UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

MIRIAN GADO FERNANDES COSTA

Tempo e Memória em Julian Barnes
Uma leitura de *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Tempo e Memória em Julian Barnes
Uma leitura de *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Dr. Marcelo Pen Parreira

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C834t Costa, Mirian Gado Fernandes
Tempo e memória em Julian Barnes Uma leitura de
The Sense of an Ending e Levels of Life / Mirian
Gado Fernandes Costa ; orientador Marcelo Pen
Parreira. - São Paulo, 2019.
205 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. : Julian Barnes. 2. literatura contemporânea.
3. tempo. 4. memória. I. Parreira, Marcelo Pen,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Mirian Beatriz Urbano Gado Fernandes Costa

Data da defesa: 05/12/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Dr. Marcelo Pen Parreira

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/01/2020.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Esta pesquisa foi realizada com o apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior (CAPES) - Brasil

Para Henrique

Seu amor e generosidade me constituem.

Sempre haverá um presente em nosso tempo.

Agradecimentos

Agradeço aos que vieram antes de mim e se tornaram passado. Agradeço aos meus que vieram antes de mim, mas ainda estão presentes, em especial, meus queridos pais, Elda e João. E, agradeço aos que vieram de mim, meus amores, Marina e João, que também serão um pouco de mim no futuro.

Ao meu orientador, Marcelo Pen Parreira, pelo acompanhamento em todo o percurso, suas leituras e considerações foram muito importantes.

Aos professores da banca de qualificação, Maria Elisa Cevasco e Hélio Salles Gentil, e aos professores da banca de defesa.

À professora Marlise, minha amiga, cuja companhia e leituras foram abraços no passado, no presente e no futuro.

À minha querida Janete, um presente de uma vida.

Às amigas Ana Cristina Bonchristiano, Suzana Boxwell, Fabiane Bicalho, Márcia Kinjo, Patrícia Freitas, Ana Carolina Mesquita e Mayara Freitas. Aos colegas do grupo de estudos *Sequências Brasileiras*, em especial, Ivo Paulino Soares, e aos colegas do GELAF, todos sempre presentes dentro e fora da FFLCH. Lembro com carinho da longa e afável amizade com Marcos Ribeiro de Moraes. Que prazer conviver com vocês todos!

Aos psicanalistas, que fizeram e sempre farão parte da minha história, em especial à generosidade de Fabiane Secches, pela leitura parcial desta tese.

Aos muitos colegas cujas defesas eu assisti, as quais serviram de motivação para um dia chegar lá também!

Por fim, relembro com tristeza, que ao longo da elaboração deste trabalho, as amigas Renata e Rosana perderam subitamente seus companheiros de décadas, Eduardo e João; também menciono meu primo Valter, que escolheu a única questão filosófica verdadeira. Suas ausências, de alguma forma, fizeram eu me agarrar ainda mais às palavras de Barnes.

COSTA, MIRIAN GADO FERNANDES. **Tempo e Memória em Julian Barnes. *The Sense of an Ending e Levels of Life***. 2019. 202 p. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo

Esta tese apresenta uma leitura crítica de duas obras contemporâneas da literatura inglesa *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*, do escritor Julian Barnes. Considerando que as narrativas ficcionais trazem à linguagem certas dimensões da experiência humana, o estudo das representações do tempo e da memória nestas obras tem o intuito de investigar as ressignificações das trajetórias dos narradores, que se dão em meio a um intenso diálogo entre o passado e o presente, no qual também se exploram as possibilidades do resgate das memórias, da elaboração da polissemia dos afetos e da investigação das formas de se lidar com a passagem do tempo diante da imposição incontornável da finitude humana. A perspectiva teórica para a elaboração desta pesquisa foi inspirada na filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur, e outros teóricos afins, com atenção especial à sua obra monumental *Temps et Récit*.

Palavras-chaves: Julian Barnes, literatura contemporânea, tempo, memória.

COSTA, MIRIAN GADO FERNANDES. **Time and Memory in Julian Barnes. *The Sense of an Ending e Levels of Life***. 2019. 202 p. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Abstract

This doctoral dissertation presents a critical reading of two contemporary works of English literature, *The Sense of an Ending* and *Levels of Life*, by Julian Barnes. Taking into account that fictional narratives bring certain dimensions of human experience to language, the study of the representations of time and memory in these two works intends to investigate the resignifying of the narrators' trajectories that occur in the midst of an intense discussion of past and present, which encompass the possibility of recalling memories, of elaborating on the polysemy of affections and the investigation of how to deal with the passage of time when faced with the unavoidable reality of human finiteness. The critical perspective for this work is based on the philosophical hermeneutics of Paul Ricoeur, especially on his monumental work *Temps et Récit*, and other theorists of a similar point of view.

Keywords: Julian Barnes, contemporary literature, time, memory.

Tempo e memória em Julian Barnes

Uma leitura de *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*

SUMÁRIO

1 ***“Most of us have only one story to tell.”***

2 ***“There’s a different authenticity to memory, and not an inferior one.”***

Tempo e Memória em *The Sense of an Ending*

3 ***“Every love story is a potential grief story... so why do we aspire to love?”***

Tempo e Memória em *Levels of Life*

4 ***“Where’ve you been all my life?”***

Encerramento

Bibliografia

Anexo

Tempo e memória em Julian Barnes

Uma leitura de *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*

SUMÁRIO

1 “*Most of us have only one story to tell.*”

Motivações e escolhas.....12

Olhares relevantes

Primeiras palavras

Por que Julian Barnes?

O *corpus* do estudo: as obras escolhidas

Perspectiva teórica

2 “*There’s a different authenticity to memory, and not an inferior one.*”

Tempo e Memória em *The Sense of an Ending*.....52

Molhando os pés no rio do romance

Mergulhando na estrutura formal de *The Sense of an Ending*

O rio do tempo ganha opulência

O tempo envelhece depressa

À velocidade da luz

O tempo só se torna humano pela narrativa

O imenso edifício da memória

3 ***“Every love story is a potential grief story... so why do we aspire to love?”***

Tempo e Memória em *Levels of Life*.....132

A direção do olhar

Examinando a construção de *Levels of Life*

O amor inspira o desejo por discursos verdadeiros

Notre propos est de saisir le sens d'un geste

O tempo, a memória e suas representações

Ainda há tempo?

4 ***“Where’ve you been all my life?”***

Encerramento.....175

Ressignificações

Frozen rivers flow

Bibliografia.....188

Anexo.....203

*And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet...*

“The Love Song of J. Alfred Prufrock”

T. S. Eliot

1

“Most of us have only one story to tell.”¹

Motivações e escolhas**Olhares Relevantes**

Primeiras palavras

Por que Julian Barnes?

O *corpus* do estudo: as obras escolhidas

Perspectiva teórica

¹ BARNES, *The Only Story*, (2018), p. 03.

Motivações e escolhas

*A única coisa que importa na arte
é o que não pode ser explicado...
Aqueles que têm olhos
sabem o quanto as palavras são irrelevantes
em relação ao que eles veem.
Georges Braque²*

A obra de Julian Barnes procura responder a algumas perguntas persistentes que fazem de sua literatura um elo de mediação entre o pensamento, o vivido e o mundo ao nosso redor. Sua narrativa límpida e direta, mas igualmente profunda e lírica, propõe discutir questões capitais e significativas que espelham preocupações e problemas contemporâneos.

Estas questões não se inauguram no presente, tampouco com a obra do escritor inglês, mas preenchem corações e mentes de filósofos, pensadores e escritores há séculos, constituindo um repertório colossal de dúvidas e conhecimento que, desenvolvido em cada tempo histórico, vem sendo transmitido pela cultura.

Questionamentos como: “*Do you know who I am ?*”³ “*How do you know you want it?*”⁴ “*And has his immersion in philosophy reconciled him to the brevity of life, and its inevitable ending for him?*”⁵ “*Is death-awareness connected to my being a writer?*”⁶ “*Is it splendid, or stupid, to take life seriously?*”⁷ estão formulados direta ou indiretamente na obra de Barnes, e se transformam em potentes reflexões em sua literatura. Suas análises dizem respeito principalmente à vida e à finitude, ao tempo dado a cada um e como o vivemos, conciliando-se com meditações sobre a potência da memória, dos afetos e dos desejos, conferindo relevo à necessidade do conhecimento de si.

² BRAQUE apud BARNES, *Mantendo um olho aberto*, (2017), p. 192.

³ BARNES, *Nothing to be Frightened of*, (2008), p. 10 e tradução brasileira *Nada a temer*, (2009), p. 15: “Você sabe quem eu sou?”

⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 84 e tradução brasileira *O sentido de um fim* (2012), p. 85: “Como você sabe que quer isso?”

⁵ BARNES, *Nothing to be Frightened of*, (2008), p. 62 e *Nada a temer*, (2009), p. 67: “E a sua imersão na filosofia o reconciliou com a brevidade da vida e com o fim inevitável da dele?”

⁶ Ibidem, p. 66 e ibidem, p. 71: “A consciência da morte está ligada ao fato de eu ser um escritor?”

⁷ Ibidem, p. 172 e ibidem, p. 179: “É esplêndido ou estúpido levar a vida a sério?”

Com um olhar diligente voltado também para o cotidiano, o banal e tudo que se passa anonimamente ao nosso redor, Barnes ressalta a proeminência da memória e suas precariedades, problematizando a forma como recordamos e contamos nossas vidas, pois suas indagações são desafios para pensarmos o que nos faz avançar, sem desistir, diante do mistério da vida.

Estas e muitas outras inquietudes formalizam-se em um tratamento literário cuidadoso, tanto no campo ficcional como no não ficcional, representando embates e dificuldades contemporâneos, em busca de formas mais plausíveis para nossas relações e nossa história. Se oscilamos entre luz e sombra, a literatura barnesiana investiga como nos aproximamos do equilíbrio possível, mediado por nosso conhecimento incompleto.

Cativos de um futuro incerto e de um tempo impreciso de vida, aprendemos com Barnes a não recuar diante das incertezas e precariedades, arriscando formular algumas perguntas pujantes: Como viver e contar a própria história? Como relacionar-se com o tempo presente e enfrentar nossa maior angústia, o terror ontológico, o medo da morte?

A potência lírica e imaginativa do escritor revela-se por meio de narrativas lúcidas e sensíveis, especialmente quando trata de tabus e temas delicados ou controversos, presenteando seus leitores com um repertório amplo e desafiador, que demonstra seu desejo de trazer o sujeito para o centro de seus enredos. Lembra a si e a seus contemporâneos, de nossas responsabilidades como sujeitos de afetos envolvidos na construção social dos modelos de subjetividade do presente.

O tempo é outro tema caro a Barnes, questionando, em sua obra, sobre as formas de lidarmos com o tempo cronológico e subjetivo, com as fugacidades e imparmanências da vida de cada um. Suas indagações sobre o tempo nos remetem a Santo Agostinho⁸:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo

⁸ Filósofo e teólogo (354-430 d.C.), foi um importante pensador dos primeiros séculos do cristianismo.

perguntar eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.⁹

Como Agostinho, também não sabemos explicar o que é o tempo, então construímos hipóteses reflexivas que combinam os enigmas do tempo e da memória, recorrendo aos que nos antecederam, sejam filósofos, historiadores, literatos ou artistas, abraçando o âmbito cultural tanto secular quanto o de crenças transcendentais e religiosas.

Conforme análise do professor Jorge Coli,

A arte não estimula em nós apenas as faculdades racionais. Causa impactos, provocando modificações em nossa sensibilidade e nossas emoções. Atua de modo profundo em nosso cerne, nossas entranhas, nossas contradições, nossos desejos e nossos medos. Nunca é simples e nítida. Pode ser bela, sinistra, erótica, repulsiva e muito mais.¹⁰

Assim, as artes em geral e, especificamente a literatura, proporcionam repercussões além da nossa racionalidade por se inserirem como elemento disruptivo e transformador de nossas experiências. A literatura que não se restringe ao sentido documental da vida, mas que é instrumento de acesso a ela, convida à transformação de nossas sensibilidades, ensinando-nos percepções e emoções novas.

Também, a reflexão por meio da literatura que inclui o outro e, se possível, abrangendo todas as nuances da alteridade, pode favorecer encontros que promovam a superação de dogmas e preconceitos. A literatura descentraliza o sujeito ao reivindicar a importância do passado, ao mesmo tempo que se afirma diagnóstica do contemporâneo e antecipatória, ou até premonitória, do amanhã, em função de suas possibilidades de elaboração criativa que facilitam o passeio entre o passado, o presente e o futuro.

Porém, surgem perguntas incômodas: como a arte literária pode formular e legitimar tantos questionamentos e tentar respondê-los? Poderia a literatura reivindicar um lugar de conhecimento? Conhecimento sobre as ambiguidades da condição humana? Como a literatura representa o tempo que nos escapa, mas também nos molda e nos constitui? Como representar, coerentemente, um tempo que promove transformações?

⁹ AGOSTINHO, *Confissões*, Livro XI, 14 (17). Tradução de J. O. Santos e A.A. Pina. São Paulo: Editora Abril, Coleção *Os Pensadores*, 1973.

¹⁰ COLI, Jorge. *Folha de SP. Ilustríssima*. 15 de outubro de 2017, p. 2: “Terror à vista”.

Cientes destas interrogações, contudo, sem ser capaz de responder a todas, satisfatoriamente, continuamos na tarefa de pensar sobre as possibilidades representativas da literatura.¹¹ Em meio a estas e outras inquietações recorrentes, sempre em busca de sustento intelectual, encontrei-me com a obra literária de Julian Barnes¹² que se tornou objeto de minhas investigações acadêmicas

Inicialmente, fui apresentada a quatro obras: os romances *The Sense of an Ending* (2011)¹³ e *Flaubert's Parrot* (1984)¹⁴, o longo ensaio sobre a finitude *Nothing to be Frightened of* (2008)¹⁵ e a coletânea de contos *Pulse* (2011)¹⁶. O projeto inicial desta tese foi pensado a partir destas leituras, centrando-se no romance recém-lançado à época, *The Sense of an Ending*. Mais tarde, a obra *Levels of Life* veio compor o estudo, de forma subsidiária.

A despeito do caminho percorrido com esta pesquisa, continuamos a nos aprofundar no conhecimento da obra barnesiana, todavia, como o tempo não tem a plasticidade que desejamos, é necessário chegar a *un point de repère*, a partir do qual propomos um arco hermenêutico para o estudo desta obra. Consideramos a obra literária de Julian Barnes bastante relevante e sobre a qual apresentamos nossas contribuições analíticas específicas para que leitores brasileiros possam conhecê-la melhor.

Após as primeiras leituras de alguns romances e ensaios em inglês, tivemos acesso eletrônico parcial à fortuna crítica publicada sobre algumas obras do escritor, correspondem a estudos, artigos e pesquisas acadêmicas disponíveis em línguas diversas, através dos arquivos do Harry Ransom Center, Universidade do Texas, Austin, EUA.¹⁷

¹¹ Milton Hatoum, escritor brasileiro, afirmou: “Como ocorre nos bons romances, não há respostas e sim indagações, que convidam o leitor à reflexão. É um romance que opera o tempo todo com a ambiguidade. Daí sua complexidade.”

¹² Onde se deu o encontro? Precisamente, na costa de Seattle, em julho de 2012. Após uma curta viagem de *ferry-boat*, chega-se à pequena ilha de Bainbridge (Bainbridge Island, WA, EUA); com tempo livre, entrei na acolhedora livraria Eagle Harbor Book Co., procurando por livros de Julian Barnes, o então recém-premiado escritor. Estas quatro obras estavam disponíveis no momento, portanto, foram elas que selaram meu encontro inicial (e definitivo) com o autor inglês.

¹³ Em tradução brasileira *O Sentido de um Fim*, (2012).

¹⁴ Em tradução brasileira *O Papagaio de Flaubert*, (1988).

¹⁵ Em tradução brasileira *Nada a Temer*, (1988).

¹⁶ Em tradução brasileira *Pulso*, (2011).

¹⁷ Fonte importante de consulta se encontra nos arquivos de Harry Ransom Center, da Universidade do Texas, in Austin, EUA. www.hrc.utexas.edu. Os recursos disponíveis dispõem uma bibliografia que inclui acesso a guias de estudo, livros, resenhas, entrevistas, ensaios, traduções e crítica acadêmica

Ressaltamos, no entanto, que até a finalização desta tese, não havia sido publicada, neste meio, nenhuma pesquisa acadêmica a respeito das obras apresentadas no presente estudo.

O primeiro passo metodológico da presente pesquisa foi o de perceber e eleger elementos relevantes e precisos, que, dentro da expressão literária barnesiana fossem princípios de ignição para empreender a pesquisa e realizar uma investigação específica, em um caminho analítico e interpretativo que me conduzisse à redação satisfatória de uma tese acadêmica.

Para tanto, pensemos no termo grego para tese, *θέσις*, que significa, literalmente, proposição. Entendemos que uma tese no campo literário é o ato de apresentar uma proposição, de estabelecer uma posição analítica e interpretativa sobre uma ou mais obras literárias. Ainda que a tese seja resultado de uma pesquisa profunda sobre uma obra específica, defendemos que dela participe um olhar voltado para fora da obra, ou seja, um olhar que se volte ao mundo ao seu redor, onde se insere, e coteje o contexto espacial e temporal em que a obra se constituiu.

Deste modo, entendemos que a apresentação de uma tese acadêmica de literatura é, antes de tudo, um ato de reconhecimento das possibilidades de conhecimento da literatura, um movimento simultâneo de fechamento e abertura, olhar focado e olhar disperso, atribuição de representatividade para o passado e janela aberta para o futuro, enfim todas as possibilidades para que questionamentos relevantes, ou ao menos, contributivos, sejam produzidos em torno da obra escolhida.

Valorizamos uma crítica literária que não seja reducionista às suas categorias, mas que se deixe aquecer pelos limites epistemológicos de outros saberes e outras formas de pensar, facilitando o acesso a um conhecimento mais profundo da condição humana e do mundo em que vivemos. Gostamos de pensar que aprender a ler a obra de um autor tem por finalidade se tornar capaz de ouvir o silêncio entre as palavras escritas para apreendê-lo, dentro de um empreendimento maior que é o de ler o mundo e o momento presente.

Desse modo, apresentamos este trabalho com a leitura de duas obras de Julian Barnes, *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*¹⁸; a ênfase analítica se concentra na

sobre a obra de Julian Barnes. Consultar: <http://www.julianbarnes.com/resources/index.html>. Este centro de pesquisa reúne artigos e manuscritos publicados de 1975 a 2000.

¹⁸ Respectivamente, as traduções brasileiras *O Sentido de um fim* (2012) e *Altos voos e quedas livres* (2014).

representação do tempo e da memória, dois elementos fundamentais nas narrativas escolhidas, visando entender como eles constituem e modificam a experiência dos narradores, afetam o que está sendo narrado e impactam na descoberta de novos sentidos para os acontecimentos.

A elaboração deste estudo tem como perspectiva teórica o pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur¹⁹, em especial, suas investigações sobre a relação entre o tempo e a narrativa, a memória e a história, e a intersecção entre literatura e filosofia, no segmento apropriado deste capítulo introdutório, esta base teórica será explicada com mais detalhes.

Nossas reflexões estão construídas em quatro capítulos: o primeiro corresponde às notas introdutórias e organizativas do estudo, discorrem sobre as razões para a escolha do escritor inglês e são seguidas por breves comentários de outras de suas obras. Em seguida, apresentamos as duas obras escolhidas a serem analisadas, terminando por uma sucinta discussão sobre a perspectiva teórica convocada para auxiliar o estudo.

O capítulo dois corresponde ao exercício de análise e interpretação de *The Sense of an Ending*, pensando nas possibilidades de representação do tempo e da memória no romance. Por se tratar de uma obra contemporânea, cujo autor está vivo e publicando, compreendemos a importância e ressaltamos o desafio que é se debruçar sobre a literatura do nosso próprio tempo, visando mostrar a relevância de se estudar o presente, tanto quanto o é o conhecimento das obras do passado, cujos autores estão mortos.

No terceiro capítulo, encontram-se as análises na obra híbrida *Levels of Life*, que se pautam, igualmente, pelos elementos tempo e memória, vastamente presentes na expressão da obra. Por fim, o quarto e último capítulo diz respeito às possíveis ressignificações dos narradores das duas obras analisadas e, também abraça as conclusões concernentes ao trabalho. O presente estudo não se propõe a responder a todas as questões em definitivo, ao contrário, mostrá-las em sua potência já é uma contribuição analítica para o nosso tempo, no entanto, ou por isso mesmo, permanece suscetível e aberta a outras leituras e interpretações dessas obras, considerando, sobretudo, a proximidade temporal entre a publicação e a análise crítica destas obras.

¹⁹ Muitas questões abordadas indiretamente nesta tese, são elementos residuais e ainda candentes de investigação, que não foram contemplados em minha dissertação de mestrado em filosofia: “*Reflexões em torno do Paradoxo Político de Paul Ricoeur*”, defendida em 2008, na PUC-SP, sob orientação da professora dra. Jeanne Marie Gagnebin.

Aproveitamos para ratificar o entendimento de que a tese é binomial: mergulha nas obras barnesianas para perceber as possibilidades analíticas e interpretativas ali presentes, para em seguida cotejar as pesquisas da filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur, em especial, suas análises narrativas e literárias, conforme mencionado anteriormente. Almejamos alcançar as possibilidades harmoniosas desta junção, ainda que o resultado venha a revelar apenas uma leitura subjetiva de quem a produziu, portanto os acertos são coletivos e os erros individuais.

A tese concluída propõe um material que também endereça perguntas a futuros leitores. Arriscamos comparar a leitura de uma obra literária a mexermos numa poção mágica (ou maligna) incandescente, este atrevimento é um convite para adentrarmos em um mundo desconhecido, mágico ou arrevesado que poderá mostrar inúmeras possibilidades, mas também há um risco, o de percebermos nossas precariedades multiplicadas, concepções desditas e dúvidas dilatadas, portanto, estamos cientes do risco ainda maior que é escrever uma tese sobre uma obra literária, sobretudo de um autor vivo!

Encerramos esta etapa, desejando que a tarefa de pesquisa continue. Por ora, apresentamos nossas contribuições à disposição dos leitores, recomendando, vivamente, a leitura de toda a obra de Julian Barnes.

Olhares Relevantes

Primeiras palavras

Ao definirmos os objetivos e a importância de uma tese acadêmica em literatura, em especial que verse sobre um autor específico, gosto de pensar que estamos diante de uma oportunidade de refletir sobre quanto nosso conhecimento do mundo e das pessoas é parcial, incompleto e insuficiente. Ao atribuímos à literatura um lugar de “artifício e verossimilhança”²⁰, um lugar que acolha a condição imanente de nossa experiência, e poder elaborar um trabalho que contribua com alguns conhecimentos específicos, consideramos ser um exercício privilegiado

A obra literária promete devolver um pouco da coerência e unidade da vida, quando o escritor, por meio de seu exercício imaginativo, submete sua obra a uma lógica de criação de enredos e personagens, preocupando-se em selecionar características que

²⁰ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 12.

estejam subordinadas a uma unidade de tempo e espaço do romance (ou do conto), ele almeja construir um mundo possível e uma realidade plausível para o leitor, porque, afinal, deseja elaborar uma explicação para o mistério da vida, através de uma interpretação consciente, elaborada e inventiva dos acontecimentos ao seu redor.

