalista, incluindo aquela entre linguagem e metalinguagem — e, assim, entre literatura e crítica²⁹” (BALDICK, 2001, p. 2002).

Esta é a pedra de toque e de extrema pertinência para a investigação da metaficção. Ao longo da análise das narrativas de *The French lieutenant's woman*, romance e filme, teremos oportunidade de perscrutar alguns procedimentos ficcionais que *borram* as margens entre o ficcional e o não-ficcional, entre a *literariedade* e a *literalidade*, entre o exercício da ficção e a crítica ficcional. A aproximação dos polos linguagem/metalinguagem outorga a viabilidade de no mesmo meio semiótico instaurar a cena e o contrarregra, o ator e o personagem, o autor e o narrador, o *close* e a câmera, o texto e a reescrita.

A narrativa metaficcional é tanto uma leitura ficcional (daí ser linguagem) quanto uma *proposição de modo de ler a ficção* (por isso, *metalinguagem*). Traz em si tanto o acúmulo dos desenvolvimentos narratológicos ficcionais (sejam eles realistas ou não), quanto o depósito de criticidade textual que emerge em paralelo ao modernismo e radicaliza-se no pós-modernismo com a autoconsciência textual.

Já o termo *fabulation* foi difundido por Robert Scholes, em sua obra *The Fabulators*, publicada em 1967. Nela, Scholes (*apud* BALDICK, 2001) discute este conceito em escritores

²⁹ They [Derrida, Barthes, Lacan, Kristeva, Foucault, Lyotard e Deleuze] set out to dissolve the fixed BINARY OPPOSITIONS [*sic*] of structuralist thought, including that between language and METALANGUAGE [*sic*] — and thus between literature and criticism.

como John Barth e Kurt Vonnegut, que além de apresentar autorreferencialidade ficcional, evadindo-se das convenções realistas, também possui uma predileção pela alegoria e pelas formas do romance *picaresco*³⁰. *Fabulation* é bastante semelhante ao sentido dado a *surfiction*. A diferença consiste basicamente em que os sistemas de referência de Scholes e Federman partiram da leitura e análise de obras diferentes.

Surfiction foi o termo menos adotado até hoje para aludir aos fenômenos da metacôsciência ficcional nos estudos contemporâneos de literatura e tornou-se ambíguo, podendo ser confundido ora com aspectos mais gerais da pós-modernidade, ora com a metaficção propriamente dita. Não é à toa que tal expressão ainda não fora dicionarizada, mesmo em se tratando dos melhores léxicos da língua inglesa, tais como: *Oxford English Dictionary* (2015), *Collins English Dictionary* (2014), *Merriam-Webster English Dictionary* (2014), *American Heritage Dictionary of the English Language* (2014).

Ao passo que *metafiction* já encontra verbetes com definições completas em todos estes dicionários supracitados: “ficção na qual o autor autoconscientemente alude à artificialidade ou literariedade da obra ao parodiar ou distanciar-se de convenções romancistas (especialmente do naturalismo) e técnicas narrativas; um trabalho ficcional deste gênero ou estilo³¹” (OED, 2015, *metafiction*); “ficção que reconhece que é ficcional ou artificial³²” (COLLINS, 2014, *metafiction*); “ficção cujo conteúdo retoma ou se refere à escrita ficcional e suas convenções³³” (MERRIAM-WEBSTER, 2014, *metafiction*); “ficção que lida, frequentemente de modo jocoso ou autorreferencial, com a escrita da ficção ou suas convenções³⁴” (AMERICAN HERITAGE, 2014, *metafiction*).

Em conformidade com o *Oxford English Corpus*, um corpus linguístico com mais de 2,5 bilhões de palavras de diversas fontes que subsidia o trabalho do *Oxford English Dictionary*, a palavra *metafiction* é registrada, com hífen, pela primeira vez, no caderno suplementar de literatura do jornal *Times*, *The Times Literary Supplement*, em 17 de junho de 1960, páginas 381 a 383: “*All or Nothing* [...] pode ser considerado como um discurso metafísico, uma chacota do racionalismo, meta-ficção [*sic*] ou poesia espacial³⁵” (OXFORD, 2015, *metafiction*). Sem embargo, apenas em 1970, W. H. Gass, por meio da publicação de

³⁰ Segundo o dicionário Caldas Aulete, “diz-se do gênero cômico literário e teatral, de origem espanhola, que têm o pícaro como protagonista” (AULETE, 2015, *picaresco*). Por sua vez, o pícaro é o “[p]ersonagem central da trama picaresca, cuja principal característica é viver de ardis e expedientes para tirar proveito das classes mais privilegiadas” (AULETE, 2015, *pícaro*). Em literatura inglesa, o personagem shakespereano Falstaff notabiliza-se por ser picaresco.

³¹ Fiction in which the author self-consciously alludes to the artificiality or literariness of a work by parodying or departing from novelistic conventions (esp. naturalism) and narrative techniques; a fictional work in this genre or style.

³² Fiction that acknowledges that it is fictional or artificial.

³³ Fiction which refers to or takes as its subject fictional writing and its conventions.

³⁴ Fiction that deals, often playfully and self-referentially, with the writing of fiction or its conventions.

³⁵ All or Nothing can be regarded as a metaphysical discourse, a mockery of rationalism, meta-fiction [*sic*] or space poetry.

Fiction and figures of life, concede o primeiro tratamento teórico ao termo: “[v]ários dos chamados anti-romances são, na verdade, metaficções³⁶” (GASS, 1970 apud OXFORD, 2014).

Já Linda Hutcheon (1980), em uma breve revisão da literatura científica, arrola alguns dos principais estudos³⁷ até a década de 80 que contribuíram para a compreensão das narrativas metaficcionais, sendo eles: *The fabulators*, publicado em 1967, de Robert Scholes; *Le nouveau roman*, em 1973, de Jean Ricardou; *Partial magic: The novel as a self-conscious genre*, em 1975, de Robert Alter; *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, em 1977, de Lucien Dällenbach.

Devemos acrescentar, ainda, a contribuição significativa do estudo *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, de Patricia Waugh (1984); além do livro *Metafiction*, uma coletânea de ensaios teóricos e analíticos, organizado em ordem cronológica, por Mark Currie (1995).

Vem a calhar, por ora, uma breve ponderação sobre como a metaficção poderia ser situada entre o pós-modernismo e o modernismo. Muitas são as nuances que poderiam ser apontadas entre os autores acerca do enfoque: pós-modernos *versus* modernos. Porém, em suma, poderiam ser dispostos em duas grandes alas: a primeira delas é composta por autores (MAZZARO, 1980; SPANOS, 1979; LYOTARD, 1979; entre outros) que teorizam a partir de uma quebra radical de paradigmas entre a modernidade e a pós-modernidade; já a segunda ala de autores (HASSAN, 1982; JAMESON, 1991; HARVEY; 2013; EAGLETON, 1986, 1993, 1995; et alii) compreendem o pós-modernismo seja como um adensamento, seja como uma radicalização de elementos anterior e parcialmente presentes no modernismo.

De qualquer modo, percebamos que, em todos eles, há um ponto de apoio em comum para a teoria: o *leitmotiv* formal e temático da transgressão, subversão, inversão, desvalorização e/ou violação de regimes, normas, cânones, preceitos e/ou expectativas. Compreendemos que estas duas alas se polarizaram devido ao olhar conceitual e aos *corpora* que cada teórico teve oportunidade de verificar, conforme elucidamos nos exemplos seguintes: Jerome Mazzaro (1980) e William Spanos (1979) se debruçam sobre a conceituação de uma poesia pós-moderna anglo-americana; Jean-François Lyotard (1979), Jean Baudrillard (1973), Jürgen Habermas (1985, 1987) etc partem da epistemologia das ciências sociais e da filosofia; Frederic Jameson (1991) e Terry Eagleton (1986, 1993, 1995) analisam sobretudo narrativas literárias anglo-americanas por um viés materialista e dialético.

³⁶ Many of the so-called antinovels are really metafiction.

³⁷ Não tivemos conhecimento de nenhuma destas obras em tradução ao português até o presente momento da escrita deste trabalho.

Observemos sumariamente como dois críticos literários — Jerome Mazzaro e Ihab Hassan — avaliam as interrelações entre o modernismo e o pós-modernismo. Mazzaro nos diz:

[a] formulação das diferenças essenciais entre 'modernismo' e 'pós-modernismo' se torna: ao conceber a linguagem como uma queda da unidade, o modernismo busca restaurar o estado original muitas vezes propondo o silêncio ou a destruição da linguagem; o pós-modernismo aceita a divisão e usa a linguagem e a autodefinição mais ou menos da maneira como Descartes interpretava o pensamento — como a base da identidade. Em consequência, o modernismo tende a ser mais mítico, nos sentidos tradicionais da palavra, enquanto o pós-modernismo, apesar de todo o seu aparente misticismo, é irrevogavelmente mundano e social (MAZZARO, 1980, p. viii; *apud* CONNOR, 2000, p. 102).

Mazzaro compreende a *queda da unidade* como uma condição da linguagem do indivíduo histórico do século XX, da qual o modernismo e o pós-modernismo se posicionaram diversamente. Em Mazzaro, o pós-modernismo revela os sinais de fadiga — a *literatura de exaustão*, como diria o contista John Barth — das experiências vanguardistas e das empreitadas estéticas mobilizadas na primeira metade do século XX. A tudo isto, alia-se o desencantamento, o caráter *mundano* mencionado, devido aos turbilhões que agitaram, ao menos, as bases europeias tradicionais: o colapso do sistema neocolonial; as duas grandes guerras mundiais; as crises cíclicas e estruturais do capitalismo; a Guerra Fria; a emancipação política das novas nações africanas e asiáticas; as experiências dos países socialistas; a revolução da eletrônica, da nanotecnologia, da energia nuclear, da astrofísica; o capitalismo financeiro; as transnacionais; as tecnologias da informação e da comunicação; os meios de comunicação; a internet; o cinema — foram muitas as mudanças na superfície da história, contudo, as questões profundas e candentes da desigualdade social e de uma ética humana se agravaram, com o surgimento da epidemia, da miséria e da fome, desta vez, em escala global.

Já teóricos como Ihab Hassan (1982), em *The dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature*, asseveram não haver rupturas bruscas, nem desvinculações absolutas, entre o modernismo e o pós-modernismo. Este ângulo de análise reforçaria ainda mais uma das perspectivas de que o pós-modernismo, além de ser um adensamento radicalizante dos projetos estéticos germinados no modernismo, estaria mesmo reagindo às formulações teóricas da modernidade através da própria ficção.

Particularmente, declaramos que esta visibilidade das discussões teóricas no cerne da própria produção ficcional é canalizada com maior intensidade para a metaficção e desembocam no emprego da autorreflexividade diegética, da ironia pós-moderna, da multiplicação de espacialidades, da historicização da narrativa, da *mise-en-abyme*, dentre

outros. Alguns destes expedientes autoconscientes terão oportunidade de serem pormenorizados nas narrativas literárias e fílmicas.

Problematizamos e conjecturamos um dado importante presente nestes autores para trazermos maior consciência social e macropolítica ao estudo da metaficção: o desestruturamento ficcional das narrativas no sentido de reconhecê-las como expressões ambíguas ora de uma desobediência simbólica ao que está posto na cultura e nas artes, ora de uma conformação/adaptação inquieta e mal-resolvida com esta realidade social diversamente retratada de modo lúgubre ou apocalíptico. De outro modo irônico, seria possível compreender estas diversas experimentações estéticas do século XX como a perenidade de uma dialética da mimesis³⁸, dinâmica por natureza, autoplasmando e adequando-se incessantemente.

É preciso estar consciente que a eclosão da sistematização da *teoria literária* e da profissionalização da *crítica literária* ocorre *pari passu* ao florescimento das experimentações modernistas desde as primeiras décadas do século XX. De tal modo que tanto a produção da literatura propriamente dita quanto a formulação *sobre* a literatura influenciam uma a outra, sendo dialeticamente produtos e produtoras de contextos socioideológicos e culturais.

Levando em consideração os paradigmas do debate pós-moderno, não apenas a teoria literária e a matéria-prima da literatura seriam interlocutoras privilegiadas como na modernidade, mas também as fronteiras entre o que seja *teórico*, *crítico* e *literário* estariam sendo canibalizadas mutuamente. Mark Currie nos traz elementos oportunos que ratificam o que acabamos de elaborar:

Uma metaficção não é definitivamente um romance cujo autor é tanto um escritor quanto um crítico, mas um romance que problematiza a fronteira entre ficção e crítica, e integrar as metaficções sob esta definição requer uma interpretação razoavelmente frouxa de 'crítica'. Uma tipologia da metaficção necessita reconhecer uma diferença entre um romance, como *Small World*, de Lodge, que retoma o mundo da crítica literária profissional como seu objeto sem explicitamente realçar a artificialidade do processo ficcional, e outro romance como *The French Lieutenant's Woman*, de Fowles, que realça a artificialidade da construção sem referência à crítica literária. No primeiro, a 'crítica' acadêmica dentro do romance evoca implicitamente os julgamentos críticos que serão feitos do romance. No último, uma voz autoral intrusa se apropria via autocomentário, uma perspectiva crítica menos acadêmica atribuída ao leitor que existe dentro da novela apenas como um destinatário³⁹ (CURRIE, 1995, p. 3).

³⁸ Para um estudo dialético da mimesis, indicamos a leitura de *Mimesis*, do renomado crítico Erich Auerbach (2015); de *Notas de Literatura I*, de um dos mais sofisticados teóricos do século XX, Theodor Adorno (2012); bem como, de *A astúcia da mimesis*, do grande crítico brasileiro, José Guilherme Merquior (1997). Cf. Referências.

³⁹ A metafiction is not definitively a novel whose author is both a writer and a critic, but a novel which dramatises the boundary between fiction and criticism, and to unify metafiction under this definition requires a rather loose interpretation of

Mesmo a ficção metaficcional abordando com maior ou menor visibilidade elementos teóricos em seu bojo narrativo, ela ironicamente desobriga-se a assimilar a coerência de um texto teórico, pois reconhece e autorreflete a sua literariedade e, por isso, não integra totalmente os conceitos teóricos em sua *sjuzet* e sua *fabula*.

Estes dois conceitos dos formalistas russos tornam-se pertinentes nesta fundamentação teórica, pois se articulam embrionariamente ao surgimento do interesse teórico da metaficção. O pesquisador David Mikics nos adiciona elementos semelhantes para fundamentar este entendimento atual:

Em acréscimo ao estudo do estranhamento ao nível de passagens e sentenças discretas, os formalistas descreveram *um estranhamento que ocorre quando uma obra expõe sua própria estrutura*. Eles distinguiram entre a estória (*fabula*, em russo; *histoire*, em francês) e enredo/trama (*sjuzet*, em russo; *récit*, em francês). O enredo ordena os eventos em um modo significativo [...] Estória, ao contrário, é o conjunto de eventos que a trama arranja, o “material” na narrativa⁴⁰ (MIKICS, 2007, p. 126, grifo nosso).

Ademais, se retomássemos o clássico conceito do russo Victor Chklovski (1893-1984), poderíamos considerar que, ao menos desde o início do século XX, os formalistas russos estavam conscientes que procedimentos autorreflexivos funcionam como um fator de *ostraneni/desfamiliarização/estranhamento* (CHKLOVSKI, 1999) do próprio código literário.

Ao ajuizar sobre como poderíamos reaproveitar os subsídios teóricos dos formalistas russos para a valoração estética da metaficção, Patricia Waugh (1984) nos fala do emprego das “contra-técnicas” da ficção — *counter-techniques* — trabalhando em favor da conscientização do estatuto estético do texto literário e fílmico por parte do leitor/espectador, por um lado, e contra a fossilização dos modos tanto de ler o romance (por extensão, a ficção escrita), quanto de assistir ao filme (por extensão, a ficção audiovisual), por outro lado.

'criticism'. A typology of metafiction has to acknowledge a difference between a novel like Lodge's *Small World*, which takes the world of professional literary criticism as its fictional object without explicitly highlighting the artificiality of the fictional process, and one like Fowles's *The French Lieutenant's Woman* which highlights the artificiality of the construction without reference to literary criticism. In the former, the academic 'criticism' within the novel evokes implicitly the critical judgments that will be made of the novel. In the latter, an intrusive authorial voice appropriates in self-commentary a less academic critical perspective attributed to a reader who exists within the novel only as an addressee.

⁴⁰ In addition to their study of estrangement on the level of discrete passages and sentences, the Formalists described an estrangement that occurs when a work exposes its own structure. They drew a distinction between story (*fabula* in Russian, *histoire* in French) and plot (*sjuzet* in Russian, *récit* in French). Plot orders events in a significant way [...] Story, by contrast, makes up the mass of events that plot draws on, the “material” of a narrative.

Sob este viés, passaremos a levar em consideração o exame da narrativa literária e fílmica enquanto objeto de estudo na *interface* da metaficção, da narratologia e da adaptação fílmica na próxima seção.

1.2 METAFICÇÃO: A NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA

Ainda na esteira das contribuições da teoria literária e fílmica que nos trazem clareza para o estudo analítico da metaficção, sublinhamos a narratologia por buscar tratar dos problemas básicos concernentes à narrativa — tanto do ponto de vista descritivo e objetivo, como também da competência linguístico-cognitiva do leitor/espectador. Esta ciência da narrativa estuda “as condições que governam e tornam possíveis ambas a compreensão e a criação dos textos narrativos⁴¹” (BRANIGAN, 2001, p. xi). Por textos narrativos, depreendem-se tanto os fílmicos quanto os literários.

Certamente, a caracterização teórica da narratologia nestes termos nos auxilia a perscrutar nossos objetivos de análise, pois, assim, poderemos examinar o corpus fílmico e literário utilizando o denominador comum da narratologia, fornecendo-nos instrumentos suficientemente maleáveis de investigação para os dois meios semióticos.

Tanto a narratologia quanto as próprias teorias específicas do cinema são tributárias dos estudos literários. Embora isto não garanta homogeneidade epistemológica, haja vista que a teoria literária é notadamente marcada pelo entremeio de diversas disciplinas. De qualquer forma, a teoria literária demonstra a existência de uma força aglutinadora capaz de apontar um norte nas investigações de cunho narrativo.

A narratologia, quando aplicada ao cinema, acentua a compreensão de que “todo material do cinema funciona narrativamente — não apenas a câmera, mas a fala, o gesto, a língua escrita, a música, a cor, os processos ópticos, a iluminação, o vestuário, até mesmo o espaço e o som extracênico⁴²” (BORDWELL, 1985, p. 20). Adotamos como ponto de apoio teórico a narratologia *modal*, ou ainda, a narratologia da expressão, a qual:

ocupa-se inicialmente e antes de tudo das formas de expressão por meio das quais alguém conta algo: formas de manifestação do narrador, materiais de expressão postos em jogo por tal ou qual mídia narrativa (imagens, palavras, sons, etc.), níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros (GAUDREAULT, 2009, p. 23).

A narração pode ser concebida *lato sensu* como um discurso, pois se trata, em essência, de um arranjo enunciativo operado por uma instância narratorial de acontecimentos (ficcionalizados ou não) em uma dada temporalidade. Segundo Metz, a narrativa de ficção é

⁴¹ the conditions that govern and make possible both the comprehension and creation of narrative texts.

⁴² all materials of cinema function narrationally — not only the camera but speech, gesture, written language, music, color, optical processes, lighting, costume, even offscreen space and offscreen sound.

"[...] um *discurso* fechado que irrealiza uma sequência temporal de eventos" (*apud* GAUDREAU, 2009, p. 46, grifo nosso). Justamente, o modo de discursivização ou o *fazer narrativo* especializa-se no tocante à determinada instância narratorial (literária ou cinematográfica), ao meio semiótico (fílmico ou literário) e ao material (escrito e/ou audiovisual).

Nesta pesquisa, a narratologia, *a fortiori*, será utilizada como intermediadora dos estudos metaficcionais às narrativas; primeiro, ao elucidar-nos a natureza narrativa de nosso objeto de estudo; segundo, demonstrar que tanto a metaficção quanto a narrativa fílmica e literária são produto e processo do trabalho narrativo com a linguagem. Não é indiscriminadamente que Bordwell (1985, p. 58) assevera, corroborando-nos:

autoconsciência é uma questão de grau, não de absolutos [...]. Todas as narrações fílmicas são autoconscientes, mas algumas são mais do que outras. Ademais, 'autoconsciência' varia em grau e função dentro de gêneros e modos diferentes da realização fílmica⁴³.

Outra contribuição da narratologia para nossa pesquisa desponta com Gerald Prince (1982), cujo livro *Narratology* dedica à metaficção um capítulo intitulado "Metanarrative signs". Nele, fornece alguns conceitos que julgamos profícuos mobilizar para a consecução de nossos objetivos. De acordo com este autor, os signos metanarrativos, i.e., os signos de uma narrativa cuja significação reflete metalinguisticamente o próprio fazer narrativo, são característicos em menor ou maior grau das narrativas em geral.

De tal forma, que as narrativas metaficcionais seriam aquelas em que há predominância ou saturação de signos metanarrativos. A seguir, trazemos à baila um excerto pertinente do ensaio de Prince que ilustra seu ponto de vista:

Em suma, signos metanarrativos podem iluminar qualquer aspecto dos signos constituintes da narrativa. [...] signos metanarrativos podem servir a várias funções. [...] Mas a sua função mais óbvia e importante é provavelmente organizativa e interpretacional. Acima de tudo, signos metanarrativos são glosas sobre várias partes do texto e sobre os códigos subjacentes a ele. [...] eles apresentam um modelo para seu deciframento; eles estabelecem um programa para sua decodificação. Em outras palavras, eles parcialmente demonstram como um texto pode ser entendido, como deveria ser entendido, como quer ser entendido. [...] ler uma narrativa, entendê-la, implica organizá-la e entendê-la em termos de diversos códigos. Signos metanarrativos fazem parte deste trabalho por nós⁴⁴ (1995, p. 64-66).

⁴³ [S]elf-consciousness is a matter of degree, not of absolutes [...]. All filmic narrations are self-conscious, but some are more so than others. Furthermore, 'self-consciousness' varies in degree and function within different genres and modes of film practice.

⁴⁴ In short, metanarrative signs can illuminate any aspect of the constituent signs of a narrative. [...] metanarrative signs may fulfill several functions. [...] But their most important obvious and most important function is probably an organizational and interpretative one. Above all, metanarrative signs are glosses on various parts of a text and on the codes underlying them. [...] they present a model for its decipherment; they put forward a program for its decoding. In other words, they partially show

Compreendemos que uma das formas mais explícitas desses signos se manifestarem são os comentários ou glosas ora sobre o código linguístico, ora sobre as categorias⁴⁵ da narrativa. Com estas autorreflexões, o discurso da narrativa chama atenção para sua própria discursivização, e conseqüentemente, sobre apontamentos de como tendemos a interpretar sua ficcionalidade.

O estudo das narrativas metaficcionais, a exemplo do romance e do filme em questão, torna-se importante, uma vez que a presença da metaficção adensa o conceito daqueles gêneros com história e identidade literárias e fílmicas. O estudo da narrativa metaficcional justifica-se, ainda, por lançar luzes sobre alguns aspectos do processo criativo da obra ao mesmo tempo em que desestabiliza as convenções do gênero pressupostas por uma comunidade de leitores.

As narrativas autoconscientes tendem a visibilizar o processo da escritura literária e da produção cinematográfica por meio seja do uso da metalinguagem que reflete o trabalho criativo com a linguagem; da duplicação de categorias narrativas "em profundidade", "em cascata" e "em abismo" (*mise-en-abyme*); dos recursos intertextuais que remetam a outras obras ou períodos literários; ou da própria inserção de trechos ensaísticos de cunho teórico que tratam de temas transversais à metaficção (autor(ia), criação, ficção, realidade, etc) por parte do próprio narrador.

Entretanto, não apenas estes recursos proeminentemente mais autorreflexivos contribuem para o processo metaficcional, como também o tratamento contextual dado a elementos considerados convencionais que podem funcionar e auxiliar na significância geral da obra. *The French lieutenant's woman* (filme e romance) materializa vários desses artifícios metaficcionais em maior ou menor grau ao longo de sua narrativa, os quais serão abordados com aprofundamento nos capítulos seguintes.

Levando-se em consideração o campo das contribuições teóricas para a investigação metaficcional do corpus fílmico em diálogo com o romance, frisamos a pertinência dos estudos da adaptação fílmica para auxiliar o método comparado. No âmbito destes estudos relacionados à metaficção da linguagem cinematográfica, ressaltamos a contribuição valiosa de Robert Stam em meio à exiguidade de estudos comparativos da metaficcionalidade no contexto literário e fílmico. Deste autor destacamos as seguintes obras: *O espetáculo*

how a given text could be understood, how it should be understood, how it wants to be understood. [...] reading a narrative, understanding it, implies organizing it and interpreting it in terms of several codes. Metanarrative signs do part of this work for us.

⁴⁵ Teremos oportunidade de discutir como o narrador manipula diversos signos metanarrativos para autorrefletir a narrativa.

interrompido: literatura e cinema de desmistificação (1981), *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992), *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008).

Dentre os materiais já publicados em solo brasileiro, consideramos como contribuição relevante *O livro da metaficção*, de Gustavo Bernardo, por debruçar-se sobre o diálogo entre diversas expressões estéticas à luz da metaficção. De mesmo modo, registramos as seguintes obras representativas para uma teoria geral da adaptação fílmica: *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon (2011) e *Film Adaptation*, de James Naremore (2000).

A pesquisa da metaficção, tanto no contexto literário quanto fílmico, fundamenta-se no processo de produção de sentidos da ficção e não apenas da ficção enquanto produto fechado em si mesmo. Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2000) aprofundam aspectos teóricos dos textos verbais e audiovisuais ao se contraporem com o senso comum de "fidelidade" como única categoria de análise da adaptação fílmica.

Em vez disso, não negam a presença da *fidelidade* a um texto anterior (no caso, literário) como uma das muitas estratégias possíveis de adaptação fílmica. De outro modo, passam a focalizar as estratégias que ressaltam a autonomia da adaptação fílmica como recriação através de um diálogo intertextual criativo capaz de produzir novos sentidos, novas leituras e interpretações.

Robert Stam afirma que “uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (2008, p. 20, *grifo do autor*). Linda Hutcheon (2011, p.27-28, *grifos da autora*) enfoca da seguinte maneira seu estudo:

Trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados. [...] Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). [...] Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados [...]. Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*. A dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou foco de análise.

Por conseguinte, deve-se levar em consideração o romance (hipotexto) e o filme (hipertexto) em suas relações dialógicas mútuas estabelecidas pela alteridade (BAKHTIN, 2011). Os estudos do texto verbal e audiovisual devem ser encarados como um diálogo intertextual cuja presença do *outro* é condição *sine qua non* para a criação estética. Ou seja, levar em conta não a “ressuscitação de uma palavra original [ao adaptar, ao traduzir], mas

uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da *fidelidade*” (STAM, 2008, p.21, *grifo do autor*).

Uma investigação sobre a metaficção presente no romance e filme homônimos, ou seja, sobre os recursos estéticos que a tornam uma ficção sobre uma ficção, uma ficção dentro de outra ficção, uma ficção que denuncia sua ficcionalidade, ou ainda, uma ficção que convida o leitor a *ler* sua ficcionalidade, consiste em trabalho relevante para desmistificar tanto as leituras ingênuas sobre o processo de *escrita* do romance e do filme quanto para revitalizar uma *leitura* do romance e do filme que faculte ao leitor/espectador a possibilidade de conviver com o processo de *escrita* do romance e do filme e partilhar do mesmo.

Consoante Chatman (1990), o problema das transferências narrativas entre o romance e o filme são mais lucidamente abordadas quando se leva em consideração o papel da *analogia*, isto é, os paralelos que podem ser traçados em termos de similaridades e diferenças no âmbito das artes englobadas pela narratologia. De nossa parte, compreendemos estas similaridades enquanto aproximações e diferenças, distanciamentos, provocados por procedimentos que busquem *efeitos análogos* entre as narrativas de partida (ou hipotexto) e chegada (ou hipertexto).

O texto-fonte, hipotexto ou texto de partida (em nosso caso, um romance) é aquele pelo qual “o texto a ser adaptado como filme pode, então, seletivamente retirar, ampliar, ignorar, subverter, ou transformar. A adaptação fílmica de um romance executa estas transformações de acordo com os protocolos de um *medium* distinto.⁴⁶” (STAM, 2005, p. 46). Tantas são as transformações operadas pelo processo adaptativo que afirmamos a incapacidade da crítica em cercar a totalidade de todos os efeitos.

Um das formas do filme despertar a autoconsciência narrativa, segundo Chatman (1990), é através da manipulação do narrador cinemático (*cinematic narrator*). Mesmo não havendo o recurso de *voice-over* narrando em voz alta sobre a produção do filme, a narrativa fílmica pode levar o espectador a assistir à própria montagem da adaptação dentro da narrativa. Esta autorreflexividade não é efeito tão somente⁴⁷ de uma categoria narrativa isolada, mas de todo um complexo de artifícios orquestrados e dispostos seja pelo grande imagista ou meganarrador, no dizer de André Gaudreault (2010), seja pela inteligência do narrador cinemático, consoante Seymour Chatman (1990), que mobilizam as variáveis da

⁴⁶ [T]he adapting film text can then selectively take up, amplify, ignore, subvert, or transform. The filmic adaptation of a novel performs these transformations according to the protocols of a distinct medium.

⁴⁷ A grafia mudou de “tão-somente” para “tão somente”, conforme *Novo Acordo Ortográfico*. Confronte *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. 5. ed., 2009. São Paulo: Global; p. 781.

narrativa em torno de um centro organizador para que as cenas do filme façam sentido no decurso do longa-metragem.

Diante desta abordagem preliminar, reputamos como importante a apreciação das inúmeras sutilezas e variáveis no processo adaptativo, distanciando-nos de um debate focado na "fidelidade" das características de um texto verbal, algo como *prescritivismo improdutivo* (CHATMAN, 1990), para uma arte marcadamente multimodal que agrega linguagem verbal, sonora e imagética. Felizmente, o campo teórico de estudos das adaptações fílmicas foi alargado enormemente desde a década de 1990 através das contribuições de alguns autores, tais como os trabalhos posteriores de Seymour Chatman, David Bordwell, Robert Stam, Edward Branigan, Genilda Azerêdo (2012), entre tantos outros.

Consoante Hutcheon (1980, p. 5), a “[...] metaficção é menos um distanciamento da tradição romancista mimética do que uma reformulação dela. É simplista afirmar [...] que este tipo de narrativa é estéril, que não tem nada a ver com a ‘vida’⁴⁸”. O romance e o filme *The French lieutenant's woman* não negam por completo a tradição mimética dos romances e filmes que os antecederam, porém relativizam a dicotomia rígida entre vida e arte, entre realidade e mimese, entre ciência e ficção.

Destarte, a análise da metaficção no contexto literário e fílmico consiste em contribuição positiva para evitarmos as incompreensões e simplificações precipitadas no estudo da metaficção no campo da literatura comparada. Este romance de Fowles se destaca por suas características metaficcionalis, cuja narrativa demonstra ao leitor uma consciência de seu processo de escrita; conseqüentemente, a não apreciação destes recursos pode conduzir a uma interpretação limitada do processo de produção de sentidos da narrativa.

Já a adaptação fílmica deste romance é um exemplo de filme que adaptou *cinematograficamente* os recursos metaficcionalis presentes no romance homônimo. Em outras palavras, uma adaptação que levou em consideração as especificidades da linguagem cinematográfica ao invés da tentativa, não raro, frustrada em outras adaptações do decalque da aparente estrutura linear da narrativa do romance.

⁴⁸ Metafiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it. It is simplistic to say, as reviewers did for years, that this kind of narrative is sterile, that it has nothing to do with ‘life’.

2. ANÁLISE DO ROMANCE *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN*

2.1 O ROMANCE PELO AVESSO

A fim de situarmos o surgimento do romance na trajetória literária do escritor, trazemos à baila apenas algumas breves notas biográficas sobre o autor que antecederam a publicação da obra em questão. John Robert Fowles nasceu em Leigh-on-Sea, no estado de Essex, Sudeste da Inglaterra, a 31 de março de 1926, embora sua família seja originariamente de Londres. Seu pai Robert John Fowles, após ter participado da Primeira Guerra Mundial e ter perdido o irmão na guerra, juntamente com sua mãe Gladys May Richards, tornaram-se responsáveis pelos três filhos de seu irmão falecido, bem como seus cinco filhos, dentre eles, John Fowles. A necessidade de sustentar esta família e o falecimento do avô de John Fowles, fez com que seu pai Robert John entrasse forçosamente no comércio de importação de tabaco, ofício do avô.

Após ter realizado sua escolarização básica em Alleyn Court Preparatory School⁴⁹ e em Bedford School⁵⁰, Fowles matriculou-se em um curso de cerca de 1 ano na área Naval, na Universidade de Edimburgo, em 1945. Após completar o serviço naval que se estendeu por mais 02 anos, até 1947, Fowles iniciou o curso de Francês e Alemão na faculdade New College, da Universidade de Oxford, tendo concluído o *Bachelor of Arts* (B.A.) em *French*, equivalente ao diploma de licenciatura em Letras-Francês das universidades brasileiras contemporâneas. Durante este período, desde a leitura de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, Fowles teria sido influenciado enormemente em alguns dos postulados existencialistas.

Então formado, atuou durante um ano na Universidade de Poitiers, na França. Em seguida, aceitou uma proposta de trabalho em uma escola na Grécia, na ilha de Spetses, onde permaneceu entre 1951 e 1953. Durante este período, conheceu sua primeira esposa, também professora, Elizabeth Christy. Casaram-se na Inglaterra, em 1954. Por quase 10 anos, em Londres, na região de Hamstead, foi professor de inglês para estrangeiros. Em 1963, John Fowles teve seu primeiro livro publicado, *The collector*, pela editora Jonathan Cape. O êxito comercial do livro facultou a Fowles dedicar-se integralmente à carreira literária. Seu trabalho mais estudado até hoje foi seu segundo romance, *The magus*, e curiosamente, aquele

⁴⁹ Fundada em 1904, com educandos de 2 a 11 anos. Localizada em Southend-on-Sea, em Essex, na Inglaterra. O link da instituição pode ser acessado em <alleyn-court.co.uk>.

⁵⁰ Fundada em 1552, com educandos do sexo masculino, de 7 a 18 anos. Localizada em Bedford, em Bedfordshire. O link da instituição pode ser acessado em <bedfordschool.org.uk>.

que teve a adaptação fílmica com a repercursão mais negativa. O romance que avaliamos, *The French lieutenant's woman*, foi o terceiro livro escrito de um total de dezenove, entre romances, contos, poemas e ensaios.

Apesar de já ter se firmado tanto popular quanto academicamente como escritor através de seus dois primeiros romances (*The collector* e *The magus*), a obra que lhe garantiu renome internacional e maior adesão ainda em vida fora certamente o que ora investigamos, publicada em 1969, tendo sido bem recebida tanto pela crítica literária quanto pelos meios de comunicação popular. Foi traduzida para mais de 10 idiomas. Em língua portuguesa, foi traduzida por Regina Regis Junqueira e publicada pela editora Círculo do Livro (FOWLES, 1985), como também por Adalgisa Campos da Silva, pela editora Objetiva (FOWLES, 2008), sob o título de *A mulher do tenente francês*.

Segundo a célebre seleção da revista *Time*⁵¹, este romance está entre os 100 mais representativos daqueles escritos entre 1923 e 2005. Outro dado revelador do grau de circulação da obra é o fato de ter sido publicada entre 1969 até 1998 em mais de 20 editoras diferentes: Associated Reprinting Co., Cape, International Collectors Library, Jonathan Cape, New American Library of Canada, Penguin, Triad Granada, Trinity Press, New American Library, London World Books, Panther, Franklin Library, New York American Library, Pan Books, Soho Press, William A. Thomas Braille Bookstore, Hodder & Stoughton Educational, Picador, Buccaneer Books, Vintage e Back Bay Books.

Inversamente à maioria dos artistas, John Fowles fruiu em vida, ao mesmo tempo, de estatura crítica e apreço pelo grande público. Tomando como exemplo nosso próprio corpus literário, *The French lieutenant's woman* figurou entre as listas de *best-sellers* das revistas *New York Times* e *Time* por mais de um ano, assim como recebeu do corpo de jurados de crítica literária os prêmios *W.H. Smith & Son*, em 1970, e o *Silver PEN Award*, em 1969.

Variados críticos elegeram-no como paradigma de análises teóricas de uma tendência estética ou período histórico da produção literária recente, tais como os capítulos de aplicação teórica acerca deste romance de Linda Hutcheon (1980), de Patricia Waugh (1984), bem como a apreciação de sua obra em coletâneas críticas editadas por Peter Brooker (1992), *Modernism/Postmodernism*; Patricia Waugh (1992), *Postmodernism: a reader*; Tim Woods (1999), *Beginning postmodernism*; Linda Hutcheon (1988), *A poetics of postmodernism*; Bran Nicol (2009), *The Cambridge introduction to postmodern fiction*.

⁵¹ A lista completa dos 100 romances escolhidos e o critério de seleção da comissão avaliadora podem ser acessados no seguinte link: <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/all/>. A lista não é hierárquica, ou seja, não há ordem valorativa entre os 100 romances. *The French lieutenant's woman* figura ao lado de romances da estatura crítica de *Animal Farm*, *Atonement*, *Beloved*, *A Clockwork Orange*, *The Golden Notebook*, *The Great Gatsby*, *The Grapes of Wrath*, *Lolita*, *Mrs. Dalloway*, 1984, *On the Road*, *Pale Fire*, *The Sun Also Rises*, *To the Lighthouse*, entre outros clássicos.

As adaptações fílmicas precoces de seus romances revelam a tentativa dos produtores de cinema em adaptar um sucesso de público e atrair pra si mesmos a atenção dos leitores sob a expectativa de um filme à altura do romance. De modo análogo, o fato de o filme ter sido roteirizado pelo dramaturgo e roteirista Harold Pinter, considerado um dos principais autores de teatro em língua inglesa, ao lado de Samuel Beckett, ilustra a importância dada às obras de Fowles por seus contemporâneos.

De modo geral, seus romances nos apresentam problemas filosóficos vivenciados por seus narradores e personagens, podendo ser sintetizados nas seguintes rubricas temáticas: individualidade, sexualidade, criatividade, ecologia (STEPHENSON, 2007), dentre outros. Podemos observar, a título de exemplo, com toda a intensidade em nosso corpus literário e fílmico, tais indagações filosóficas através das reflexões do narrador, de Charles Smithson e Sarah Woodruff sobre si mesmos, ao recontarem em seus pensamentos e diálogos as possibilidades e limitações de suas próprias existências no âmbito do poder sobre sua sexualidade, suas escolhas existenciais e de sua intervenção na realidade a partir das configurações dos desejos particulares de cada um.

Os primeiros estudos das obras de John Fowles publicados na década posterior a seus primeiros romances — *The collector*, em 1963; *The aristos*, em 1964; *The magus*, em 1965; e *The French lieutenant's woman*, em 1969 (FOWLES, 1977; FOWLES, 1985) — tendem a não focalizar os aspectos metaficcionalis ou mesmo pós-modernistas dos romances, como observamos nos estudos compilados a seguir por James Bellman e Kathryn Bellman (1979): *The fiction of John Fowles: tradition, art and the loneliness of selfhood*, publicado em 1974, de William Palmer e *John Fowles: magus or moralist?*, em 1976, de Peter Wolfe. Somente na década de 80, graças ao estudo pioneiro de Linda Hutcheon (1980), presente no capítulo “Freedom through artifice: The French Lieutenant's Woman”, o tema da metaficção em John Fowles surge de forma patente.

Concernente o termo de busca “*The French lieutenant's woman*”, ao consultarmos a plataforma de periódicos da CAPES (PERIÓDICOS, 2015), observamos a presença de 30 artigos, dos quais 25 realizam análise literária de outros aspectos do romance não relacionados à metaficção. Os demais artigos investigam aspectos isolados da metaficção ora no romance (4 artigos), ora no filme (1 artigo). Logo, não registramos pesquisas utilizando o método comparado entre literatura e cinema. Quando pesquisamos o termo de busca “*A mulher do tenente francês*”, o portal de periódicos não retornou nenhum artigo em sua base de dados com referência explícita nem ao romance, nem ao roteiro ou adaptação fílmica.

Portanto, a partir desta estimativa em um portal de periódicos, consideramos que o estudo comparado tanto da obra quanto do filme é pertinente.

Já em recenseamento de bases de dados acadêmicos internacionais — *Academic One File Gale Cengage Learning*⁵², *Project Muse*⁵³, *JSTOR*⁵⁴, *Taylor and Francis Group*⁵⁵ —, caso excluamos da contagem resenhas críticas das obras, entrevistas e/ou introdução aos autores, obteremos acesso a 27 artigos em língua inglesa ao todo em periódicos internacionais sobre o termo de busca “*The French lieutenant's woman*”. Destes, 20 artigos se reportam diretamente apenas ao romance *The French lieutenant's woman* sob várias perspectivas teóricas. Outros 06 artigos se debruçam sobre a adaptação fílmica de Karel Reisz e Harold Pinter. Deste total, apenas o artigo *Postmodernist play in Karel Reisz's The French lieutenant's woman*, de Joseph Martin (1994), tangencia os aspectos metaficcionalis do filme.

Gerd Bayer, professor do Departamento de Inglês da Erlangen University, publicou, em 2010, o artigo *On filming metafiction: John Fowles's Unpublished “The last chapter” and the Road to Postmodern Cinema* no periódico *English Studies*, editado pelo grupo *Routledge Taylor & Francis Group*. Neste artigo, ele investiga o processo metaficcional no conto *The Last Chapter*, de John Fowles, e suas possibilidades de adaptação fílmica.

Outra pesquisadora, Jens Pollheide (2003), desenvolveu a tese de doutorado *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles* [Estratégias narrativas pós-modernistas nos romances de John Fowles], pela Universität Bielefeld, em Bielefeld, na Alemanha, defendida em 2003. Nesta tese, a autora investiga 6 romances e 1 livro de contos de John Fowles à luz de teóricos do pós-modernismo — ela dedica cerca de 20 páginas para a análise do romance *The French Lieutenant's Woman*, em particular.

Em língua portuguesa, fazemos menção honrosa ao artigo de Brunilda Reichmann, intitulado *Adaptação remissiva e digressiva: transposição de metaficção para o cinema*, publicado pela revista *Itinerários*, no semestre Janeiro-Junho, em 2013 — logo, fora publicado após o início da presente pesquisa de dissertação. Neste artigo, a autora defende que a metaficção de nosso corpus literário foi adaptada filmicamente através de recursos remissivos, “se considerarmos a moldura interna, ou seja, a narrativa e a narração dos acontecimentos do século XIX no romance”, e digressivos, “se considerarmos a moldura

⁵² Disponível em: <http://www.cengage.com.br/rs/academic-onefile/>. Acesso em: 02 Jan. 2015.

⁵³ Disponível em: <https://muse.jhu.edu/>. Acesso em: 05 Jan. 2015. O *Project Muse* atualmente abrange mais de 357 mil artigos, 807 mil capítulos e 248 editoras.

⁵⁴ Disponível em: <http://www.jstor.org/>. Acesso em: 09 Jan. 2015.

⁵⁵ Disponível em: <http://taylorandfrancisgroup.com/journals>. Acesso em: 15 Jan. 2015. O conteúdo da *Taylor and Francis Online* engloba mais de 22 mil periódicos acadêmicos com revisão por pares (*peer-reviewed journals*).

externa, ou seja, a narrativa do século XX, que inclui comentários sobre a narrativa vitoriana registrados no romance pelo narrador intruso” (REICHMANN, 2013, p. 129).

De modo concorrente, a existência e a circulação do romance de Fowles em outros suportes atestam sua perenidade e penetração no circuito cultural em termos mais gerais. Citamos alguns: as gravações em disco compacto com a narração oral do livro (*audiobook*), a exemplo da leitura integral do romance pelo ator Paul Shelley (*FRENCH lieutenant's woman*, AudioGo, 2012), e do ator Jeremy Irons (*French lieutenant's woman*, Audible, 1999); além da adaptação radiofônica da *British Broadcasting Corporation* (BBC) transmitido duas vezes em 2009 e 2011.