Por conta dessas características, a literatura enriquece indiretamente as experiências subjetivas dos leitores através da possibilidade de compartilhamento de experiências de outrem. As histórias ali contadas “permitem que os leitores descubram outras vidas vividas com o mesmo empenho [que as deles]”²¹, ou seja, mesmo considerando que o romance ensaia uma síntese de existência da vida, vislumbra uma totalidade dotada de sentido, o escritor não renuncia a investigar o mundo da vida em toda sua complexidade.

As obras literárias também podem dizer ao leitor que “as coisas são mais complicadas do que você pensa...!”²², mas, certamente, há um compromisso tácito de não recuar diante de questões problemáticas, como reflete Barnes:

Writers need certain stock replies for certain stock questions. When asked What The Novel Does, I tend to answer, “It tells beautiful, shapely lies which enclose hard, exact truths.” We talk of the suspension of disbelief as the mental prerequisite for enjoying fiction, theatre, film, representational painting. It’s just words on a page, actors on a stage or screen, colours on a piece of canvas: these people don’t exist, have never existed, or if they did, these are mere copies of them, briefly convincing simulacra. Yet while we read, while our eyes explore, we believe: that Emma lives and dies, that Hamlet kills Laertes, that this brooding furtrimmed man and his brocaded wife might step out of their portrayals by Lotto and talk to us in the Italian of sixteenth-century Brescia. It never happened, it could never have happened, but we believe that it did and might. From such suspension of disbelief it is not far to the active acknowledgement of belief. Not that I am suggesting that fiction reading might soften you up for religion. On the contrary – very much the contrary: religions were the first great inventions of the fiction writers. A convincing representation and a plausible

²¹ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 149.

²² KUNDERA apud GENTIL, *Para uma poética da Modernidade*, (2004), p. 125.

*explanation of the world for understandably confused minds. A beautiful, shapely story containing hard, exact lies.*²³

Considerando todas essas contradições, acreditamos que a ficção se alimenta da tradição literária para conseguir trazer à linguagem, dimensões da experiência humana que são de difícil acesso e exigem uma complexa tradução, como para fazer recuperar a memória, representar o tempo, discorrer sobre as nuances das emoções, a polissemia dos afetos e a ferocidade da morte.

Diferentemente do que alertou Freud a seus seguidores, nos primórdios do ensino da prática psicanalítica²⁴, sabemos que não haverá um mestre advertindo-nos sobre as dificuldades da tarefa de análise literária: quando iniciamos a leitura de literatura, sabemos que corremos riscos e estamos sozinhos.

No entanto, os questionamentos que surgem a partir da ficção literária, não exigem que o leitor ou o crítico estabeleçam termos dicotômicos de análise, como separar metáforas de mentiras, ou termos que se contraponham a conceitos filosóficos e à verdade, pois o que realmente importa é que a narrativa literária seja expressão de um

²³ BARNES, *Nothing to be Frightened of*, (2008), p. 78, 79 e *Nada a Temer*, (2009): p. 83, 84: “Os escritores precisam de algumas respostas padrão para certas perguntas padrão. Quando me perguntam “O Que Faz o Romance?”, tendo a responder: “Ele nos conta mentiras bonitas, bem configuradas, que contêm verdades desagradáveis, exatas.” Falamos da suspensão da descrença como sendo o pré-requisito mental para apreciar ficção, teatro, filme, pintura realista. São apenas palavras numa página, atores num palco ou numa tela de cinema, cores num quadro: essas pessoas não existem, nunca existiram, ou, se existiram, estas são meras cópias delas, simulacros convincentes. Entretanto, enquanto lemos, enquanto nossos olhos contemplam, nós acreditamos: que Emma vive e morre, que Hamlet mata Laertes, que este homem carrancudo, de gola de pele, e sua esposa de vestido de brocado poderiam sair de seus retratos pintados por Lotto e conversar conosco no italiano falado na Bréscia no século XVI. Isso nunca aconteceu, nunca poderia ter acontecido, mas acreditamos que aconteceu e poderia ter acontecido. Esta suspensão da descrença não está longe da admissão ativa da crença. Não que eu esteja sugerindo que ler ficção possa deixar você mais propício à religião. Pelo contrário – muito pelo contrário: as religiões foram as primeiras grandes invenções dos escritores de ficção. Uma representação convincente e uma explicação plausível do mundo para mentes compreensivelmente confusas. Uma história bonita e bem configurada, contendo mentiras desagradáveis, exatas.”

²⁴ FREUD. *Conferências introdutórias sobre psicanálise (Partes I e II) Volume XV (1915-1916). Conferência I – Introdução*: Nesta conferência, Freud se dirige a jovens médicos em início de preparação para se tornarem psicanalistas. Ele os alerta que, no tratamento médico de pacientes neuróticos, numerosas coisas se passam de forma diferente, ou até oposta, do esperado. Para iniciar o tratamento, é preciso alertar os pacientes neuróticos que o método tem muitas dificuldades, é de longa duração, e são exigidos esforços e sacrifícios para seu desenvolvimento; ademais, não é possível prometer-lhes êxito com certeza, pois tudo dependerá da conduta, compreensão, adaptabilidade e perseverança dos próprios pacientes. Por fim, Freud os anima: “temos boas razões, naturalmente, para manter esta conduta aparentemente obstinada ao erro, como talvez os senhores virão a verificar mais adiante!”

gesto mimético, ou atividade mimética²⁵, um gesto que reconfigure o real e que ajude a pensar profundamente e melhor sobre a condição humana

A linguagem empregada nas narrativas tem certa força restritiva, no entanto, a despeito dela, a mediação entre o autor e o leitor será feita pela característica intrínseca da linguagem de provocar deslocamentos de referência: a linguagem transita pela imaginação, pela invenção e proporciona o aprendizado das mais variadas dimensões da experiência humana, e que podem ser potencializadas por outras formas de linguagem e de saber, provenientes de diferentes discursos e do *logos*²⁶. Assim,

continuemos, pois, a falar e mesmo a escrever, não tanto apesar das insuficiências da linguagem, mas muito mais *em razão* delas: na esperança que dessa fragilidade possa surgir como que uma ressonância ou um eco do verdadeiro real.²⁷

A literatura se empenha constantemente em acessar as experiências humanas mais difíceis, desejando enquadrar a matéria caótica da vida, buscando tornar significativas até mesmo experiências que parecem impossíveis de ser narradas pelos sujeitos. A literatura ora se alimenta da matéria da vida, ora a nutre, num constante processo de trocas implícitas e explícitas.

Lobo Antunes, escritor português contemporâneo, diz ter aprendido que: “os livros maus falam, os bons, ouvem!” No entanto, saber ouvir nem sempre é sinônimo de manter-se calado, porque

os limites da linguagem dizem respeito a um dos primeiros sentidos do assim chamado “indizível”, a saber, que não conseguimos descrever a relação entre a nossa linguagem e o mundo ou o real, porque, simplesmente, não podemos sair nem da linguagem nem do mundo para, como que num passo para trás, conseguir dizer como mundo e linguagem se correspondem – ou não. Essa relação sempre será um enigma, ela rigorosamente não pode ser dita.²⁸

²⁵ RICOEUR, *Tempo e Narrativa*, tomo I, (1995), p. 58: “o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar.”

²⁶ Do grego: λόγος (lógos): palavra, conhecimento, razão, lógica.

²⁷ GAGNEBIN, “Filosofia e literatura”. In: *Revista Limiar*, (2016), p. 10.

²⁸ *Ibidem*, loc. cit.

Esse quase indizível não se transforma em silêncio ou mutismo, pelo contrário, impulsiona ao reconhecimento desta característica incontornável que se transforma em motivação para o fazer literário, essa expressão humana que continua a nos dizer muito sobre o mundo, nossa condição humana, sobre ontem e o hoje.

Platão enunciou que “a raiz da literatura é a representação da ausência, por metonímia da morte e dos mortos. (...) porque escrever sempre significa abdicar da imediatidade da presença e da palavra viva.”²⁹ Então, sendo mediação e contendo precariedades, pergunta-se: o que a literatura pode efetivamente nos oferecer em suplemento a todo esforço do pensamento racional?

A literatura pode perscrutar o contexto, olhar o mundo ao seu redor, mas também dialogar com a tradição literária, com tudo que foi produzido anteriormente, e também pode antecipar sentidos, ousando falar do que ainda não aconteceu; pode inventar possibilidades, apresentando conhecimentos *avant la lettre*, como o fez Machado de Assis, em seus romances de maturidade, ao desenhar os contornos da realidade social brasileira, em fins do século XIX e início do século XX, vislumbrando estruturas sociais que ainda não se davam a ver facilmente, naquele momento.

O fazer literário demanda um olhar panorâmico e um olhar demorado voltados à realidade, combinados elaboram um caleidoscópio de pequenas coisas, conforme observação do crítico inglês Wood:

[...] na vida e na literatura, navegamos por entre a estrela dos detalhes.
[...] Mas a literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar. [...] Essa lição é dialética. A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe da literatura.³⁰

Na literatura, o romance é amorfo e abrangente, comporta grandes e pequenos relevos, também oferece a possibilidade de criação de símbolos, metáforas e várias camadas de significados que não poderiam ser representadas por outras formas narrativas.

²⁹ GAGNEBIN, “Filosofia e literatura”. In: *Revista Limiar*, (2016), p. 09.

³⁰ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 70, 71.

Enfim, nesse bordado milenar da tradução da vida, surge a pergunta: a que vem Barnes? Qual o grau de radicalidade de sua narrativa? É o que abordaremos no próximo item, as contribuições literárias e as possibilidades temáticas do escritor inglês.

Por que Julian Barnes?

Autor de 13 romances (até setembro de 2019), 3 coletâneas de contos, 7 obras de não-ficção, além de 4 romances policiais publicados sob o pseudônimo de Dan Kavanah³¹, Julian Barnes faz parte de um grupo de escritores responsáveis pelo renascimento da prosa britânica, a partir dos anos 1980, e seus livros:

*have received considerable critical acclaim worldwide, and several have been nominated for/or have won prestigious literary prizes. [...] In 1983 (one year before the publication of Flaubert's Parrot) Barnes had already been selected [...] as one of the twenty 'Best of Young British Novelists', in a list that included Martin Amis, Pat Barker, William Boyd, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, Salman Rushdie and Graham Swift. A sample of their work was then published in Granta.*³²

Uma das características mais marcantes da obra barnesiana é a variedade de temas escolhidos, alguns deles são mais frequentes como amor, a relação entre fato e ficção, a irreversibilidade do passado, a memória, o tempo; no entanto, cada nova obra explora uma nova técnica um modo narrativo diferente e um novo aspecto da vida. Barnes também explora sua paixão pela França e todos os assuntos relacionados a sua cultura, e tem predileção especial pelo escritor Gustav Flaubert.³³

Em toda sua obra, Barnes demonstra ter consciência da potência transformadora de cada novo romance, motivando-o a enfrentar temas considerados difíceis, como a polissemia dos afetos, a recuperação das memórias, o tempo de vida de cada um, ou temas que ainda são tabus, como o envelhecimento, o adultério, o suicídio e, sobretudo, a morte. Em suas próprias palavras: “*In order to write, you have to convince yourself that it's a*

³¹ Ver, no Anexo, desta tese, as obras de Julian Barnes listadas em ordem cronológica de publicação, em inglês, e a correspondência das publicações em português, no Brasil.

³² GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 01 e 03 – tradução de nossa autoria: “foram aclamados pela crítica do mundo todo, muitos foram indicados ou receberam prestigiosos prêmios literários. [...] Em 1983 (um ano antes de publicar *O papagaio de Flaubert*), Barnes já tinha sido selecionado como um dos vinte ‘Melhores jovens romancistas britânicos’, em uma lista que incluía Martin Amis, Pat Barker, William Boyd, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, Salman Rushdie and Graham Swift. Uma amostra de suas obras forma publicadas na *Revista Granta*.”

³³ GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 01 e 03, *passim*.

new departure for you and not only a new departure for you but for the entire history of the novel.”³⁴

Sua linguagem lhe permite estar muito afinado ao mundo contemporâneo enfatizando questões controversas e atuais, originárias de experiências emergentes no mundo, porém, o escritor não deixa de registrar seu apreço por obras canônicas, mas, por vezes as considera com ironia. Nutre um apreço especial pela relação entre vida e arte, tendo publicado diversos artigos e livros de ensaios que exploram este tema.

Barnes publicou vários romances convencionais, mas também demonstra muito interesse pelas experimentações formais, “*many critics have emphasised the hybridity of most of his books, which blur and challenge the borders that separate existing genres, texts, arts and languages.*”³⁵ As inovações nas formas narrativas, transformaram suas próprias experiências em literatura, destacamos a obra *Levels of Life*, a ser analisada no terceiro capítulo deste trabalho.

Se pensarmos que o escritor nasceu no século XX (1946), começou a publicar literatura desde 1980, ele tem atravessado o difícil século XX até o presente, porém, mantém um diálogo com as formas realistas do século XIX, e, também é sensível aos questionamentos e às problemáticas contemporâneas.

Peter Childs, crítico inglês, disse “*Barnes is sometimes considered a postmodernist writer because his fiction rarely either conforms to the model of the realist novel or concerns itself with a scrutiny of consciousness in the manner of modernist writing.*”³⁶

Em nosso entendimento, o conceito pós-modernista não representa bem as sutilezas e complexidades da obra barnesiana, reflexiva e aparentemente cética quanto à possibilidade de se alcançar uma única verdade, por outro lado, não seria justo, nem compatível com a seriedade de sua produção, reduzi-lo a um escritor relativista. A

³⁴ BARNES apud GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 01 – tradução de nossa autoria: “Para escrever, você tem que se convencer que aquilo é um novo começo não apenas para si, mas para toda a história do romance.”

³⁵ GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 01 - tradução de nossa autoria: “muitos críticos enfatizaram a hibridização de muito de seus livros, o que confunde e desafia os limites dos gêneros literários, os textos, as artes e a linguagem.”

³⁶ CHILDS apud GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 01: – tradução de nossa autoria: “Barnes é considerado, às vezes, um escritor pós-modernista porque sua ficção raramente se conforma ao modelo do romance realista, ou se preocupa com o escrutínio da consciência à maneira da escrita modernista.”

intensidade intelectual de Barnes tem oferecido aos leitores, uma literatura comprometida com as questões mais candentes da contemporaneidade. Seu desejo explícito em conhecer o novo e a variedade de temas que mobiliza em sua literatura, não permitem lhe fechar em uma categorização definitiva.

Childs tenta esclarecer:

*his work was not postmodernist upon arrival, but nevertheless became central to shaping the moment of British high postmodernism in the 1980s. Barne's work gave a clear sense of the ideas that are key to the period's intellectual history in self-scrutinizing metafiction that challenges established readings of the past and conventional social categories, and, perhaps most importantly, exhibits an interest in the intellectual significance and subversive potential of generic hybridity and serious play.*³⁷

Desse modo, percebemos que se trata de uma questão polêmica e exige um estudo mais aprofundado e rigoroso, por isso não pretendemos trazê-la para o centro da discussão nesta tese. Preferimos, neste momento, afirmar que entre o fazer literário e a contemplação artística, a obra de Barnes tem sido de grande contribuição à história literária recente, pois sua literatura parece ir ao encontro de possibilidades de haver algo surpreendente, embora intangível, que possa despertar uma emoção genuína. Neste segmento, comentaremos sobre algumas obras exemplares de características já apontadas.

Concordamos com a crítica francesa que “*also resists the temptation to file Barnes away under postmodernism*”³⁸; de modo que concordamos que o esforço maior deve ser o de “*resituate his oeuvre beyond the limits of postmodern trickery by placing his writings in various traditions and new critical contexts.*”³⁹

Em suma, como estabelecer dentro de limites, em denominação categórica, se nem mesmo o escritor a entende? Leiamos suas próprias palavras: “*Um crítico literário em*

³⁷ GROES & CHILDS, *Julian Barnes*, (2011), p. 02, 03 - tradução de nossa autoria: “sua obra não era pós-modernista em seu início, no entanto, se tornou central para *moldar* o alto pós-modernismo britânico nos anos 1980. A obra de Barnes deu um sentido claro às ideias que são chave para a história intelectual do período, ao fazer uma verificação minuciosa da metaficção que desafia as leituras estabelecidas do passado e as categorias sociais convencionais, e, talvez mais importante, dá muita importância ao intelectual e ao potencial subversivo da hibridização de gêneros e do texto sério.”

³⁸ Ibidem, p. 03 – tradução de nossa autoria: “também resiste em situar Barnes sob o pós-modernismo.”

³⁹ GUIGNERY apud GROES & CHILDS, *Julian Barnes*, (2011), p. 03 – tradução de nossa autoria: “resituar sua *oeuvre* além dos limites do engodo pós-moderno, ao alocar seus escritos em várias tradições e em novos contextos críticos.”

*Nova York*⁴⁰ chegaria, depois, a me chamar de ‘pré-pós-modernista’, um apelido que ainda estou tentando explicar.”⁴¹

Atento ao papel que a revolução tecnológica tem provocado nas relações interpessoais, o escritor confirma perceber as transformações radicais nas comunicações e na relação com o tempo, que não o impedem de abordar questões dolorosas e até aporéticas, relativas à ética e moral contemporâneas.

Em entrevista recente, Barnes contou que não escreve autobiografia, tampouco se vê como um escritor objetivo, aquele que consegue se apagar completamente do enredo, de modo que se situa-se entre estes dois polos, porque não concebe o romance como uma espécie de confissão. Admite ter ficcionalizado episódios de sua vida, porém de maneira bastante objetiva, como se estivesse usando fatos da vida de qualquer outra pessoa, por que essa é a grande liberdade do escritor literário, explícita; a ficção permite que se mudem os fatos, as datas, os lugares *et voilà*, estamos diante da diferença fundamental entre um romance e uma autobiografia: “Eu quero estar o mais próximo possível da voz que narra.”⁴²

Notamos, nas obras barnesianas, uma deferência à cultura imaterial, um desejo de revelar os diversos mecanismos que produzem esses bens culturais. Lembremos que uma das características da cultura é sua não-linearidade, portanto, o novo não é necessariamente melhor do que vem do passado. Ele afirma que, em suas narrativas,

e em todas as artes, há normalmente duas coisas acontecendo ao mesmo tempo: o desejo de fazer o novo e um diálogo contínuo com o passado. Todos os grandes inovadores olham para os anteriores, para aqueles que lhes deram a permissão para seguir adiante e fazer de outro modo...”⁴³

Pensando nesta afirmação, nos direcionamos à reflexão de Umberto Eco, presente em publicação póstuma:⁴⁴

⁴⁰ Joyce Carol Oates, escritora e crítica literária americana, declarou, certa vez, que o estilo e a temática mais marcantes de Barnes são exatamente “seu humanismo pré-pós-modernista.”

⁴¹ BARNES, *Mantendo um olho aberto*, (2017), p. 06. Citação da tradução brasileira, pois só tivemos acesso a esta obra em português.

⁴² Entrevista com Julian Barnes. Transcrição e tradução de nossa autoria. *Conversas a La Pedrera*: <https://www.youtube.com/watch?v=KNImOWH8CeM>. Consulta em 08 de abril de 2019.

⁴³ BARNES, *Mantendo um olho aberto*, (2017), p. 07. Citação direta da tradução brasileira.

⁴⁴ Livro de ensaios escritos para *La Milanese*: festival italiano criado e dirigido por Elisabetta Sgarbi – um “laboratório de excelência”, que entrelaça artes e saberes diversos, reunindo grandes nomes da cena internacional nos vários campos da cultura, como literatura, música, cinema, ciência, arte, filosofia e teatro.

Bernardo de Chartres dizia que somos como anões sobre os ombros de gigantes, de modo que podemos ver mais longe que eles, não em virtude de nossa estatura ou da acuidade de nossa visão, mas porque, estando sobre seus ombros, estamos acima deles.⁴⁵

Reverente com o passado e considerativo ao abraçar as artes em geral, a literatura barnesiana transpira o desejo de fazer o novo, mobilizando novas perguntas, procurando olhares diferentes para antigas problemáticas ou enfrentando problemas manifestados no presente; ele testemunha:

E, se eu estava certo, quando garoto, a respeito da insipidez daquele nu que tínhamos em casa, estava errado em minhas deduções sobre a solenidade da arte. Ela não só captura e transmite a excitação, o entusiasmo da vida. Às vezes, ela faz mais do que isso: ela *é* esse entusiasmo.⁴⁶

Entusiasmado pelas artes, Barnes publicou em 2015, um livro de ensaios sobre as artes plásticas: *Keeping an Eye Open*, em tradução brasileira, em 2017, *Mantendo um Olho Aberto*. Nesta coletânea, descreve que cresceu numa casa onde as artes eram respeitadas como um todo: havia livros, alguns quadros e até um piano, mas “meus pais nunca tentaram me oferecer um contato maior com a cultura em idade precoce (ou em qualquer idade); nem me desencorajaram de o fazer.”⁴⁷ Foi apenas em 1964, aos 18 anos, que começou a observar pinturas, voluntariamente, o que o fez constatar:

era isso que a arte *era*. Você pegava a vida e a transformava, por meio de um processo secreto, carismático, em outra coisa: relacionada com a vida, porém mais forte, mais intensa e, de preferência, mais estranha.⁴⁸

A partir daquele momento, aprofundou-se no entendimento dos movimentos artísticos, suas escolhas, nuances e organização. Notava as fraquezas e obsolescências intrínsecas das correntes artísticas, porém, assume: “admirei e fiquei animado com o modernismo, foi menos por meio da literatura do que das artes visuais. (...) Com a ficção, tudo parecia mais complicado e menos linear, com mais retrocessos.”⁴⁹

⁴⁵ ECO, *Nos ombros dos gigantes*, (2018), p. 22.

⁴⁶ BARNES, *Mantendo um olho aberto*, (2017), p. 09. Citação da tradução brasileira.

⁴⁷ Ibidem, p. 01.

⁴⁸ Ibidem, p. 04.

⁴⁹ Ibidem, p. 06.

Em 1980, aos 34 anos, o escritor inglês teve seu primeiro romance publicado, *Metroland*⁵⁰, um trabalho de quase oito anos, depois de muitas revisões e hesitações em se lançar no mundo da ficção. O romance, no entanto, foi um sucesso, tendo sido premiado pelo *Somerset Maugham Award*.

Há muitos eventos no romance que coincidem com a vida do escritor, mas a dimensão ficcional é exaltada, ainda que alguns fatos históricos estejam comprometidos com as histórias das personagens:

*The novel stays true to the form of Bildungsroman, focusing on the personal development of the main character, especially his sentimental and sexual education. (...) on a journey seemingly in one direction and then ending up back where he started. It was about compromises that people make in a way without realizing that they're doing so.*⁵¹

Esta estreia foi importante para dar visibilidade a posicionamentos e questionamentos que o escritor insere no romance, temas ou assuntos recorrentes e retomados em seus próximos livros. O tema da fidelidade ou da infidelidade, por exemplo, transforma o romance em uma “*meditation on the meaning of fidelity within the context of marriage in a age of crushing cynicism.*”⁵²

Em seu segundo romance, *Before She Met me*⁵³, Barnes muda bastante as características narrativas em relação ao romance de estreia, pois o leitor encontrará um enredo mais pesado, permeado por um humor sarcástico para contar a história de um casal em seu segundo casamento. A mulher é uma atriz relativamente famosa e sofre intensamente pelos ciúmes do marido, obcecado com a possibilidade de ser traído; o exagero das características das personagens, transforma o romance em uma mistura de tragédia e comédia, e o foco é o “*problem of jealousy in an age of sexual freedom.*”⁵⁴

⁵⁰ BARNES, *Metroland* é o primeiro romance do escritor, publicado 1980, desconhecemos se houve uma tradução brasileira para este romance.