A presença de duas traduções literárias (FOWLES, 1985; FOWLES, 2008) do romance para a língua portuguesa, publicadas em pouco mais de duas décadas, por editoras e tradutoras diferentes, revelam certo grau de reconhecimento e apreciação do romance e seu autor pelo grande público brasileiro na contemporaneidade. Embora este material se constitua relevante como pano de fundo, o nosso escopo de estudo detém-se nas fontes primárias da literatura (escrita) e do filme (audiovisual) em suas línguas-fonte ou de partida.

Em vista de todos estes dados induzidos pela reflexão crítica da sociologia da literatura e da tradução, conforme elabora Gisèle Sapiro (2014), somos levados a crer que *The French lieutenant's woman* pode ser considerado um clássico de nossa época; e seu estudo pode funcionar como uma chave interpretativa para entendermos o lugar da criação literária na sociedade do século XX e da contemporaneidade.

Conforme William Stephenson, este romance possui inspirações visíveis em uma teia ideológica pela qual Jonh Fowles se engajara, ao menos durante uma parte de sua vida, através de algumas imbricações temáticas possíveis de serem elencadas ao longo da narrativa: “a relação do homem com a natureza; hierarquia social e de classe; os papéis do sexo e do gênero; autoria e o processo criativo; o poder dos mistérios inexplicados; existencialismo; e posmodernismo⁵⁶” (STEPHENSON, 2007, p. 7). Embora haja esta proficuidade de temas possíveis de análise, o eixo crítico-temático que levaremos em conta para nossos objetivos é o ponto da autoria e do processo criativo pelo viés da metaficção. Nele, encontramos a chave para compreender as questões nevrálgicas da *instabilidade* narrativa do romance quando comparadas com uma perspectiva realista legada pela maioria dos autores canônicos (diga-se de passagem, *canonizados*, ou *tornados canônicos*).

⁵⁶ Man's relationship to nature; class and social hierarchy; sex and gender roles; authorship and the creative process; the power of unexplained mystery; existentialism; and postmodernism.

Robert Stam (1992) insere *The French lieutenant's woman* no gênero do romance autoconsciente. Tal gênero remonta a Cervantes, Fielding, Sterne, Diderot e expande-se no século XX com Gide, Queneau, Borges, Nabokov e Fowles. No romance metaficcional, nota-se a estratégia narrativa de tornar visível o processo de construção do romance a fim de problematizar a condição mesma da obra. Este processo de refletir especularmente a ficção dentro de sua própria estrutura narrativa nos convida a contemplar as relações (mal) estabelecidas entre ficção e realidade.

Talvez fosse possível dissociar o romance de uma tendência pós-modernista, haja vista que alguns dos recursos literários utilizados, tais como a consciência diegética do narrador, tivessem sido utilizados já no Século XVI, no caso de *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*⁵⁷, de Laurence Sterne. Em certo sentido, as formulações psicológicas dos personagens e dos próprios monólogos do narrador são mais coesas a uma genética modernista. Por outro lado, ainda assim, ao romance cabe uma perspectiva pós-modernista, nos termos de Linda Hutcheon: “[n]a maioria dos trabalhos críticos sobre pós-modernismo, é a narrativa - seja ela na literatura, na história ou na teoria — que normalmente tem sido o maior foco de atenção⁵⁸” (1988, p. 5).

A par destas considerações, antes de iniciarmos a próxima etapa da pesquisa, frisamos que o nosso corpus (literário e fílmico) resiste a enquadramentos teóricos unilaterais, como também a periodizações literárias estanques. Isto se deve em grande parte ao elevado grau de ambiguidade narrativa e às filiações intertextuais do romance. Se se trata de um romance que segue as linhas de força do modernismo, em seu apelo de inovar com técnicas literárias, ou do pós-modernismo, na medida em que põe em franco diálogo o passado e questões contemporâneas ao seu público, é preciso cautela ao analisar as forças motrizes do romance.

⁵⁷ Este romance foi lançado em nove volumes ao todo. O primeiro volume foi publicado em 1759 (ABRAMS, HARPHAM, 2005). Foi traduzido por José Paulo Paes (STERNE, 1998), sob o título de *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, pela editora Companhia das Letras.

⁵⁸ In most of the critical work on postmodernism, it is narrative - be it in literature, history, or theory - that has usually been the major focus of attention.

2.2 O (DES)NARRADOR AUTOCONSCIENTE NA NARRATIVA LITERÁRIA

De acordo com Waugh (1984), a metaficção pode ser considerada um processo ficcional que coloca em evidência a ficção enquanto ficção ao explicitar os métodos de construção das estruturas internas pelas quais a ficção se torna possível. A metaficção, assim compreendida, consiste em um recurso ficcional utilizado por diferentes autores em épocas e culturas distintas. Contudo, ainda segundo Waugh (1984), apesar de o exercício da metaficção ser ao menos tão antiga quanto a escrita dos romances, os romancistas das últimas décadas tendem a estar mais conscientes dos debates teóricos envolvidos no fazer ficcional, de forma a abarcarem a metaficção em seus romances.

Assim sendo, podemos apreender esta imersão da teoria na ficção a partir da escrita metaficcional no romance de John Fowles, cristalizado, por exemplo, nos seguintes fragmentos do capítulo 13 (FOWLES, 1977): “[m]as eu vivo na era de Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes; se isto é um romance, não pode ser um romance no sentido moderno da palavra⁵⁹” (p.85); “[...] desejamos criar mundos tão reais quanto, mas exceto o mundo que está aí. [...] O romancista é ainda um deus, já que ele cria ⁶⁰[...]” (p. 86); e “[m]eus personagens ainda existem, e em uma realidade não menos, ou não mais, real do que a que eu acabei de romper. [...] Encontrei esta nova realidade (ou irrealidade) mais válida [...] ⁶¹” (p. 87). A consciência da escrita ficcional compartilhada com o leitor através da metaficção proporciona a experiência de uma realidade intrínseca à narrativa. Portanto, a investigação da metaficção no romance literário é relevante devido à possibilidade de estudar simultaneamente as características próprias da ficção aliadas às estratégias narrativas do romance.

O narrador verbaliza sua oposição ao que ele considera a visão de que o romancista é onipotente em relação a sua própria criação (tal qual o Deus teológico em relação a sua obra divina). O narrador estabelece canais de diálogo direto com o leitor do romance e discursa sobre seu ponto de vista acerca do próprio fazer narrativo. Este movimento diegético desestabiliza alguns lugares ocupados *a priori* pelo narrador, personagem, leitor e ficção. Quando o narrador reconhece ou testemunha sua própria ficcionalidade dentro dos limites da própria narrativa, o leitor da ficção é intimado a dialogar com o narrador devido à tematização de questões atreladas ao processo criativo no enredo do romance.

⁵⁹ But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.

⁶⁰ [...] we wish to create worlds as real as, but other than the world that is. [...] The novelist is still a god, since he creates [...]

⁶¹ My characters still exist, and in a reality no less, or no more, real than the one I have just broken. [...] I find this new reality (or unreality) more valid.

O narrador do romance poderia ser classificado como um autor onisciente intruso, de acordo com as categorias de Norman Friedman (2002; LEITE, 2002). O narrador do romance em estudo escreve, reescreve, comenta, julga, avalia, teoriza, ridiculariza, indaga ao longo do romance, dá vida aos personagens, orienta estes quando se considera capaz, descreve os cenários físicos; sem, contudo, permanecer todo-poderoso⁶². Ao que parece o narrador busca identificar-se com o próprio autor físico do livro e parodia sua condição e existência narrativas em diversos momentos, sobretudo, no capítulo 13 da obra:

Eu não sei. Esta estória que estou contando é toda imaginação. Estes personagens que eu criei nunca existiram fora de minha própria mente. Se eu fingi até agora conhecer a mente de meus personagens e seus pensamentos mais íntimos, é porque eu estou escrevendo (tanto quanto tenho assumido parte do vocabulário e da "voz") em uma convenção universalmente aceita na era de minha estória ⁶³[...] (FOWLES, p.85, 1977).

Em vista disto, “[...] encontramos o narrador de John Fowles, em *A mulher do tenente francês*, parodiando as convenções do romance vitoriano⁶⁴[...]” (HUTCHEON, 1980, p. 24). Sendo assim, o narrador parodia conscientemente as estruturas e estratégias narrativas pertinentes ao século XIX. O extrato acima citado desestabiliza a onisciência do narrador e interrompe as ilusões das convenções estéticas do século XIX. Neste sentido, poderíamos problematizar: de que modo esta *quebra* na aparente naturalidade do fluxo convencionado da narrativa literária acontece no filme? Resgataremos com maior fôlego este questionamento ao discorrermos sobre as estratégias particulares utilizadas na narrativa fílmica para comunicar a autorreflexividade, no capítulo III deste trabalho.

Ainda sobre este trecho de Fowles acima, ponderamos ser plausível articularmos o comportamento do narrador com a reflexão de Brian McHale (1987), em seu *Postmodernist fiction*. Este autor nos convida a vincular, por um lado, as narrativas modernistas como consequência de uma ficção epistemológica — a textualidade literária moderna distancia-se daquilo que ficciona, como se fosse o registro de *como tomamos conhecimento literariamente sobre algo*, daí a epistemologia —, por outro lado, as narrativas pós-modernas como ficções ontológicas — a preocupação estética gira em torno da necessidade de *ser o próprio objeto cognoscente da literatura*, daí a autorreflexividade, que recaí sobre um debate ontológico do que é literatura.

⁶² “Todo-poderoso” permanece com hífen no Novo Acordo Ortográfico, de 2009.

⁶³ I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my character’s mind and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and ‘voice’ of) a convention universally accepted at the time of my story.

⁶⁴ One finds John Fowles’s narrator in *The French Lieutenant’s Woman* parodying the conventions of the Victorian novel.

A metaficção realiza este percurso ontológico uma vez que incide sobre o que é *ser* ficção. Há uma série de ponderações levantadas pelo narrador que giram em torno do dilema *saber versus ser* — ou, caso adotemos uma linguagem filosófica, entre o *nous versus o esse*. Dada a sua densidade e proficuidade de elementos a serem explorados, sobretudo no tocante à necessidade de uma filosofia da literatura, certamente caberá em outro momento uma pesquisa com este objetivo específico.

Sob nossa perspectiva, o capítulo 13 atinge o clímax da autoconsciência narratorial que vinha sendo desenvolvida até então; e que não desaparece após este capítulo. Tamanho é o descolamento diegético entre a maneira que o romance vinha sendo narrado (com rápidas incursões e digressões autoconscientes breves do narrador) que podemos entender o capítulo 13 como uma espécie de erupção metacrítica do romance. Consideramos, inclusive, que este capítulo funciona à guisa de um *prefácio* ou um *posfácio deslocados e ficcionalizados* para o interior mesmo da narrativa.

Este capítulo, antificcionalista em seu procedimento aparente, pós-moderno em sua tendência estética, é literatura na melhor acepção da palavra dada pelo poeta Ezra Pound: “literatura é linguagem carregada de significado [...] até o máximo grau possível [...] é novidade que permanece novidade” (POUND, 2006, p. 28). É densamente polissêmico, pejado de efeitos de sentido.

À luz do estudo da metaficção, propomos que o próprio narrador autoconsciente reivindica a centralidade deste capítulo na significância do romance. Os trechos que mencionamos, por exemplo, atuam em várias frentes: a) literariamente, na ordem específica do discurso literário do romance, pois dá prosseguimento à diegesis do romance por capítulos; b) criticamente, pois simula ser um material teórico por citar e discorrer sobre temas tratados por Allain Robbe-Grillet e Roland Barthes; c) “editorialmente”, pois contextualiza a produção da obra como um todo e apresenta o projeto estético do livro ao público leitor; d) metafictionalmente, pois desconstrói o *efeito* de literariedade provocado pela inconformidade ao gênero literário.

O romance se passa em 1867 — uma data argutamente escolhida por Fowles. Lembremos que, neste mesmo ano, ocorreram, ao menos, dois acontecimentos, o primeiro mencionado *en passant* pelo narrador, o segundo citado em epígrafes, quais sejam: a) o insucesso de John Stuart Mill ao tentar persuadir o Parlamento inglês em conceder o sufrágio feminino; b) a publicação da primeira parte de *Das Kapital*, de Karl Marx. Além de Mill e Marx, Charles Darwin foi outro pensador crucial para os rumos do século XIX, igualmente citado no romance tanto em epígrafe quanto pelos personagens.

As idéias surgidas em meados do período vitoriano sobre “feminismo, classes sociais e evolução têm afetado o pensamento do século vinte” (ACHESON, 1998, p. 33). Acrescentamos que a presença destas teorias, além de interligar ideologicamente os séculos XIX e XX, ajuda a compor o concerto metaficcional da obra, pois sobrepõe uma camada autorreflexiva comum tanto sobre os elementos vitorianos do romance quanto sobre os elementos vinculados ao século XX.

Podemos ratificar estas reflexões com a seguinte passagem do romance em que o narrador nitidamente se coloca como um comentador do século XX sobre acontecimentos acerca do lugar social das mulheres, em 1867, em interlocução com o leitor implícito⁶⁵ através do pronome pessoal em segunda pessoa *you* (tu, você):

Ora, *dirá o leitor*, mas as mulheres estavam acorrentadas ao seu papel naquela época. Convém, pois, que *anote* a data dessa noite: *6 de abril de 1867*. Apenas uma semana antes, em *Westminster*, *John Stuart Mill* aproveitara os primeiros debates sobre a *Carta de Reforma* para argumentar que chegara a hora de dar às mulheres direitos iguais nas urnas. [...] Não obstante, a data de *30 de março de 1867* pode ser considerada o início da emancipação feminina na Inglaterra. [...] Mas havíamos começado com uma noite em uma casa vitoriana. *Voltemos a ela. Ouçamos*. Charles contempla, com uma leve opacidade em seus olhos devidamente solenes, o rosto sério de Ernestina. — Devo continuar? — Você lê maravilhosamente bem⁶⁶ (FOWLES, 1985, p. 114, tradução de Regina Régis Junqueira).

Reparemos nos pronomes *you* (tu, vós, você, vocês), *we* (nós) e *us* (nos): temos aqui um discurso de um narrador que se coloca em situação de contemporaneidade e tem consciência que se coloca como tal com seus leitores implícitos no século XX. Atentemos para a maneira pela qual este narrador situa diacronicamente o tempo interno e diferenciado de seus personagens: *at that time; this evening: April 6th, 1867; March 30th, 1867, is the point from which; we started off on Victorian home evening*.

Notemos, ainda, que a autoconsciência narrativa do narrador se aplica em mais três momentos: a) quando utiliza o imperativo *remember* (“lembre-se”), o narrador deixa claro

⁶⁵ Iremos utilizar o conceito de leitor/espectador implícito (*implied reader/spectator*) no item 3.3 desta dissertação. Wolfgang Iser, aliado a outros teóricos da Estética da Recepção (*Reader-response criticism*), teorizam sobre a figura hipotética do leitor ao qual determinada obra é dirigida ou intencionada. Parte-se do pressuposto que todo texto terá um leitor “ideal”. Em nossa pesquisa, ampliamos o conceito de *leitor implícito* para a categoria de espectador *implícito*, por entendermos que o texto fílmico também idealiza seus espectadores durante o seu contexto de produção. Leitor e espectador implícitos não devem ser confundidos com os leitores e espectadores físicos (BALDICK, 2001; ABRAMS, 2005; MIKICS, 2007).

⁶⁶ Ah, *you say*, but women were chained to their role *at that time*. But *remember* the date of this evening: *April 6th, 1867*. At Westminster only one week before John Stuart Mill had seized an opportunity in one of the early debates on the Reform Bill to argue that now was the time to give women equal rights at the ballot-box. [...] None the less, *March 30th, 1867*, is the point from which *we* can date the beginning of feminine emancipation in England [...]. / But *we started off on the Victorian home evening*. *Let us return to it. Listen*. Charles stares, a faint opacity in his suitably solemn eyes, at Ernestina's grave face. / 'Shall I continue?' / 'You read most beautifully' (FOWLES, 1977, p. 101 - 102, grifos nosso).

para nós, leitores, que ele sabe que estamos afastados historicamente e que ele escreve para ser lido e não para um ouvinte *imaginário*; b) quando antepõe o adjetivo *Victorian*, revela uma consciência que os próprios habitantes daquele período não tinham e demonstra conhecimento historiográfico; c) quando convida o leitor para retornar ao diálogo interrompido dos personagens (*Let us return to it. Listen.*), o narrador acaba por testemunhar e confessar sua própria digressão e seu comentário anacrônico face aos personagens, por um lado, e sincrônico face aos leitores, por outro lado.

Este romance agrega parcialmente características de um romance histórico, mas não se atém a este gênero, pois opera hábeis inversões do ponto de vista histórico, oscilando entre um observador com a mentalidade vitoriana e um comentador com consciência de elementos do século XX. Neste ponto damos razão a Reichmann (2013), quando argumenta que a perspectiva vitoriana no romance é dada através da técnica remissiva, e a perspectiva sincrônica através da digressão narratorial. O narrador, embora situado no século XX, possui um conhecimento *histórico* daquele período vitoriano, e não um conhecimento *vivencial* ou *experencial*, levando-o a emular remissivamente os diálogos, personagens e cenário com base em uma *projeção* ou *simulação* histórico-diegética.

Além disso, avaliamos considerar que a metaficção historiográfica em Fowles conduz o leitor implícito a articular o *cronotopo* (BAKHTIN, 1981) do romance com diversos espaços e tempos amalgamados, catalisados seja para um microcosmo vitoriano ora historicizado pelo narrador autoconsciente, ora vivenciado pelos personagens; seja para um microcosmo sincrônico ao leitor implícito, através das referências digressivas do narrador — para citarmos apenas alguns exemplos de espaços-tempos autorrefletidos pela metaficção historiográfica, dentre outros.

De modo sucinto, o cronotopo (também grafado cronótopo) relaciona-se ao diálogo indissociável existente entre tempo (do grego, *Khronos*) e espaço (do grego, *Tópos*). Em teoria literária, este termo aparece, pela primeira vez, em um longo ensaio crítico de Bakhtin (1981), intitulado, na tradução inglesa, “Forms of time and of the chronotope in the novel”. Nele, Bakhtin define cronotopo (*chronotope*) como sendo “a conectividade intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas em literatura. [...] O que conta para nós é o fato que expressa a inseparabilidade de espaço e tempo⁶⁷” (BAKHTIN, 1981, p. 84)

⁶⁷ The intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. [...] What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time.

Quando o narrador torna-se *intruso e autorreflete a narrativa digressivamente* (isto é, quando interrompe o fluxo temporal próprio do período vitoriano através de comentários autorreflexivos sobre sua escrita ficcional e alude a elementos historicamente possíveis após o século XIX), então o leitor trava conhecimento com um cronotopo possível graças à metaficção historiográfica. A esta fusão das características de um narrador intruso com a autorreflexão ficcional, daremos o nome de *narrador autoconsciente*.

Contudo, para sermos ainda mais precisos em nossa tipificação teórica, devemos levar em consideração que o narrador não pertence diegeticamente ao microcosmo dos personagens, mas está deslocado em outro tempo-espço histórico-diegético. Este distanciamento produz uma narrativa dependente do acúmulo histórico dos leitores implícitos contemporâneos em contradição com a ideologia histórica daquele período narrado (o vitoriano). John Fowles aproveita-se deste *jogo* de perspectivas históricas para transformá-lo em um item estético produtivo em sua obra.

Este jogo de perspectivas históricas tematiza uma crise das “verdades” vitorianas legadas desde o século XIX, cujos golpes foram sendo desferidos de modo ferrenho por Charles Darwin, Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud para citar apenas os mais emblemáticos. De variados modos, os personagens Charles Smithson e Sarah Woodruff são aqueles que mais se incomodam com estas *verdades* (noções normatizadoras) e sentem-se reféns destas. O romance capta os momentos de *crise* ontológica em decorrência das contradições existenciais⁶⁸ percebidas nos âmbitos da sexualidade, do trabalho e da classe social. Toda *crise* leva, em síntese, aos dois polos dialéticos da *conservação* e/ou da *ruptura*. Em *The French lieutenant's woman*, estes dois desfechos via *conservação* ou via *ruptura* estão esteticamente codificados em seus capítulos 44, 60 e 61. Neles, o narrador autoconsciente propõe três finais identificáveis para o romance. Por ora, levantamos a hipótese de que cada um destes finais está respectivamente em consonância aos cronotopos exemplificados pelos três microcosmos mencionados acima.

O próprio autor John Fowles e a editora nos alertam em seu frontispício: “[o] autor e a editora garantem ao leitor que não há nenhum erro de paginação no capítulo final desta estória⁶⁹” (FOWLES, 1977, p. 1). Os múltiplos finais⁷⁰ da narrativa abalam as fundações teleológicas do gênero romance. O narrador autoconsciente, capaz de mudar os rumos do enredo, tece e destece a narrativa, entra em cena, instala a ambiguidade entre ficção e

⁶⁸ Talvez este seja o ponto alto do existencialismo intencionado por John Fowles ao conceber o romance.

⁶⁹ The author and publisher assure the reader that there are no pagination error in the final chapter of this story.

⁷⁰ O filme de Karel Reisz e Harold Pinter adaptou estes desfechos através de narrativas intercaladas e correspondentes aos finais da micronarrativa entre Charles e Sarah e da macronarrativa entre Mike e Anna.

realidade, descortina o conto de fadas, o que nos habilita chamá-lo metaforicamente de um *desnarrador* em certos momentos.

Um único motivo é compartilhado por todos nós: *desejamos criar mundos que pareçam reais, e, no entanto diferentes do mundo que já existe. [...] / O romancista ainda é um deus, uma vez que cria*⁷¹ [...] (FOWLES, 1985, p. 97-98, tradução de Regina Régis Junqueira, grifos do autor).

A partir destas intrusões, o narrador autoconsciente carrega uma ótica contemporânea ao leitor implícito e, por isso mesmo, somente possível no século XX. As intromissões narrativas do narrador, quando se dirigem ao seu leitor/espectador implícito, além de contribuírem para a metaficcionalidade, alertam-nos o quanto o material literário pode ser trabalhado ideologicamente a fim de engajar seus leitores⁷².

A metaficção é o produto e o processo literários tornados ambíguos, univitelinos, miscíveis. Não compreendemos a metaficção fowlesiana alijada do processo, mas resultante mesma dos monólogos remissivos e digressivos do narrador a nos revelar, ele próprio, seus dilemas e suas contradições percebidas ao narrar e dissertar sobre o que é narrado.

No capítulo 25, na tradução de Regina Junqueira, lemos o narrador:

Mas que procedimento louco, que risco! / O francês! Varguennes! / Charles amarrotou o pedaço de papel nas mãos crispadas. [...] Mas isso era demais! Depois de um dia como aquele! / *Estou abusando dos pontos de exclamação.* Mas, enquanto Charles andava de um lado para outro na saleta, pensamentos, reações, e reações às reações turbilhonavam loucamente em sua cabeça⁷³. [...] (FOWLES, 1985, p. 200, grifo nosso).

Além de manifestar-se de maneira metalinguística no trecho grifado, o narrador ainda justifica o motivo pelo qual utiliza os pontos de exclamação: Charles estava inquieto e sua mente estava confusa. A culminância, contudo, não reside apenas nisto. A autoconsciência crítica do narrador se dá justamente em revelar a imbricação existente entre *forma* e *conteúdo*, algo amplamente estudado por algumas correntes teóricas da literatura, como o Formalismo Russo através de Viktor Chklovsky, ou o *New Criticism* (BALDICK, 2001).

Há uma convenção tácita entre os romances, independente de serem narrados em primeira ou terceira pessoa, de que os narradores *de algum modo* participem do mundo dos

⁷¹ Only one same reason is shared by all of us: *we wish to create worlds as real as, but other than the world that is. [...]* / The novelist is still a god, since he creates [...] (FOWLES, 1971, p. 86, grifos do autor).

⁷² Neste caso, o narrador passa a ser uma metáfora do próprio narrador em virtude do recurso da metaficção. Confronte o romance de Clarice Lispector, intitulado *A hora da estrela*.

⁷³ [...] But the folly of the procedure, the risk! / The French! Varguennes! / Charles crumpled the sheet of paper in his clenched hand. [...] But it was too much! After such a day! / I am overdoing the exclamation marks. But as Charles paced up and down, thoughts, reactions, reactions to reactions spurted up angrily thus in his mind (FOWLES, 1977, p. 181).

personagens e acontecimentos ou envolvam-se *em alguma realidade* próxima ao desenrolar da trama, de tal modo que narrador, personagem, espaço e tempo componham um único microcosmo coeso. Não obstante esta normatização, o narrador literário e fílmico em *The French lieutenant's woman* quando nos reporta a respeito dos diálogos e caracterização de espaço e personagens, realiza-o sob o enfoque do século XX ou sob a perspectiva de um leitor/espectador implícito distante no futuro.

O referido narrador deixa transparecer que possui um nítido conhecimento ficcional e historiográfico de sua narrativa (que se passa certamente na segunda metade do século XIX), porém não se atém ao conhecimento próprio de um narrador que habitaria tão somente o microcosmo vitoriano. Este narrador autoconsciente coabita um *outro* espaço e um *outro* tempo de seus personagens. Suas digressões anacrônicas no tocante ao século XIX são perfeitamente encaixáveis ao século XX de Roland Barthes, da *televisão* e da *liberação sexual* — itens literalmente mencionados/mostrados pelo narrador em seus comentários autocríticos e que obviamente não existiam e eram sequer imagináveis em pleno período vitoriano inglês.

A “inverossimilhança” deste narrador face às convenções realistas desperta a noção de que o que está sendo narrado é pura fabricação, isto é, conduz nossa atenção não para o *que* é narrado, mas *como* é narrado e *porque* é narrado da maneira que foi narrado. Embora uma das narrativas se passe em 1867, o narrador não tem nenhum pudor em se colocar claramente no século XX, conforme atesta suas digressões autorreflexivas. Ironicamente, o narrador deste romance de Fowles não se coloca como o *senhor Deus* de seus personagens, pois admite que estes possuam vida própria e não lhe é dado conhecer a *alma* deles.

O narrador é tão *criado* quanto os personagens e não cabe a nenhum deles dispor sobre a existência ficcional de um e de outro. Contudo, o discurso literário através das omissões e distorções, aliado à colaboração inconsciente dos leitores, leva-nos a crer na aparente e falsa *naturalidade*: a de que o narrador *deve saber* mais que o personagem. Quando, na verdade, o narrador é esta categoria narrativa que “vetorializa” (transmite) as informações que não são veiculadas ou dadas a saber pelo diálogo dos personagens.

2.3 A FICÇÃO LITERÁRIA EM XEQUE

Algumas linhas de força auxiliares cooperam para a significância metaficcional. Neste tópico, intencionamos avaliar alguns destes fios construtores do tecido metaficcional, cujos matizes e texturas nos ajudam a elucidar a trama geral da obra.

Tomando a narratividade como ponto de referência, Branigan (2001) classifica didaticamente os textos em quatro modalidades: *ficção narrativa*, *não-ficção narrativa*, *ficção não-narrativa* e, por último, *não-ficção não-narrativa*. Trata-se de uma visão didática, pois os limites entre tais categorias não são absolutas, sendo mesmo comunicáveis entre si, mas se justificam logicamente quando se leva em consideração a necessidade da compreensão das estratégias narrativas. A metaficção atua borrando estas fronteiras entre ficção e não-ficção, entre narrativa e não-narrativa. Tal alegação nos auxilia a descortinar um horizonte promissor para a teoria da literatura comparada, uma vez que nos alerta sobre a possibilidade de haver várias fontes para o romance ou filme metaficcionais: tanto textos ficcionais quanto não-ficcionais, como teremos oportunidade de perceber nesta seção.

A intertextualidade se desnuda conjuntamente com outros efeitos. Por exemplo, Lyme Regis, um dos espaços/settings do romance, está inserido também em *Persuasion*, romance de Jane Austen. No entanto, Sarah Woodruff se diferencia das protagonistas de Austen, pois aquela contém um dado explicitamente sexual, inclusive já antecipado no título *The French lieutenant's woman*. Jane Austen é a única autora pré-vitoriana citada ao longo do romance. Jane Austen está presente explicitamente tanto em algumas epígrafes do romance quanto na menção direta em uma das falas de Ernestina.

Neste título, há o caso genitivo indicando que Sarah pertence a um francês. Além disso, a palavra *woman* (mulher) no lugar do nome próprio *Sarah* atua como fator de dessubjetivação da protagonista, como se esta não fosse dotada de vontade, livre-arbítrio ou personalidade própria, como se fosse uma mulher sem nome, sem história.

Em realidade, ao seguirmos a narrativa, somos levados a conclusões diferentes do título. Pois, Sarah é uma mulher de muitas *histórias*. Não apenas isto, mas ela é autora das histórias que vivencia e que leva a todos os personagens a acreditarem nela. O leitor toma conhecimento de que a trágica história de vida de *Poor Tragedy* não passa de uma invenção simultaneamente a Charles Smithson após a primeira vez do casal, quando este percebe que ela ainda era virgem. Portanto, Sarah não era, de fato, aquela *whore* como todos a chamavam

e ela mesma se autorrotulava. Por sua vez, *woman* do título funciona como um trocadilho sexual para *whore*.

As invenções de Sarah são poderosas, pois ela vivencia suas histórias como se fossem verídicas e sofre realmente as consequências ocasionadas por elas: a perseguição da sociedade, personificada em Mrs. Poulteney; a falta de liberdade em caminhar livremente sem ser questionada; a imposição de professar um culto bíblico; a dificuldade em encontrar um emprego etc. Sarah articula várias narrativas em torno dela de tal maneira que modifica as histórias de vida de Charles, Ernestina, Mr. Freeman, Mrs. Poulteney, por exemplo.

Embora não creiamos seja uma singularidade *sui generis* apenas deste romance, John Fowles forja satisfatoriamente recorrências intertextuais imbricadas com alusões não apenas da literatura, como também da teoria e da crítica literária, no próprio interior da diegeses. Em outras palavras, há um reaproveitamento metaficcional da intertextualidade.

Em *The French lieutenant's woman*, é dada uma importância peculiar à *ação das palavras* na vida dos personagens. Consideremos algumas situações colocadas na narrativa, tais como: a) a solução dada por Dr. Grogan para os problemas de Sarah, que o mesmo considera como sendo de ordem clínica e mental (no dizer contemporâneo, *psiquiátrica*), é a verbalização, a narração das causas afligentes da história pessoal e passada de Sarah para alguém em quem ela possa confiar (no caso, Charles); b) a condição *sine qua non* para que Mrs. Poulteney admita Sarah como empregada é que esta *leia* as passagens da Bíblia selecionadas, no tom de voz e na compleição desejadas por aquela; c) a exigência de Mr. Freeman para que Charles assine um documento jurídico em que ele se impinja e ceda seus direitos adquiridos de cidadão, como condenação por ter dissolvido o noivado com Ernestina; d) a depreciação do modo como Sam fala pela sua variação linguística *cockney*, própria dos londrinos assalariados, de menor poder aquisitivo e fruto da rápida urbanização e processo migratório da Londres do século XIX.

Sobre este último ponto, são vários os exemplos em que a depreciação linguística advinda de seu senhor, Mr. Charles Smithson, para com Sam acontece, quase sempre acompanhada de ironia, conforme observamos em

'Now what is wrong?' ['Ora, o que há de errado?', disse Charles]

'Er, sir' ['Er, sir', disse Sam]

'Ursa? Are you speaking Latin now? Never mind, my wit is beyond you, you bear. [...]' ['Ursa?' 'Estás falando latim agora? Não se preocupe, minha astúcia está além de ti, seu urso; disse Charles] (FOWLES, 1977, p. 97).

Neste pequeno extrato, constatamos textualmente não apenas a ridicularização de Sam por parte de Charles por aquele não falar de acordo com a variante linguística da aristocracia inglesa, como ainda Charles ironiza-o por confundir o *cockney* de Sam com o seu latim, língua esta a que Charles teve acesso graças à educação recebida por sua posição social mais destacada que a de Sam, que não conheceu pelas dificuldades sociais impostas.

Em outro momento, o narrador afirma: “Charles, como vocês perceberam, tem mais de um vocabulário. Com Sam de manhã, com Ernestina durante um almoço alegre [...]” (FOWLES, 1977, p. 115). Remontemos ao princípio metaficcional que orienta a narrativa de Fowles e compreenderemos que a metalinguagem é utilizada nestes exemplos ressaltados como mais um dos recursos metafissionais.

Há, ainda, um efeito de homenagem e reverência estilística aos grandes romancistas vitorianos, especialmente Thomas Hardy, Charles Dickens e George Eliot. A título de exemplo, o personagem Sam Farrow, mordomo de Charles Smithson, é identificável com o personagem Sam Wellers presente no romance de *Pickwick Papers*, de Charles Dickens (ACHESON, 1998). Outros elementos articuladores da narrativa, tais como as digressões e comentários autorreflexivos do narrador, aliados a itens narrativos extradiegéticos como as epígrafes e notas de rodapé compõem o arsenal intertextual do romance.

No filme, ponderamos que a intertextualidade é compensada pela estratégia de empregar a *adaptação fílmica* como tema da própria adaptação fílmica, com o filme narrando uma adaptação fílmica. Já as características da sociedade vitoriana podem ser delineadas no filme através da caracterização dos diálogos e costumes culturais dos atores-personagens (Mike, Anna etc) que representam os personagens-atores (Charles, Sarah etc). O espectador, defrontado com *The French lieutenant's woman*, poderia ter alguns empecilhos em classificar este filme com um daqueles rótulos tradicionais de uma locadora de DVD's, por exemplo. Seria um filme de *época* se a remetêssemos ao enredo de Sarah e Charles; e um *drama* em uma época contemporânea, haja vista os conflitos de Anna e Mike.

Os críticos James F. Bellman e Kathryn Bellman, da University of Nebraska, dizem-nos que os leitores deveriam estar “côncios da *ironia inerente* à percepção de Fowles; visto que sua perspectiva, embora argutamente disfarçada, é aquela do século vinte⁷⁴” (1979, p. 5, grifo nosso). Cabem aqui algumas ponderações sobre a citação, quais sejam:

a) os críticos supracitados parecem confundir a instância autoral (John Fowles, pessoa física) com aquela da autoria implícita revelada pela *dedução* de uma fonte organizadora e

⁷⁴ [A]ware of the irony inherent of Fowles' perception; for his perspective, however cleverly disguised, is that of the twentieth century.

criativa da escrita, dissociada da vida biográfica do autor, haja vista que a perspectiva do próprio Fowles pode variar ao longo de sua vida, ao passo que a perspectiva da narrativa pode variar com o exercício interpretativo do leitor/crítico e é dependente do que está escrito/materializado, e não vivido, pensado ou sentido por Fowles;

b) o disfarce ou embuste é parcial e efêmero, pois devido às próprias rupturas intradieéticas causadas por procedimentos metaficcionalis, o próprio “disfarce” (*disguise*) — isto é, as convenções literárias do mimetismo — são patenteadas e, mesmo, teorizadas pelo narrador autoconsciente a exemplo do ilustrativo capítulo 13 a ser abordado;

c) Linda Hutcheon (1980), em seu capítulo “Freedom through writer's artifice”, atribui esta mudança de perspectiva ou foco histórico no discurso literário a um tipo especial de metaficção, subclassificado de *historiográfica*;

d) novamente, Linda Hutcheon (1983), em seu artigo “Postmodernism's Ironic Paradoxes: Politics and Art”, em decorrência da frequência e similaridade com as quais este percurso irônico integrou algumas narrativas do século XX, codificou este fenômeno de *ironia pós-moderna*.

Embora escrito e publicado no final da década de 60, com relação à caracterização de personagens, diálogos, circunstâncias, cenários, o romance reproduz um nível de verossimilhança do *estilo estético* e da *variante linguística* próprios da prosa literária dos principais autores ingleses do século XIX (FINNEY, 2013).

Na introdução de cada capítulo do romance (FOWLES, 1977), há a presença de citações tanto literárias (por exemplo, *Persuasion* (1816-18), de Jane Austen; *Maud* (1855), de Tennyson; *The Hunting of the Snark* (1876), de Lewis Carroll; entre outros) quanto científicas (*The Origin of Species* (1859), de Darwin; *Das Kapital* (1867), de Karl Marx etc.), advindas de fontes diversas do século XIX. Além de contribuírem para a assimilação direta de intertextos, ainda adquirem função metaficcional, uma vez que tanto os textos literários quanto os científicos referenciados contribuem para a interpretação da realidade interna do romance.

De outro modo, a menção a personagens canônicos (como Sancho Panza) associados a personagens diegéticos do romance (no caso, Charles Smithson), assim como a leitura de autores canônicos por outros personagens diegéticos — no caso, Jane Austen por Ernestina e Darwin por Charles Smithson —, reforçam a disposição do romance metaficcional para a intertextualidade. Além de caracterizar subjetivamente os personagens pelas suas *leituras* (FOWLES, 1977). Logo, o horizonte da ficção no romance metaficcional sofre um alargamento conceitual ao entrar em comunicação com a realidade de outras obras, sejam elas

ficcionalis (como os romances de Jane Austen), sejam elas científicas (como a teoria do evolucionismo darwinista).

Estas menções a elementos concretos próprios da realidade vitoriana, bem como da literatura inglesa do período, quando deslocados para o universo ficcional do romance, adquirem uma legitimidade igualmente ficcional, sem, no entanto, se exaurirem por completo da referencialidade a um dado externo ao romance. Estes pequenos elementos textuais quando associados a outros elementos macrotextuais — que serão explorados a seguir — possibilitam um fértil debate sobre a construção metaficcional das fronteiras entre ficção e realidade a partir da realidade já ficcionalizada do romance em estudo.

Outro aspecto relevante no romance é a recorrência de atividades associadas à escrita, sobretudo a escrita criativa, imaginativa, literária e estética. Provavelmente, o próprio narrador se porta como um leitor de literatura, pois não presenciamos a citação fortuita de obras literárias, mas sim o encadeamento temático de obras literárias anteriores à publicação do romance.

Não é por mera casualidade que Thomas Hardy (1840-1928), poeta e prosador notório pelo realismo vitoriano, é o autor de diversas epígrafes, inclusive daquela responsável pela abertura do primeiro capítulo. Alfred Tennyson (1809-92) é outro poeta vitoriano, ideologicamente diferente de Hardy, cujos textos citados são advindos de *In Memoriam*, escrito em 1850, e de *Maud*, em 1855. O terceiro poeta vitoriano extensamente citado é Mathew Arnold, em *A Farewell*, de 1853. A. H. Clough, em *Duty*, datado de 1841, além de *The Bothie of Tober-na-Vuolich'*, de 1848; William Barnes, em *Poems in the Dorset Dialect*, de 1869. Todas as epígrafes assinadas por estes escritores consistem em poesias de métrica curta. Caroline Elizabeth Sarah Norton (1808-1877), ou simplesmente Mrs. Norton, reformadora social e feminista, é a única poetisa citada em epígrafes, e a segunda autora, ao lado de Jane Austen, a única romancista citada.

Há também a citação de textos denotativos, não-ficcionais, como o estudo documental *Human Documents of the Victorian Golden Age*, de E. Royston Pike; o relatório anônimo *Report from the Mining Districts*, de 1850; um relatório médico de Dr. John Simon, intitulado *City Medical Report*, de 1849. De textos ensaísticos como *The Portrait of an Age*, de G. M. Young; *Sketches from Cambridge*, de 1865, de Leslie Stephen.

À vista disso, torna-se notório para os leitores o fato de que o autor por trás do romance realizou uma espécie de *pesquisa extensiva* ou *revisão científica da literatura* em paralelo à escrita do romance, pois, além de a quantidade de epígrafes impressionar por beirar a centena, todo este material extradiegético sistematicamente compilado data do mesmo

período (século XIX, com exceção de uma epígrafe do século XX mencionada abaixo), versa sobre temáticas abordadas no corpo do texto literário, e originam-se de gêneros diferenciados (o próprio romance, poemas, textos informativos, textos científicos), de autores (a exemplo de Jane Austen e Charles Darwin) que são citados pelos próprios personagens. Todos estes pormenores somados concorrem para a intertextualidade e a metalinguagem da narrativa, como também a saturam de metaficção, posto que sinalizem a existência de um processo de escrita em andamento.

A única epígrafe datada de outro período que não seja o século XIX é de autoria do historiador William Manchester, que, a pedido da viúva Jacqueline Kennedy, solicitara um relato do assassinato de seu marido, o ex-presidente estadunidense John F. Kennedy, intitulado *The Death of President Kennedy*, publicado quatro anos após a fatalidade, em 1967. A epígrafe em foco reproduz um curto diálogo entre o médico particular de John Kennedy e sua viúva, instantes após o homicídio:

Finally, she broke her silence and spelled it out to Dr. Burkley. Kneeling, John Kennedy's personal physician indicated her ghastly skirt with a trembling hand. 'Another dress?' he suggested diffidently. 'No', she whispered fiercely. 'Let them see the horror' (FOWLES, 1977, p. 143).

Regina Régis Junqueira traduziu o excerto por “Finalmente, ela quebrou o silêncio e contou tudo ao Dr. Burkley. De joelhos, o médico particular de John Kennedy apontou um dedo trêmulo para sua horrível saia. — Outro vestido? — sugeriu timidamente. — Não — murmurou ela selvagememente —, é bom que eles vejam o que fizeram” (FOWLES, 1985, p. 159). Entrementes, Adalgisa Campos da Silva traduziu o mesmo fragmento: “Finalmente, ele quebrou o silêncio e contou tudo ao Dr. Burkley. O médico particular de John Kennedy ajoelhou-se e apontou com a mão trêmula sua saia horrivelmente ensangüentada [sic]. — Outro vestido? — sugeriu timidamente. — Não — murmurou ela com raiva. — Que eles vejam o que fizeram” (FOWLES, 2008, p. 175).

Sem motivo aparente, ambas as tradutoras não registraram a palavra *horror* em suas traduções; preferiram os eufemismos *é bom que eles vejam o que fizeram* (Regina Junqueira) e *que eles vejam o que fizeram* (Adalgisa Silva), substituindo o substantivo *horror* por estas construções oracionais. No entanto, Regina Junqueira reaproveita o semantema de *horror* de modo deslocado, com efeito de compensação, no lugar do adjetivo *ghastly*. Já Adalgisa Silva traduz este mesmo adjetivo por um lexema que não tem nenhuma correspondência direta ou equivalente com nenhuma palavra do fragmento: *ensangüentada* [sic]. A presença de sangue só poderia ser deduzida a partir de informações externas ao que está no texto; trata-se de um

enxerto da tradutora. De fato, *ghastly* significa terrível, horrível, pavoroso, hediondo, etc. Logo, há no texto-fonte a intenção deliberada de enfatizar o crime assustador através da repetição sinonímica do adjetivo *ghastly* e do substantivo *horror*, que em ambas as traduções não foram aproveitadas integralmente.

Vêm a calhar algumas ponderações críticas: quais as motivações de gerar esta exceção de epígrafe oriunda do século XX no rol das demais epígrafes novecentistas? Qual a particularidade decorrente desta epígrafe em relação às demais? Que efeitos de sentido inaugurais poderiam ser acrescentados à metaficcionalidade da obra?

O livro *The Death of John Kennedy*, explicitamente encomendado por Jacqueline, viúva do ex-presidente assassinado John F. Kennedy, ao historiador William Manchester para relatar sobre este tema, repercutiu antes de ser oficialmente publicado; pois, tornou-se público o fato que Jacqueline exigiu que o historiador realizasse algumas mudanças no texto antes da obra vir à luz. Analogamente, o próprio trecho citado em epígrafe nos remete às escolhas prévias e por trás da publicização, mediatização e/ou especularização dos “fatos” tornados “notícias”: Jacqueline opta pela *ghastly skirt* (saia hedionda) ao invés de *another dress* (um outro vestido) para que fosse garantido o impacto no público, tornando-o, assim, *platéia* de um fato histórico, por sua vez transformado em *evento jornalístico*.

Trata-se de outra via de acesso à metaficção com um direcionamento paralelo — quando o produto dialeticamente registra o processo. Acreditamos que com esta análise, contribuímos criticamente com o trabalho de Linda Hutchen (1980, 1989), em seu capítulo dedicado a John Fowles, quando aquela concede ao romance de Fowles a chamada metaficção *historiográfica*, pois o fragmento em análise mescla ironicamente enredos ficcionais com argumentos históricos. Em outro fecundo trabalho, *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon (1988, p.5, grifos do original) traz a seguinte definição: “[...] [a] autoconsciência teórica da história e da ficção como construtos humanos (*metaficção historiográfica*) tornou-se a base para sua reformulação e reelaboração das formas e dos conteúdos do passado⁷⁵”.