⁵¹ GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 10, 11 – tradução de nossa autoria: “O romance mantém-se muito próximo à forma *Bildungsroman*, focando no desenvolvimento pessoal da personagem principal, especialmente sua educação sentimental e sexual (...) numa jornada que vai, aparentemente, em uma direção, mas termina voltando para onde se começou. Tudo feito com o compromisso de dizer que as pessoas fazem um caminho sem saberem que o estão fazendo.”

⁵² PARINI apud GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 11 – tradução de nossa autoria: “uma meditação sobre a fidelidade dentro do contexto do casamento numa época de cinismo devastador.”

⁵³ BARNES, *Before She Met me*, (1982), desconhecemos se há uma tradução brasileira.

⁵⁴ GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, (2006), p. 21 – tradução de nossa autoria: “o problema do ciúme numa época de liberdade sexual.”

Outro grande interesse de Barnes é o de trabalhar o atravessamento de fronteiras, geográficas e linguísticas, a começar por sua forte ligação com a cultura e literatura francesas, contrariando a maioria de seus conterrâneos que normalmente se voltam para a dominante cultural americana. Assim, está comprometido com a tradição literária europeia, em especial com a França, país que visitou e revisitou muitas vezes, desde os tempos de adolescência, com seus pais. Na Inglaterra, Barnes é visto como francófilo, ao passo que na França é considerado um escritor inglês em sua quintessência, tendo sido o único escritor a ganhar os prêmios *Prix Médicis*, em 1986, por *Flaubert's Parrot* e o *Prix Fémina*, em 1992, por *Talking it Over*. Seu depoimento merece atenção:

I first went to France in the summer of 1959 at the age of thirteen. My pre-adolescence had been car-free and island-bound. (...) Over the next few summers we would loop our way through different regions of France, mostly avoiding large cities and always avoiding Paris. (...) Where does your love of France come from, Monsieur Barnes? Oh, I reply, both my parents taught French; I went to France with them on holiday; I read French at school and university; I taught for a year at a Catholic school in Rennes; my favourite writer is Flaubert; many of my intellectual reference points are French; and so on. (...) Is my view of France partial? Certainly. Knowing a second country means choosing what you want from it, finding antitheses to your normal, English, urban life, discarding the sense of responsibility you feel about your own country. (...) In 1997 I went to France with my parents for the last time. For once I was taking them, rather than the other way round. My mother had died a few months previously, my father in 1992, and I was transporting their ashes towards a final scattering on the Côte Atlantique. We took the Eurostar, familiar to me, but a first time for them.⁵⁵

⁵⁵ BARNES, *Something to Declare* (2002), desconhecemos se esta obra ganhou tradução brasileira. *Preface*, p. ix, x, xii, xiii, xvii – tradução de nossa autoria: “Eu fui à França, pela primeira vez, em 1959, aos treze anos. Minha pré-adolescência foi sem carro e dentro da ilha. (...) durante alguns verões nós fizemos um circuito por diferentes regiões da França, evitando ao máximo grandes cidades e sempre evitando Paris. De onde vem seu amor pela França, Monsieur Barnes? Oh, eu respondo, meus pais ensinaram francês; eu fui pra França de férias com eles; eu estudei francês na escola e na universidade; eu ensinei, por um ano, numa escola católica, em Rennes; meu escritor preferido é Flaubert; muitas de minhas referências intelectuais são francesas; e assim por diante (...) Minha visão da França é parcial? Certamente. Conhecer um segundo país significa escolher o que se quer dele, achar antíteses à sua vida inglesa, normal e urbana, livrar-se do senso de responsabilidade que se sente pelo seu país (...). Em 1997, eu fui para a França com meus pais, pela última vez. Esta vez, eu os estava levando, ao invés de eles me levarem. Minha mãe tinha morrido há uns

Esta exposição revela não só a familiaridade e amor do escritor pela França, sua língua e cultura, como também abordam o aspecto formativo que esta cultura teve em sua adolescência e juventude, desde sua casa. Ou seja, ele viveu na Inglaterra, mas com um contato muito próximo com a cultura e língua francesas, daí podemos imaginar a fonte para o enredo de vários de seus livros.

O mais tocante, a nosso ver, é o momento em que descreve a última viagem com os pais, mais especificamente para dispersar suas cinzas em território francês, precisamente na costa atlântica, muito lírica a forma como descreve o transporte de trem, indicando que esta inovação do Eurostar ocorrera depois da morte dele, ou pelo menos, eles não se serviram dela para atravessar o canal da Mancha.

Um romance destacado de sua obra é, sem dúvida, *The Flaubert's Parrot* publicado em 1984, romance muito inventivo que proporcionou grande visibilidade ao escritor. Trata-se de uma investigação de fã do escritor Gustave Flaubert – Barnes reconhece ser seu escritor preferido - um médico inglês, que deseja descobrir se houve um único e verdadeiro papagaio que o escritor francês conta ter mantido em sua mesa de trabalho enquanto escrevia um de seus contos mais conhecidos, “Um coração simples”. A trama se desenrola paralela a um inventário impressionante sobre a vida de Flaubert, contendo uma detalhada cronologia. Barnes deu muitas entrevistas e fez muitas reflexões sobre este romance, uma delas parece ser esclarecedora:

*Why aren't the books enough? Flaubert wanted them to be: few writers believed more in the objectivity of the written text and the insignificance of the writer's personality; (...) What makes us randy for relics? Don't we believe the words enough? Do we think the leavings of a life contain some ancillary truth?*⁵⁶

Ainda na temática francesa, há sua primeira coletânea de contos, *Cross Channel*, (1996)⁵⁷, são dez contos ambientados na França que versam sobre a presença inglesa entre os franceses. Sua familiaridade com a cultura francesa fica patentes nestes contos,

meses, meu pai, em 1992, e eu estava transportando suas cinzas a fim de jogá-las na Costa Atlântica. Tomamos o Eurostar, familiar para mim, mas a primeira vez para eles.”

⁵⁶ BARNES, *The Flaubert's Parrot*, (1984), p. 12 e *O Papagaio de Flaubert*, (1988), p. 12, 13: “Por que os livros não bastam? Flaubert queria que bastassem; poucos escritores acreditaram como ele na objetividade do texto escrito e na insignificância da personalidade do escritor (...) O que nos torna ávidos por relíquias? Não acreditamos que as palavras bastem? Pensamos que os refugos de uma vida possam conter alguma verdade complementar?”

⁵⁷ BARNES, *Cross Channel*, (1996), e *Do Outro Lado da Mancha*, (2001).

assim como sua admiração pelos hábitos, as cidades, a paisagem, e por eles, pressupomos a atração da França sobre muitas gerações britânicos, que ali buscam o outro, o diferente. Evidenciamos com um pequeno extrato do conto *Gnossienne*, no qual o narrador é um escritor inglês convidado para um evento na França:

*(...) I have never attended a single literary conference. My replies are sent on postcards free of my own address: 'Sorry, no'; 'Don't do conferences'; 'Regret travelling elsewhere in the world'; and so on. The opening line of my reply to French invitations was not perfected for some years. Eventually it became: 'Je regrette que je ne suis pas conférencier ni de tempéraments ni d'aptitude...'*⁵⁸

Destacamos mais um ponto de interesse de Barnes, a História. Sua preocupação é a de entender como ela é contada e como momentos políticos são responsáveis por mudanças profundas. Barnes ousa desconstruir velhas lições de história e abordar temas pouco explorados pelos historiadores.

Consideramos que “nós articulamos o passado, nós não o descrevemos”⁵⁹, também concordamos com Walter Benjamin ao afirmar que “a história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”⁶⁰, podemos notar várias reflexões barnesianas que refletem estas afirmações. Em *The Sense of an Ending*, lemos este interessante pensamento:

We want to blame an individual so that everyone else is exculpated. Or we blame a historical process as a way of exonerating individuals. (...) my desire to ascribe responsibility might be more a reflection of my own cast of mind than a fair analysis of what happened. That's one of the central problems of history, isn't it, sir? The question of subjective versus objective interpretation, the fact that we need to know the history

⁵⁸ BARNES, *Cross Channel*, (1996), p. 115, 116 e *Do Outro Lado da Mancha*, (2001), p. 91: “(...) jamais assisti a um único congresso literário. Minhas respostas são enviadas em cartões-postais sem meu próprio endereço: ‘Lamento, mas não’; ‘Não dou palestras’; ‘Lamento não viajar a outra parte do mundo’; e assim por diante. A primeira linha de minha resposta a convites franceses levou alguns anos para ser aperfeiçoada. Finalmente tornou-se: ‘Je regrette que je ne suis pas conférencier ni de tempéraments ni d'aptitude...’ [tradução do francês de nossa autoria: “Lamento não ser conferencista nem de temperamento, nem de atitude...”]

⁵⁹ GAGNEBIN, *Lembrar escrever esquecer*, (2006), p. 40.

⁶⁰ BENJAMIN, *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. (1994), “Sobre o Conceito da História”, p. 229.

*of the historian in order to understand the version that is being put in front of us.*⁶¹

Consequentemente, pensamos que, se a política é uma questão central das sociedades, ela, idealmente, deveria mobilizar a todos nós:

[...] a política é também uma questão de circulação de afetos, da maneira como eles irão criar vínculos sociais, afetando os que fazem parte destes vínculos. A maneira com que somos afetados define o que somos e não somos capazes de ver, o que somos e não somos capazes de sentir e perceber. Definido o que vejo, sinto e percebo, define-se o campo das minhas ações, a maneira com que julgarei, o que faz parte e o que está excluído do meu mundo.⁶²

Seguindo nossa visão panorâmica da produção barnesiana, consideremos o romance *The Porcupine*⁶³, publicado em 1992, sua narrativa curta é contada em um só fôlego, não há divisão por capítulos ou partes, pelo que inferimos que o escritor queira dizer que não devemos descansar enquanto houver injustiça, rompimento do contrato social, autoritarismo, excessos no poder. Enfim, é um romance que se refere a um reexame de fatos históricos: especulações em torno do julgamento de um ex-líder do Partido Comunista de um país fictício no leste europeu, após o fim do regime comunista.

As vozes narrativas são apresentadas pelos protagonistas do embate jurídico, por cidadãos contemporâneos ao julgamento, jovens quando olhar para o futuro e virar a página da velha História e os mais velhos, saudosistas ou desiludidos, desejando apontar as diferenças qualitativas entre o passado e o presente.

Como Barnes não apresenta um julgamento definitivo no romance, tampouco toma partido por um dos lados, faz uma longa reflexão sobre as contradições de ambos os lados, e sobretudo, sobre as contradições históricas, porque as transformações decorrentes de revoluções, mudanças abruptas nos regimes políticos ou alternâncias de

⁶¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p.13 e *O Sentido de um Fim*, (2012), p. 18: “Nós queremos culpar um indivíduo para que todos os outros sejam isentos de culpa, ou culpamos um processo histórico como forma de exonerar os indivíduos. (...) meu desejo de atribuir responsabilidade pode ser mais um reflexo do meu próprio modo de pensar do que uma análise justa do que aconteceu. Esse é um dos principais problemas da história, não é, senhor? A questão da interpretação subjetiva versus a interpretação objetiva, o fato de que nós precisamos conhecer a história do historiador a fim de entender a versão que é colocada diante de nós.”

⁶² SAFATLE, *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*, (2015), p.19.

⁶³ BARNES, *The Porcupine*, (1992), em tradução brasileira *O Porco-Espinho*, (1992).

grupos políticos no poder, não garantem *per se* avanços políticos ou melhorias sócio-econômicas consistentes. Há detalhes em um onde os ânimos estão exaltados, portanto a proposta do romance é instigar o leitor a envolver-se na reflexão dos dados históricos:

E, professores de direito, promotores, maridos, pais transformaram-se em quê? Que novos nomes lhes seriam dados, que outros lhes seriam retirados? Qual a chance que qualquer um deles teria na nova onda histórica que se quebra?⁶⁴

*England, England*⁶⁵ é uma ficção bastante original publicada em 1998, trata-se de um ‘romance político’, segundo o autor; neste caso a reflexão recai sobre a sociedade inglesa moderna, suas contradições e tensões relacionadas às formas de reconstrução de seu passado e a convivência com o presente. O escritor declara que o romance é “*a letter to my own country at the turn of the millennium*.”⁶⁶, por entender que “*the British are good at tradition; they are also good at the invention of tradition (from the ploughman’s lunch to the clan tartan)*.”⁶⁷

O tom do relato é irônico, mas propõe sua perspectiva crítica, pois o romance contém “*the evasiveness of truth, the construction of history and the elusive nature of memory*.”⁶⁸ Temos aqui outros questionamentos sobre a História e a forma como ela é contada pelas gerações distantes temporalmente dos eventos históricos, e, neste caso, os que ocorreram na Inglaterra.

Recentemente, em 2016, foi publicado o romance *The Noise of Time*⁶⁹, cujo enredo é a recriação da vida do compositor Dmitri Shostakovich, com a proposta de rever criticamente os anos sombrios e autoritários do regime socialista, na URSS. O foco de investigação é a trajetória subjetiva de um dos maiores e mais controversos músicos do período. Neste romance, lemos “três conversas com o poder – três solilóquios, em 1936,

⁶⁴ BARNES, *O Porco Espinho*, (1996), p. 97. Citação direta da tradução brasileira pois tivemos acesso a esta obra somente em português.

⁶⁵ BARNES, *England, England*, (1998), em tradução brasileira *Inglaterra, Inglaterra*, (2000).

⁶⁶ BARNES apud GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, p. 105 - tradução de nossa autoria: “uma carta para meu próprio país na virada do milênio.”

⁶⁷ BARNES, *Letters from London – 1990-1995*, (1995), p. 27 - tradução de nossa autoria: “Os britânicos são bons em tradição; eles também são bons na invenção da tradição (da refeição rápida com pão, queijo e pickles ao xadrez escocês).”

⁶⁸ GUIGNERY, *The fiction of Julian Barnes*, p. 105 - tradução de nossa autoria: “a evasividade da verdade, a construção da história e a natureza elusiva da memória.”

⁶⁹ BARNES, *The Noise of Time*, (2016), em tradução brasileira *O Ruído do Tempo*, (2016).

1949 e 1960. [...] A imagem do homem insone, de pé, maleta pronta diante do elevador, à espera da chegada da polícia, funciona como símbolo do século XX.”⁷⁰

A abordagem da questão da interferência da política sobre a arte, e a ingerência de objetivos partidários sobre questões da criatividade e da criação. A pergunta que paira na leitura é se a arte é engajada ou instrumentalizada com um propósito a servir ao Estado. O tema é delicado e a preocupação contemporânea, e parecer ressoar, ao fim do romance, a inquietude: das mais belas criações artísticas, o que a História vai recuperar ou enterrar?

No conjunto das criações barnesianas, encontramos vários ensaios críticos nos quais o escritor dá suas opiniões sobre os fatos históricos, atuais ou passados, um exemplo é o que criticou duramente o governo de Margareth Thatcher, nos anos 1990.

Enfim, com estas poucas amostras, podemos entender que para Barnes:

*Life and reading are not separate activities. The distinction is false (as it is when Yeats imagines the writer's choice between 'perfection of the life, or of the work'). When you read a great book, you don't escape from life, you plunge deeper into it. There may be a superficial escape – into different countries, mores, speech patterns – but what you are essentially doing is furthering your understanding of life's subtleties, paradoxes, joys, pains and truths. Reading and life are not separate but symbiotic. And for this self-discovery, there is and remains one perfect symbol: the printed book.*⁷¹

Barnes demonstra grande interesse por escritores da primeira metade do século XX e por seus contemporâneos, entendemos que ele deseja capturar o momento histórico, mergulhando no presente, sem deixar de lado que o mundo é informado por ficções e fantasias que moldam nossa percepção subjetiva.

As obras de Barnes exigem uma leitura crítica de seus leitores e uma postura de interação com o enredo pois não há respostas fáceis, nem evidentes. Há desafios aos

⁷⁰ Cf. orelha da edição brasileira *O Ruído do Tempo*, (2016), por Arthur Dapieve.

⁷¹ BARNES, *Through the Window*, (2012): desconhecemos a tradução brasileira desta obra – tradução de nossa autoria: *Preface*, XIX: “Vida e leitura não são atividades separadas. A distinção é falsa (como quando Yeats imagina a escolha do escritor se dar entre ‘a perfeição da vida, ou do trabalho’). Quando se lê um ótimo livro, não se escapa da vida, mas se mergulha mais fundo nela. Talvez haja um escape superficial – em países diferentes, modos, padrões de fala) – mas, essencialmente, o que se está fazendo é aprofundar o entendimento das sutilezas da vida, dos paradoxos, alegrias, dores e verdades. Ler e viver não são atividades separadas, mas simbióticas. E para a auto-descoberta, existe e se mantém um símbolo perfeito: o livro impresso.”

fundamentos intelectuais sob nossos pés, o que nos remete às palavras alemãs para chão (*grund*) e abismo (*abgrund*), ou seja, há um tênue limite entre estarmos seguros ou prestes a cair no abismo, levando-nos a pensar quão suscetíveis são as certezas; se elas existirem, podem ser abruptamente abaladas ou se desfazerem por completo, por evidências factuais ou pela falta delas.

Os temas barnesianos, como vimos, são variados, compostos por uma prosa sofisticada e cheias de *insights*. A cada novo trabalho de ficção, ou de não ficção, um tema diferente é abordado. Entre muitas asserções, há críticas ao excesso de tolerância com a tradição liberal, questionamentos como o apego religioso podem indicar que nós temos medo dos mistérios da vida e da morte, e advertências que despontam em várias ocasiões, por exemplo, a confiança no progresso, na técnica e na racionalidade que não vão assegurar que estaremos livres de sentimentos ambíguos, de culpas e dos aspectos mais regressivos da condição humana.

O enfrentamento das ambiguidade e contradições se dá por enredos que exploram a fascinação pelo sexo e o terror que a imaginação sexual pode causar; a discussão sobre tabus preservados a título de autoproteção e tantos outros assuntos delicados, como reflexões sobre a desigualdade social e o temor crescente em relação aos imigrantes e refugiados, assunto cada dia mais presente na Europa.

As tensões entre corpo e espírito também merecem atenção de Barnes, que, apesar de estamos em pleno tempo da instantaneidade, da comunicação virtual e do efêmero, persiste o temor em relação à nossa animalidade e à impetuosidade que podem ter nossos corpos. Contudo, o maior de todos os nossos medos, reiteradamente explorado, é o terror ontológico incontornável, nosso medo da morte.

Enfim, a despeito do enfrentamento e desafios às ideologias dominantes, não se expressam por um posicionamento moral definitivo, pois Barnes transita bem em meio a ambiguidades, antinomias e paradoxos, provocando os leitores a se escutarem, a ouvir suas vozes mais íntimas, procurando suas eventuais verdades, antes de subordinarem-se à tutela heteronômica. Portanto, resultados óbvios e entendimentos totalizantes não acham lugar em suas narrativas, e sim reflexões sobre a incerteza dos afetos em nossas sociedades tecnocráticas, mediadas pelas tecnologias, que tudo almejam projetar, prever

ou calcular. A sabedoria da incerteza, não o ceticismo, talvez seja a qualidade mais subversiva do escritor.⁷²

A morte se tornou cada dia mais mediada pelas instituições e medicalizada, retirada da vista, da linguagem e dos rituais domésticos, ficando encerrada nos ambientes higienizados dos hospitais e longe das emoções e das lágrimas. A morte tornou quase um tabu, e este tema está bastante presente em toda sua obra, notadamente em *Nothing to be Frightened Of* (2008), um extenso livro de ensaios sobre a finitude, onde se encontram trechos interessante e reflexões profundas:

*He (my father) died a modern death, in hospital, without his family, attended in his final minutes by a nurse, months – indeed, years – after medical science had prolonged his life to a point where the terms on which it was being offered were unimpressive.*⁷³

Esta tensão entre vida e morte, que geralmente nos furtamos a pensar, é a mola propulsora de muitos questionamentos existenciais e, em outras vezes, a pedra de toque da ação. Se não agora, quando?

Mas o que fazer no tempo entre o nascer e o morrer? Escrever, talvez!

Quando escrevemos, lembramos que morremos. E, só escrevemos aquilo que tem força para ser lembrado, algo que não se acomoda à repetição segura dos fatos destinados ao esquecimento. Conforme Gide, “escrever é resguardar algo da morte”, pois “a escrita é um enterro, um enterro que produz um limiar, no interior do qual, lutos são internalizações de objetos perdidos que acabam por transformar tanto os vivos quanto os mortos.”⁷⁴

O ideal contemporâneo é o da eterna juventude, o apelo imagético, a busca por uma faceta mais perfeita ou o melhor ângulo a ser exposto, de preferência que esconda o peso dos anos sob aparências joviais, enfim a luta contra o efêmero e a fugacidade da vida, são também ideias frequentemente debatidas na obra barnesiana. A tensão entre conhecimento e espiritualidade, e a busca pelo sentido da vida e da morte são temas que

⁷² GROES & CHILDS, *Julian Barnes*, p. 1-10, passim – corpo do texto em português a partir de leitura e tradução de nossa autoria.

⁷³ BARNES, *Nothing to be frightened of*, (2008), p. 10 e *Nada a temer*, (2009), p. 14: “Ele [meu pai] teve uma morte moderna, no hospital, sem a família, assistido nos momentos finais por uma enfermeira, meses – anos, na verdade – depois de a ciência médica ter prolongado sua vida até um ponto em que os termos em que ela estava sendo oferecida não faziam sentido.”

⁷⁴ GAGNEBIN, *Lembrar escrever esquecer*, (2006), p. 48.

estão nos romances de Barnes porque ele debruça sobre as reflexões da construção das subjetividades no nosso momento histórico.

Lembremos que se as categorias de análise são históricas e devem ser pensadas dessa forma, portanto, não podem ser definidas sem considerar as contradições da sociedade da qual emergem. Em nosso mundo, hierárquico e individualista, onde há competição, suspeita, bajulação, reverência, a literatura não pode ficar distante ou independente do fluxo da vida; a literatura se articula com o presente e com o passado, e a literatura de Barnes oferece seu testemunho histórico, articulando estes momentos no tempo. Aludindo a Ricoeur, para quem o tempo só se torna humano pela narrativa, perguntamos, como é possível contar sobre a passagem do tempo nas narrativas literárias?

O tempo, um mistério para nós, impulsiona o escritor a pensar na relação do texto com o contexto de produção, construindo e reconstruindo significados contextuais. O texto escrito possibilita a crítica e a interpretação da realidade, pelo texto podemos mergulhar nos significados aparentes e não aparentes de nossa condição.