Ora, quando *The French lieutenant's woman* traz abertamente ao público leitor, a lembrança explícita do relato de William Manchester, incita-nos a acessar uma memória discursiva de uma obra *questionável* (como as demais, ainda que o processo não seja evidenciado como na metaficção) do ponto de vista da *imparcialidade* ou *neutralidade* com que o discurso histórico e jornalístico pretende se impor por um lado, e da *verossimilhança* e/ou *realismo* pelos quais as convenções ficcionais podem se estabilizar.

⁷⁵ Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.

Há ainda outros pontos de convergência entre as epígrafes e a narrativa metaficcional. Os estudos literários teóricos têm demonstrado como condicionamentos extrínsecos ao texto podem influir nas condições de produção literária de uma geração de autores caracterizados por certa filiação ideológica, cultural ou filosófica a determinadas circunstâncias sócio-históricas. Uma das principais metodologias utilizadas pela crítica literária para abordar estes fenômenos é a de isolar recorrências de ordem estética e linguística dos textos e confrontá-las dialeticamente dentro de *corpora* (conjunto de textos selecionados metodologicamente) delineado, que possa dar conta das linhas de força da história e da sociedade concomitantes à produção literária.

Neste sentido, o romance de John Fowles contém em si não apenas os limites ontológicos esperados por uma narrativa literária, disposta em parágrafos e capítulos, como também inclui este *corpora crítico e metodológico*, próprio dos teóricos e analistas literários dentro do arcabouço ficcional da narrativa, materializado pelas epígrafes, notas de rodapé, comentários do narrador autoconsciente sobre a produção do romance, por exemplo.

A pertinência dos dados intrínsecos do texto e da posterior concatenação destes elementos no arcabouço interpretativo não se dá de modo inequívoco quando se trata de procedimentos estéticos, cuja própria indeterminação da semiose — produtora de ambiguidades, ironias, digressões, polissemias, entre outros fenômenos literários e retóricos; e indissociável do próprio jogo de sentidos — é a razão mesma de ser do texto literário. Em consequência, a epígrafe aludida dialoga obliquamente com a narrativa, por três motivos: primeiro, em literatura, não há correspondências unívocas, mas múltiplas/plurívocas; segundo, o fato de ser uma citação de um texto naturalmente anterior à publicação do texto citante, desobriga o texto citado de fazer qualquer correspondência com textos futuros, neste caso, o citante; terceiro, o texto citado é um relato de caráter jornalístico de um fato histórico, ao passo que o texto citante de Fowles é literário, cuja correspondência é múltipla como salientado no primeiro motivo.

Outro elemento desta epígrafe poderia ser ressaltado: é o único momento em que há menção sobre a *morte* ou *falecimento* em todo o romance. Não temos notícia de qualquer personagem ou conhecido deste que tenha adoecido fisicamente ou ido a óbito. Em uma produção estética, as omissões ou ausências colaboram para a significância e indicam alguns caminhos interpretativos.

O assassinato do ex-presidente da maior potência ocidental, John Kennedy, em plena Guerra Fria, um ano antes do movimento cultural de *Maio 68*, em Paris, foi responsável por um grande debate cultural e sociológico, tendo sido, inclusive, uma pauta assimilada por

cientistas e teóricos sociais da pós-modernidade. Steven Connor, ao comentar a obra de Jean Baudrillard, enfatiza que

[o] sistema [de simulacros intercambiáveis] resultante envolve, de fato, conflito e ansiedade, porém agora o alvo do conflito não é tanto o poder, mas os signos de poder[;] e o que assombra os participantes desse jogo não é o medo de perder poder, mas o temor de que o próprio poder esteja prestes a desaparecer. Isso gera um anseio por encontros tonificantes com a realidade, na forma do perigo ou da crise, mesmo que os próprios encontros dessa espécie atuem para estabilizar ainda mais o controle na simulação. Onde Kennedy foi assassinado porque ainda havia a possibilidade de que ele viesse a possuir um poder real, Johnson, Nixon, Ford e Reagan, que habitam o reino do simulacro, requerem 'tentativas-fantoches' de assassinato, necessitam da ameaça de morte para velar o fato de que eles mesmos não passam de fantoches simulados. O princípio de provar o real simulacional, permitindo-lhe entrar em contato com o seu negativo potencialmente desastroso, ocorre em toda parte do sistema (CONNOR, 2000, p. 54).

De modo a ratificar esta troca simulacional ininterrupta de signos, Baudrillard, ao seu turno, diz-nos: “é sempre uma questão de provar o real através do imaginário, de provar a verdade pelo escândalo, de provar a lei por meio da transgressão, de provar o trabalho por intermédio da greve, de provar o sistema com a crise e o capital pela revolução” (Baudrillard *apud* CONNOR, 2000, p. 54).

A presença de Dr. Grogan e seu *asylum* (hospital antigo para doenças consideradas mentais), em sua maioria ocupada por mulheres — e o filme registra várias figurantes mulheres em uma das cenas em que Charles visita o *asylum* —, é sinalizador de que aquela sociedade vitoriana também era conformada por indivíduos que não se adaptaram *clanicamente* àquelas estruturas formais vitorianas, corporificadas em Mrs. Poulteney.

Quando Charles, em busca de respostas sobre como resolver a situação de Sarah, não encontra Dr. Grogan em sua residência, aquele vai ao encontro deste no *asylum*, ativando no leitor a perspectiva irônica de que Charles também estaria no rol dos necessitados mentalmente por não se harmonizar com o protocolo social. Em outros momentos, Dr. Grogan diz a Charles que os problemas de Sarah são de ordem mental e chega mesmo a sugeri-lo a internação dela em um centro especializado da época.

A rebeldia de Charles contida parcialmente pelas coerções sociais legitimadas, por um lado, e as reações externas do mesmo às atitudes de Sarah Woodruff, por outro lado, informam-nos um personagem de existência pendular, ora oscilando em um estado de satisfação morna e acanhada em nome de um *status quo* ou bem-estar social, ora variando para uma crise identitária surgidas pelo processo de individualização das contradições vividas pelo personagem.

Quais as origens da renda de Charles Smithson e como suas escolhas pessoais de trabalho e seus interesses intelectuais interpelam-no a uma autoanálise da contradição entre o que acha de si e sua ascendência social? O que leva Charles a comungar do espírito científico de Dr. Grogan, tê-lo como um homem sensato, mas duvidar de suas palavras no tocante a Sarah? Por que Charles sentiu-se subitamente impelido para cortejar Ernestina como sua futura esposa, mas completamente desconfortável ao tratar dos negócios de família com o pai de Ernestina? Apesar de Charles não nutrir por Sam estima e tratá-lo como se fosse substituível, por que Charles não permitiu que Sam se afastasse dele conforme pedira ao seu senhor para tentar a sorte com seu próprio negócio? Como é possível justificar seu interesse repentino por Ernestina e de modo ainda mais súbito, sua paixão desenfreada por Sarah — duas mulheres antípodas, sobretudo, do ponto de vista existencialista, filosofia tão cara para o próprio autor Fowles, conforme atesta em seu livro *Notes on an unfinished novel*:

Meus dois romances anteriores [*The collector* e *The Magus*] foram baseados mais ou menos em premissas existencialistas disfarçadas. Eu quis que este [*The French Lieutenant's Woman*] não fosse exceção; e assim estou tentando demonstrar uma consciência existencialista antes que fosse cronologicamente viável. Kierkegaard era, naturalmente, totalmente desconhecido para os vitorianos britânicos e americanos; mas sempre me pareceu que a era vitoriana, especialmente de 1850 em diante, era extremamente existencialista em muitos de seus dilemas pessoais⁷⁶ (Fowles apud Stephenson, 2007, p. 8).

Para responder a tais perguntas, faz-se necessário a compreensão de que Charles Smithson e Sarah Woodruff estão em uma busca existencial pessoal; autodeslocados de seu *milieu*, desconfortáveis com seu *status quo*, e indiferentes às representações sociais que possam vir a fazer deles. Daí, Charles Smithson retirar coragem para renunciar a *gentlemanry*, trocar o politicamente correto do matrimônio de Ernestina pelo duvidoso e escandaloso caso com Sarah Woodruff.

Mas quem é Sarah Woodruff? Uma mulher inglesa, quase balzaquiana, solteira, de família de condições modestas, sem filhos, fluente em francês, educada acima das expectativas reservadas para alguém com estas características em uma sociedade vitoriana — isto é tudo o que o narrador nos conta sobre Sarah Woodruff. Sarah é a personificação da ambiguidade. Michael considera esta ambiguidade devido ao fato de Sarah ser “representada através de uma tripla camada de vozes que inclui a de Charles, a do narrador masculino e a do

⁷⁶ My two previous novels were both based on more or less disguised existentialist premises. I wanted this one to be no exception; and so I am trying to show an existentialist awareness before it was chronologically possible. Kierkegaard was, of course, totally unknown to the British and American Victorians; but it has always seemed to me that the Victorian age, especially from 1850 on, was highly existentialist in many of its personal dilemmas.

próprio Fowles⁷⁷” (MICHAEL, 1987, p. 225). Tudo o mais que *sabemos* sobre Sarah é *falado* por outros personagens ou, sobretudo, por ela mesma. Sarah é o centro das preocupações de todos os outros personagens e do próprio narrador.

O narrador autoconsciente ironicamente hesita em alguns capítulos (13, 25, 60, 61, por exemplo) sobre como Sarah poderia proceder destes capítulos em diante. O subtexto remete-nos a uma confissão irônica de não saber como narrar deliberada e autoconscientemente uma personagem liberada sexualmente no microcosmo vitoriano sem implodir o gênero literário; a como competir com a inventividade ficcional de uma personagem que recria sua própria narrativa; a entender que por ser um narrador autoconsciente é tão ficcional e contingente quanto o personagem que narra.

O desejo de o *autor* ser *deus* (conforme consta no capítulo 13) é apenas uma *pulsão* que precisa ser atualizada pelo efeito de ilusão seja pela projeção cinematográfica de imagens e audios, seja pelo discurso literário. A pulsão por si não gera prerrogativas, nem hierarquias automáticas e necessárias sobre qualquer personagem, mas apenas se o autor desejar assim parecer ou iludir na significância global da obra literária.

Na narrativa metaficcional, algumas variáveis precisam ser acrescidas à complexa equação interpretativa da obra literária, dentre elas: aquelas que dizem respeito à contra-argumentação do próprio narrador no seio da narrativa, pois este duplo enfoque narrativo dado pela metaficção ao mesmo passo que constrói a obra, também desconstrói as categorias tradicionais de análise da obra. Observemos, por exemplo, como o narrador se comporta no capítulo 13 ante a personagem, em especial, Sarah.

É evidente que minha intenção a esta altura (Capítulo décimo terceiro — Revelação do verdadeiro estado de espírito de Sarah) seria contar tudo — ou tudo o que interessa [...]. Sei que, no contexto de meu livro, Sarah jamais enxugaria as lágrimas⁷⁸ (FOWLES, 1985, p. 97; tradução de Régina Regis Junqueira, sem grifos na tradução).

De acordo com o Dicionário Caldas Aulete, *alcunha* é “cognome, geralmente com valor depreciativo, dado a alguém devido à característica física ou moral; apodo” (AULETE, 2015, *alcunha*). As *alcunhas* de Sarah são muitas, são depreciativas e de ordem eminentemente moral: *Poor Tragedy*, *French lieutenant's woman/whore*, *Alarmed Propriety* e outros. São emitidas pelo narrador, por Ernestina, por Charles, pelo Dr. Grogan e até mesmo

⁷⁷ Sarah is represented through a triple layering of voices, which includes Charles's, the male narrator's, and Fowles' voices.

⁷⁸ Certainly I intended at this stage (*Chap. Thirteen — unfolding of Sarah's true state of mind*) to tell all — or all the matters. [...] I know in the context of my book's reality that Sarah would never have brushed away her tears (FOWLES, 1971, p. 85-86, grifos no original)

pela própria Sarah Woodruff. Cada alcunha representa, ao seu modo, o flagício imputado pelo tempo histórico da sociedade às ações cometidas e/ou narradas pelo narrador, pelos personagens e pela própria Sarah.

Por ora, retornemos à temática das epígrafes e observemos como elas se inserem e reforçam as narrativas. Dos autores não-ficcionais, o mais citado é Karl Marx (1818-83). Notório filósofo e economista alemão, Marx residiu mais da segunda metade da sua vida na Inglaterra — mais precisamente em Londres, desde o início de junho de 1849 até o final de sua trajetória terrena em 1883, quando tinha 64 anos. Vivendo em Londres, berço avançado do capitalismo e epicentro ideológico, onde a revolução industrial se consolidaria de modo acerbo e acirraria as contradições de classes, Karl Marx coexistiu ao período vitoriano e analisou aquela sociedade pelos parâmetros do materialismo histórico-dialético. Longe de ser um contraponto às demais epígrafes, Marx incita o leitor implícito a buscar interpretações de cunho sociológico, portanto científico, sobre a trama literária que se desenrola em paralelo. Os textos de Marx citados são *Capital*, de 1867 e *Economic and Political Manuscripts*, de 1844.

No frontispício deste romance de Fowles, abaixo do nome do autor “John Fowles”, encontra-se o título “*The French Lieutenant's Woman*” e, logo abaixo, uma citação de Karl Marx retirada de *Zur Judenfrage* (“Sobre a questão judaica”, em alemão), publicada em 1844: “[e]very emancipation is a restoration of the human world and of human relationships to man himself” (FOWLES, 1977, p. 3). Inexplicavelmente, esta epígrafe do livro posta por John Fowles na folha de rosto, anterior ao primeiro capítulo, foi omitida na edição da Editora Objetiva, em tradução de Adalgisa Campos da Silva (FOWLES, 2008). Em alternativa, naquela da editora Círculo do Livro, cuja tradutora é Regina Regis Junqueira, temos a presença da devida tradução, à qual aquiescemos: “[t]oda emancipação é a restauração do mundo humano e das relações humanas com o próprio homem” (FOWLES, 1984, p. 5).

Do ponto de vista da crítica literária, apontamos algum rendimento plausível da leitura comparada das epígrafes de Marx face ao discurso literário do romance, tal como o conflito de classes sociais, ainda que velado, existente entre os personagens. À guisa de análise, podemos classificar os personagens em três círculos, cada um destes representando um modo de sobreviver em sociedade, estabelecendo portanto uma relação sócio-ontológica com a realidade mediada pela categoria do trabalho.

No círculo social mais restrito e com maior poder de ação está Mr. Freeman e sua esposa Mrs. Freeman e a filha Miss Ernestina. Mr. Freeman é o clássico capitalista, na visão marxista: o proprietário de meios de produção que ascendeu a tal condição através do

comércio, da mais-valia, etc. Já em seu sobrenome está contido o trocadilho *free man* (“homem livre”). Efetivamente, Mr. Freeman possui uma liberdade maior de ação ao se levar em consideração os parâmetros de uma ideologia burguesa. Esta autonomia econômica lhe permitiu, por exemplo, impetrar a ofensiva jurídica a Charles, perseguindo-o por todos os dispositivos de coerção social possíveis, após Charles ter declinado o “contrato” de noivado com a filha dele, Miss Ernestina.

Ora, mesmo para Mr. Charles Smithson, participante da aristocracia inglesa, não foi possível o livre trânsito de seus sentimentos para com Miss Sarah Woodruff, nem a dissolução pacífica do noivado com Miss Ernestina Freeman, nem tampouco qualquer possibilidade de reagir com algum recurso jurídico cabível à época. Tal microcosmo literário coaduna-se com o prisma marxista: lembremos que Louis Althusser (1987), em *Aparelhos ideológicos do estado*, considera o aparato jurídico como um dos braços legitimadores da elite econômica e, por conseguinte, da ideologia do Estado.

Ao seu turno, em nosso segundo círculo social, Charles Smithson estampa o estrato nobiliário em decadência, em *extinção*, aquele que fora suplantado historicamente pela burguesia. Faz-se necessário notarmos que Charles é o protagonista com mais tempo livre e sem compromissos ou obrigações imediatas ou cotidianas. No decurso dos capítulos (FOWLES, 1977), somos informados que Charles passou grande parte de sua vida viajando por lazer ou curiosidade, quase a esmo. Além de tudo, é exageradamente dependente de seu criado Sam, cujas obrigações incluem desde o seu café da manhã, aparar sua barba, operacionalizar suas idas e vindas, conduzir mensagens, fazer compras domésticas etc. Notemos que possuía uma elevada autoestima e uma sensação de independência e autonomia advinda de sua condição social que o desnorreava quando não encontrava respostas diretas a seus questionamentos.

Charles pensava, logo agia. Foi assim que em uma manhã resolveu que deveria casar e a opção disponível no momento era Ernestina Freeman. Charles, homem, branco, europeu (e inglês), rico (pela herança, não pelo trabalho), solteiro, heterossexual, pais falecidos, sem irmãos ou avós, sem profissão ou cargo definido, talhou-se em procurar ocupar o seu tempo, e antes que o tempo o consumisse de tédio e frustração; tornou-se refém de seu próprio espontaneísmo, pois não havia contas a prestar. Verdadeiramente, Sarah Woodruff foi provavelmente o primeiro e único problema em sua fase adulta: não sabia o que fazer com sua *inquietação* perante ela, e colocou-se um problema de ordem *moral*, pois estava *engaged*: havia assumido compromissos para com a família Freeman.

Charles desenvolveu um forte interesse pelo estudo de Charles Darwin e uma aptidão particular para a pesquisa prática de fósseis — embora não precisasse trabalhar para sobreviver, nem tivesse sido explicitamente orientado por alguém da área. Oscilava entre o autodidatismo e o diletantismo. Considerava-se um *darwinist*/darwinista. Nesse ponto, partimos para o segundo autor não-ficcional mais citado nas epígrafes, Charles Darwin (1809-82). O texto mais citado é o seu clássico *The Origin of Species*, publicado em 1859.

Pode haver de algum modo ironia na escolha do nome do personagem Charles Smithson. Há um paralelismo espontâneo entre *Charles*, o Darwin e o Smithson, pelo fato de ambos compartilharem ideais evolucionistas. Contudo, pode haver um sarcasmo ainda maior em seu sobrenome *Smithson*, pois se lermos literalmente seu sobrenome, ele seria o *Smith's son*, o filho de Smith. Ora, em uma obra com tantas epígrafes de Karl Marx, torna-se também convidativo a refletirmos sobre Adam Smith (1723-90), economista escocês considerado por muitos, inclusive por Marx, como o principal mentor do capitalismo moderno.

Em um texto clássico do marxismo, *As três fontes e as três partes constitutivas do Marxismo*, de 1913, Lenin (2001) demonstra que Karl Marx fundou sua teoria crítica do materialismo histórico-dialético a partir do diálogo entre três grandes áreas do conhecimento do século XVIII: a economia inglesa (Adam Smith, Thomas Malthus etc), a filosofia alemã (Hegel, Feurbach etc) e o socialismo francês (Claude Saint-Simon, Charles Fourier, Pierre Leroux etc). Esta visão está muito difundida entre muitos estudiosos das origens do pensamento de Marx e nos fornece uma chave heurística para a interpretação do sobrenome de nosso protagonista.

Portanto, Charles Smithson seria este oxímoro ambulante e bem vivo, ao contrário de seus fósseis, em vias de *extinção social*. O Dicionário Caldas Aulete nos confirma que o oxímoro é “uma figura antiga cujo sarcasmo se ocultava com palavras aparentemente contraditórias” (2015, consulta online) no exercício da retórica. Sob outra perspectiva, há paralelismos persuasivos entre o darwinismo e o marxismo no tocante ao impacto destas correntes teóricas face às instituições acadêmicas, civis e religiosas da sociedade. Ambas questionaram e abalaram o *status quo* do respaldo consuetudinário de suas bases.

Curiosamente, o ponto de contato entre o darwinismo e a aristocracia são as heranças, aquela genética e esta social. Mas Charles não estava consciente de seu lugar na *fauna* social e gerou um darwinismo social idiossincrático. Isto é, em sua decadência moral, inconscientemente recorreu a justificar-se cientificamente através do escapismo de que aqueles mais bem sucedidos socialmente, receptáculos de uma herança aristocrática de bens e títulos, devem ter sido selecionados por esta sociedade *de algum modo*, ainda que estes

critérios de seleção natural não tenham sido motivo de avaliação por Charles, nem poderiam ter sido, pois escapa à realidade sensível construída pelo narrador. Atentemos, novamente, para o diapasão metaficcional de Fowles: utiliza-se de convenções realistas, mas não se atém a elas.

Inferimos que as coincidências por mera casualidade em uma obra de arte são raríssimas, quase inexistentes, portanto, reportamos amiúde as coexistências entre o heterocosmo literário e as informações extranarrativas como efeitos de sentido provenientes de uma fonte autoral pré-existente à narrativa, intermediário entre o autor físico/biografado e as instâncias narrativas (narrador, tempo, espaço, personagem, para citarmos os principais). É lícito atribuímos a escolha do nome de Mr. Freeman e Charles Smithson como fruto de uma autorreflexão da própria estória (ou *fabula*, na terminologia russa). De modo análogo, o paralelismo entre as epígrafes de Darwin e as filiações teóricas do protagonista para com o darwinismo.

Algo digno de nota trata precisamente desta inserção sistemática de epígrafes em todos os capítulos, com disposição gráfica destacada e acima do corpo do texto da narrativa, entre aspas, com citação direta do autor, ano e título da publicação. Os capítulos *ficcionais* são, por assim dizer, emoldurados extradiegeticamente por estas passagens tanto ficcionais (Jane Austen, Thomas Hardy, Alfred Tennyson) quanto não-ficcionais (Karl Marx, Charles Darwin).

Esta seleção criteriosa de epígrafes afins temática, estrutural e discursivamente ao longo de todos os capítulos, ostenta-se ainda mais com a utilização de notas de rodapé, mais assemelhadas às notas de edição de autor que o leitor *implícito* está acostumado a ler. Ressaltemos, ainda, de que modo esta inserção de epígrafes e de notas de rodapé podem ser atrelada aos efeitos do pós-modernismo. Jameson, ao investigar o processo reificador dos signos na cultura pós-moderna, menciona

aquele jogo puro e aleatório de significantes que denominamos pós-modernismo e que já não produz obras monumentais do tipo modernista, mas rearranja sem cessar os fragmentos de textos pré-existentes, os blocos de construção da produção social e cultural mais antiga, em alguma nova e exaltada *bricolagem*: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que unem pedaços de outros textos (JAMESON, 1987, p. 222 apud CONNOR, 2000).

Esta bricolagem intencional de diálogos, personagens, citações indiretas, epígrafes, notas de rodapé etc, advindas tanto do século XIX, quanto do século XX adensam a metaficcionalidade geral da obra, pois é-nos franqueada a estrutura mosaica do discurso

literário, palimpséstica por excelência, híbrida em sua gênese e destituída de purismos linguísticos.

3. ANÁLISE DO FILME *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN*

3.1 A ADAPTAÇÃO AUTORRELETIDA NA NARRATIVA FÍLMICA

Um dos teóricos americanos em narratologia fílmica, David Bordwell, da Universidade de Wisconsin, chama de *art-cinema narration* (narração de cinema-arte) aqueles filmes que apresentam modos alternativos de narrar em contrariedade à “predominância dos filmes clássicos de Hollywood, e conseqüentemente [à] narração clássica⁷⁹” (1985, p. 205), tornada um fato histórico, muito embora o cinema dito clássico, não seja homogêneo, conforme atesta a própria presença de vozes dissonantes do coro hollywoodiano. Tais filmes que comporiam o repertório de *cinema-arte*, de acordo com a nomenclatura de Bordwell, do ponto de vista da crítica narratológica, utilizariam majoritariamente procedimentos narrativos diferenciados em maior ou menor grau do cânone hollywoodiano.

Já Amy Villarejo (2006) pondera que estes procedimentos ou recursos de cinema-arte podem ser encontrados em filmes hollywoodianos. Neste sentido, menciona também a contribuição dos críticos dos *Cahiers* em desconstruir a visão de Hollywood como um bloco homogêneo. Villarejo nos diz que a concepção de cinema-arte “emergiu da Europa, Japão, Índia e alhures, nos anos 50, de diretores célebres, tais como, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Satyajit Ray, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Andrei Wajda, Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Jacques Tati⁸⁰” (VILLAREJO, 2006, p. 22).

O nosso corpus fílmico certamente possui pontos de contato com o chamado filme artístico no tocante às peculiaridades do modo metaficcional de narrar. Não é à toa que ao debater sobre a técnica do *flashforward* em filmes representativos do cinema-arte, Bordwell (1985, p. 201, grifo nosso) nos revela sua opinião sobre a questão da metaficcionalidade *versus* a narrativa clássica: “[o] *flashforward* é impensável no cinema narrativo clássico, que busca retardar o final, enfatizar a comunicatividade e enfraquecer a autoconsciência. Mas, no filme artístico, o *flashforward* ostenta a variedade de conhecimento da narração⁸¹”.

Sendo assim, para este crítico especializado em teoria da narração fílmica e em narrativas fílmicas americanas, *to play down* — um verbo frasal inglês, sinônimo em

⁷⁹ The predominance of classical Hollywood films, and consequently, classical narration (BORDWELL, 1985, p. 205).

⁸⁰ Emerged from Europe, Japan, India and elsewhere in the 1950s from director luminaries such as Ingmar Bergman, Federico Fellini, Satyajit Ray, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Andrei Wajda, Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Jacques Tati.

⁸¹ The flashforward is unthinkable in the classical narrative cinema, which seeks to retard the ending, emphasize communicativeness, and *play down self-consciousness*. But in the art film, the flashforward flaunts the narration's range of knowledge.

português de *desmerecer, enfraquecer, rebaixar* — a autoconsciência textual é um dos itens previstos ou esperados com naturalidade para a manutenção da convencionalidade do que a tradição fílmica nos legou como um filme *clássico* hollywoodiano. A técnica do *flashforward*, embora não esteja presente explicitamente, comunga do mesmo artifício, uma vez que *flaunts the narration's range of knowledge*, isto é, ostenta ou alardeia a variação de conhecimento que o espectador possa ter da narração. Bordwell (1985, p. 210-211) sintetiza seu argumento com precisão nas linhas seguintes:

Diferentemente do filme clássico, contudo, que normalmente realiza o evento profílmico apenas moderadamente autoconsciente, a narração de cinema arte frequentemente sinaliza que o evento profílmico é também um construto. Isto pode ser efetivado por meio de elementos imotivados na *mise-en-scène* [...]. Alternativamente, o tratamento estilizado de situações, *settings*, ou adereços, ou de uma era ou meio social, podem parecer proceder da narração⁸².

De acordo com o *Oxford Dictionary of Film Studies*, evento profílmico (*profilmic event* ou *profilmic space*) é “a parte do mundo em frente do filme⁸³” (KUHNS, A., WESTWELL, G.; 2012, p. 210) e, segundo o *Oxford Dictionary of Media and Communication*, “qualquer coisa posta em frente da câmera que é, então, capturada no filme e assim, constitui a imagem fílmica⁸⁴” (CHANDLER, D., MUNDAY, R.; 2011, p. 315). Ou seja, o elemento profílmico é tudo aquilo que foi conscientemente posto ante a câmera para ser gravado, sendo, portanto, a *realidade* selecionada, ou no dizer da citação acima, a *parte* do mundo que coube aparecer no filme.

Há desafios inerentes a toda adaptação fílmica devido à heterogeneidade das linguagens literária e fílmica; encontram-se, ainda, aqueles associados às transposições das particularidades do texto literário de modo a produzir um efeito análogo através dos recursos disponíveis à linguagem fílmica. Ao tratarmos o processo adaptativo do romance de John Fowles, destacaremos os aspectos metaficcionalis presentes na narrativa fílmica, por considerarmos que o maior investimento da equipe de adaptação do romance tenha sido sobre estes aspectos metanarrativos tão caros para a narrativa de partida.

Karel Reisz (1926-2002) é um cineasta inglês de origem checa. Escapou do holocausto nazista quando criança e passou a residir na Inglaterra. Foi um dos membros fundadores do

⁸² Unlike the classical film, however, which usually makes the profilmic event only moderately self-conscious, art-cinema narration often signals that the profilmic event is also a construct. This can be accomplished by means of unmotivated elements in the *mise-en-scène* [...]. Alternatively, stylized treatment of situations, settings, or props, or of an era or milieu, can seem to proceed from the narration.

⁸³ The slice of the world in front of the film.

⁸⁴ Everything placed in front of the camera that is then captured on film and so constitutes the film image

movimento estético conhecido por *Free Cinema*⁸⁵, que vingou entre meados da década de 1950 e começo da década seguinte. De modo geral, constituía-se em uma alternativa à produção de documentários da indústria britânica da época. As condições de trabalho associadas às produções deste curto movimento eram consideradas pouco onerosas, com equipamentos de segunda geração. Havia também uma predileção pela temática da classe operária inglesa, marginalizada pelas grandes produções inglesas até então. Das produções associadas à Reisz, *The French lieutenant's woman* foi provavelmente seu filme mais bem difundido entre suas últimas direções.

Harold Pinter⁸⁶, o roteirista deste filme, é um consagrado escritor, dramaturgo e roteirista inglês contemporâneo, nascido em Londres, em 1930, e receptor dos prêmios *David Cohen British Literature Prize*, *Laurence Olivier Award*, ambos em 1995, além do Nobel de Literatura, em 2005. É considerado pela crítica um dos principais representantes do Teatro do Absurdo, juntamente com Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Em suma, Pinter exercita (a exemplo destes autores) uma forma de teatro, sobretudo européia, associada ao pós-Segunda Guerra Mundial, que utilizava elementos ilógicos para construções inusitadas do enredo, personagens, entre outros.

Harold Pinter, autor de 24 roteiros, finaliza seu prefácio ao roteiro do romance de Fowles afirmando: “[c]ertamente compreendo que adaptar romances para a tela seja uma arte séria e fascinante⁸⁷” (PINTER, 2000, p. viii). Já em sua nota editorial preliminar ao roteiro, Pinter afirma que “[a] escrita deste roteiro levou mais de um ano. Esta é a versão final com a qual começamos a gravar. Inevitavelmente, um número de cenas foi cortado e algumas mudanças estruturais foram feitas durante o decorrer da produção⁸⁸” (PINTER, 2000, p.1). De fato, estamos diante de um roteirista não apenas profissional e aclamado pela crítica, mas empenhado e consciente em elevar o *status* estético tanto dos roteiros fílmicos, quanto das adaptações fílmicas, pois segundo ele mesmo afirma, “[j]amais escrevi um filme com roteiro original. Mas eu tenho apreciado bastante adaptar livros de outras pessoas⁸⁹” (PINTER, 2000, viii). Por “*original film*”, Pinter se refere aparentemente à criação de um *roteiro original*, isto é, um roteiro que não seja um decalque de uma fonte direta, particularmente de romances ou peças no caso de suas adaptações.

⁸⁵ Não é o propósito de este capítulo analisar o texto fílmico sob a perspectiva nem do Teatro do Absurdo, nem do *Free Cinema*.

⁸⁶ Mais informações biográficas sobre sua vasta produção artística podem ser encontradas em sua página oficial no seguinte endereço eletrônico: <http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>.

⁸⁷ I certainly understand adapting novels for the screen to be a serious and fascinating craft.

⁸⁸ The writing of this screenplay took over a year. This is the final version with which we began shooting. Inevitably a number of scenes were cut and some structural changes were made during the course of production.

⁸⁹ I have never written an original film. But I've enjoyed adapting other people's books very much.

Não obstante, o roteiro, sendo adaptado ou não de uma obra literária, já poderia ser considerado “original” na medida em que, em nosso caso, um texto verbal literário não poderia ser integralmente transposto para um texto fílmico, pois ambos possuem linguagens diversas e modos diferentes de interação com o leitor/espectador. Os modos de circulação social e cultural de um filme e romance, bem como as condições específicas de produção de cada arte, além dos contextos e movimentos estéticos em que cada arte se insere, diferem significativa e substancialmente, tanto diacrônica quanto sincronicamente.

O crítico americano Seymour Chatman, em seu capítulo dedicado à crítica do filme de Reisz e Pinter, apresenta aquilo que considera o ponto nevrálgico da prática da adaptação do texto literário para o meio fílmico:

O problema central para adaptadores de filme é transformar características narrativas que surgem facilmente na linguagem [verbal], mas dificilmente em uma mídia que opera em ‘tempo real’ e cujo foco natural é a aparência superficial das coisas – daí, as dificuldades tradicionais dos filmes com resumos temporais e espaciais, *comentários narratológicos abstratos*, representação do pensamento e da emoção dos personagens, e assim por diante. Ainda que estes aspectos narrativos no cinema possam ser introduzidos através de determinado artifício – por exemplo, através da convenção do *voice-over* - historicamente, os melhores diretores preferem *soluções puramente visuais*⁹⁰ (CHATMAN, 1990, p. 162-163, *grifos nossos*).

A partir desta problematização feita por Chatman, não podemos afirmar que Harold Pinter e Karel Reisz preferiram soluções *puramente* visuais se levarmos em consideração não apenas os recursos imagéticos, como também a utilização de outros recursos sonoros e textuais, quais sejam: a) o emprego de diferentes trilhas sonoras correspondentes à micronarrativa e à macronarrativa; b) a utilização de diálogos retirados do romance *The French lieutenant's Woman* para a micronarrativa que autoconscientemente adapta filmicamente este mesmo romance; c) a inserção de diálogos inexistentes no romance pertencentes aos personagens da macronarrativa criado por Harold Pinter para tornar possível o efeito de *mise-en-abyme* fílmico, ou seja, de filme-dentro-do-filme. O próprio retrata o que diz ter levado em conta:

O problema ao adaptar *The French lieutenant's woman*, de John Fowles, foi justamente o papel ativo que o autor desenvolve no livro. Colocar o autor na tela, conversando entre nós, pareceu impossível para Karel Reisz e para

⁹⁰ The central problem for film adapters is to transform narrative features that come easily to language but hard to a medium that operates in "real time" and whose natural focus is the surface appearance of things — hence film's traditional difficulties with temporal and spatial summaries, *abstract narratorial commentary*, representations of the thinking and feeling of characters, and so on. Though such aspects of narration in cinema can be introduced through a certain artifice — for example, through the voice-over convention — historically, the best filmmakers have preferred *purely visual solution*.

mim. Achei que Karel resolveu este dilema de forma brilhante ao propor os atores encenando Sarah Woodruff e Charles Smithson, em 1860, também encenando os próprios atores no presente, de tal forma que as duas narrativas ocorressem concomitantemente e as perspectivas mudassem constantemente. As duas narrativas, em outras palavras, complementam e iluminam uma a outra. O roteiro levou bastante tempo para ser escrito, mas foi muito gratificante⁹¹ (PINTER, 2000, p. vii).

Trocando em miúdos, Pinter preferiu a adaptação dos signos metanarrativos⁹² do texto literário por signos análogos⁹³ da linguagem fílmica — o que abrange não somente o dado imagético, como também elementos pertencentes à heterogeneidade da semiose fílmica. Ao lermos um discurso metanarrativo, nossas expectativas de leitor podem ser contrariadas pela própria “consciência” diegética que o texto assume de si. No filme em questão, a não-linearidade da narrativa é provocada seja pela duplicação em *mise-en-abyme* dos personagens, seja pelos comentários dos personagens sobre o *status* ficcional de outros personagens, seja pela utilização de elementos do discurso fílmico (iluminação, cenografia, etc) que remetem, contrapondo-se, a elementos anteriormente utilizados.

Ora, ao confrontarmos as citações do roteirista inglês Harold Pinter e a do teórico de cinema Seymour Chatman, observamos uma corroborando a outra parcialmente na medida em que a equipe de produção da adaptação fílmica optou por transformar os *comentários* (de cunho metaficcional) do narrador do romance sobre a própria narrativa em uma solução não apenas *visual*, como também sonora e linguística, no tocante à duplicação em *mise-en-abyme* de personagens encarnados pelos mesmos atores físicos⁹⁴. Além disso, a transposição de comentários metafissionais através da técnica de *voice-over* foi uma opção conscientemente descartada pelo diretor da adaptação fílmica, conforme atestado pelo relato acima de Pinter.

De outro modo, em algumas cenas, os personagens-atores Anna e Mike ora conversam entre si sobre questões pertinentes ao filme, como no diálogo sobre o contexto social da prostituição à época em que se passa o romance, ora ensaiam como deveriam encenar trechos da adaptação fílmica do romance (PINTER, 2000). De tal forma que para o espectador final da produção, estas cenas podem vir a exercer a função de *comentários* sobre aspectos da narrativa, ainda que de forma visual e, assim, recuperem aquelas características, tão difíceis

⁹¹ The problem with adapting John Fowles' *The French lieutenant's woman* was that of the active role the author plays in the book. To have the author on screen, talking to us, as it were, seemed to Karel Reisz and me to be impossible. Karel solved this dilemma brilliantly, I thought, by proposing that the actors playing Sarah Woodruff and Charles Smithson in 1860 also play the actors themselves in the present, so that the two narratives run concurrently and the perspectives constantly shift. The two narratives, in other words, complement and illuminate each other. The screenplay took a long time to write but was very rewarding.

⁹² A função dos *signos metanarrativos* foi conceituada no **Capítulo I** por meio de Prince (1982).

⁹³ O papel da *analogia* na adaptação fílmica foi discutido no **Capítulo I**, com referência de Chatman (1990).

⁹⁴ Este ponto da análise será aprofundado no item 3.2 desta dissertação.

de serem transpostas, transcodificando-as para este novo *medium*, mencionado por Chatman previamente.

Pinter parece justificar a maximização da categoria personagem no processo adaptativo para a narrativa de chegada, como uma forma de recanalizar as *funções* desempenhadas e identificadas por ele como sendo de origem do autor (*author*). Pinter não descreve de que modo o autor (John Fowles) possui um papel ativo (*active role*), mas afirma que o que aparentava ser o equivalente imediato para o filme (*To have the author on screen/Colocar o autor na tela*) ao papel ativo do autor no livro parecia impossível (*impossible*). Por “impossível”, poderíamos compreender injustificado ou impraticável. Contudo, o roteirista não esclarece os motivos desta impossibilidade em seu prefácio (PINTER, 2000).

De nosso ponto de vista, o papel ativo seria mais bem atribuído ao narrador da narrativa literária e não ao autor físico, John Fowles. De outro modo, anuímos com a perspectiva de que o “problema” ou “dilema” encontrado por Pinter fora solucionado com êxito ao duplicar a categoria personagem na narrativa de chegada. Entendemos que esta foi uma alternativa, dentre outras, que foi tomada ao longo do processo adaptativo.

Vale a pena salientar que a duplicação e a combinação intercalada da trilha sonora, do figurino, cenário, iluminação, entre outros recursos, também chamam a atenção para o modo de significação específico da linguagem fílmica. Como também contribuem para o efeito de metaficcionalidade que atribuímos à narrativa e às suas categorias, em especial, os personagens fílmicos.

Quando o personagem inominado que interpreta o diretor na narrativa-matriz aproxima-se de Anna e Mike, enquanto ambos confabulam o próximo *rendez-vous*, para dizer-lhes um breve aviso profissional, presenciamos o *setting*, os *trailers* com todo o equipamento técnico de filmagem e a equipe de produção lanchando e relaxando. Somos, então, remetidos não apenas ao *intermezzo* das filmagens do filme-dentro-do-filme *The French lieutenant's woman* de Sarah, Charles etc., mas também a um lapso em nossa percepção não mais do filme enquanto produto final, mas do filme que se processa. Este e outros recursos autodiegéticos mencionados ao longo deste trabalho compartilham, a nosso ver, da mesma apreciação quando David Bordwell (1985, p. 60) afirma que “[m]arcas explícitas de comunicatividade ou supressão podem designar um grau de autoconsciência⁹⁵”.

Todavia, não apenas estas *marcas abertas* ou *explícitas* de Bordwell conduzem significância metafílmica. O conceito de *subtexto*, sendo qualquer conjunto de significados

⁹⁵ Overt marks of communicativeness or suppressiveness can also convey a degree of self-consciousness.

depreendidos indiretamente em um construto estético, nos auxilia por este ângulo. É sintomático atinarmos para o fato de que “[p]eças modernas, tais como aquelas de Harold Pinter, nas quais o significado da ação é ocasionalmente sugerido mais por silêncios e pausas do que pelo diálogo apenas, são amiúde discutidas em termos de subtextos ocultos⁹⁶” (BALDICK, 2001, p. 249).

Linda Hutcheon (1980) reconhece, como fora visto previamente, o processo metaficcional de modo perene na história da literatura. Sem embargo, Hutcheon compreende que a reação pós-moderna culminaria na cristalização de obras *sui generis* até o século XX. Sendo o caso, por exemplo, do romance metaficcional *historiográfico* na literatura e do *teatro do absurdo*⁹⁷ na dramaturgia. Percebemos ao longo do filme que este participa de modo coerente da taxonomia dada por Hutcheon.

De certo modo, consideramos que a adaptação fílmica homônima realiza diversas transposições próprias da metaficção historiográfica para o cinema de tal modo que nos sentimo à vontade em cunhar o termo *metacinema historiográfico* a fim de sintetizarmos os efeitos discursivos advindos da correlação entre o corpus fílmico e o literário.

O roteiro de Pinter (2000) declara-se uma adaptação fílmica através da inserção metalinguística de equipamentos e recursos próprios da produção cinematográfica dentro do próprio espaço profílmico. Um traço distintivo desta assertiva configura-se justamente no prelúdio do roteiro:

EXTERIOR. O COBB. LYME REGIS. ALVORECER. 1987.

Uma claquete. Nela está escrita: The French Lieutenant's Woman. Cena 1. Tomada 3.

A claquete fecha-se e recua, deixando uma tomada em primeiro plano de Anna, a atriz que encena Sarah. Ela está sustentando seu cabelo no lugar contra o vento.

VOZ
(fora da tela)

Tudo bem. Vamos lá.

A atriz acenou com a cabeça, libera seu cabelo. O vento o leva.

Ação.

Sarah começa caminhar ao longo do Cobb [...] (PINTER, 2000, p. 3, grifos do autor).

⁹⁶ Modern plays such as those of Harold Pinter, in which the meaning of the action is sometimes suggested more by silences and pauses than by dialogue alone, are often discussed in terms of their hidden subtexts.

⁹⁷ Cabe também mencionar que as peças escritas por Harold Pinter são postas sob a influência da estética do *absurdo*, embora não haja indícios que esta estética transpareça em seu roteiro. Logo, embora tenha alimentado convicções estéticas em obras anteriores, Pinter comportou-se como um tradutor criativo do romance em roteiro.

Deste modo, o filme já se inicia metaficcionalmente, pois, desde os registros técnicos e extras aos diálogos dos personagens, o roteiro demarca que a trama do romance adaptado está presente tanto na totalidade do enredo fílmico, como também em *mise-en-abyme* por intermédio do efeito especular do filme-dentro-do-filme.

O que observamos, portanto, é que a totalidade narrativa do filme se constitui na adaptação fílmica, propriamente dita, pois aquela contém o filme-dentro-do-filme, que por sua vez parodia a própria categoria de adaptação fílmica. É justo considerarmos que a totalidade da narrativa (incluindo tanto os personagens-atores Anna, Mike, etc, como também suas respectivas atuações através dos personagens-encenados de Sarah, Charles, etc) produzem um estilo de adaptação fílmica com matizes *experimentais*, *vanguardistas*, sem os liames da *fidelidade clássica*, com a qual muitos romances, sobretudo os realistas do século XIX, foram adaptados à tela do século XX com o pressuposto de realizarem *idealmente* como teriam acontecido, conforme a imitação mais aproximada do figurino da época, do sotaque da localidade, da ambientação descrita pelo narrador literário, entre outros.

Por sua vez, ao focalizarmos o filme-dentro-do-filme, restringindo-nos apenas aos personagens encenados por Anna, Mike etc, que são respectivamente Sarah, Charles etc, constatamos outro modo de adaptar o romance de Fowles. No filme-dentro-do-filme, os personagens Sarah, Charles, etc se vestem quase sempre de preto, por exemplo. Cada aspecto passível de ser isolado do filme-dentro-do-filme (figurino, como é o caso do exemplo), aponta-nos dois entendimentos: primeiro, ao espectador é dado conhecer parte do *processo* (ainda que ficcionalizado por Anna, Mike, etc) que gerou e/ou nutre alguns dos porquês de tais personagens encenados (Sarah, por exemplo) se vestirem de preto, suscitando ao espectador uma reflexão metaficcional das *escolhas* tomadas no *processo adaptativo* do próprio âmbito do longa-metragem; segundo, a *especularização* da adaptação fílmica mesma reproduz ficcional e metaforicamente a realização adaptativa enquanto produto (filme-dentro-do-filme) e processo (a totalidade do filme).