A literatura que detalha e esmiúça a vida cotidiana, em sua banalidade e simplicidade, pode vir a perceber o funcionamento dos comportamentos sociais e políticos, detalhando subjetividades dialeticamente relacionadas aos contextos de sua produção, para enfim tentar salientar o conjunto de valores de determinada sociedade, dando acesso a formas diversas de vida e de experiências.

A crescente valorização da individualidade, a unicidade das experiências, o acentuado processo histórico de fragmentação da experiência, que muito colaborou para a transformação dos sujeitos em plenos consumidores, enfim, um processo não totalmente aparente onde quase tudo ganha *status* de mercadoria, até o tempo tornou-se valor de troca, há séculos. Sujeitos e mercadorias se equivalem, e a arte da indústria cultural adorniana perdeu a potência de pensar as subjetividades, de fazer surgir algo novo, não simples novidades.

A forma que Barnes escolhe para falar sobre a experiência parece ser uma tentativa de quebrar a hegemonia discursiva da ideologia dominante. Certamente, ele sabe que como é difícil pensar os pensamentos reais (*real thoughts*)⁷⁵, mas continua tentando se expressar, empenhando-se para representar o que parece irrepresentável, como por

⁷⁵ JAMESON, "Globalization as a Philosophical Issue" In *Valences of the Dialectic*, (2010), p. 436.

exemplo, o tempo que passa, a apatia, a insensibilidade crítica, elementos históricos que transforma os sujeitos, cada vez mais solipcistas, em meros reprodutores da ideologia dominante.

Barnes se põe a pensar sobre a condição humana na realidade capitalista contemporânea, insistindo no projeto de abrir uma fenda ou provocar uma fissura na cultura dominante através da literatura. Vivemos uma realidade na qual se valoriza muito a produtividade, porém os afetos são superficialmente sondados, sobretudo se os relacionarmos ao tempo da vida que se encerra com a morte. Compreendemos, portanto, que o escritor inglês deseja pensar novas formas de representação, revisitando alguns temas do realismo, sujeitos a seu filtro intelectual. Lemos um detalhamento de nossa compreensão, pelas palavras da escritora inglesa A. S. Byatt, ao afirmar que a ficção de Barnes tem

*an awareness of the difficulty of realism combined with a strong attachment to its value, a formal need to comment on their fictiveness combined with a strong sense that models, literature and the tradition are ambiguous and emblematic goods combined with a profound nostalgia for, rather than rejection of the great works of the past.*⁷⁶

Nosso tempo parece ter se convertido em um presente eterno, no qual as relações com o passado e com o futuro estão fraturadas. O tempo presente⁷⁷ parece ser o que importa pois se converteu no tempo de produção de mercadorias, um tempo cujo objetivo é proporcionar o máximo de prazer e satisfação instantâneos. Mercadorias efêmeras e prazeres efêmeros, e, de preferência, que não guardem vínculo com o passado, nem se remetam ao futuro.

Considerando uma lógica de produção ininterrupta de novos bens é preciso inventar novas formas de consumo, em profusão, até se chegar a uma saturação. Para Raymond Williams, nas sociedades capitalistas, nossas identidades são construídas culturalmente, no entanto, atualmente, nossa primeira identidade é a de consumidor.

⁷⁶ BYATT apud GROES & CHILDS, *Julian Barnes*, p. 01 – tradução de nossa autoria: “uma consciência das dificuldades do *realismo* combinada com um forte apego a seus valores, uma necessidade formal de comentar sobre sua ficcionalidade combinada com um sentimento forte de que modelos, literatura e a tradição são bens emblemáticos e ambíguos, combinados não com uma rejeição, mas com uma profunda nostalgia pelas obras do passado.”

⁷⁷ JAMESON, *The Antinomies of Realism*, (2015), p. 9, 10 passim.

Então, pensamos nesta tese, que precisamos discutir os afetos e os sentimentos. Quais seriam os afetos e sentimentos que nos constituem como sujeitos nesse mundo de experiências fraturadas? Pressupomos que são estes os afetos e sentimentos que Barnes quer discutir em sua literatura, aqueles que fazem o elo entre os homens e suas experiências neste tempo histórico acima explorado. Refletir e discutir sobre sentimentos e afetos contemporaneamente apagados, apontando, talvez, para a possibilidade de haver sentido numa experiência fundante, totalmente humana, como o amor ou a morte.

O que ainda é possível compartilhar neste tempo de efemeridades? O que nos remeteria aos fundamentos da experiência humana? O que dialetizaria com a valorização do eterno presente, sobre o qual tudo parece se refundar constantemente?

Depreendemos que estas, e muitos outras questões, estão presentes na obra barnesiana, nem sempre elaboradas explicitamente. As duas obras que compõe o *corpus* desta tese são *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*, e com as quais dialogaremos nos capítulos que se seguem. O objetivo das análises é evidenciar, ainda que parcialmente, algumas respostas e as razões da escolha em estudar a produção deste autor proeminente da literatura contemporânea.

O *corpus* do estudo: as obras escolhidas

Dentre os romances, coletâneas de contos e ensaios de Julian Barnes, publicados de 1980 até o presente, considerando o último romance publicado em novembro de 2019, *The Man in the Red Coat*, as duas obras escolhidas para serem o *corpus* desta tese são *The Sense of an Ending* (2011) e *Levels of Life* (2013). No momento inicial deste estudo, em 2014, estas eram as duas últimas obras publicadas, portanto, as mais contemporâneas naquele momento. *The Sense of an Ending* é décimo primeiro romance do escritor inglês Julian Barnes; publicado na Inglaterra, em 2011, com tradução brasileira, sob o título *O sentido de um fim*, em 2012.

O projeto inicial da tese foi centrando no romance recém-lançado à época, *The Sense of an Ending*. Mais tarde, a obra *Levels of Life* veio compor o estudo, de forma complementar. A escolha delas foi feita para se apresentar uma amostra da criação literária do escritor, a diversidade de temas explorados, assim como a experimentação nas

formas narrativas e nos gêneros literários que configuram suas explorações literárias, e as obras escolhidas confirmam as características do autor aqui descritas.

The Sense of an Ending e *Levels of Life* representam a primazia da busca pelo conhecimento humano e suas peculiaridades, em especial, elaborando reflexões sobre o diálogo entre passado e presente, explorando possibilidades de resgate da memória, investigando a polissemia dos afetos, as formas de lidar com o tempo e a imposição incontornável da finitude. As duas obras mostram facetas importantes do escritor, a primeira em sua forma de romance tradicional e a segunda, trata-se de uma obra em formas híbridas.

Em *The Sense of an Ending*, o narrador em primeira pessoa, confere uma implicação maior com a trama, na qual se movimentam, ostensivamente, questionamentos sobre as certezas ou dúvidas que todos nós carregamos. A única voz a conduzir o leitor apresenta, muitas vezes, um narrador enganador ou à mercê de suas próprias artimanhas narrativas. Já em *Levels of Life*, uma obra dividida em três partes, híbrida, encontramos narradores em primeira e em terceira pessoa, a depender das partes.

Em geral, a forma romance, em Barnes, se dá com experiente apelo à mistura de gêneros: características de sua ousadia experimental das formas, impelindo o leitor a expandir suas concepções e entendimento da forma romance tradicional.

Escritor contemporâneo na cena inglesa, Barnes procura um caminho formal entre o experimentalismo e o realismo, ambos presentes em sua obra. No caminho mais tradicional, procura perscrutar o *way of thinking* da geração de seus pais, as características de atuação social das mulheres, em variadas épocas, dando voz a várias personagens femininas, e se colocam, também, a debater os tabus sexuais. Digamos que suas reflexões que se voltam ao passado, centram-se em especial nos anos 1960, período em que viveu sua juventude, à qual se refere como uma época de muitas descobertas.

Em *The Sense of an Ending*, um de seus romances mais premiados, inclusive agraciado pelo prestigioso *Man Booker Prize*, em 2011, nele, o autor insere reflexões sobre o processo histórico, vocalizadas por suas personagens:

What is History? Any thoughts, Webster? – History is the lies of the victors. [...] - Yes, I was rather afraid you'd say that. Well, as long as

you remember that is also the self-delusions of the defeated. Simpson? – History is a raw onion sandwich, sir. It just repeats, sir. It burps.⁷⁸ We’ve seen it again and again this year. Same old story, same old oscillation between tyranny and rebellion, war and peace, prosperity and impoverishment. – Rather a lot for a sandwich to contain, wouldn’t you say? Finn? – History is the certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation. – Is it indeed? Where did you find that? – Lagrange, sir. Patrick Lagrange. He’s French.⁷⁹

Ou seja, como fazer a própria história sem, efetivamente, poder escolher as condições históricas e como lidar com as imperfeições da memória?

Questionamentos sobre as condições de possibilidade entre a vontade individual e as condições materiais e sócio-históricas são recorrentes em sua obra, induzindo o leitor a enxergar um pouco além de seu ponto de consciência, transcendendo sua classe social.

Experimentando uma linguagem que dê conta de expor a hegemonia cultural e o sufocamento que esta produz em nós, Barnes está ciente que os problemas da condição humana a serem abordados são amplos e de impossível conclusão, sobretudo em se tratando da história presente. No entanto, acredita serem passíveis de reflexões adequadas à literatura e plenos de contribuições para o projeto inacabado da constituição do sujeito contemporâneo. Aceitemos que para problemas amplos, as soluções ou respostas são demoradas, difíceis e, na maioria das vezes, incompletas.

Tony Webster é o narrador em primeira pessoa deste romance: ele quer encontrar o tempo necessário para passar a limpo sua existência, tenta retrair sua história desde a juventude até a maturidade, em busca de melhor entendimento para os eventos mais marcantes de sua vida. Desenhando uma troca insistente entre o tempo real e o tempo

⁷⁸ A ideia de que falsas verdades históricas ou verdades fabricadas são arrotadas em algum momento futuro da história, é uma ideia, no mínimo, indigesta, no entanto, é uma presença recorrente na obra de Barnes, aparecendo em outros contos e romances.

⁷⁹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 18 e *O Sentido de um fim*, (2012), p. 22, 23: “O que História? Alguma ideia, Webster? – História é a mentira dos vitoriosos.[...] – Sim, eu estava com medo de que você fosse dizer isso. Bem, desde que você não se esqueça de que ela é também uma forma de o derrotado se autoiludir. Simpson? – A História é um sanduíche de cebola crua, senhor. Ela só se repete, senhor. Ela arrota. Nós vimos isso muitas vezes durante este ano. A mesma velha história, a mesma velha oscilação entre tirania e rebelião, guerra e paz, prosperidade e empobrecimento. – Coisa demais para pôr num sanduíche, você não acha? – Finn? – História é a aquela certeza fabricada no instante em que as imperfeições da memória se encontram com as falhas de documentação. – É mesmo? Onde você encontrou isso? – Lagrange, senhor. Patrick Lagrange. Ele é francês.”

percebido quando se propõe a reestabelecer suas memórias, o narrador convida o leitor a passear por entre seus questionamentos:

*Is there anything more plausible than a second hand? And yet it takes only the smallest pleasure or pain to teach us time's malleability. Some emotions speed it up, others slow it down; occasionally, it seems to go missing – until the eventual point when it really does go missing, never return.*⁸⁰

Seduzido, o leitor se percebe rapidamente representado por uma de suas apreensões contemporâneas: o tempo. O tempo marcado em segundos, no nosso cotidiano veloz. A proposta de se pensar na maleabilidade do tempo, sugerindo que este ganha plasticidade combinada com as emoções subjetivas. Prazer e dor ensinando sobre o tempo. Notemos a densidade de simbologias contidas na página inaugural do romance. Então, estão todos os elementos condensadamente apresentados: o tempo e sua maleabilidade, as emoções, a alusão às memórias de experiências de afetos distintos que ordenam o tempo subjetivo. Estamos diante da mais inclusiva síntese do romance, notavelmente entregue pelo narrador!

Tony Webster vive uma vida banal e ordinária, como muitos outros homens que chegam, relativamente confortáveis à sua sexta década de vida; ele tenta relembrar sua história, rememorando fatos, encontros, pessoas, assim, a narrativa é marcada pela árdua tentativa de encontrar elementos que tornem plausível e mais coesa sua vida.

Despretensiosamente, o narrador conta vários anos de sua vida, fazendo o leitor acompanhá-lo de bom grado; percorrem, o narrador e o leitor, os caminhos que, pouco a pouco, revelarão questões doloridas envolvendo restos e ruínas de um passado mal resolvido, histórias que são mobilizadas novamente, a partir de sua autoanálise.

A busca poética por estes resíduos⁸¹ abandonados em algum lugar da memória, ganha uma potência expressiva na narrativa em primeira pessoa, sobretudo a partir de alguns encontros explosivos - ou como dizem os franceses, *les hasards nécessaires!* –

⁸⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 03, 04 e *O Sentido de um fim*, (2012), p. 09, 10: “Existe algo mais plausível do que um segundo ponteiro (do relógio)? E, no entanto, basta o menor prazer ou dor para nos ensinar a maleabilidade do tempo. Algumas emoções o aceleram, outras o retardam; às vezes ele parece desaparecer, até o ponto final em que ele realmente desaparece, para nunca mais voltar.”

⁸¹ Paul Ricoeur os chama de rastros – pegadas para se descobrir os esquecimentos.

que acontecem em uma primeira reviravolta dramática, logo no início da segunda parte do romance.

O momento da reviravolta é um momento importante na trama, um divisor de águas para a vida de Tony, quando ele recebe uma herança inesperada, ocasião em que seu passado se materializa no presente. Perplexo e curioso, o leitor vai seguir os passos do narrador em busca de descobrir as verdades e os fatos envolvidos com o anúncio do legado. Neste percurso, o narrador se encontra com várias personagens de seu passado, reatualizando tanto as memórias quanto a narração dos fatos. A análise desta laboriosa caminhada é o assunto do segundo capítulo deste estudo.

O texto híbrido *Levels of Life* é composto por três partes que se articulam organicamente: um ensaio, uma pequena história ficcional e um extrato de memória. Certamente devem ser lidas como um todo indissociável, como um romance.

Nesta narrativa, a potência da memória e suas precariedades, as evidências de lembranças e a falta delas, os desencontros amorosos, os despontamentos e a finitude, juntam-se para impulsionar o narrador a encontrar as palavras justas e lúcidas para compor a terceira parte do livro que trata, justamente, da morte da esposa do narrador.

Na terceira parte, o narrador em primeira pessoa quer partilhar a dor da perda e sua experiência de luto, mas observamos que deseja compartilhar a dor de qualquer outro sujeito que vivencie esta experiência, chamando-nos a refletir sobre a contingência, a finitude, o tempo impreciso da vida e o tempo de quem sobrevive à morte. O narrador narra com vivacidade e intensidade os afetos, realçando como tomam a forma literária.

Barnes revisita o realismo do século XIX para contar uma história baseada na sua própria experiência (histórica), a morte de sua esposa; concebemos a narrativa como uma busca de sentido organizativo para sua viuvez, no entanto, não se trata de uma autobiografia, mas faz parte de um texto híbrido que, ao misturar gêneros literários, quebra as fronteiras entre a vida e a ficção, sobretudo, investigando como os sujeitos lidam com seus afetos, na coletividade.

Levels of Life é um trabalho que oscila entre fatos e ficção, almejando analisar algumas experiências humanas, sem se esquivar de mergulhar nas profundezas obscuras: a morte, o vazio, o luto. Barnes afirmou em entrevista que não pode haver cansaço na

tarefa de escavar nossos abismos emocionais desconhecidos, tentando trazer à tona reflexões acerca de nossa condição e nossas contradições.

No texto, redundam antinomias do alto *versus* o baixo; metáforas para altura e profundidade, as perdas, o chão, a queda, o abismo, o Hades. A arte do balonismo e da fotografia são convocadas com o intuito de trazer imagens e alusões que componham harmoniosamente as duas primeiras partes, a fim de ajudar a elaboração da terceira parte e colaborar para ilustrar as memórias do narrador.

*We live on the flat, on the level, and yet – and so – we aspire. Groundlings, we can sometimes reach as far as the gods. Some soar with art, others with religion; most with love. But when we soar, we can also crash. There are few soft landings. [...] Every love story is a potential grief story. If not at first, then later. If not for one, then for the other. Sometimes, for both.*⁸²

Por ocasião da publicação deste livro, Julian Barnes afirmou que os escritores se restringem a escrever sobre suas próprias vidas, em autobiografias, enquanto os romancistas, auto-intitulados objetivos, escrevem como vêem o mundo, retirando-se do enredo. A seu ver, no entanto, não se enquadra em nenhum destes extremos, posiciona-se no meio, pois romances não devem ser confessionais.

A despeito de admitir usar fatos de sua vida, na ficção, diz que recorre a eles, de maneira objetiva, como se recorresse à vida de outra pessoa qualquer, condição que lhe permite interpretar e ser maleável com os acontecimentos. Recuperando eventos de sua vida, permite-se voar, porque ela é, afinal, tão entediante como a de qualquer um, por isso enaltece a grande benesse da ficção literária: escrever é poder corrigir a vida, reescrever os caminhos, mesmo se forem os da vida de uma personagem.

A perspectiva teórica deste estudo inspira-se no pensamento de Paul Ricoeur, sobretudo em suas considerações sobre o tempo, a memória, o esquecimento e a história. Outros pensadores subsidiam nossas reflexões em grande medida, mas ratificamos nossa

⁸² BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 36, 37 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 44, 45: “Nós vivemos na superfície, no nível horizontal, e, no entanto – e por isso – nós sonhamos. Animais rasteiros, às vezes chegamos tão longe quanto os deuses. Alguns voam por meio da arte, outros por meio da religião, a maioria do amor. Mas, quando voamos, podemos cair. Existem poucos pousos suaves. [...] Toda história de amor é uma história de sofrimento em potencial. Se não a princípio, então depois. Se não para um, então para o outro. Às vezes, para ambos.”

posição de que não há, *a priori*, uma única ferramenta crítica que dê conta de abarcar todo o sentido de uma obra. Este é o assunto a ser apresentado no próximo item.

Perspectiva teórica

A elaboração do presente estudo tem como objetivo responder às questões que nos conduziram à pesquisa, ou seja, pensar nas possibilidades de representação do tempo e da memória nas duas obras escolhidas *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*.

A fim de conceber as análises literárias das respectivas obras barnesianas, O estudo tem inspiração, entre outras fontes, na perspectiva teórica do pensador francês Paul Ricoeur⁸³, em especial, em suas investigações sobre a relação entre o tempo e a narrativa, a memória e a história e a intersecção entre literatura e filosofia.

Este repertório reconhecido encontra-se, fundamentalmente, na caudalosa obra *Temps et Récit*⁸⁴, todavia, o pensamento filosófico de Ricoeur é bastante ramificado e tem sido cuidadosamente investigado por vários estudiosos contemporâneos, portanto, reforçamos nossas análises com as contribuições dos estudos de Jeanne Marie Gagnebin e Hélio Salles Gentil, além de outras obras e textos diversos que foram sendo requisitados para reforçar, esclarecer ou ilustrar nossas análises. Oportunamente, todos receberão os devidos créditos. Por fim, ressaltamos que todos os materiais consultados foram auxiliares importantes para pensarmos os vários aspectos da polissêmica obra de Julian Barnes.

Temps et récit será a referência principal do pensamento ricoeuriano, porém, em diálogo com outras obras do pensador francês, e sobretudo, cotejando seus comentadores.

⁸³ Paul Ricoeur, (1913-2005), filósofo francês.

⁸⁴ RICOEUR, *Temps et Récit*, tomo I, tomo II, tomo III, obra publicada originalmente em francês, em três volumes, respectivamente em 1983, 1984 e 1985.

RICOEUR, *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, (1983). / *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, (1984). / *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*, (1985).

A consulta para este estudo foi feita na obra de edição brasileira publicada pela Papirus editora, *Tempo e Narrativa*, tomo I (1995), *Tempo e Narrativa*, tomo II (1995), *Tempo e Narrativa*, tomo III (1997), conforme detalhamento bibliográfico.

Em *Tempo e Narrativa*, Ricoeur estabelece um padrão desafiador de investigação hermenêutica da narrativa ficcional, propõe uma reflexão da forma romance, a forma literária moderna por excelência. E expõe suas especificidades buscando

elucidar o que significam enquanto “resposta poética” das narrativas de ficção às aporias da reflexão filosófica: uma forma de apreender o tempo, de trazer à linguagem certas dimensões da experiência humana do tempo, através de jogos com o tempo que, segundo Ricoeur, só são possíveis na narrativa de ficção.⁸⁵

Apesar de usarmos, como principal perspectiva teórica, a obra de um filósofo, queremos deixar claro que a filosofia e a literatura

habitam regiões muito distantes uma da outra. Interessante, nesse caso, é que a distância que separa é a mesma que aproxima. Assim sendo, se não se deve, de um lado, ceder a paralelismos – mesmo os mais evidentes – ou flagrar na narrativa qualquer tipo de hipótese filosófica, pode-se, por outro, encontrar, no núcleo mais íntimo da trama romanesca, o impulso de desvendamento da realidade, obsessão de quem procura ir além do conjunto de significações que o cotidiano naturalizou.⁸⁶

Deste modo, filosofia e literatura compartilham uma inquietude que, reconhecidamente, as impulsiona a formular perguntas sobre o sentido da vida e sobre a vida em si, o que, a nosso ver, legitima a convocação desta obra para fornecer elementos analíticos em relação aos romances escolhidos.

Ao pensarmos na “constituição histórica e linguística da filosofia”⁸⁷, e como as reflexões filosóficas se dão no tempo histórico, *na* e *pela* linguagem, ou seja, como as ideias filosóficas se concretizam pelas palavras, então,

História e Linguagem, inseparáveis, delimitam o exercício filosófico, fazendo sua grandeza e sua fragilidade – e tecendo seu parentesco com aquilo que, a partir do Romantismo alemão, costumamos chamar de “literatura”.⁸⁸

⁸⁵ GENTIL, *Para uma poética da modernidade*, (2004), p. 17.

⁸⁶ SILVA, “Bergson, Proust: tensões do tempo”, (1992), p. 01.

⁸⁷ GAGNEBIN, “Filosofia e literatura”. In: *Revista Limiar*, (2016), p. 5.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 6.

Não defenderemos a primazia da filosofia, nem da literatura, mas reiteramos que “a raiz da literatura é a representação da ausência, por metonímia da morte e dos mortos. Não só porque, como no *epos* antigo, lembra as façanhas dos heróis mortos, mas porque escrever sempre significa abdicar da imediatidade da presença e da palavra viva.”⁸⁹

Sem nos desviarmos da consideração de que a linguagem é necessária, porém insuficiente, e, na acepção platônica, o logos (λόγος) é fraco, devemos continuar

a falar e a escrever, não tanto apesar das insuficiências da linguagem, mas muito mais em *razão* delas: na esperança que dessa fragilidade possa surgir como que uma ressonância ou um eco do verdadeiro real (...) pois os limites da linguagem dizem respeito a um dos primeiros sentidos do assim chamado “indizível”, a saber, que não conseguimos descrever a relação entre nossa linguagem e o “mundo” ou o “real”, porque, simplesmente, não podemos sair nem da linguagem e do mundo para, como que num passo para trás, conseguir dizer como mundo e linguagem correspondem – ou não. Essa relação sempre será um enigma, ela rigorosamente não pode ser dita.⁹⁰

Contudo, como afirmou Barnes: somos criaturas incorrigivelmente verbais, e, mesmo o que aparentemente não pode ser dito, não acarretará silêncio ou mudez, necessariamente, porque, paradoxalmente, é o que realmente precisa continuar a ser dito e escrito. Quaisquer que sejam as formas de escrita, ainda que estejam livres dos conceitos filosóficos, aqueles que buscam conhecer o que se passou, a literatura toma o risco de escrever, não apenas o que passou, mas também, o que está por vir, permitindo-se imaginar outros mundos e inventar realidades diferentes. “A literatura é artifício e verossimilhança”⁹¹, de modo que carrega uma dimensão de arte e outra de elaboração criativa, visando espelhar o mundo.