Tais pólos sendo invertíveis também, pois a totalidade pode ser encarada como *produto* (parcial e em desenvolvimento) ao considerarmos que Anna e Mike não teriam nutrido um caso extraconjugal à toa, mas em decorrência da *verossimilhança* para com o romance de Fowles, aprofundando os efeitos da *mise-en-abyme*. Haja vista que, ao tempo histórico do romance de Fowles e do filme-dentro-do-filme, Charles cometera algo muito próximo da extraconjugalidade, em virtude de os votos de noivado serem selados em acordos

sólidos de real interesse mútuo e material das famílias, motivados por questões economicamente influentes.

A possibilidade mesma de distinguir dois níveis adaptativos de um romance em um mesmo filme (cujo gênero, por isso mesmo, enquadra-se na adaptação fílmica) já se constitui em metaficção — trata-se, justamente, de uma adaptação fílmica ecoando temática, estrutural e metalinguisticamente o texto-fonte de Fowles mediante instâncias narrativas duplas.

3.2 O CALEIDOSCÓPIO DE PERSONAGENS ESPELHADOS

A adaptação fílmica em pauta produz um espelhamento da estrutura narrativa uma vez que os personagens de um enredo encenam atores, ao seu turno, corporificando os personagens do romance *The French lieutenant's woman*. Estes personagens duplos do filme e do filme dentro do filme tornam as convenções da arte representativa o alvo da própria narrativa. O estudo deste recurso metaficcional não apenas é relevante para a compreensão do filme em si, como também estabelece um diálogo produtivo em relação ao texto-fonte, ao recuperar a metaficcionalidade deste com base na linguagem cinematográfica.

Utilizaremos o termo *hipodiegético* (BALDICK, 2001) ou *hipodiegesis* para nos referirmos a uma narrativa-dentro-da-narrativa, isto é, às narrativas embutidas ou justapostas que se constituam em um nível abaixo ou subordinado a uma narrativa matriz ou central à diegesis.

As obras metafissionais fazem largo uso de narrativas que se desdobram ou contêm outras narrativas. Após recorrermos à vasta leitura extensiva, observamos que os críticos referem-se de modo diverso a este fenômeno através da presença de narrativas embutidas (*embedded*), encaixadas (*Chinese-box like*), espelhadas (*mirrored*), encerradas (*enclosed*), paralelas (*paralleled*), entre outras. Todas estas *intranarrativas* estão contidas em um *frame narrative* ou *frame story* (BALDICK, 2001), isto é, na *macronarrativa*⁹⁸ que *enquadra todas as outras e as interliga diegeticamente*, conforme aqui definimos.

Diante desta nomenclatura crescente, focalizamos o caráter interdependente ao nível micro e macro entre as narrativas possíveis de serem delineadas. As prosas ficcionais de Boccaccio, em *Decameron* (1353), e de Chaucer, em *Canterbury Tales* (circa 1390), ilustram exemplos precoces destes recursos bem anteriores ao século XX. Em cada uma de suas respectivas macronarrativas, há a presença de intranarrativas reveladas através de histórias contadas por seus personagens.

A atriz física Meryl Streep interpreta a personagem atriz fílmica Anna que, por sua vez, encena a personagem Sarah Woodruff que, ao seu turno, é simultaneamente a personagem literária do romance que está sendo adaptada/encenada por Anna, e por isso mesmo, a personagem fílmica homônima da adaptação.

⁹⁸ Por conveniência e ausência de verbete adequado tanto em língua inglesa, quanto portuguesa, cunhamos os termos *intranarrativa* e *macronarrativa* para nos referirmos, respectivamente, aos níveis narrativos intradieгéticos decorrentes do efeito de *mise-en-abyme* e ao quadro (*frame*) dieгético geral que integra todas as intranarrativas.

Este mesmo procedimento é adotado para os demais personagens que também atuam na adaptação fílmica. Ou seja, cada personagem do filme que atua na adaptação fílmica (encenando outros personagens) está diretamente atrelada a uma personagem literária do romance adaptado. Este movimento está mais bem definido para os atores físicos Meryl Streep (Anna, que interpreta Sarah) e Jeremy Irons (Mike, que interpreta Charles). Os demais personagens atores não são nomeados por seus nomes pessoais, a exemplo de Anna e Mike. Os papéis de Anna/Sarah e Mike/Charles são os mais densamente trabalhados, pois Anna e Mike são percebidos em diálogo com seus familiares e no dia-a-dia da cidade, além de interagirem frequentemente entre si sem a mediação direta dos diálogos de Sarah e Charles (quando atuando na adaptação fílmica).

Em suma, os personagens fílmicos Anna e Mike são claramente retratados como possuindo consciência diegética de que são atores interpretando papéis em uma adaptação fílmica. Mas, naturalmente, Anna e Mike não possuem a consciência diegética de que são personagens, ou seja, não sabem que são Meryl Streep e Jeremy Irons. Contudo, o espectador não apenas apreende a atuação de Anna e Mike interpretando Sarah e Charles como partes integrantes de uma mesma adaptação, como também poderia relacionar os paralelos narrativos entre as vidas diegéticas de Anna/Sarah e Mike/Charles.

Em outras palavras, para Anna e Mike, a adaptação fílmica de TFLW consiste apenas no nível da atuação que eles mesmos, juntamente com os demais personagens atores/atrizes desempenham, isto é, no nível da consciência ficcional de Sarah e Charles. Porém, para os espectadores, a adaptação fílmica de TFLW consiste justamente no todo formado por todos os personagens, isto é, não apenas por Sarah e Charles, mas igualmente por Anna e Mike.

Para o espectador do longa-metragem, Anna e Mike *retroalimentam* Sarah e Charles, e vice-versa, no dizer do próprio Harold Pinter, citado acima. Além disso, o enquadramento da câmera só permite ao espectador observar os personagens dentro de um *set* de filmagem em poucas cenas. O que leva, por conseguinte, o espectador a apreender, na maioria das cenas, ora os personagens Anna e Mike no cotidiano de suas vidas sem estar em exercício da atividade profissional, ora os personagens Sarah e Charles inteiramente inseridos na produção final da adaptação fílmica. O efeito de *complementariedade* dos personagens Anna/Sarah e Charles/Mike é atributo da *contemporaneidade* da narrativa, que produz a *especularidade* das categorias narrativas, em especial dos personagens, conforme analisamos.

Conceitualmente, os atores (significantes) representam/apresentam mais de um personagem (significado). Isto não seria possível na literatura de forma tão imediata, pois tanto os significantes quanto os significados são mediados pela linguagem verbal, de tal modo

que a narrativa literária precisaria articular estratégias metalinguísticas a fim de comunicar que aquele mesmo significante corresponderia a diferentes personagens.

Destarte, tomando em consideração o percurso global da semiose da narrativa fílmica, os tripés Meryl Streep/Anna/Sarah e Jeremy Irons/Mike/Charles compõem um signo metanarrativo cada, porquanto a significação de cada um destes significantes é dependente da interrelação que o outro personagem ocupa na ficção. As zonas de compreensão acerca de Sarah são margeadas por Anna que são efetivamente representadas pela metáfora do espelho (FIGURAS 04, 05 e 06). Apesar de ambas não se confundirem, uma está na outra. De mesmo modo, podemos aplicar esta linha de raciocínio para Mike e Charles.

Já nos primeiros segundos do filme, a atriz-personagem da narrativa maior (Anna, interpretada por Meryl Streep) é visualizada no *set* aberto de gravação, com som ambiente, acompanhada pela maquiadora portando um espelho, rodeada de microfones (FIGURA 4), câmera, cabos elétricos; ouvimos o comando “Action!” do diretor pelo megafone e temos a presença da claquete com diversas informações técnicas da tomada: *Prod: The French Lieutenant’s Woman, Director: K. Q. Royers, Cameraman: Joe Ainsley, Slate 32, Take 2, Date, etc* (THE FRENCH, 1981).

Somente após o último comando do diretor, a cena do filme dentro do filme começa: o som ambiente é substituído pela trilha sonora extradiegética, o enquadramento da câmera focaliza o campo em que a personagem do filme dentro do filme se move (Sarah Woodruff, a adaptação da personagem homônima do romance, interpretada por Anna, por sua vez interpretada pela pessoa física Meryl Streep). Em vista disso, ressaltamos o argumento de Robert Stam sobre a “a inserção de representações dentro de representações” e sua conclusão de que “o resultado dessa multiplicidade é nos forçar a refletir sobre a natureza da representação em si” (STAM, 1981, p. 68).

A tomada, ilustrada pela FIGURA 4, é talvez a única vez que assistimos simultaneamente a Anna (de costas para as câmeras, preparando-se para entrar em cena) e Sarah (entrevista na imagem refletida do espelho). Esta tomada é a síntese eloquente da duplicidade, fruto do hibridismo metaficcional de Anna-Sarah simbólica e literalmente espelhadas na narrativa fílmica. O fato de Anna ser quem atua Sarah não a torna mais ou menos real ou verossímil que Sarah, pois ambas são personagens, com a diferença que uma atua e a outra é atuada no heterocosmo da narrativa fílmica.

FIGURA 4: ANNA CHECA A MAQUIAGEM NO ESPELHO.



Fonte: THE FRENCH lieutenant's woman. Direção: Karel Reisz, Roteiro: Harold Pinter. Produção: Leon Core. Música: Carl Davis. United Artists. 1981. 2 DVD (127min), NTSC, son., color., Inglês.

FIGURA 5: SARAH (INTERPRETADA POR ANNA) SE OLHA NO ESPELHO EM PÂNICO.



Fonte: THE FRENCH lieutenant's woman. Direção: Karel Reisz, Roteiro: Harold Pinter. Produção: Leon Core. Música: Carl Davis. United Artists. 1981. 2 DVD (127min), NTSC, son., color., Inglês.

FIGURA 6: ANNA SE OLHA NO ESPELHO, NO CAMARIM.



Fonte: THE FRENCH lieutenant's woman. Direção: Karel Reisz, Roteiro: Harold Pinter. Produção: Leon Core. Música: Carl Davis. United Artists. 1981. 2 DVD (127min), NTSC, son., color., Inglês.

Durante a narrativa da adaptação, a assimetria das relações de gênero permanece um tema subterrâneo, mas presente e importante para compreendermos como o filme torna internos os dados externos da opressão sobre a mulher da era vitoriana. O diálogo de Mike e Anna sobre os níveis alarmantes de prostituição na era vitoriana direcionam, naturalmente, o olhar contemporâneo do espectador de forma mais explícita para este tema já presente no romance, como, por exemplo, na seguinte fala de Sarah, presente tanto no texto literário quanto fílmico: “[Sarah:] — Se eu fosse para Londres, sei o que eu deveria me tornar. [...] Eu deveria me tornar o que tantas mulheres que perderam sua honra se tornaram em grandes cidades. [Narrador:] Agora, ela se virou totalmente em sua [de Charles] direção. Sua cor encarnou-se. [Sarah:] — *Eu deveria me tornar o que alguns já me chamam aqui em Lyme*⁹⁹” (FOWLES, 1977, p. 123, grifo nosso). Sarah refere-se ao adjetivo *whore* que autorreflete a palavra *woman* presente no título do romance e funciona como um *sexual pun* (trocadilho com conotação sexual, em inglês) metalinguístico.

Contudo, o assujeitamento social e cultural de Sarah é contrariado por sua própria capacidade de narrar sobre os eventos de sua vida. O *ethos* literário de Sarah (FIGURA 5) a torna, por um lado, anacrônica aos costumes vitorianos, tornando-a uma mulher à frente de seu tempo, pois pondera discursivamente à luz de paradigmas modernos; e, por outro lado, contemporânea aos costumes do espectador (ocidental, ao menos), pois sua não adaptação à cultura vitoriana a aproxima de nós.

Estas facetas da personagem são possíveis graças à autorreferencialidade do romance de Fowles, posteriormente aproveitada pelo roteiro de Pinter. Os limites de significação sobre Mike estão implicados na contrapartida de Charles, pois, ao longo da narrativa, Mike demonstra transitar entre sua própria identidade e a do personagem Charles. Segundo Chatman (1990, p. 165),

[o] uso de um ator inglês real, Jeremy Irons, para representar um ator inglês ficcional, chamado Mike, que por sua vez encena o cavalheiro vitoriano Charles, permite ao filme lidar autoconscientemente com o dilema do ator: apaixonar-se não pela atriz, mas pela personagem que a atriz está encenando¹⁰⁰.

⁹⁹ [Sarah:] — If I went to London, I know what I should become. [...] I should become what so many women who have lost their honour become in great cities. [Narrador:] Now she turned fully towards him. Her colour deepened. [Sarah:] — *I should become what some already call me in Lyme* [grifo nosso].

¹⁰⁰ The use of a real British actor, Jeremy Irons, to represent [...] a fictional British actor named Mike, who in turn plays the Victorian gentleman Charles [...] enables the film to deal self-consciously with the actor's dilemma: falling in love not with the actress but with the character the actress is playing.

FIGURA 7: ENQUADRAMENTO DE MIKE GRITANDO POR SARAH.



Fonte: THE FRENCH lieutenant's woman. Direção: Karel Reisz, Roteiro: Harold Pinter. Produção: Leon Core. Música: Carl Davis. United Artists. 1981. 2 DVD (127min), NTSC, son., color., Inglês.

O roteiro tira proveito do fato de o mesmo ator (Figura 7) interpretar dois personagens, pois esta ambiguidade do significante permite que os polos de significado (Mike e Charles) se intercalem e contaminem um ao outro. O significante de cada personagem passa a ser expresso pelo binômio Mike/Charles, cuja significação global depende da interrelação dialética que cada um desses termos possui no conjunto da narrativa.

De certa forma, Mike é contaminado na sua vida “real” (diegética) pela sua *performance* enquanto Charles. O nível de contaminação chega a tal ponto que Anna passa a ser focalizada por Mike como a Sarah “contemporânea”. Mike passa a emular dilemas análogos aos de Charles: inclina-se para um caso amoroso extraconjugal sofrendo as pressões sociais e culturais da moralidade de uma época em detrimento de uma vida matrimonial estável, economicamente promissora e alicerçada nos costumes de uma época.

Entre Sarah e Charles, a narrativa enfoca todo o jogo de sedução prévio ao enlace sexual. Os encontros de ambos ocorrem de modo mais sub-reptício¹⁰¹ que os de Anna-Mike. Seus diálogos carregam a tensão da não expressão completa de seus sentimentos. Sarah é vigiada de forma velada pela comunidade e explicitamente por sua governanta. Ademais, Sarah, ao ter vivenciado uma ficção que ela mesma inventou, incorpora elementos de uma autoestigmatização que apenas inferioriza ainda mais sua integridade moral perante a sociedade vitoriana. Enquanto Sarah narra sobre si, pondera sobre os estilos de vida que ela poderia seguir. Continuar a viver em Lyme Regis, sujeita a condições praticamente impostas a ela por falta de opções, camuflaria suas reais angústias.

¹⁰¹ O Novo Acordo Ortográfico ainda é omissivo quanto ao uso dos prefixos *sub-*. O único exemplo dado é *sub-hepático*, conforme alínea *a*, da Base XVI. Confronte o Novo Acordo no seguinte *weblink*: http://www.senado.gov.br/noticias/relacoespublicas/Concurso_2009/kit/Acordo_Ortografico.pdf.

Charles atua como o vetor de ação, procurando alterar aquela situação ao seu próprio favor. Por ser um homem de sua época, Charles possui uma liberdade de ação maior que a de Sarah. No entanto, esta mesma liberdade de ação é equiparada entre Mike e Anna. O dilema de Charles constituía-se em algo “real” para a consciência do personagem, ao passo que Mike vivencia a contradição de estar entre a ficção de Charles e a realidade de Mike. Para nós, leitores, a metaficção transforma a ficção e a realidade em lados da mesma moeda, pois os dilemas de Charles e Mike são oriundos e construídos a partir do próprio fator existencial humano do qual fazemos parte.

3.3 O LEITOR FÍLMICO E O ESCRITOR IMAGÉTICO

Como diferenciar a *transcrição* desse mundo real, que existe fora de nós, da construção desse mundo que não existe a não ser na nossa cabeça e que denominamos *ficção*? (GAUDREULT, 2009, p. 49, *grifos do autor*).

Hutcheon (1980, p. 6) afirma: “[a] metaficção possui dois focos importantes: o primeiro recai sobre suas estruturas narrativas e linguísticas, e o segundo sobre o papel do leitor¹⁰²”. A percepção da existência destes dois focos operados pela metaficção no romance — sobre as estruturas narrativas e sobre a função do leitor —, condensa a nossa compreensão atual da metaficção.

A narrativa metaficcional chama a atenção para si mesma, isto é, para os artifícios estilísticos que a tornam uma narrativa. Esta *reflexividade*, espelhamento ou duplicação da ficção sobre si mesma configura a metaficção. Robert Stam¹⁰³, em dois momentos distintos, atenta para as implicações que esta *autorreflexividade* pode causar quando “ao chamar a atenção para a mediação artística, os textos reflexivos subvertem o *pressuposto* de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação [...]” (2008, p. 31, *grifo nosso*), como também quando “o artista autorreflexivo lança dúvidas sobre o *pressuposto* básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a obra de arte deve ser modelada” (1981, p. 55, *grifo nosso*).

Em ambas as citações acima, a palavra “pressuposto”, associada à arte, parece ser o alvo da metaficcionalidade: tornar evidente suas estruturas linguísticas e narrativas, sua artificialidade perante a realidade. Mas, evidente para quem? A resposta é dada por Hutcheon acima e constitui o segundo foco da metaficção: o leitor. E nós acrescentaríamos, ainda, o espectador. Não raro, o próprio leitor e o espectador são tematizados na narrativa metaficcional. Novamente, Robert Stam (1981, p. 70) atenta para a importância do leitor/espectador na narrativa metaficcional:

Essas são ocasiões em que a escrita escreve-se a si própria diante dos olhos dos leitores e, supostamente, com a própria ajuda dos mesmos. Os textos autorreflexivos costumam inscrever o leitor ou espectador dentro de seu

¹⁰² Metafiction has two major focuses: the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader.

¹⁰³ Robert Stam é *University Professor* de *Cinema Studies* da New York University. Possui ampla publicação na área de estudos culturais, literatura/cinema, entre outros. Mais detalhes em <http://cinema.tisch.nyu.edu/object/StamR.html>.

próprio espaço retórico e narrativo. Os romances autorreflexivos quase sempre solicitam a colaboração ativa do leitor [e do espectador].

Este tratamento diferenciado concedido aos leitores é um dos itens que compõem a escrita autorreferencial. Os efeitos de sentido advindos da metaficção estão intimamente ligados à consciência do texto literário e fílmico enquanto um construto estético cuja *ficcionalidade* é (co)criada por um *leitor* de literatura e por um *espectador* de cinema com expectativas que tendem a ser fossilizadas pela tradição literária e fílmica ocidental. O leitor de uma metaficção — qualquer que seja o suporte semiótico — é tematizado intradiegeticamente a tal ponto que poderá tender a coparticipar da gênese de alguns aspectos da obra.

Novamente, o capítulo 13, crucial para qualquer análise do livro pelas suas colocações contundentes, dá-nos pistas acerca de como o *leitor* é tematizado na narrativa:

Mas isto é absurdo? Um personagem só pode ser “real” ou “imaginário”? Se você pensa isso, *hypocrite lecteur*, apenas sorrio¹⁰⁴ (FOWLES, 1971, p. 87, grifos do autor).

O narrador dialoga com o leitor, apelando para a consciência deste sobre a literariedade e o estatuto ficcional que do romance que possui *em suas mãos*. O leitor desta obra de Fowles é interpelado invariavelmente pelo pronome singular em segunda pessoa *you* (tu, você) e, às vezes, sendo literalmente invocado pelo nome que representa sua função na obra, a de *leitor*. No excerto acima, o autor utiliza o equivalente em francês *hypocrite lecteur* (leitor hipócrita) na posição de vocativo, convocando-o explicitamente (ou *overtly*, no dizer de Linda Hutcheon) para desestabilizar os pressupostos teóricos implícitos subjacentes ao fazer literário (que o narrador imagina) que o leitor possua.

Por conseguinte, o leitor/espectador é *provocado* a sair da zona de conforto e da passividade legada por uma tradição literário-fílmica em que a ficção já se apresenta pronta para ser lida. No capítulo “Homo Ludens: o gênero autorreflexivo no romance e no filme”, Robert Stam (1981, p. 56-57) entende que esta provocação é causada pelos

[a]nti-ilusionistas [que] exploram a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a “realidade” é mediatizada através da arte. [...] Visto que a matéria da arte autorreflexiva é a própria tradição — a ela se fazem alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza [...].

¹⁰⁴ But this is preposterous? A character is either 'real' or imaginary? If you think that, *hypocrite lecteur*, I can only smile.

Tradição esta em que o leitor/espectador é seu destinatário final, o qual toma conhecimento do que foi escrito, como se fosse possível separar as duas atividades: a escrita, por parte dos escritores/produtores *ilusionistas*, e a leitura, por parte dos leitores/espectadores *platéia*. A escrita/produção metaficcional quer confundir-se com o ato criativo pertinente à leitura do texto literário/fílmico, quer fazer as atividades de quem escreve/produz e de quem lê/assiste dialogadas no mesmo *palco*, na mesma *página*, quer intimar o leitor/espectador a se posicionar filosófica, histórica e politicamente ante o verdadeiro *espetáculo* literário/fílmico — o próprio texto, a própria narrativa.

O narrador literário também pode cooperar com as tomadas de atitude do leitor, haja vista que aquele age com uma fina ironia *suspensiva*¹⁰⁵, pois, ao deslocar um discurso presente na contemporaneidade para um período anterior, a era vitoriana, demonstra a relatividade ideológica das crenças de uma dada época. É o caso de Ernestina e Charles, que após trocarem poucos beijos nas mãos e nos cabelos, se sentiram “*thoroughly modern young people, with a thoroughly modern sense of humour, a millennium away from ... (sic)*” (FOWLES, 1971, p. 96), ou seja, “pessoas jovens completamente modernas, com um senso de humor completamente moderno, um milênio na frente de ...”.