A intersecção aparentemente contraditória ou disparatada da literatura com a filosofia, em suas respectivas dimensões ficcional e crítica, encontra-se bem sedimentada nas reflexões hermenêuticas de Paul Ricoeur, e igualmente em suas investigações sobre o símbolo, a metáfora e a narrativa. Reafirmamos, contudo, que a intenção deste estudo não é a de detalhar a obra ricoeuriana, mas ao nos apropriarmos de alguns de seus

⁸⁹ GAGNEBIN, “Filosofia e literatura”. In: Revista Limiar, (2016), p. 10.

⁹⁰ Ibidem, loc. cit.

⁹¹ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 12.

conceitos, propor uma leitura crítica das obras barnesianas escolhidas, leitura crítica inspirada, sobretudo, no texto literário.

A reflexão, portanto, pode ser entendida como uma reflexão de segundo grau, cujo objetivo é o de explicitar como “a poética é a arte de compor intrigas”⁹², que se mantém verossímil e minimamente harmônica, entre os elementos imaginários e os do mundo real.

Aristóteles afirmou que “produzir metáfora bem é perceber o semelhante”⁹³, e “longe de ser um simples divertimento ou uma distração agradável, a literatura, justamente porque é *ficção*, coloca em questão o real enquanto tal como critério exclusivo de verdade. A literatura nos permite uma ampliação e uma transformação da *experiência* humana.”⁹⁴

A literatura não narra simplesmente o mundo tal qual é, mas o reinventa, porque ‘mente’ como Platão dizia dos poetas. Ao mentir, a literatura permite o surgimento de um outro tipo de verdade. Não se trata, então, de aproximar a ficção do real, pelo contrário, trata-se de pensar sua distância como o indício de um outro devir que a literatura pode nos fazer pressentir:

O retirar-se da arte para longe da realidade cotidiana é também a condição de sua ‘irrupção’ nessa mesma realidade, ou seja, a elaboração de seu questionamento. Sem essa radicalidade, a arte seria marcada por insignificância e reduzida a puro divertimento.⁹⁵

Em termos adornianos, a literatura estaria “reduzida à indústria cultural.”⁹⁶

Enfim, quaisquer que sejam as latitudes oferecidas pelo texto literário de ficção, ele constrói um lugar de acolhimento para a “opacidade do enigma”⁹⁷, o enigma da vida, sendo assim, não há na literatura uma pretensão de esclarecer o que se propõe a narrar, e que sabemos ser diferente do objetivo da filosofia. Melhor dizendo, acolhe-se a construção imaginativa do escritor que vai mostrar de outra forma, ou de forma melhor, aquilo que observa e quer explicitar ao leitor, sem necessariamente desejar elucidar por completo o problema que contorna.

⁹² RICOEUR, *Tempo e Narrativa*, tomo I, (1995), p. 58.

⁹³ Ibidem, p. 10.

⁹⁴ GAGNEBIN, “Filosofia e literatura”. In: Revista Limiar, (2016), p. 12.

⁹⁵ RICOEUR apud GAGNEBIN, “Filosofia e literatura”. In: Revista Limiar, (2016), p. 13.

⁹⁶ GAGNEBIN, “Filosofia e literatura”. In: Revista Limiar, (2016), p. 13.

⁹⁷ Ibidem, p. 14.

Em *Tempo e Narrativa*, Ricoeur se dedica a refletir especialmente que, encontra-se “nas intrigas que inventamos, o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal, reiterando que a narrativa poética constitui-se na “invenção de uma intriga”⁹⁸, e num discurso que é capaz de trazer

à linguagem, aspectos, qualidades, valores da realidade, que não têm acesso à linguagem diretamente descritiva e que só podem ser ditos em favor do jogo complexo entre a enunciação metafórica e a transgressão regrada das significações usuais de nossas palavras (...), redescrever uma realidade inacessível à descrição direta.⁹⁹

Além de não ficar presa nas aporias da especulação filosófica, o pressuposto básico e desafio último da literatura é o de desvendar “o caráter temporal da experiência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal.”¹⁰⁰

Para pavimentar o caminho dessa longa discussão entre tempo e narrativa, Ricoeur se mune da teoria do tempo de Agostinho e da teoria da intriga de Aristóteles, ambas devidamente detalhadas nos capítulos iniciais da Parte I, de *Tempo e Narrativa I*, pois,

o encontro entre as *Confissões* e a *Poética*, no espírito do mesmo leitor, tornar-se-ia mais dramático se fosse da obra em que predomina a perplexidade engendrada pelos paradoxos do tempo em direção àquela em que, ao contrário, reina a confiança no poder do poeta e do poema de fazer triunfar a ordem sobre a desordem.¹⁰¹

A articulação dos conceitos daquelas obras leva à conclusão de que encontramos

nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual refiguramos nossa experiência temporal, confusa, informe e, no limite, muda (...), é na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga.¹⁰²

No entanto, não podemos incorrer em precipitações ou chegar a conclusões estáticas e bem estabelecidas desta análise, pois sabemos que

⁹⁸ RICOEUR, *Tempo e Narrativa*, tomo I, (1995), p. 09.

⁹⁹ Ibidem, p. 11.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 15.

¹⁰¹ Ibidem, p. 16.

¹⁰² Ibidem, p. 12.

a especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusiva, à qual só replica a atividade narrativa. Não que esta resolva, por substituição, as aporias. Se as resolve, é num sentido poético e não teórico do termo...¹⁰³

E como medir o tempo? Concordando com a concepção de que o tempo “é”, na acepção fenomenológica, entendemos que o pensador francês afirma que “o presente não tem extensão (...) o que medimos é de fato futuro compreendido mais tarde como espera e o passado compreendido como memória.”¹⁰⁴

Dessa forma, começamos a poder estabelecer as coisas futuras e as coisas passadas. Ao narrarmos o que se passou, movimentamos a memória, enquanto para falarmos do futuro e fazermos previsões, acionamos a espera e a expectativa.

As obras literárias em geral, e igualmente a obra de Julian Barnes, são contribuições para o desvendamento da realidade, de modo a revelar dimensões da realidade inacessíveis por outros meios. Este é, enfim o objetivo desta tese, e é o que apresentaremos nos capítulos seguintes, lugar de desenvolvimento das análises críticas de *The Sense of an Ending* e *Levels of Life*.

¹⁰³ RICOEUR, *Tempo e Narrativa*, tomo I, (1995), p. 21.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 25.

“There’s a different authenticity to memory, and not an inferior one”¹⁰⁵

Tempo e Memória em *The Sense of an Ending*

Molhando os pés no rio do romance

Mergulhando na estrutura formal de *The Sense of an Ending*

O rio do tempo ganha opulência

O tempo envelhece depressa

À velocidade da luz

O tempo só se torna humano pela narrativa

O imenso edifício da memória

¹⁰⁵ BARNES, *The Only Story*, (2018), p. 19.

Tempo e Memória em *The Sense of an Ending*

*Quando pronuncio a palavra futuro,
A primeira sílaba já se perde no passado.
Quando pronuncio a palavra silêncio,
Suprimo-o.*

Wisława Szymborska

Molhando os pés no rio do romance

O título do romance, *The Sense of an Ending* é polissêmico e abre várias perspectivas reflexivas a partir de seus componentes. Inicialmente, ele nos informa que se trata de apresentar uma interpretação para um sentido que se busca, o artigo definido, singular que precede o substantivo (*sense*) indica haver um único e determinado sentido. Para sentido podemos entender significado, interpretação ou direção, de forma que estamos diante da busca por uma significação individualizada para um fim, mas o artigo indefinido e singular que precede o substantivo fim, aponta para uma indeterminação desse fim.

Há, portanto, a busca pelo sentido determinado de um fim indeterminado (*ending*); talvez esse encerramento se refira ao ato de terminar algo, refere-se à última parte de um processo (*ending*)¹⁰⁶; podemos pensar que se refira a um período em que se processam mudanças e acontecimentos que determinarão um encerramento ou um desenlace, no entanto, ainda incerto e impreciso.

Este primeiro enfrentamento com o romance, no entanto, suscita muitas perguntas: Que fim é este a que se refere o título? Um fim como morte: a própria morte ou a morte

¹⁰⁶ Em consulta aos dicionários Cambridge e Oxford, encontramos: *Cambridge dictionary*: *ending* = 1) the last part of a story: “People want love stories with happy endings.” 2) the last part of a process, especially the way in which something stops existing: “The movie’s ending is so romantic!”

Oxford English dictionary: *ending* = 1) the last part of a story, film/movie: “His stories usually have a happy ending 2) the act of finishing something; the last part of something: “The anniversary of the ending of the Pacific War.” Or “It was the perfect ending to the perfect day.”

de um outro? Um encerramento de um ciclo ou de um processo de sofrimento? Um ponto final para um processo de alienação ou de inconsciência, onde ilusões se extinguem, revelando um sentido para tudo que passou? Qual seria a pretensão de nosso narrador nessa sua busca pelo sentido de um fim?

Provavelmente, o narrador protagonista almeja um sentido para sua vida e para suas experiências passadas; no entanto, essa busca de sentido também incorpora, de certo modo, a busca de sentido do ser humano contemporâneo, um sujeito que demanda respostas profundas e mais honestas sobre si e sobre o mundo.

Dessa forma, são amplas e variadas as possibilidades de reflexão ativadas pelas perguntas alinhavadas acima: podem ser questionamentos literários, filosóficos ou existenciais, afinal, desde seu título, o romance produz indagações amplas e polissêmicas. Pensamos ser conveniente lembrar de um livro de ensaios de Barnes, cujo título é bastante significativo, porém ambíguo *Nothing to be Frightened of* (2008), traduzido para o português como *Nada a temer* (2009). A partir deste título, inteiramo-nos do tema a ser abordado e podemos pensar que a morte não significa nada, portanto, não há por que ter medo dela; ou, por não haver nada depois da morte, não há razão para temer justamente o que vem depois dela. O título permite que se façam associações abertas e instigantes.

De toda forma, não encontraremos respostas fáceis ou prontas, e aceitamos que a problemática para nosso estudo já está colocada desde o título do romance *The Sense of an Ending*, no qual há a indicação de um desejo de enfrentamento da precariedade do ser finito pela busca de um significado, confrontando-se com nosso terror ontológico, a contingência incontornável da finitude, à qual nomeamos veladamente, como a afastá-la. Todavia, a morte é um denominador absoluto e comum para todos nós.

No contexto de problematização sugerido pelo título do romance, desenvolve-se a dialética básica e fundamental da nossa existência: a dialética exercida pela determinação de força das condições objetivas que pesam sobre os sujeitos *versus* a liberdade de escolha crítica que se tem, ou seja, a liberdade de cada um de escolher como fazer sua inserção subjetiva no mundo, formulando estas ou aquelas perguntas, desejando trilhar um caminho de consciência da própria vida, diante das contingências e da finitude.

Lembremos que, para Sartre, a boa literatura se apresenta como espelho crítico a um leitor que, dotado de liberdade poderá observar a representação narrativa, e, eventualmente, percebendo ambiguidades e contradições sociais ali expostas,

conscientizar-se a partir da leitura. Se absorver o que foi percebido, estará apto para escolher o que fazer com o senso crítico adquirido. Ainda, para o pensador existencialista, o bom romance é o romance da contingência, não o romance da necessidade ou da idealidade, porque naqueles, o narrador enxerga o mundo parcialmente, como nós, de modo que hesitará diante das mesmas dúvidas e terá as mesmas indecisões a que estamos submetidos.

As marcas autorais mais marcantes do estilo de Barnes, a distinção de suas marcas inconscientes deixadas no texto escrito, sobressaem-se em várias temáticas, sempre voltadas a perscrutar atitudes, sentimentos, motivações e afetos dos sujeitos contemporâneos. Podemos entender o fazer literário como um mergulho em questões existenciais de toda espécie, um trabalho incessante de decifração de si, da alteridade e do mundo ao redor, conseqüentemente, podemos afirmar que Barnes imprime esta marca em sua obra.

A imersão na condição humana requer, basicamente, uma dedicada escolha de palavras, pois elas vão dar nome às coisas e configurar a mediação entre o eu e o mundo:

nós estamos aqui, o mundo está ali, e começamos deste ponto, por assim dizer, como dois estranhos um ao outro. O mundo não se apresenta por si só – ele não nos fala, não nos diz nada; em princípio, ele não tem nem nome. [...] Nós é que temos de dar nome às coisas, iluminando-as e relacionando-as. Para essa tarefa, entre nós e o mundo, amontoadas, estão as palavras, o intransponível mural originalmente sonoro no qual vivemos imersos.¹⁰⁷

Barnes escolhe, cuidadosamente, as palavras em seus textos, podemos dizer que a faz com esmero flaubertiano, por compreender como elas são decisivas na comunicação interpessoal. Como exemplo, citamos “*our cleansing scepticism*”¹⁰⁸: para falar do ceticismo juvenil, ele o intensifica, nomeando-o de purificador; quando se propõe a definir a estrutura social inglesa: “*the genteel social Darwinism of the English middle classes always remained implicit*”¹⁰⁹, emprega os adjetivos requintado e darwinista,

¹⁰⁷ TEZZA, *Literatura à margem*, (2018), p. 119, 120.

¹⁰⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 08 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 13: “nosso ceticismo purificador.”

¹⁰⁹ Ibidem, p. 08 e ibidem, p. 14: “requintado darwinismo social da classe média inglesa sempre permaneceria implícito.”

estabelecendo que o esquema de ascensão social inglês é seletivo, porém mascarado, de modo a não gerar grande indignação coletiva.

O escritor também define uma ação reforçando-a com o emprego de vários adjetivos incomuns, como em “*his action had been unphilosophical, self-indulgent and inartistic*”¹¹⁰, ou seja, não quer deixar dúvidas sobre o que considerar exatamente, a ação de uma personagem foi irracional, autoindulgente e sem criatividade.

Esses são apenas alguns poucos exemplos das escolhas vocabulares do escritor, elas ratificam seu apuro ao emoldurar rigorosamente o que deseja explicitar, primando igualmente pela boa comunicação.

O detalhismo de suas escolhas dicionais está associado, por todo romance, a um desejo de transparência no processo dialógico com o leitor. As questões que o escritor apresenta, transformam-se no centro temático das histórias e, ao mesmo tempo, também ajudam a refletir mais profundamente sobre a estrutura da obra literária e os argumentos ali presentes. Sua intenção de provocar reações, impactos e sentimentos diante de palavras, frases ou expressões fica plenamente manifestada.

Lembremos das palavras do professor e crítico literário americano, Wayne Booth: há muitas maneiras possíveis de narrar e sua adequação depende exclusivamente dos efeitos que o autor quer provocar no leitor; para tanto, a ficção estabelece um jogo de distâncias e aproximações entre narrador, personagens, leitor e autor implícito, a fim de que os propósitos narrativos sejam alcançados.

Mergulhando na estrutura formal de *The Sense of an Ending*

Em *The Sense of an Ending*, um narrador em primeira pessoa está no centro do romance tentando retraçar sua história de vida, da juventude à maturidade, em busca de um melhor entendimento para os eventos mais marcantes ocorridos. A narrativa é marcada pela árdua tentativa de encontrar na rememoração dos fatos, elementos que tornem a própria vida mais plausível e menos enigmática.

A narrativa está entremeada por exames de consciência, solilóquios e reflexões do narrador, quando fora adolescente, quando jovem, depois, já adulto e no momento

¹¹⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 15 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 20: “sua ação tinha sido não-filosófica, autoindulgente e não-artística: em outras palavras, errada.”

presente da narrativa, em sua etapa de senioridade. Estas interposições são responsáveis por formular perguntas cruciais sobre sua situação contextual, sobre seu passado ou seu futuro. Elas também funcionam como mecanismo de conectar mais intimamente o enredo, o narrador e o leitor: são estratégias do narrador em busca de respostas às suas indagações, ou em busca de confirmação sobre uma informação específica, ou ainda uma tentativa de dar relevância a algum ponto da história.

Para reforçar o pacto com o leitor, notamos o uso recorrente de afirmações seguidas por um reforço indagativo, como: ‘não é?’, expressão usada à guisa de confirmação pelo leitor de afirmações feitas pelo narrador, o que explicita o vínculo do leitor com a narrativa. Muitas vezes, o narrador persuade o leitor a fazer julgamentos precoces, o induz a certas confirmações, mesmo que aparentemente retóricas.

Tony Webster, um narrador de si, um homem detetive da própria vida, chega à sexta década de vida - uma vida banal e ordinária, como a de muitos outros homens que conhecemos -, querendo encontrar tempo e coragem necessários para passar a limpo sua existência. Ao repensar sua trajetória e tentar reconstruir suas memórias, quer encontrar elementos que o ajudem a recompor sua história, a fim de torná-la mais tolerável e coesa.

Sabemos que um romance deve dar a impressão de que a vida está sendo representada em toda a sua totalidade, impressão apenas, pois qualquer narrativa ficcional só consegue se referir a uma parte da totalidade de uma vida: há um começo, um meio e um fim. É como se uma lupa fosse colocada sobre um período de tempo e o pequeno, o miúdo, as trivialidades cotidianas espalhadas no tempo fossem percebidas pelo escritor, que poderá detalhar e iluminar aquilo que escolheu realçar no enredo.

Por isso, se a ação está localizada no passado, o narrador não pode estar confinado no seu lugar de discurso, “ele deve ser primordialmente uma espécie de controlador da estória, e deve manter seus olhos abertos para os dois lados do tempo, com a flexibilidade necessária para se mover por entre o passado-presente-futuro.”¹¹¹ Idealmente, poder ir e vir no tempo, o que termina por criar uma teia de tensão na narrativa que a unifica.

O narrador deve sustentar seu olhar para o presente, o passado e o futuro, fazendo um jogo de pontos de vista que assegure a executabilidade de sua avaliação. No caso do romance em primeira pessoa, o narrador pode ter uma visão mais ou menos restrita, e o

¹¹¹ DAL FARRA, *O Narrador Ensimesmado* (1978), p. 22 passim.

autor pode contar com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinados efeitos que deseja produzir.

No caso do romance retrospectivo, mesmo que o narrador se circunscreva à esfera da memória para narrar suas lembranças, ele pode tirar partido disso, provocando falhas nas lembranças, ou permitir um equívoco, ou qualquer alteração que possibilite as finalidades pré-planejadas da estória.¹¹²

Tony é um narrador que oscila entre certo hedonismo e o desassossego, relata suas memórias, ora lembradas com mais vivacidade, ora permeadas por incertezas e imprecisões, levando o leitor a perceber como os efeitos do tempo - cronológico ou subjetivo – podem fazer do vivido, uma espécie de repertório de autoindulgência ou de autoacusação. De lembranças pálidas de um evento originam-se novas associações que podem se tornar a chave para ajudá-lo a desvendar os mistérios de sua experiência fraturada. No entanto, com o balanço existencial e releitura do passado, este senhor não está, inicialmente, consciente dos efeitos transformadores de suas perquirições.

O narrador se utiliza, livremente, de palavras e recursos irônicos, pois, inicialmente, baseia-se na única fonte de informação para o enredo, que são suas lembranças. Segundo as categorias de Friedman, estamos diante de um narrador-protagonista (*"I" as protagonist*)¹¹³, que não tem onisciência, e conta a sua história sem ter acesso ao estado mental das demais personagens; infere, levanta hipóteses, conjectura e faz julgamentos.

O protagonista busca sentido e coerência para eventos do passado que ecoam até o presente, fazendo com que a distância entre história e leitor seja próxima ou distante, dependendo de suas lembranças ou intenções.

O caráter retrospectivo de *The Sense of an Ending*, no qual o narrador se circunscreve basicamente a um centro fixo, ou seja, a partir do presente e limitado à esfera da memória, colocando-o a contabilizar eventos de sua juventude, frutos das lembranças e resultado de superposições temporais na narrativa: o hoje do ontem e o hoje do presente.

O autor sabe tirar proveito dessa característica retrospectiva, mostrando as falhas nas lembranças do narrador, fazendo-as recordações fraturadas, a fim de permitir um

¹¹² DAL FARRA, *O Narrador Ensimesmado* (1978), p. 23.

¹¹³ FRIEDMAN *apud* LEITE, Ligia, *O Foco Narrativo*, (1985), p. 43.

equivoco ou qualquer alteração que possibilite sustentar as finalidades da história da personagem: *“this last isn’t something I actually saw, but what you end up remembering isn’t always the same as what you have witnessed”*¹¹⁴, ou seja, há a admissão de que nossas lembranças não correspondem, sempre, ao que presenciamos, no passado.

O inverso também é verdadeiro, algumas memórias que parecem certas, podem ter sido alteradas pelos anos, gerando um risco à interpretação atual: *“I need to return briefly [...] to same approximate memories which time has deformed into certainty. If I can’t be sure of the actual events any more, I can at least be true to the impressions those facts left. That’s the best I can manage.”*¹¹⁵

Mas, como o leitor pode estar seguro que o narrador será fiel às impressões que permaneceram para si? A partir desta afirmação, abre-se a prerrogativa para contabilizarmos o risco que esse recurso aponta, ou seja, memórias são fluidas, plásticas e nem tudo o que se lê na narrativa memorialística corresponde à realidade dos fatos pretéritos. Corrobora-se, inclusive, que nossas lembranças podem ter sido falseadas pelo tempo, ou também, de serem falseadoras dos eventos do passado!

Ao narrar sua vida, contando o que viveu, Tony se faz muitas perguntas e questionamentos, pois quer, realmente, assegurar que tudo aquilo que expõe, aconteceu. No entanto, sutilmente, este narrador desassossegado vai mudar de opinião, a depender dos encontros com certas testemunhas comuns de seu passado. O confronto de relatos provocará surpresas e dúvidas no narrador, e suscitará algumas desconfianças ao leitor, face às oscilações de suas opiniões:

*When Colin denounced the family, I mocked the political system, and Alex made philosophical objections to the perceived nature of reality, Adrian kept his counsel – at first, anyway. He gave the impression that he believed in things. We did too – it was just that we wanted to believe in our own things, rather than what had been decided for us.*¹¹⁶

¹¹⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 03 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 09: “[isso] não é algo que eu vi de verdade, mas o que você acaba lembrando nem sempre é a mesma coisa que viu.”

¹¹⁵ Ibidem, p. 04 e ibidem, p. 10: “eu preciso voltar brevemente [...] a algumas lembranças aproximadas que o tempo deformou em certezas. Se eu não posso mais ter certeza dos acontecimentos reais, posso ao menos ser fiel às impressões que aqueles fatos deixaram. É o melhor que posso fazer.”

¹¹⁶ Ibidem, p. 08 e ibidem, p. 13: “Quando Colin censurava a família, eu debochava do sistema político e Alex fazia objeções filosóficas à percepção da realidade, Adrian não se pronunciava – pelo menos no início. Ele dava a impressão de acreditar nas coisas. Nós também acreditávamos – só que queríamos acreditar nas nossas próprias coisas, e não no que tinha sido decidido para nós.”

Quando ouvimos o narrador, pressupomos que ele está em busca da verdade do passado, ou algo mais próximo da verdade; porém, como seu ângulo de visão é limitado, e não consegue saber o que vai na cabeça das outras personagens, supomos que ele se permite inferir dados e lançar hipóteses, dizer o que viu e ouviu, e até mesmo se utilizar de cartas ou documentos, para tecer conclusões; no entanto, muitas considerações são precárias, limitadas por seu conhecimento sobre a vida, sobre os outros e devido à vulnerabilidade das memórias.

O leitor poderá perceber que Tony narra, prioritariamente, o que teve e ainda tem relevância para sua vida; de alguma forma, ele confirma seus objetivos de mediar a narração, mas seleciona fatos do passado para contar, de forma consciente ou inconsciente. Como há sobreposição de camadas temporais nos eventos narrados baseados em suas memórias juvenis, consequentemente suas reflexões contemporâneas exporão o choque de opiniões, quando encontros importantes acontecerem no presente. Ou seja, leremos uma disputa de narrativas entre as personagens.

Passar a limpo sua existência é o que se propõe Tony Webster. Ele começa sua autoanálise, convocando o leitor para ocupar o posto de interlocutor privilegiado, ou melhor, de ser seu escutador privilegiado.

E a autoanálise equipara-se ao ato de fazer análise?

Sabe-se que na concepção psicanalítica, o ato de fazer análise em consultório e diante de um psicanalista, requer uma constante autoanálise; ademais, nestes termos, não se trata de ter apenas um interlocutor, mas o que não se pode prescindir é de um analista bem treinado que disponha de ouvidos atentos e interessados para ouvir o que o analisante dirá em associações livres, ou digamos de outra forma, ouvir o que o analisante lerá, em viva voz, do livro de sua vida.

Quando lê o livro imaginário de sua própria vida diante do psicanalista, o analisante se dá a oportunidade de escutar melhor sua história: como a conta é fundamental, pois poderá encadear eventos ou suprimi-los, entendê-los melhor ou modificar seus sentidos, de acordo com a sua narrativa. Ao recordar-se de certas passagens, também poderá repeti-las quantas vezes quiser, elaborando-as diferentemente a cada vez, de maneira mais ou menos consciente.

Ao longo do lento processo, o analisante vai esculpindo a pedra bruta do desejo, mesmo que ele nem saiba qual é, de forma que, eventualmente, poderá perceber de onde vem seu gozo, se de seu prazer ou de sua dor. Certos fragmentos recalcados da memória podem estar reprimidos, por isso, continuar a falar, repetir, reavaliar, viabilizará o atravessamento da fantasia construída sobre si e sobre os outros. Vivenciar a fantasia, neste caso, significaria conseguir comparar, ponderar, avaliar a alteridade e, sobretudo, criar possibilidades de adquirir voz própria, descobrindo outros pontos de sua história nos quais possa vir a gozar de outra forma.

Idealmente, o desejo do analisante deve ser o de continuar a caminhar, sem nunca parar de escrever e ler o livro de sua vida: vivendo e contando, como também enfrentando os percalços que se manifestam pelas resistências e sintomas. A angústia que se apresenta como um bloqueio, como uma espécie de crise criativa, uma hesitação diante da página em branco do futuro, demandará um bom manejo do analista, considerando uma boa relação transferencial com este.

A garantia da continuação do processo psicanalítico se estabelece numa relação de confiança, fundamental para que a fala avance e haja o reconhecimento do sofrimento trazido à tona pelo falante; sofrimento sobre o qual pairava, até então, o silêncio, a invisibilidade ou a indiferença, tanto do sujeito que se analisa quanto dos que o cercam, ou da sociedade como um todo.

O objetivo da fala é trazer o sujeito para um sofrimento ordinário, conforme estabeleceu Freud, e que diz respeito a um nível da angústia que todos temos que aceitar como intrínseca à existência humana.

Para Freud, conforme explica o psicanalista Christian Dunker,

O objetivo da análise seria retirar o sujeito do ‘a mais’ de sofrimento que a neurose introduz, que ele chama de “miséria neurótica”, e devolvê-lo ao sofrimento comum. O sofrimento ordinário é aquele inerente ao incurável da experiência humana: nossos corpos se degradam, a natureza nos coloca obstáculos que jamais poderemos superar e as nossas leis são extremamente imperfeitas para regular os laços humanos.¹¹⁷

¹¹⁷ DUNKER, *Reinvenção da intimidade*, (2017), p. 244.

Durante o processo analítico, o analisante pode identificar razões para seus sentimentos e atitudes, pode perceber sintomas que, revelados, permitem que o falante constate se atitudes e sentimentos podem ser mantidos, reeditados ou até suprimidos em seu devir.

Sintoma, na teoria freudiana, pode ser entendido não exatamente como uma palavra completa e definidora, ou um substantivo materializável, mas como um elemento substitutivo que desponta para se colocar no lugar de outra coisa, de um algo que foi absorvido e recalcado, em suma, de um outro desejo que não pôde ser satisfeito, embora o sujeito não saiba o porquê.

Comumente, os sintomas disfarçam desejos profundos conectados à vida do sujeito ou à sua comunidade, porém, não são claros por se apresentarem transfigurados, mascarados a fim de esconder outros desejos inconscientes.

Enfim, a comparação da autoanálise do narrador-protagonista deste romance com um processo de análise em sessões psicanalíticas é, em nossa concepção, uma possibilidade de entendimento de *The Sense of an Ending*, visto que a narrativa desse romance é o discurso do protagonista em primeira pessoa que conta ao leitor suas vivências e experiências ao longo da vida. Ele as conta como quer, seleciona os fatos que quer explorar na narrativa, traça uma linha cronológica mas passeia entre o passado e o presente livremente; o presente é um tempo que ainda não acabou, pois ele continua vivo e segue narrando; ademais, parece desejar ter seu sofrimento e angústia não só compreendidos, mas também legitimados, a partir de sua narração.

Adicionalmente, se pensarmos que a mediação na psicanálise se dá pelas palavras: o analisante fala, o analista ouve e escuta, lembraremos que a psicanálise é comumente chamada, desde o início freudiano, de ‘a cura pela palavra’. O narrador do romance (ou o analisante) tem intenção de contar os fatos que deseja fazer saber, fatos que estarão submetidos à evocação das memórias relativas ao que viveu e, sobretudo, enquadrados por uma forma escolhida para contar.

Poderíamos concordar que, tanto a análise quanto a narrativa ficcional, são, primordialmente, um exercício de escolha de palavras: a seleção das mais acertadas palavras que poderão comunicar os eventos, os sofrimentos, os sentimentos, as emoções, as experiências, enfim, tudo transcorrendo em associação livre, ou seja, a regra é que se fale o que vier à sua mente. Este exercício deve conduzir o analisante a conseguir acessar

o que desconhece em seu inconsciente. Este conjunto compõe o desenho do *setting* analítico, no qual o par analista-analisante se encontra para a sessão.

No caso deste romance, comparamos livremente o par estabelecido na psicanálise do analista-analisante com o par narrador-leitor. Ambos se colocam frente a frente, em determinado espaço de tempo, em lugar pré-estabelecido para exercerem suas respectivas funções: enquanto o analisante fala, o analista ouve, paralelamente, o narrador narra e o que o leitor lê. Essa é condição básica fundamental da existência de ambos os pares. Ouvir o outro também é lê-lo, portanto, enquanto o analisante fala, ele se ouve, e pode ler melhor a si próprio. O analista ouve para tentar ler o que está escrito no inconsciente do analisante. E assim, sugerimos que o leitor ouve o narrador, lendo-o, ao passo que tenta desvendar o que vai além das entrelinhas da narrativa.

A voz do narrador Tony Webster traça o desenho de si, das personagens que interagem consigo, dos eventos e do mundo ao seu redor. Ele escolhe as palavras que reconstruirão suas memórias e vivências passadas, e compartilhará sua história, permitindo ao leitor formar seu conhecimento, fazer meditações e eventuais diagnósticos.

As palavras escolhidas também constroem o arcabouço que suportará o viver do falante-narrador, ensejando a continuidade da fala-leitura de sua história até o fim; de preferência, sem querer abreviá-la, antecipando um fim de análise ou a interrupção de uma narrativa.

Para Ricoeur, toda experiência humana do mundo é mediada pela linguagem, só acessível através dela mesma, “daí inclusive sua preferência pela chamada ‘longa via’ da hermenêutica, em detrimento da ‘via curta’ heideggeriana. O homem é, insuperavelmente, um ser de mediações.”¹¹⁸ Assim, tanto a psicanálise quanto esta obra literária podem ser pensadas pela longa via hermenêutica, ambas resultado da atividade humana no uso da linguagem e das palavras.

Em *The Sense of an Ending*, o narrador não parece estar consciente dessa dinâmica ao contar sobre si, ele até se dá conta das falhas da memória, das trapaças do tempo, mas como na primeira parte da narrativa ele afirma, com convicção, algumas certezas sobre seu passado, portando-se e discursando com uma vaidosa confiança sobre o que narra, podemos pensar numa arrumação proposital do narrador, uma modelação do conteúdo

¹¹⁸ GENTIL, *Para uma poética da modernidade*, (2004), p. 139.

narrado, com o intuito de se preservar, fazer uma imagem positiva de si e, pensamos que, sobretudo, induzir o leitor a se compadecer de sua história e acreditar em sua isenção.

O excesso de confiança do narrador levanta dúvidas ao leitor, ele narra o melhor de si, na juventude e vida adulta, no entanto, paradoxalmente, planta uma semente de desconfiança sobre sua ética, porque quem lê sua análise retrospectiva pode sugerir que ele está otimizando suas virtudes da juventude. O analista literário precisa estar bem atento às estratégias discursivas empregadas pelo narrador.

Tony apresenta-se como um ser humano pacato, talvez até bastante acomodado às regras sociais, no entanto, tem um elã inconfundível pela vida. Em certa ocasião, quando se confrontou com a morte de um amigo, por suicídio, quando ambos eram jovens, ele não deixou de afirmar seu desejo de continuar a viver, apesar das mazelas da vida: “*Not that I would have missed my own life for anything, you understand.*”¹¹⁹

Explicamos melhor: Tony refuta a morte e nos faz pensar, alusivamente, em Hamlet. Esta personagem principal da tragédia shakespeariana homônima, que atravessa a obra inteira imersa em seus questionamentos, enfrentando suas dúvidas hiperbólicas e tecendo copiosos solilóquios, muitas dos quais em voz alta, o que lhe favorece não abdicar de se escutar. E, em meio às suas (in)decisões, Hamlet também não demonstra querer acabar com a própria vida, e enfrenta resilientemente suas dolorosas e tão bem exploradas dificuldades existenciais.¹²⁰

Levantamos a hipótese de que, por ter enfrentado o suicídio de dois amigos, estar mais velho, e se sentir solitário e intranquilo, eventos descritos ao longo do romance *The Sense of an Ending* e abordados neste estudo - o narrador tenha se decidido a passar a

¹¹⁹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 61 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 64: “Mas eu não perderia a minha vida por nada, entenda bem.”

¹²⁰ Concordamos com Harold Bloom que o monólogo mais conhecido da tragédia hamletiana não é um ruminar de questões em torno do suicídio, e sim um projeto de vida, não de morte, como também, um plano estratégico. In KARNAL, *O que aprendi com Hamlet*, (2018), p. 96, 99: “Ser ou não ser, essa é a questão: / Será mais nobre suportar na mente/As flechadas da trágica fortuna, / Ou tomar armas contra um mar de escolhos / E, enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir. / Nada mais; e dizer que pelo sono / Findam-se as dores, como os mil abalos/ Inerentes à carne – é a conclusão/ Que devemos buscar. Morrer – dormir; / Dormir, talvez sonhar – eis o problema: / Pois os sonhos que vierem nesse sono/ De morte, uma vez livres deste invólucro/ Mortal, fazem cismar. Este é o motivo/ Que prolonga a desdita desta vida. / Quem suportara os golpes do destino, / Os erros do opressor, o escárnio alheio, / A ingratidão no amor, a lei tardia, / O orgulho dos que mandam, o desprezo / Que a paciência atura dos indignos, / Quando podia procurar repouso / Na ponta de um punhal? Quem carregara / suando o fardo da pesada vida / Se o medo do que vem depois da morte – / O país ignorado de onde nunca/ Ninguém voltou – não nos turbasse a mente / E nos fizesse arcar co’o mal que temos / Em vez de voar para esse, que ignoramos? / Assim nossa consciência se acovarda / E o instinto que inspira as decisões / Desmaia no indeciso pensamento, / E as empresas supremas e oportunas / Desviam-se do fio da corrente / E não são mais ação.”

vida a limpo, pois este movimento valoriza “não apenas o valor da vida, mas o valor de uma vida examinada, se assim o podemos dizer, examinada através de sua configuração numa narrativa.”¹²¹ O que é indiscutível, todavia, é que há dores remanescentes, mal explicadas ou insuficientemente entendidas, isto tudo angustia o narrador.

Tony Webster fraciona sua história em duas partes: a primeira que chamamos de passado, e a segunda, nomeamos de presente, e corresponde à maior parte do romance. A divisão passado-presente coloca o leitor imediatamente diante da segmentação do tempo: o ontem sobre o qual o narrador conta, e o hoje, o tempo em que ele está maduro, e no qual continua a viver, a contar, sem deixar de prosseguir vivenciando novos acontecimentos que se somam gradativamente à narrativa.

O presente e o passado são dois momentos no tempo em que um olhar bifocal é requerido: o presente aparece como algo em andamento, enquanto o passado, recordado, ressurgue como uma possibilidade de diálogo com o presente. Uma possibilidade esclarecedora. Quando os fatos lá decorridos voltam à tona e são recontados, anunciam uma demanda por serem analisados ou reanalisados, e serem confrontados com as configurações atuais do sujeito.

O caminho do narrador de *The Sense of an Ending* se estende por dois momentos do tempo: o passado, o ontem, situado no século XX – os anos de adolescência e juventude de Tony, sua formação escolar e acadêmica, a partir dos anos 1960. O outro momento é o hoje: o presente da narrativa que se dá no século XXI, quando o narrador tem cerca de sessenta anos. Nesse momento, o narrador se detém em suas reflexões mais profundas, se debruça na tarefa de revisitar sua vida, talvez quando se sinta mais ponderado para rever eventos marcantes de seu passado, dar vazão e voz a eles.

Na primeira parte, o narrador examina a própria vida empregando verbos no pretérito perfeito, no pretérito imperfeito (na tradução para o português)¹²² e no pretérito mais que perfeito, sempre expressando eventos passados e ações acabadas, ou o que ocorria repetidamente, sobretudo na escola, na universidade e entorno de suas relações

¹²¹ GENTIL, *Para uma poética da modernidade*, (2004), p. 165: Motivo socrático lembrado por Ricoeur. Vida examinada pelo ato de narrar, vida que ganha uma inteligibilidade pela narrativa.

¹²² ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, (2006), p. 19: “Em inglês, não existe o pretérito imperfeito[...] (ele) é um tempo muito interessante, porque é simultaneamente durativo e iterativo. Como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos fornece nenhum tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como iterativo, indica que a ação se repetia. Porém, nunca sabemos ao certo quando é iterativo, quando é durativo, ou quando é ambos.”

interpessoais: “*At assembly one morning, the headmaster, in the sombre voice he **kept** for expulsions and catastrophic sporting defeats, **announced** that he **was** the bearer of grievous news [...] Robson **had passed away** during the weekend.*”¹²³ (grifos meus)

Geograficamente, a história se desenrola entre um subúrbio londrino, onde o narrador-protagonista mora com a família e a escola secundária, na cidade de Londres: “*The school was in central London, and each day we travelled up to it from our separate boroughs, passing from one system of control to another.*”¹²⁴. O ambiente escolar permitia que os garotos se sentissem ainda presos às determinações alheias, porém, de forma diferente das restrições familiares, da tutela moral dos pais. A despeito da subordinação aos rigores e controles escolares, apesar de também se sentirem engaiolados, podiam exercer um pouco mais a espontaneidade, porque ali eram incitados a exercitarem suas reflexões e a lutarem para construir a desejada autonomia, concernente à idade e ao amadurecimento.

A menção do deslocamento espacial destas viagens, o trajeto de ida e volta casa-escola, diariamente, além de ser um ritual de reiterada construção da independência juvenil, também alude à passagem do tempo, pois eram dias e dias que os hábitos se repetiam. O narrador também sugere que este era um tempo de leveza e simplicidade, dado que os jovens lidavam com menos dinheiro, não tinham a companhia dos aparelhos eletrônicos atuais, nem a força impositiva da moda, que era atenuada por ainda estarem livres dos relacionamentos com o sexo oposto.

Naquele tempo, conta, havia poucas distrações dos deveres filiais e discentes, com menos mediações nas relações interpessoais, portanto poucos obstáculos se colocavam no caminho dos desejos triviais: estudar, passar nos exames e inserir-se no mercado de trabalho, sem grandes questionamentos, almejando alcançar um modo de vida melhor do que o dos pais, para superarem materialmente a geração anterior, cujas estreias na vida adulta tinham sido ainda mais descomplicadas. Teria sido melhor a vida no passado?

O próprio narrador duvida de tal premissa, a suposição de que menor atenção aos bens materiais produzia mais foco nos sentimentos e valores éticos, não se confirma. Para

¹²³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 08 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 19: “Durante a assembleia, uma manhã, o diretor, na voz soturna que ele **reservava** para expulsões e catástrofes esportivas, **anunciou** que **era** portador de más notícias [...] Robson **havia falecido** durante o fim de semana.” (grifos meus).

¹²⁴ Ibidem, p. 08 e ibidem, 14: “A escola ficava no centro de Londres, e todo dia saíamos de nossos diferentes bairros e passávamos de um sistema de controle para outro.”

Tony, tais pressupostos de simplicidade relacionando-se a uma vida melhor, não pareciam superiores. Embora não verbalizados, tampouco escancarados pela publicidade, aquelas pressuposições permaneciam implícitas e potentes, disfarçadas apenas pela requintada crença em um evolucionismo social que obedeceria a uma mudança na população, e não no indivíduo. Ou seja, ele sentia um vago aroma de uma perversa determinação social hereditária, como a conservar a estimada estabilidade da classe média inglesa.

O momento histórico dos jovens estudantes, sendo os anos 1960, eram tempos de ebulição do pensamento e grandes questionamentos sobre comportamentos sociais, sobre o lugar da mulher na sociedade, um tempo de viva coragem no enfrentamento político, na luta pelos direitos sociais e pelas liberdades individuais. Porém, não funcionava como um movimento homogêneo, orquestrado por toda parte, cada extrato sócio-cultural moldava seus contornos, dentro de suas possibilidades.

O tempo escolar secundário, ou pré-universitário, é eleito como início do enredo por ser um momento de capital importância no amadurecimento e no estabelecimento de vínculos de amizade mais duradouros e significativos: *“school is where it all began, so I need to return briefly to a few incidents that have grown into anecdotes, to some approximate memories which time has deformed into certainty.”*¹²⁵

O movimento de se voltar para os eventos importantes, que constroem o alicerce da trama, ocorre pela necessidade de informar o leitor que certas lembranças foram remodeladas pelo tempo ou cristalizadas como certezas, mas que podem ter levado a precipitações e erros de julgamento.

As lembranças dos eventos são sempre aproximadas, embora ora são mais vívidas, ora menos, a depender de inúmeras variáveis, como já enumeradas, o tempo, a relevância de cada fato, a seleção do que se quer contar ou o trauma que imprimiram no sujeito. Lembranças aproximadas funcionam como importantes ressalvas para o narrador se autopreservar, pois, apesar de sabermos que todos nós produzimos memórias adulteradas, como parte do funcionamento normal da mente, na ficção, elas sugerem os elos de conexão e significado da trama, e protegem os julgamentos que o narrador fizer. Em

¹²⁵ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 08 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 10: “Mas foi na escola que tudo começou, então eu preciso voltar brevemente a alguns incidentes que viraram anedotas, a algumas lembranças aproximadas que o tempo deformou em certezas.”

momento oportuno nesta análise, sublinharemos os propósitos narrativos destas rememorações, que foram, eventualmente, adulteradas.

“*Yes, of course we were pretentious – what else is youth for?*”¹²⁶, sim, a presunção característica da juventude é justificada pelo narrador pelo contexto etário, pela ansiedade exagerada dos pais em relação ao futuro dos filhos, mas, na verdade, funciona como uma defesa à condição subalterna de alunos e de filhos “*In those days, we imagined ourselves as being kept in some kind of holding pen, waiting to be released into our lives. And when that moment came, our lives – and time itself – would speed up.*”¹²⁷ Mas, o efeito é que o narrador consegue se isentar de eventuais culpas.

O tempo asfixiante a que se refere o narrador é indicado, normalmente, pelo uso de verbos no tempo presente, ou por verbos de significância similar como: lembrar, recordar, ou ainda verbos que reforcem a reedição de cenas do passado. Certas lembranças recontadas e trazidas ao presente, mostram-se mais expressivas com a conjugação verbal no tempo presente. Adicionalmente, este tempo verbal ajuda a enfatizar a comparação do estado ou qualidade atual dos sentimentos em comparação aos do passado, mesmo que este movimento não seja acusado pelo narrador.

A despeito de algumas ilusões, os garotos continuavam a nutrir esperanças de que o tempo se aceleraria quando saíssem da escola, de certo modo, eles seriam soltos na vida, aptos a gozar de uma liberdade total. A vida adulta do narrador, no entanto, mostrou-se decepcionante, quando reconhece seu desapontamento face ao modo de produção contemporâneo, onde só se é permitido sair de uma cela pequena para uma maior, ou seja, não existe liberdade total. Naquele momento, suas trajetórias já contabilizavam ganhos e perdas; muitos limites indelévels viriam a mostrar a força inescapável da ideologia dominante no contexto de suas vidas.

Todavia, ainda que desavisados sobre as fronteiras restritas da ideologia dominante, os garotos oscilavam entre suas pretensões juvenis, de tudo saber, somada à uma contestação homogênea, sem freios e a idealização do futuro, caracterizavam-se por serem “*book-hungry, sex-hungry, meritocratic, anarchistic. All political and social*

¹²⁶ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 10 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 16: “Sim, é claro que éramos pretensiosos – para que mais serve a juventude?”

¹²⁷ Ibidem, p. 10 e ibidem, p. 15: “Naquele época, nos imaginávamos presos numa espécie de gaiola, esperando para sermos soltos na vida. E quando esse momento chegasse, as nossas vidas – o próprio tempo – iriam se acelerar.”

systems appeared to us corrupt, yet we declined to consider an alternative other than hedonistic chaos.”¹²⁸

Ao longo da primeira parte, os principais interlocutores do narrador são apresentados, algumas personagens ganham construções mais complexas, com especial incremento em sua densidade psicológica. Mas, como há personagens principais e secundárias e, obviamente, umas são mais relevantes que outras dentro da economia da trama, precisamos perceber que a importância relativa de cada uma depende, acima de tudo, da organização estética do romance dentro de uma estrutura coerente.