O aspecto irônico reside justamente no hiperdimensionamento que os sujeitos de uma época dão a si mesmos e às conquistas de uma dada época, pois, após a passagem de certo tempo, bem menos do que *a millennium* (um milênio), o motivo pelo qual Ernestina e Charles se vangloriavam estava muito longe de ser *thouroughly modern* (completamente moderno) do ponto de vista dos leitores contemporâneos da narrativa que o narrador certamente deseja alcançar com a ironia.

Deste modo, a ironia é atualizada para o próprio tempo do futuro leitor da narrativa, que mesmo se considerando mais *livre* em sua contemporaneidade do que Ernestina e Charles, ainda assim goza de uma liberdade *relativa* e *condicionada* ao seu tempo histórico, logo, não absoluta. Tal ironia histórica é espargida pelo narrador de modo descontínuo e opera no efeito geral da obra como pequenos lembretes metonímicos ao leitor do tempo-espaço histórico de quem lê o romance *The French lieutenant's woman*.

Através da ironia literária, a narrativa pode levar o leitor a associar o expediente cômico de modo indireto a sua autocrítica enquanto leitor. Já o narrador autoconsciente, de modo irônico, sabe que não sabe, sabe apenas que narra, pois narrar é sua existência. O narrador autorreflexivo reputa-se *contemporâneo*. Sua metacsciência textual transborda em

¹⁰⁵ Conceituada no **Capítulo I** desta dissertação.

efeitos metalinguísticos. Não é a toa que, em outro momento, ao narrar como o tempo era ocupado pelos casais de namorados a depender da classe social a que pertenciam, ao se referir a Ernestina e Charles, o narrador arremata: “[a]nd the evenings! [...] had to be filled, and without benefit of cinema and television!” (FOWLES, 1977, p. 100), ou seja: [e] as noites! [...] tinham que ser ocupadas, e sem o benefício do cinema e da televisão!

Ora, a aquisição tecnológica referida na citação não era sequer imaginada no tempo de Ernestina e Charles, mas o modo como o narrador constrói a narrativa, inserindo, através de elementos metonímicos, aspectos da contemporaneidade, incita o diálogo pelo recurso da ironia entre o tempo do leitor e os variados tempos da(s) narrativa(s). Em *The French lieutenant's woman*, o narrador é capaz de simular e apresentar opções de enredo para o leitor, como também de induzi-lo a preencher *lacunas* de interpretação sobre os personagens. Já em Hutcheon (1980, p. 49, *grifo da autora*), lemos:

Na maioria das metaficções, o leitor fica com a impressão de que, se toda ficção é um tipo de paródia da vida, não importa quão verossimilhante ela finja ser, a ficção mais autêntica e honesta poderia muito bem ser aquela que mais livremente reconhece/admite sua ficcionalidade. Distanciado do mundo do texto deste modo, o leitor pode compartilhar com o autor o deleite de sua criação imaginativa. Ao forçar o reconhecimento de um código *literário*, a paródia aparenta ser um dos meios importantes para este tipo paradoxal de envolvimento narcisístico externalizado¹⁰⁶.

A narrativa metaficcional convida o leitor a assumir uma postura autocrítica no tocante às próprias atitudes implícitas ao ato de leitura de uma obra *ficcional*. O leitor é engajado pelos recursos meta-estruturantes da narrativa em uma posição *deslocada* em relação àquela convencionalizada pelo cânon literário — a de um leitor de um mundo ficcional criado por uma entidade chamada *autor*.

Há importantes paralelismos entre os comportamentos estéticos do leitor e do espectador face aos efeitos metaficcionais. Godard “nos lembra de que os espectadores tiveram que aprender, historicamente, a *ler* os filmes” (STAM, 1992, p. 31, *grifo nosso*). Por terem sido expostos a uma miríade de filmes apoiados na sequenciação narrativa e bidimensional de imagens, os espectadores não são destituídos de expectativas prévias ao se disporem a fruir um filme ainda desconhecido.

¹⁰⁶ In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody of life, no matter how similar it pretends to be, the most authentic and honest fiction might well be that which most freely acknowledges its fictionality. Distanced from the text's world in this way, the reader can share, with the author, the pleasure of its imaginative creation. In forcing recognition of a *literary* code, parody seems to be one important means to this paradoxical kind of narcissistic extramural involvement.

Nem tampouco estão totalmente imunes à fossilização de um senso estético dependente de certos pressupostos, tais como, à guisa de exemplificação, a verossimilhança psicológica dos personagens, as relações bem encadeadas de causa e efeito dos enredos, a necessidade de uma caracterização de espaço e tempo, entre outros. Tais pressuposições são, em parte, herdadas de uma tradição literária com a qual as narrativas fílmicas têm estado em constante diálogo intertextual.

O espectador, tal qual o leitor, torna-se uma peça-chave para a construção metaficcional das narrativas fílmicas, haja vista que a autorreferencialidade do metacinema endereça-se a um espectador hipotético. As formas de *ver* as sequências imagéticas como um continuum narratorial, autossuficientes diegeticamente, podem levar a uma naturalização estética. Contrariamente a esta naturalização, ou ainda, à neutralização do potencial criativo do leitor/espectador, o filme autoconsciente se projeta *desfocadamente* para o olhar do espectador, ora como realidade, ora como espetáculo.

Realidade: pois, apresenta-se como uma produção material cuja representação artística não escapa aos contextos de produção socio-econômicos e aos ditames da contemporaneidade dos espectadores, sejam eles estéticos (no caso, do cânone), políticos (tais como o regime social à época da exibição), entre outros. Espetáculo: haja vista sua projeção ficcional cujo uso disfarçado de técnicas e convenções *ilusionistas* (no dizer de Stam) visa à manutenção de seu estatuto enquanto obra de consumo *apenas* estético, através do ocultamento do modo de produção ficcional.

O filme autoconsciente intima diegeticamente o espectador a levar em consideração o construto estético artificial para que o processo de montagem e produção de imagens e áudio possam ser encarados enquanto uma narrativa. Para que o filme faça sentido, a colaboração e a imaginação ativas do espectador preenchendo as lacunas e os pontos omissos deixados pelo filme são necessários. Destarte, há a possibilidade metaficcional de corresponsabilizar o leitor/espectador pelos significados dos pré-construídos¹⁰⁷ gerados pelas convenções do realismo ilusionista (STAM, 1981). As metanarrativas põem justamente estes pré-construídos em xeque ao solicitar a colaboração do leitor/espectador.

A percepção pelo leitor/espectador da não naturalidade das convenções produzidas pela metalinguagem da representação artística faz com que ele mesmo se sinta tematizado e artífice da existência ficcional do enredo. Descortinar o pano de fundo, romper a parede

¹⁰⁷ O termo *pré-construído* é utilizado em Análise do Discurso de linha francesa. Foi proposto pela primeira vez por Paul Henry (1993). O pré-construído são os elementos da materialidade linguística que acessam e mobilizam a *memória discursiva* dos sujeitos. Por sua vez, adotamos a conceituação de memória discursiva dada por Eni Orlandi (2001, p. 31): “é o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”.

invisível do palco, fazer os bastidores falarem na cena, interromper o espetáculo para dialogar com o público, analisar metalinguisticamente o que os próprios personagens falam. Tudo isto são procedimentos comparáveis, pertinentes ao romance de Fowles e ao filme de Reisz/Pinter e refletem a espetacularização do próprio fazer literário.

O espectador, por exemplo, tende a extrair intuitiva ou inconscientemente *normatizações* genéricas do que se espera de determinado gênero ou “estilo” fílmico a partir do grau de exposição ou familiaridade que o mesmo possui ao longo de sua trajetória cultural. Estas mesmas normas *preconcebidas*, ainda não analisadas pelo crivo da investigação, são resultantes do repertório de cada espectador, retroalimentando-se com novas escolhas de filmes a serem vistos com base no já visto.

Tal *taxonomia* informal, a que todos nós estamos sujeitos, está longe de ser um processo totalmente subjetivo ou desestruturado logicamente, por duas motivações básicas. Em primeiro lugar, tendemos a assistir e a apreciar aquilo que foi produzido em dado contexto. Cada produção remete a uma mobilização cultural e econômica de profissionais e pesquisadores da área que se unificam em torno de um projeto de filme e, como tal, incidem na valorização de algumas convenções em detrimento de outras.

Em segundo lugar, nem tudo o que é produzido possui exatamente a mesma possibilidade de divulgação, exibição, acesso, legendagem, dublagem, de tal forma que nós, espectadores, somos conduzidos a assistir ao que está ao nosso alcance, logo, nossas preferências repousam sobre dadas *possibilidades* de acesso. Sendo assim, tendemos a enxergar com mais nitidez aquilo que nos é exposto com maior frequência, bem como a ficarmos *cegos* ao que é apresentado reiteradamente como condição *sine qua non* para a manutenção de uma tradição estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terei lamentavelmente destruído a ilusão? Não. Minhas personagens continuam existindo, e dentro de uma realidade nem mais nem menos real do que a que acabo de destruir. A ficção está entrelaçada em tudo, como bem observou um certo grego há dois mil e quinhentos anos atrás. Acho essa nova realidade (ou irrealidade) mais válida, e gostaria que o leitor compartilhasse a convicção de que não controlo inteiramente essas criaturas de minha imaginação, assim como ele não consegue controlar, por mais que se esforce — não importa o quanto haja nele de uma moderna sra. Poulteney —, seus filhos, colegas, amigos, ou mesmo a si próprio¹⁰⁸ (FOWLES, 1985, p. 98, tradução de Regina Régis Junqueira).

Durante o primeiro capítulo, ocupamo-nos de fornecer um tratamento teórico ao nosso principal instrumento de trabalho – a metaficção – mediante uma problematização conceitual. Enfeixamos nossas reflexões teóricas com Stam, quando nos diz que “a propensão à reflexividade deve ser vista como sintomática não apenas da consciência linguística mais geral do pensamento contemporâneo, mas também do que se poderia denominar sua autoconsciência metodológica, sua tendência a investigar os próprios instrumentos” (STAM, 2003, p. 174). A ficção não escapou a esta propensão e forja-se metaficção, avaliando sua própria ficcionalidade. Toda ficção possui implicações estéticas, culturais e políticas, em qualquer espaço-tempo. Não obstante, não possui “uma valência política *a priori*; pode ser utilizada pelo esteticismo da arte pela arte, pelo formalismo específico de cada meio, pela publicidade ou pelo materialismo dialético. Pode ser narcisista ou intersubjetiva, signo de uma urgência politicamente motivada ou de uma lassidão niilista” (STAM, 2013, p. 176). Certamente, a ficção está entretecida em tudo, como os gregos antigos e Fowles observaram. A arte metaficcional pode ser entendida como metáfora da ficção; esta, metáfora da vida.

Em nosso percurso de leitura e escrita investigativas presente nos capítulos analíticos seguintes – o segundo e o terceiro –, procuramos dar à metaficção uma maior aplicabilidade no campo da crítica literária e fílmica. Apreender a metaficção em ação estética, em funcionamento discursivo e em estruturamento metasemiótico em narrativas literária e fílmica

¹⁰⁸ I have disgracefully broken the illusion? No. My characters still exist, and in a reality no less, or no more, real than the one I have just broken. Fiction is woven into all, as a Greek observed some two and a half thousand years ago. I find this new reality (or unreality) more valid; and I would have you share my own sense that I do not fully control these creatures of my mind, any more than you control — however hard you try, however much of a latter-day Mrs Poulteney you may be — your children, colleagues, friends or even yourself. (FOWLES, 1977, p. 87).

conduziu nosso olhar e escrita. Alcançar um nível de análise capaz de entrever a metaficção atualizada por intermédio de narradores, personagens, epígrafes, dentre outras categorias passíveis de serem delineadas, produziu os principais resultados desta pesquisa. O nosso desenvolvimento de conceitos pautados no texto fílmico e literário, tais como, o (des)narrador autoconsciente, as epígrafes autorreflexivas, os personagens em *mise-en-abyme* e o leitor-espectador tematizado foram os cavalos de batalha, os carros-chefe e os pontos de lança que nos permitiram perceber a existência materializada da metaficção em nosso *corpus*.

Consideramos ter desbravado algumas veredas teóricas e analíticas ainda bastante incipientes¹⁰⁹ no contexto da pós-graduação brasileira¹¹⁰. À guisa de conclusão, conscientes da necessidade da pesquisa contínua, qualificada, e em diálogo permanente com a comunidade acadêmica, esperamos que este trabalho possa ter aberto caminho para pesquisas futuras cujo escopo permita adensar ainda mais as análises e resultados obtidos por ora.

¹⁰⁹ Basta mencionarmos que mais de 95% do material teórico e crítico compilado pelo pesquisador durante a pesquisa desta dissertação se encontra publicado somente em língua inglesa. Dentre este material, encontramos dezenas de contribuições profícuas publicadas nas décadas de 70 e 80 que ainda aguardam a devida tradução e publicização em língua portuguesa.

¹¹⁰ No contexto brasileiro desta linha de pesquisa, a professora Lúcia Nobre defendeu, em 2013, sua tese pioneira pelo Programa de Pós-graduação de Letras, da UFPB, intitulada *Jogo de espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metafictionalidade no romance e no filme*, sob orientação da professora Dr.^a Genilda Azerêdo.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey Galt. *A glossary of literary terms*. 10th ed. Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning, 2005.
- ACHESON, James. The French lieutenant's woman. In: *John Fowles*. Macmillan Modern Novelists. Hampshire and London: Macmillan Press LTD, 1998. p. 33-47.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2012.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.
- AMERICAN Heritage dictionary. Disponível em: <https://www.ahdictionary.com/>. Acesso em: 04 mar. 2014.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. *O escorpião encalacrado*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Coleção Estudos, v. 2. 6ª ed. Tradução equipe Perspectiva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- AULETE, Caldas (org.). Arquétipo. In: *Dicionário caldas aulete*. Disponível em: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital. Acesso em: 26 out. 2013.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus Editora, 2003.
- AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: _____; GOUVEIA, Arturo (Organizadores). *Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012. p. 133-146.
- BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. 2nd Ed. Reading: Oxford University Press, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail M. Forms of time and of the chronotope in the novel. In: *The dialogic imagination: four essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 83-258.
- _____. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- _____. *A estética da criação verbal*. Tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. *The mirror of production*. Translation by Mark Poster. Saint Louis: Telos Press, 1975

- BELLMAN, J., BELLMAN, K. *Cliffs notes on Fowles' The French lieutenant's woman*. Nebraska: Cliffs Notes, 1979.
- BERNARDO, Gustavo. Reviravoltas aninhadas. In: *O livro da metaficção*. Ilustrações de Carolina Kaastrup. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p. 85-118.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAITH, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. Rio de Janeiro: Contexto, 2005.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2000.
- BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. Abingdon: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.
- BROOKER, Peter (ed.) *Modernism/Postmodernism*. London: Longman, 1992.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CHATMAN, Seymour. A new kind of film adaptation: The French lieutenant's woman. In: *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990. p.161-183.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: *Teoria da literatura I*. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa: Edições 70, 1999.
- COLLINS English dictionary. Disponível em: <http://www.collinsdictionary.com/>. Acesso em 04 mar. 2014.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- CURRIE, Mark. Introduction. In: *Metafiction*. Edited and introduced by Mark Currie. Longman Critical Readers. New York: Longman Publishing, 1995.
- EAGLETON, Terry. Capitalism, Modernism and Postmodernism. In: *Against the grain: Essays 1975-1985*. Londres: Verso, 1986.
- _____. Da pólis ao pós-modernismo. In: *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. Where do postmodernist come from? In: *Monthly Review*. v. 47, n. 3, 1995. p. 59-70. Disponível em: http://www.english.txstate.edu/cohen_p/postmodern/History/Eagleton.html. Acesso em: 28 jul. 2015.

FINNEY, Brian. The French lieutenant's woman as historical novel. In: ACHESON, James. *John Fowles*. Edited by James Acheson. New Casebooks (A collection of all new critical essays by contemporary scholars). Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. p. 90-103.

FOWLES, John. *The French lieutenant's woman*. Suffolk: Triad/Granada, 1977.

_____. *A mulher do tenente francês*. Trad. Regina Regis Junqueira. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

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

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. Número 53, p. 166-182. Março/maio. São Paulo: 2002.

FROST, Simon R. *The business of the novel*. New York: Routledge, 2015.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2009.

HASSAN, Ihab. *The dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature*. 2ª ed. Nova York: Oxford University Press, 1982.

HABERMAS, Jürgen. Modernity – an incomplete project. In: FOSTER, Hal (ed.) *Postmodern culture*. London: Pluto Press, 1985. p. 3-15.

_____. *The philosophical discourse of modernity*. Translation by Frederick Lawrence. London: Polity Press, 1987.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da Análise Automática do Discurso de Michel Pêcheux. Trad. de Bethania Mariani. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2ª Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

HUFFAKER, Robert. The French lieutenant's woman. In: *John Fowles: naturalist of Lyme Regis*. North Texas: North Texas State University Press, 2010, p. 91-115.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Bristol: Routledge, 1980.

_____. Postmodern paratextuality and history. In: *Texte*, n. 5-6, 1986-87. p. 301-312.

_____. *A poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1988.

_____. Historiographic metafiction: parody and the intertexts of history. In: O'DONNELL,

P.; DAVIS, R (ed.). *Intertextuality and contemporary American fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. p. 3-32.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAMESON, Frederick. Reading without interpretation: postmodernism and the video-text. In: ATTRIDGE, Derek et alii (ed.). *The linguistics of writing: arguments between language and literature*. Manchester: Manchester University Press, 1987. p. 198-223.

_____. The cultural logic of late capitalism. In: *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke UP, 1991. p. 1-54.

KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. *A Oxford dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 2002.

LENIN, V. I. *As três fontes*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2001. 96 p.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmodern: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit, 1979. 109p.

_____. Introduction. In: *The postmodern condition: a report on knowledge*. Translation by Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984. p. XXIII-XXV.

MARTIN, Joseph. Postmodernist play in Karel Reisz's *The French lieutenant's woman*. In: *Literature/Film Quarterly*. Vol. 22, No. 3. January. 1994. p. 151.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 1ª ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

MAZZARO, Jerome. *Postmodern American poetry*. Chicago: University of Illinois Press, 1980.

MERRIAM-WEBSTER English Dictionary. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/>. Acesso em: 04 mar. 2014.

MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mimese*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1997.

McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Methuen, 1987.

MICHAEL, Magali Cornier. "Who is Sarah?": A critique of *The French lieutenant's woman's* feminism. In: *Critique*. Summer. London: Taylor & Francis Ltd, 1987. p. 225-236.

MIMICS, David. Formalism. In: *A new handbook of literary terms*. New Haven: Yale University Press, 2007. p. 124-127.

NICOL, Bran. *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. Cambridge: CUP, 2009.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 3ª ed. Campinas: Editora Pontes, 2001.

OXFORD English Dictionary. Disponível em www.oed.com. Acesso em 04/03/2014.

PERÍODICOS da Capes. Disponível em: http://www.periodicos.capes.gov.br/?option=com_pmetabusc&mn=88&smn=88&type=m&metalib=aHR0cDovL2NhcGVzLW1ldGFsaWJwbHVzLmhvc3RlZC5leGxpYnJpc2dyb3VwLmNvbS9wcmltb19saWJyYXJ5L2xpYndiYi9hY3Rpb24vc2VhcmNoLmRvP2RzY250PTAmZnJiZz0mc2NwLnNjcHM9cHJpbW9fY2VudHJhbF9tdWx0aXBsZV9mZSZ0YWI9ZGVmYXVsdF90YWImY3Q9c2VhcmNoJm1vZGU9QmFzaWMmZHVtPXRydWUmaW5keD0xJmZuPXNIYXJjaCZ2aWQ9Q0FQRVM%3D&buscaRapidaTermo=metafiction+french+lieutena nt%27s+woman&x=13&y=8. Acesso em: 12 jan. 2015.

PINTER, Harold. The French lieutenant's woman. In: *Collected screenplays three*. London: Faber and Faber, 2000. p. 1-138.

PRINCE, Gerald. Metanarrative signs. In: *Narratology*. New York: Monton, 1982. p. 115-128.

POLLHEIDE, Jens. *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles*. 177f. Doktorarbeiten (Linguistik und Literaturwissenschaft). Universität Bielefeld, Bielefeld (Deutschland), 2003. Disponível em: <https://pub.uni-bielefeld.de/publication/2302475>. Acesso em: 27 jul. 2015.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11ª ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. 220p.

REICHMANN, Brunilda. Adaptação remissiva e digressiva: transposição de metaficção para o cinema. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 36, jan/jun, 2013. p. 129-144.

SAPIRO, Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Collection Repères. Paris: Éditions La Découverte, 2014.

SPANOS, William. *Martin Heidegger and the question of literature: toward a postmodern literary hermeneutics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

STANFORD *Encyclopedia of philosophy*. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism>. Acesso em: 12 dez. 2015.

STAM, Robert. Homo Ludens: o gênero autorreflexivo no romance e no filme. In: *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 53-82.

_____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia: Columbia University Press, 1992.

_____. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, R., RAENGO, A.. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2005.

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

_____. A política da reflexividade. In: *Introdução à teoria do cinema*. Trad. de Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003. p. 174-176.

STEPHENSON, William. *Fowles's The French lieutenant's woman*. Reader's Guide. London: Continuum, 2007.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THE FRENCH lieutenant's woman. Direção: Karel Reisz, Roteiro: Harold Pinter. Produção: Leon Core. Música: Carl Davis. United Artists. 1981. 2 DVD (127min), NTSC, son., color., Inglês.

_____. Read by Paul Shelley. 14 discos compactos (840 min): digital, estéreo. Audiogo, 2012.

_____. Read by Jeremy Irons. 16 discos compactos: audio digital, estéreo. Audible, 1999.

VILLAREJO, Amy. *Film studies: the basics*. New York: Routledge, 2007.

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Kessinger Legacy Reprints, 2010.

WAUGH, Patricia. *What is metafiction? the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1984.

_____. (ed.). *Postmodernism: a reader*. London: Arnold, 1992.

WILDE, Alan. *Horizons of assent: modernism, postmodernism and the ironic imagination*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1981.

WILLBERN, David. *The American popular novel after World War II: a study of 25 best sellers, 1947-2000*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2013.

WOODS, Tim. *Beginning postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.