As personagens vivem ou viveram, e são organizadas para ajudar a contar os fatos narrados no enredo, de modo a sustentá-lo; a verdade de cada personagem depende da função que exerce na estrutura do romance, pois a organização interna das personagens vai nos contar sobre as relações do romance com a realidade exterior, ou seja, “uma narrativa pode dar, e muitas vezes dá, uma noção vívida de uma personagem sem dar uma noção vívida de um indivíduo. Não conhecemos esse homem em particular, mas conhecemos seu comportamento particular nesse momento específico.”¹²⁹

Consequentemente, embora fictícias, as personagens são fundamentais para criar o sentimento de verdade, o sentimento de verossimilhança do qual dependerá a possibilidade de se comparar o mundo do romance com o mundo real, a ponto de o leitor poder se perguntar: a ficção é mesmo igual à vida?

Mesmo sucintamente, tempo e o espaço já estão delimitados quando o narrador começa a discorrer sobre detalhes do comportamento de cada uma das personagens, seu ponto de vista conduz o leitor para frente na história, porém, sempre através de sua visão limitada dos acontecimentos, ele não tem onisciência das relações no romance, de modo que, por sermos informados apenas pela voz do narrador, participamos da névoa que encobre tanto o presente quanto o futuro das personagens. E podemos duvidar do que é contado sobre o passado delas.

A vida ou a morte de uma personagem depende da economia e função que têm na obra, elas são desenhadas para conseguir unificar o fragmentário, dar organização ao

¹²⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 10 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 15: “tínhamos fome de livros, fome de sexo, éramos meritocratas, anarquistas. Todos os sistemas políticos e sociais nos pareciam corruptos, entretanto nos recusávamos a considerar uma alternativa que não fosse o caos hedonista.”

¹²⁹ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 98.

contexto e confirmar a verdade dos seres fictícios, como se fossem os próprios seres vivos, não obstante, a representação da realidade pela mimese não se esgota na simples verossimilhança ou referência, mas se expande na persuasão mimética, quando a tarefa do que está escrito é a de convencer o leitor de que aquilo que lê, poderia realmente ter acontecido, “assim, a plausibilidade e a coerência interna se tornam mais importantes do que a exatidão referencial. E esta tarefa [...] demandará um grande artifício ficcional, e não um mero registro informativo.”¹³⁰

No contexto escolar, os grupos vão se formando por sutis afinidades, as personalidades se moldam, esboçando traços de desejos a serem realizados na vida adulta. Os amigos mais próximos de Tony eram Alex e Colin: os três tinham como símbolo de fraternidade o uso dos relógios com o mostrador voltado para a face interna do pulso. Mais tarde, um rapaz alto e tímido, se deixa absorver por este grupo: “*there were three of us, and he now made the fourth*”¹³¹, assim, o quarteto se completou com a adição de Adrian Finn¹³²; recém-chegado ao colégio, ele logo se destacou academicamente, chamando a atenção dos professores pela maturidade e repertório, “*the masters were more interested in him than we were.*”¹³³

O relevo dado a esta personagem começa a indicar a importância que terá na trama: seus questionamentos, sua inteligência e reflexões conduzirão a partes importantes do romance. Finn era claramente o mais preparado da turma, suas intervenções nas aulas mostravam profundidade de pensamento e levantaram questões fundamentais para as futuras interpretações de Tony.

Durante uma aula de inglês, Adrian, fora convocado pelo professor a opinar sobre um poema sem título, coloca-se sério: “*Eros and Thanatos, sir. [...] Sex and death [...] or love and death, if you prefer. The erotic principle, in any case, coming into conflict with*

¹³⁰ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 98.

¹³¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 04 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 10: “Nós éramos três, e ele se tornou o quarto.”

¹³² Em livro de ensaios *Nothing to be frightened of*, (2008), Barnes conta sobre seus amigos, e especialmente na p. 15: “*one of whom was named, rightly it seemed, Alex Brilliant. The son of a tabacconist, Alex was reading Wittgenstein at sixteen, and writing poetry which pulsed with ambiguities [...] He was better than me at English, and took a scholarship to Cambridge, after which I lost sight of him. Down the years I would occasionally imagine his presumed success in one of the liberal professions. I was over fifty when I learnt that such biography-giving was na idle fantasy. Alex had killed himself – with pills, over a woman – in his late twenties, half my life ago.*”

Sugerimos que Barnes fez uma homenagem a este amigo através da personagem Adrian Finn.

¹³³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 04 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 10: “os professores estavam mais interessados nele do que nós.”

the death principle. And what ensues from the conflict, sir.”¹³⁴, enquanto Tony se revela pueril, mostrando a diferença de discernimento entre eles: “*I just thought it was a poem about a barn owl, sir.*”¹³⁵

Na primeira parte do romance, notamos que o narrador se descreve em contraposição às características dos quem o cercam, em particular, em comparação às qualidades de Adrian, uma personagem chave na narrativa. Para Tony, Adrian é uma espécie de fiel da balança, uma âncora comparativa. Muitos invejam sua inteligência e repertório intelectual, como também disputam espaço para gozarem de sua atenção, portanto, Adrian se torna um parâmetro para os garotos, e apesar ser um jovem enigmático e reservado, eles o tomavam como referência para suas escolhas e até suas oscilações eram consideradas positivas.

Em meio às lembranças juvenis, há algumas que o marcaram muito, sendo a mais dolorosa, certamente, o suicídio de um colega da Sexta de Ciência. Ao descobrir que sua namorada estava grávida, Robson se enforca no sótão de sua casa, tendo sido encontrado somente dois dias depois. O suicídio chocou os garotos, pela atitude, mas sobretudo, porque o assunto não fora tratado pela direção da escola de forma direta e adequada. As razões que levaram o colega ao suicídio ficaram obscuras; muito impressionados com este primeiro enfrentamento de uma morte violenta, os garotos não puderam cessar de se questionar e fazer reflexões profundas sobre os diversos aspectos do assunto. Este episódio moldará concepções futuras das personagens.

O ato do suicídio¹³⁶ ganha destaque na primeira parte do romance porque é um elemento que antecipa uma série de possibilidades interpretativas que ocorrerão no futuro. Como um colega de idade próxima à deles tinha tomado esta atitude tão radical, além de ter tido uma namorada e ter ousado fazer sexo com ela?

O tema do suicídio foi um elemento disruptivo naquele universo juvenil, provocando uma fissura no resto de inocência dos garotos. No entanto, a grande inquietude se instalou pelos comentários de Adrian a respeito das pulsões de vida e morte:

¹³⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 07 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 12: “Eros e Thanatos [...] sexo e morte [...]. Ou amor e morte, se preferir. O princípio erótico, em todo caso, entrando em conflito com o princípio de morte. E o que resulta desse conflito, senhor.”

¹³⁵ Ibidem, p. 07 e Ibidem, p. 13: “Eu achei que era apenas um poema sobre uma coruja, senhor.”

¹³⁶ Émile DURKHEIM (1858-1917): “o suicídio é o ato de um sujeito exercer o absurdo de sua liberdade.” In: *O Suicídio* (1897).

*Eros and Thanatos*¹³⁷. [...] *Thanatos wins again [...] Camus said that suicide was the only true philosophical question. Apart from ethics and politics and aesthetics and the nature of reality and all the other stuff. [...] The only true one. The fundamental one on which all others depend.*¹³⁸

Quando colocadas lado-a-lado, porém em oposição: o amor e a morte, torna a questão muito mais difícil: se um, não o outro? Ou amor ou a morte? Seriam estes grandes eventos da vida excludentes ou coincidentes? Como estas duas pulsões poderiam estar associadas de forma tão trágica? Eram perguntas sem respostas, naquele momento.

No caso de Robson, entendiam que a pulsão de morte havia sido vitoriosa, o que, no entanto, lhes abria uma ferida psicológica ainda mais incompreensível. O que Adrian estaria querendo dizer com a colocação sobre Eros e Thanatos? Thanatos venceu de novo, ou seja, a morte havia triunfado, mas isso não era suficiente para esclarecer as dúvidas, este tema continuava a ser muito enigmático para os garotos.

A afirmação de Camus¹³⁹ de que de o suicídio era a única questão filosófica verdadeira, lhes parecia um posicionamento muito incisivo; sentiam-se inseguros e sem repertório para fazer as ligações pertinentes entre amor, erotismo, morte e suicídio.

Esta passagem é relevante na economia do romance, uma vez que prepara o leitor para a discussão sobre o ato do suicídio e suas nebulosas razões, sobretudo, sobre as especulações à junção perturbadora entre vida e morte, sexo e morte.

Este rompimento radical entre a vida e morte, também alude ao fim da candura juvenil; os eventos violentos da vida estavam lhes exigindo maturidade para enfrentar a vida adulta que estava no limiar.

¹³⁷ Na mitologia grega, *Eros* é o deus do amor e do erotismo, frequentemente retratado como um garoto alado, inquieto e de aparência inocente, que simboliza a eterna juventude do amor profundo. É conhecido também como Cupido, na mitologia romana.

Thanatos, é considerado, na mitologia grega, a personificação da morte. Seu equivalente na mitologia romana é *Mors* ou *Letum*, em latim. *Thanatos* é, normalmente, representado por uma nuvem prateada, ou por um homem de cabelos e olhos prateados, que arrebatava os mortais.

¹³⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 13, 14 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 19, 20: “Eros e Thanatos - comentou Adrian antes da primeira aula do dia. – Thanatos vence de novo. [...] Camus disse que o suicídio era a única questão filosófica verdadeira. – Fora ética, política e estética e a natureza da realidade e todo o resto. [...] – A única verdadeira. A questão fundamental da qual todas as outras dependem.”

Para a Psicanálise, *Thanatos* é a personificação mítica da pulsão de morte, um impulso instintivo e inconsciente que busca a morte ou a destruição. Esse conceito aparece desenvolvido nos livros “Além do princípio do prazer” e “Mal-estar na civilização”, de Sigmund Freud, indicados na bibliografia.

¹³⁹ Albert CAMUS (1913-1960), enunciou que o ato do suicídio era exercer a liberdade como absurdo.

Observamos que o suicídio suscita reflexões sobre a possibilidade de escolher a própria morte, mas, no limite, eles estavam se questionando sobre as possibilidades ou não de lidar ou de refrear os desejos eróticos experimentados. Mais tarde, Tony refletirá tanto sobre os sentimentos e impulsos de Robson quanto os de Finn. Na economia da obra, este primeiro suicídio e as discussões que suscitou, antecedem e preparam o leitor para as discussões que ocorrerão após o suicídio de Adrian, poucos anos mais tarde.

A questão filosófica colocada por Camus, assim como a menção a Eros e Thanatos, remete o leitor a Freud e às correntes filosóficas e científicas emergentes no início do século XX, como a psicanálise e o existencialismo.

Adrian Finn era uma voz dissonante no grupo, inteligente e mais maduro, sempre incentivava seus colegas mais próximos a acreditarem na força do pensamento racional, na importância da leitura e da filosofia. Confiava que um repertório cultural e intelectual bem estabelecido seria de extrema valia para a vida: “[he] pushed us to believe in the application of thought to life, in the notion that principles should guide actions.”¹⁴⁰

O que significavam exatamente estes princípios a guiarem as ações?

Pensamos que as decisões sobre as escolhas de rumo para o futuro dos secundaristas estariam precedidas por um firme conhecimento e certeza de que seus princípios éticos seriam inegociáveis, em qualquer situação. O valor do conhecimento e do estudo são apresentados com a devida relevância no romance.

Mais à frente, esta análise cotejará o que terá restado desses princípios, no futuro de Tony: será que o repertório intelectual, construído com afínco, o protegeu de desacertos, equívocos e desilusões?

Paradoxalmente, a reflexão sobre a morte conduz à reflexão sobre a vida. Entre seus longos solilóquios, encontramos este excuro profundo do narrador:

This was and another of our fears; that Life wouldn't turn out to be like Literature. Look at our parents – were they the stuff of Literature? At best, they might aspire to the condition of onlookers and bystanders, part of a social backdrop against which real, true, important things could happen. Like what? The things Literature was all about: love, sex, morality, friendship, happiness, suffering, betrayal, adultery, good

¹⁴⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 07 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 13: “nos incentivava a acreditar na aplicação do pensamento à vida, na ideia de que os princípios deviam guiar as ações.”

*and evil, heroes and villains, guilt, innocence, ambition, power, justice, revolution, war, fathers and sons, mothers and daughters, the individual against society, success and failure, murder, suicide, death, God. And barn owls. Of course, there were other sorts of literature – theoretical, self-referential, lacrymosely autobiographical – but they were just dry wanks. Real literature was about psychological, emotional and social truth as demonstrated by the actions and reflections of its protagonists; the novel was about character developed over time.*¹⁴¹

Essas reflexões são sempre oportunidades para digressões (quase) filosóficas do narrador, rapidamente se expandem por vários assuntos, mas nesta, em especial, Tony realça a possibilidade de se comparar dois momentos de sua vida, o hoje, a época da vivência no colégio, na posição de filho e aluno, e o futuro.

Salientamos a dimensão angustiada do olhar do narrador: refletindo sobre o presente de sua juventude, quando o futuro parecia uma incógnita, páginas em branco a serem escritas.

Quando o narrador se volta para este momento do passado, coloca-se exatamente como aquele garoto, ou seja, olha o presente do momento e arrisca um olhar para o futuro, ensaiando expectativas, porém, esse olhar juvenil direcionado ao amanhã, mostra-se temeroso. Por antecipação, parece desapontado com o porvir e rejeita um papel de mero coadjuvante no futuro. O amanhã do olhar do garoto, já se tornou passado para o narrador do presente, quando tem cerca de sessenta anos.

Ademais, este solilóquio¹⁴² confere primazia à estreita relação da vida com a literatura, ou seja, no conceito do narrador, a verdadeira literatura deve expor os dramas

¹⁴¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 16 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 21: “Este era outro de nossos temores: que a Vida não fosse igual à Literatura. Veja nossos pais – eles eram objeto de Literatura? Na melhor das hipóteses, eles poderiam aspirar à condição de observadores e espectadores, parte de um pano de fundo social que servia para coisas reais, verdadeiras e importantes pudessem acontecer. Como o quê? As coisas que eram tratadas pela Literatura: amor, sexo, moralidade, amizade, felicidade, sofrimento, traição, adultério, bondade, maldade, heróis, vilões, culpa e inocência, ambição, poder, justiça, revolução, guerra, pais e filhos, mães e filhas, o indivíduo contra a sociedade, sucesso e fracasso, assassinato, suicídio, morte, Deus. E corujas. É claro que havia outros tipos de literatura – teórica e autorreferente, lacrimosamente autobiográfica -, mas estes eram apenas babaquice. A verdadeira literatura era sobre a verdade psicológica, emocional e social e demonstravam as ações e reflexões de seus protagonistas; o romance era sobre o desenvolvimento do caráter ao longo do tempo.”

¹⁴² WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 132: “O solilóquio realmente parece não só um discurso para uma audiência, mas também uma conversa com um interlocutor que não responde – nós -, um diálogo bloqueado. [...] o solilóquio não precisa ser enunciado em voz alta, podendo ficar mais próximo de um verdadeiro discurso mental do narrador.”

psicológicos, emocionais e sociais, o que ratifica o vultoso enquadramento concedido, por ele, à literatura, e confirma que ela influencia a construção do caráter das personagens. Enfim, esse belo excuro, a nosso ver, a despeito de certo dogmatismo, serve como uma homenagem à literatura, legitimando-a, não só como instrumento para se contar histórias, mas denotando seu valor como potencial para o conhecimento humano.

Sutilmente, no entanto, também se percebe um alerta para que prestemos muita atenção na forma como as histórias são narradas na literatura: o como!

De uma matéria cotidiana, constrói-se uma análise retrospectiva da vida – equiparada a sessões psicanalíticas – dando ao leitor de *The Sense of an Ending* a oportunidade de acessar as reflexões sobre as feridas da contemporaneidade, e sobre a crescente desatenção aos afetos, a indiferença às questões ambientais, às demandas coletivas e, sobretudo, uma valorização excessiva do consumo, das mercadorias, ou seja, a tudo que se pode atribuir valor de troca, enfim, ao que é efêmero.

As inúmeras questões propostas pelo narrador-protagonista demonstram uma tomada de consciência sobre o enredo de sua vida, apesar de não encontrar muitas respostas ou soluções, tampouco querer emitir prescrições sobre suas descobertas.

O romance dispõe um caudaloso material para que o leitor faça suas reflexões, e também formule outras perguntas, pois mais dúvidas podem surgir até o final do romance: “*How were we to know that our lives had in any case begun, that some advantage had already been gained, some damage already inflicted?*”¹⁴³

Uma das características mais interessantes do romance é que perguntas nascem de perguntas, em abismo: “*Though why should we expect age to mellow us? If it isn’t life’s business to reward merit, why should it be life’s business to give us warm, comfortable feelings towards its end? What possible evolutionary purpose could nostalgia serve?*”¹⁴⁴

O narrador percebe que, se a vida já começou, sabe que um fim chegará, apesar de dizer que não se importa quando isso vai acontecer; desidrata suas ilusões ao pressentir que a maturidade e a velhice não serão mais fáceis que a juventude, enfim, ele

¹⁴³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 10 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 15: “Como poderíamos saber que nossas vidas já tinham começado, que algum benefício já havia sido obtido, algum dano já havia sido causado?”

¹⁴⁴ Ibidem, p. 90 e ibidem, p. 90: “Mas por que deveríamos esperar que a idade nos abrandasse? Se não cabe à vida recompensar o mérito, por que caberia a ela proporcionar-nos sentimentos ternos e confortadores perto do seu final? A que propósito evolucionário a nostalgia poderia servir?”

compreende que um sujeito atento para o que ocorre em sua vida, nunca vai parar de questionar a si e o mundo a seu redor.

A narrativa é conduzida por um narrador visivelmente incomodado e bastante reflexivo: o mundo lhe afeta, os eventos lhe impressionam e certa nostalgia se instala. Ele sente dificuldade em descobrir as razões obscuras dos acontecimentos, razões que apontem ou colaborem para o processo de amadurecimento, enfim, suas hipóteses não apontam para um futuro muito promissor, e sim para dores inevitáveis a serem vividas.

Quando excursos reflexivos se apresentam e hipóteses são levantadas, percebemos um suave descolamento entre elas e o enredo, sugerindo um diálogo imaginário para além do texto, ou seja, este recurso parece enfatizar um desejo de envolver mais o leitor nesta dialética, como reflete Schwartz: “ao colocar todos esses diferentes “lugares” em xeque, o escritor reinsere neles um grau necessário de instabilidade e revaloriza o papel ativo do leitor no jogo literário, bem como o próprio jogo.”¹⁴⁵ Em nossa análise, os lugares podem ser pensados como as perspectivas filosóficas, os sentimentos e as certezas ou incertezas evocadas pelas reflexões do narrador intranquilo.

Discorrendo sobre outras pequenas memórias da juventude, Tony conclui uma etapa da narrativa sobre seu passado ao enunciar que a etapa escolar havia chegado ao fim. Como esperado, cada um seguiria seu caminho: Alex fora trabalhar com o pai, enquanto Adrian era aceito na Universidade de Cambridge. Colin Simpson fora para a Universidade de Sussex, enquanto Tony decide estudar História, em Bristol.

No entanto, apegados aos sentimentos de um fim de ciclo, os colegas prometem manter contato por toda a vida, imaginando futuros encontros nas férias e a manutenção das amizades na mesma expressão daqueles anos, mas veremos que não conseguem manter os vínculos como idealizaram. Um dos maiores problemas era que cada um deles desejava ser o mais íntimo possível de Adrian, a quem admiravam e de quem queriam atenção especial.

As cartas seriam a comunicação fundamental entre eles: “*We wrote letters to one another, as people – even the young – did in those days.*”¹⁴⁶ A comunicação feita por

¹⁴⁵ SCHWARTZ, “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo”, (2013), p. 89. Esta passagem refere-se a reflexões concernentes à produção literária de Ricardo Piglia, mas colaboram com a presente análise.

¹⁴⁶ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 20, 21 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 25: “Nós escrevíamos cartas uns para os outros, como as pessoas – mesmo as jovens – costumavam fazer naquela época.”

missivas pode ser mais elaborada, considerando que o papel resguarda certa materialidade do recado, ademais, o tempo de circulação das notícias sendo mais lento, à época, mantinha as expectativas em alta. A correspondência era uma forma leve e sensível de saber da vida dos outros, as esperas propiciavam a imaginação fluir por cenários futuros e forçavam a um exercício de paciência. Hoje, há excesso e rapidez de informações, a ubiquidade das telas! Somos (quase) dominados por elas, sempre diversas e atraentes, clamando pela urgência do tempo.

Mas, para Tony, era o tempo da adolescência que chegava ao fim; antes mesmo de rarearem as cartas. A vida do protagonista - e de seus amigos - ganhava novos enredos, em direções diferentes “*and then life took over, and time speeded up.*”¹⁴⁷

Com esta frase simples, Tony demonstra como o calendário foi sendo superado rapidamente, as estações do ano foram mudando as paisagens, e com poucas palavras o leitor é colocado no limiar da vida adulta do narrador, sua maioridade e o início da vida universitária.

Lembremos que os acontecimentos se dão pelas razões internas da intriga “é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo: o caráter de necessidade aplica-se a acontecimentos que a intriga torna contíguos. [...] Não perguntamos o que o herói fez entre dois acontecimentos que, na vida, estariam separados”¹⁴⁸, assim, seguimos acompanhando a acelerada narrativa de Tony.

O rio do tempo ganha opulência

Tony foi estudar História na Universidade de Bristol, onde começou a namorar Veronica Mary Elizabeth Ford, estudante de espanhol na mesma universidade. Esta é a segunda personagem que terá grande importância na trama.

O namoro não foi longo, cerca de um ano, mas um tempo suficiente para que características pessoais da moça e suas tenham sido realçadas por Tony, assim como apreciações e julgamentos sobre os integrantes de sua família.

¹⁴⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 21 e *O sentido de um fim*, (2012), Ibidem, p. 26: “E então a vida tomou seu curso e o tempo se acelerou.”

¹⁴⁸ RICOEUR, *Tempo e Narrativa I* (1994), p. 67.

O relacionamento amoroso entre Tony e Veronica é o ponto de partida para a adjetivação de hábitos, de convenções e aspectos do comportamento sexual naqueles anos 1960, na Inglaterra. Laudos pensamentos refletem os dilemas do jovem estudante e propiciam pensar sobre o presente da narrativa - o futuro do narrador -, além de evocar um passado anterior a esta década efervescente, que funciona como parâmetro comparativo.

Resgatamos a afirmação de que o romance deve dar a impressão de que a vida está sendo representada em sua totalidade, e portanto, o narrador não deve ficar confinado no seu lugar, devendo se portar como “uma espécie de deus Janus, que conserva presente em seu olhar o passado e o futuro”¹⁴⁹, e continua a se mover sutilmente, com agilidade e leveza, a fim de manter a teia de tensão da narrativa.

Não podemos perder de vista que Tony está narrando seu passado a partir do presente, momento em que tem mais de sessenta anos, logo, o olhar retrospectivo que tenta acertar o teor das opiniões, na época, a respeito das mudanças geracionais, deve levar em conta este deslocamento temporal do narrador. Mesmo que ele sempre tenha o cuidado de advertir o leitor de que alguns conceitos já mudaram, justamente por saber da força que o tempo imprime na transformação de hábitos e costumes, precisamos reforçar com uma frase incisiva de Tony: “*because time has changed it.*”¹⁵⁰

Os comportamentos relativos ao assunto sexual variavam muito, de acordo com os tratos de cada casal, no entanto, o social aceitável não excluía o grande interesse e curiosidade pela descoberta do corpo e seus prazeres, ainda que em tempos menos explícitos do que os atuais. Tony testemunha:

*[...] the girls – or women – with whom I had what might be called infra-sex (yes, it wasn’t only Veronica) were at ease with their bodies. [...] Besides, these girls were allowing far more than their mothers had, and I was getting far more than my father had done. At least, so I presumed. And anything was better than nothing.*¹⁵¹

¹⁴⁹ DAL FARRA, *O Narrador Ensimesmado* (1978), p. 23.

¹⁵⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 23 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 27: “porque o tempo mudou este conceito.”

¹⁵¹ Ibidem, p. 24 e ibidem, p. 29: “[...] as garotas – ou mulheres – com quem eu tive o que poderia ser chamado de infrassexo (sim, não foi só com Veronica) sentiam-se à vontade com seus corpos. [...] Além disso, essas garotas estavam permitindo muito mais do que suas mães tinham permitido, e eu estava

Nesta citação, Tony não deixa de fazer ressalvas que estabeleçam o benefício da dúvida para si, ele gosta de lembrar ao leitor que pode apenas presumir o que aconteceu no passado, pois sabe que as lembranças se desvaneceram parcialmente.

A liberdade sexual e as comparações com a geração dos pais, a emancipação feminina, as descobertas sexuais no regime das conquistas amorosas, assim como os custos envolvidos na obtenção dessa autonomia são temas caros na construção da intriga.

O choque entre as gerações parecia ser muito mais uma questão de entendimento e apropriação do que exatamente de grandes mudanças qualitativas. Nesta altura da narrativa, o leitor já deve estar bem atento às sutilezas empregadas por Tony, dada a introdução das personagens da mitologia grega, Eros e Thanatos, e toda comoção gerada pela junção do amor, com o sexo e a morte.

A rotina de estudos e do namoro foi se desenvolvendo lentamente para os dois, onde os interesses intelectuais eram considerável fonte de conhecimento mútuo. Veronica era apenas cinco meses mais velha, mas Tony recorda que “*sometimes made it feel like five years.*”¹⁵²

Ela se impunha, mantendo a tensão, querendo permanecer interessante, e não perdendo oportunidades para exibir sua inteligência, usando frases ambíguas como: “*Well, now you’re at university we must get you to think for yourself, mustn’t we?*”¹⁵³ Quem seriam esses ‘nós’ a que Veronica se referia? Para Tony parecia uma atitude, no mínimo, paternalista, para não dizer irônica e bem arrogante para uma namorada.

Durante seu período universitário, Tony conta sobre algumas viagens curtas que fez, como aquela em que foi convidado a passar um fim-de-semana na casa dos pais de Veronica, em Chislehurst, Kent, nos arredores de Londres. Este momento também foi bastante significativo, deixando marcas importantes na vida do narrador, e serão explorados em sua real importância no futuro, quando estiver aposentado e se recontando.

Embora curta, a estadia foi desconfortável para Tony; estando entre os familiares da namorada, ouviu observações irônicas, tanto do pai quanto do irmão da moça, além de

conseguindo muito mais que meu pai tinha conseguido. Pelo menos, era o que eu supunha. E alguma coisa era melhor do que nada.”

¹⁵² BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 27 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 31: “às vezes eu tinha a impressão de que eram cinco anos.”

¹⁵³ Ibidem, loc. cit e ibidem, loc. cit.: “Bem, agora que você está na universidade, nós precisamos fazer você pensar por si mesmo, não é?”

provar certa superficialidade no tratamento que Veronica lhe dispensou. As impressões deixadas foram desagradáveis.

Dos acontecimentos importantes, o rapaz relata um diálogo revelador e inesperado travado com a mãe de Veronica. A mensagem da conversa não havia ficado clara, na época, muito pelo contrário, portanto do diálogo se originaram muitas reflexões, muitos questionamentos e, mais tarde, se tornam chave de entendimento para várias lacunas presentes na trama.

Tony percebe que todos haviam saído para caminhar, sem que o tivessem acordado. Desconfortável, encontra-se na cozinha diante da mãe de Veronica. Lembra:

*I could sense Mrs. Ford examining me while she made bacon and eggs, frying things in a slapdash way and breaking one of the yolks. [...] Have you lived here long?" I eventually asked, though I already knew the answer. She paused, poured herself a cup of tea, broke another egg into the pan, leant back against a dresser stacked with plates, and said, 'Don't let Veronica get away with you too much.' I didn't know how to reply. Should I be offended at this interference in our relationship, or fall into confessional mode and 'discuss' Veronica? So I said, a little primly, 'What do you mean, Mrs. Ford?' She looked at me, smiled in an unpatronising way, shook her head slightly, and said, 'We've lived here ten years.' [...] and she laughed, as if she had enjoyed causing this small havoc."*¹⁵⁴

A tensão que se estabelece quase de imediato nesta cena é evidente: Tony fica perplexo com o inusitado da situação, e se sente decepcionado por ter sido deixado para trás, afinal, ele certamente toparia fazer uma caminhada. Não conseguindo disfarçar sua

¹⁵⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 31 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 35, 36: "[...] pude sentir que a Sra. Ford estava me examinando enquanto preparava bacon e ovos, fritando as coisas de um modo desmazelado e quebrando uma das gemas. 'Vocês moram aqui há muito tempo?' perguntei depois de algum tempo, embora já soubesse a resposta. Ela fez uma pausa, serviu-se de uma xícara de café, quebrou outro ovo na frigideira, encostou-se num armário cheio de pratos, e disse: 'Não deixe Veronica fazer gato e sapato de você.' Eu não soube o que responder. Eu deveria ficar ofendido com esta interferência em nosso relacionamento, ou entrar num clima confessional e 'discutir' Veronica? Então eu disse, um tanto empertigado: 'Como assim, Sra. Ford?' Ela olhou para mim, sorriu de um jeito amistoso, sacudiu ligeiramente a cabeça e disse 'Nós moramos aqui há dez anos' [...] e ela riu, como se tivesse gostado de causar esse pequeno tumulto."

decepção, percebe que a sra. Ford lhe escrutina dissimuladamente, sem deixar de fazer suas atividades na cozinha.

Deslocado e incomodado, resolve apostar numa pergunta ingênua, um pretexto qualquer para iniciar um diálogo despretensioso com a sra. Ford. Sua reação displicente e a advertência extemporânea que ela lhe faz, provocam um crescente desconforto. Não era capaz de responder o porquê da intromissão dela em assuntos tão particulares, e ele mal a conhecia. Qual seria a razão da crítica velada à filha?

Tudo lhe pareceu, no mínimo, descabido.

O estranhamento da situação provocou-lhe pensamentos tumultuados, aos quais o leitor tem acesso, como se estivesse muito próximo de seu discurso mental. De imediato, Tony não hesita em perceber sua dificuldade de fazer uma avaliação precisa sobre aquele diálogo. Amedrontado ou anestesiado, ele não consegue reagir às palavras enigmáticas da mãe de Veronica, preferindo abrigar-se no sentimento regredido de conforto, pensou que a Sra. Ford parecia gostar dele.

O mais embaraçoso, afinal, foi que apesar da interferência, ela prosseguiu alheia à ebulição que havia causado ao jovem enamorado, dando continuidade às tarefas triviais na cozinha, demonstrando certo prazer secreto por ter proferido aquelas palavras indecifráveis para Tony.

Este pequeno diálogo matinal encerra enigmas e será evocado outras vezes ao longo do romance, alimentando uma busca por seus sentidos raros. Suas reverberações no futuro da trama sinalizam perspectivas significativas para o esclarecimento de algumas relações nebulosas do romance.

A personagem da sra. Ford desperta curiosidade, pois com sua atitude intromissiva denota um comportamento de rivalidade sutil com a filha, dado ratificado por seu marido, no dia seguinte, ao dirigir-se ironicamente à filha e a Tony: “*Sounds like you’ve got a rival, Vron. [...] Come to think of it, sounds like I have too. Pistols at dawn, young feller-me-lad?*”¹⁵⁵

¹⁵⁵ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 30, 31 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 37: “Parece que você arranhou uma rival, Vron. [...] Pensando bem, parece que eu também arranhei um. Pistolas ao amanhecer, meu jovem?”

Este detalhe é intrigante e confere peso às atitudes do pai e da mãe de Verônica: ela uma dona-de-casa comum de um subúrbio londrino, na faixa dos quarenta anos, “*she had an artistic air, though precisely how this expressed itself – colourful scarves, a distracted manner, the humming of opera arias, or all of three.*”¹⁵⁶

Para o narrador, as mensagens do diálogo com a sra. Ford são tão envolventes quanto nebulosas. No momento, provocaram grande inquietude a Tony, e o colocaram numa situação embaraçosa, pois também não sentia confiança em revelar o breve diálogo à namorada. Tanto o encontro quanto a observação pouco considerativa à filha, colocam-no em um lugar delicado dentro das relações familiares.

Ademais, o leitor não consegue saber se o narrador contou tudo o que lembrava, ou não. Será que Tony contou fielmente como se deu o diálogo com a sra. Ford?

Muitas e muitas vezes, Tony voltará a esse momento da visita aos Fords, na tentativa de rememorar os detalhes da conversa e adivinhar não só as atitudes da mãe de Veronica, como também as do pai e de Jack, o irmão. As insinuações da mãe, as atitudes jocosas e investigativas do pai, somadas ao desdém do irmão, estudante da Universidade de Cambridge, compõem um cenário inquietante.

Esta cena construirá uma dimensão simbólica no romance, na qual Tony se vê diante de um universo complexo e dissimulado das relações intrafamiliares. O afetamento de tudo isso, desencadeia tênues mudanças comportamentais. Por fim, confessa, brejeiro, sua principal recordação daqueles dias: tivera uma tremenda constipação intestinal.

Pouco tempo após este fim de semana, Veronica foi apresentada aos amigos de Tony, em um passeio por Londres. Colin, Alex e Adrian ficaram muito bem impressionados pela moça, ao passo que ela demonstrou ter dado um pouco mais de atenção a Adrian, que estudava Ciências Morais, em Cambridge, como seu irmão Jack.

O namoro de Tony e Veronica prosseguiu por mais um tempo, quando houve avanços no campo sexual, embora não muito satisfatórios para Tony; depois alguns ressentimentos, outros desentendimentos e certos rótulos incômodos que Veronica imputava ao namorado - como estagnado e covarde – o relacionamento se desgastou, e,

¹⁵⁶ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 30 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 34: “Tinha um ar meio artístico, embora como isso se expressava exatamente – cachecóis coloridos, um jeito distraído, o fato de cantarolar árias de óperas, ou todos os três.”

consequentemente, houve um afastamento progressivo entre os dois. Logo em seguida, terminaram o namoro.

Apesar de alguma mágoa, foi apenas depois do fim do namoro que tiveram uma relação sexual completa, como conta Tony, isto também foi mais uma razão para novas discussões e desapontamentos; o que se seguiu foi uma ruptura mais amarga, comprometendo a confiança mútua, e destruindo as chances de continuarem amigos.

Destarte, a vida universitária do narrador seguiu normalmente, até o último ano. A rotina era composta basicamente dos estudos, *pubs* nas noites de sexta-feira e eventuais novas ocasiões para descobertas sexuais e afetivas. Estas últimas sempre se convertiam em oportunidades para mais reflexões sobre si e sobre o mundo, sobre os comportamentos e as transformações que ocorriam no contexto inglês, à medida em que o tempo passava:

*One time, a girl I'd been chatting to came back with me and stayed the night. It was all pleasantly exciting and affective, but neither of us contacted the other afterwards. I thought about it less at the time than I do now. I expect such recreational behaviour will strike later generations as quite unremarkable, both for nowadays and for back then: after all, wasn't "back then" the sixties? Yes, it was, but as I said, it depended on where – and who – you were.*¹⁵⁷

Na juventude do narrador, os limites dentro das relações interpessoais e amorosas não eram tão claros, podendo torná-las um pouco confusas. Tony afirma, através dos exemplos, como tudo estava em transformação, porque, apesar dos 1960 serem o marco da liberação sexual e do afrouxamento das regras dos costumes, dos códigos sociais, nem tudo fora vivenciado igualmente por todos, tampouco em toda parte e ao mesmo tempo.

O que significa dizer que há camadas de tempo se sobrepondo constantemente? E que vivências e comportamentos coexistindo? A mudança de mentalidade é um processo lento e sua vigência não é homogênea.

¹⁵⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 43 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 47: “Uma vez, uma garota com quem eu estava conversando voltou para casa comigo e ficou a noite toda. Foi muito excitante e agradável, mas nenhum dos dois procurou o outro depois. Eu pensei nisso menos na época do que penso agora. Imagino que este comportamento recreativo vá parecer muito natural para as gerações mais jovens, caso ocorra hoje em dia ou tenha ocorrido naquela época: afinal de contas, “aquela época” não eram os “anos 1960”? Sim, eram, mas como eu disse, isso dependia de onde – e com quem – você estava.”

Cabe a cada um de nós decifrar quem é e onde está. Para tanto é preciso fazer a leitura de si, através de uma escuta atenta de si! Esta é a busca mais empenhada de Tony, por todo o romance. Suas reflexões dão conta da densidade existencial, do tamanho do investimento emocional na reanálise dos eventos marcantes de sua vida, e da expectativa de que o tempo da maturidade cumpra a promessa de algum repouso para seus questionamentos e inquietudes.

Pensemos como a literatura escova, a contrapelo, os acontecimentos individuais das personagens a fim entender o entorno coletivo e fazer saber o real através da representação ficcional. Igualmente, a obra literária almeja compreender tanto o presente da narrativa, quanto o presente do passado, mas também ousa prever o presente do futuro¹⁵⁸, fazendo, intuitivamente, um salto da ficção para a vida, ou seja, um retorno ao real para jogar luz sobre os acontecimentos do mundo e proporcionar que o leitor possa fazer sua leitura do mundo.

Para deixar ainda mais claro este trânsito temporal e experiencial, evocamos Ricoeur: “as narrativas de ficção projetam mundos diante de si, mundos imaginários, mundos possíveis de ser habitados e, assim fazendo, nos dão a conhecer o mundo da nossa experiência. Um modo peculiar de produzir conhecimento.”¹⁵⁹

Percebemos este movimento acontecendo na intriga de *The Sense of an Ending*; ocorre justamente porque o narrador está vivendo o tempo presente - um tempo inacabado para ele (o eu narrado). Como deseja captar o momento histórico, o espírito do tempo, ele perscruta o que se passava em sua juventude por meio das histórias lembradas, e consegue indicar o prenúncio de mudanças sócio-culturais; em adição, também deixa claro, ficcionalmente, a representação da passagem do tempo, porque ele separa os momentos diferentes no tempo e os compara através da evidência de características peculiares de cada tempo, o de sua juventude e o da reflexão, na sua vida madura.

Tony testemunha mais lembranças e alude à passagem do tempo, um tempo que não passa incólume, reafirma, porque transforma comportamentos, no entanto, até certo

¹⁵⁸ Milton Hatoum, em entrevista a Josélia Aguiar, publicada pelo jornal *Valor Econômico* em 27 de outubro de 2017, discorre sobre seu novo romance *A Noite da Espera* (2017). Ele diz “o escritor não é um advinho, mas um romance pode, às vezes, sondar assuntos e motivos que estão, secretamente, dialogando com o futuro, sem nenhuma previsão do autor.”

¹⁵⁹ GENTIL, *Para uma poética da modernidade*, (2004), p. 222.

ponto da intimidade, “*but then, no one told the whole truth about sex. And in that respect, nothing has changed.*”¹⁶⁰

Se neste aspecto não houve mudanças, podemos nos perguntar: por que ainda continuamos a mentir sobre sexo?

Deduzimos que, antes, mentia-se por conta da religião, hoje, mentimos por razões políticas: a emancipação da mulher, o desejo sexual discutido mais abertamente e a flexibilização dos costumes, contribuíram para haver maior aceitação das diferentes possibilidades de identidades de gênero e de orientação sexual, contudo, pensamos que estes fatores se tornaram, por sua vez, razões objetivas para enganar a si ou aos outros.

A observação e reanálise das experiências, seguida do cotejamento das percepções vivenciadas de forma subjetiva e individual, em cada tempo de sua vida, permitem que o narrador estabeleça um ponto de encontro consigo mesmo, ao contá-las, porque a escuta de si abre janelas comparativas, ou seja, suas opiniões ficam diante de opiniões alheias. Ilustramos com uma observação de Tony: “*I think I have an instinct for survival, for self-preservation. Perhaps this is what Veronica called cowardice and I called being peaceable*”.¹⁶¹

Tony insere em seu discurso uma espécie de autoproteção antecipada, quer explicitar suas percepções, porém, quer proteger-se de julgamentos. Ele sabe que pensa de maneira diferente nos dois momentos do tempo, o ontem e o hoje, e supõe que a percepção e leitura que tem no momento presente se sobreponha àquela que tinha à época dos acontecimentos. As opiniões atuais não são necessariamente melhores, são apenas diferentes, e foram alteradas pelo tempo e por efeitos psicológicos “*mental states can be inferred from actions. That’s in history – Henry VIII and all that. Whereas in the private life, I think the converse is true: that you can infer past actions from current mental states.*”¹⁶²

¹⁶⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 25 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 29: “mas naquela época ninguém contava toda a verdade sobre sexo. E, neste aspecto, nada mudou.”

¹⁶¹ Ibidem, p. 45 e ibidem, p. 49: “Mas eu acho que tenho um instinto de sobrevivência, de autopreservação. Talvez isso seja o que Veronica chamou de covardia e eu chamei de ser pacato.”

¹⁶² Ibidem, p. 48 e ibidem, p. 51: “os estados mentais podem ser inferidos pelas ações. Isso em relação à história – Henrique VIII e tudo isso. Enquanto, na vida privada, eu acho que o inverso é verdadeiro: que você pode inferir ações passadas a partir de estados mentais do presente.”

Recorrentemente, Tony afirma que poucas lembranças lhe vêm à mente, porém todo o discurso deste narrador diz respeito ao que se lembra e quer contar! Exemplo é o evento que presencia na juventude, reproduzido abaixo. Trata-se de um evento singular, espetacular, que o impressionou muito, do qual podemos extrair significados expressivos:

One that does – one single, distinct event - was the night I witnessed the Severn Bore ¹⁶³. [...] *Then, one evening at Minsterworth, a group of us waited on the riverbank until after midnight and were eventually rewarded. For one hour or two we observed the river flowing gently down to the sea as good rivers do. [...] Then there was a whisper, and a craning of necks, and all thoughts of damp and cold vanished as the river simply seemed to change its mind, and a wave, two or three feet high, was heading towards us, the water breaking across its whole width, from bank to bank. This heaving swell came level with us, surged past, and curved off into the distance [...]; I stayed on the bank by myself. I don't think I can properly convey the effect that momento had on me, I wasn't like a tornado or an earthquake (not that I'd witnessed either) – nature being violent and destructive, putting us in our place. It was more unsettling because it looked and felt quietly wrong, as if some small lever of the nature was reversed, and time with it. And to see this phenomenon after dark made it more mysterious, the more otherworldly.* ¹⁶⁴

¹⁶³ A *Severn Bore* é um fenômeno natural, espetacular que ocorre na Grã-Bretanha. Trata-se de uma grande onda - uma das maiores do mundo - que pode ser vista no estuário do rio Severn que deságua no Canal de Bristol. Este fenômeno tem a terceira maior amplitude das marés do mundo, algo em torno de 13m. O estuário do rio proporciona a formação de condições para formar tal fenômeno, pois o rio se estreita e perde profundidade abruptamente em seu caminho em direção ao oceano; na altura de Minsterworth, forma-se como um canal, comparável a um funil, ocasionando as ondas que viajam rio acima contra a corrente do rio a uma velocidade de 12 a 19 km/h. As maiores ondas ocorrem na primavera, mas podem-se observar outras menores ao longo do ano, elas duram cerca de uma hora e meia. A maior onda registrada foi em 15 outubro 1966, atingindo uma altura de 2,8m. Atualmente, muitos surfistas se reúnem para surfar nestas ondas, cuja primeira tentativa foi registrada em 1955.

¹⁶⁴ BARNES *The Sense of an Ending* (2011), p. 38, 39 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 42, 43: “Uma que me vem – apenas um evento, distinto - foi a noite que testemunhei a Severn Bore.[...] Então, uma noite em Minsterworth, um grupo em que eu estava ficou esperando na margem do rio até depois de meia-noite e acabamos recompensados. Durante uma ou duas horas observamos o rio correndo suavemente na direção do mar como todos os bons rios fazem. [...] Então houve um murmúrio, e um virar de cabeças, e todos os pensamento de frio e umidade desapareceram quando o rio pareceu simplesmente mudar de ideia, e uma onda de cerca de um metro de altura, veio em nossa direção, a água tomando toda a largura do rio, de uma margem a outra. Esta ondulação chegou ao nosso nível, passou por nós e quebrou, distanciando-se de nós; [...] eu fiquei sozinho na margem. Acho que não sou capaz de expressar corretamente o efeito que aquele momento teve sobre mim. Não foi como um furacão ou um terremoto (não que eu tenha visto um dos dois) – a natureza sendo destrutiva e violenta, colocando-nos em nosso lugar. Foi mais perturbador porque deu a

Este fenômeno espetacular, resgatado de suas lembranças da juventude, foi muito impressionante para Tony, de modo que sua descrição se apresenta com tamanha riqueza pictórica que transcende as palavras, “*I don’t think I can properly convey the effect that moment had on me.*”¹⁶⁵ Essa impossibilidade de se dizer sobre as coisas, permite que a associemos à recente observação do fotógrafo João Farkas: “uma imagem torna-se simbólica quando resume metaforicamente uma história complexa.”¹⁶⁶

Então, diremos que a história da onda do rio Severn se refere à história complexa da vida do narrador. Ele está vivendo o tempo da maturidade, revendo seu passado ele se lembrou com vivacidade do rio invertendo seu curso.

Pensamos que o rio, neste caso, aparece no lugar do tempo e como alusão a uma ruptura, afinal, quando o rio parece simplesmente ter mudado de ideia, de maneira abrupta, ele se coloca contra as leis da natureza. Também é curioso observar como o narrador classifica o evento, dizendo que o rio parece mudar de ideia, portanto, ele se permite considerar o rio dotado de vontade e de decisão! Isso causa um estranhamento...não só porque não trata da exibição da força da natureza, mas o fato de o rio inverter seu curso, como se nada o pudesse dominar, faz com que Tony entre em contato com a força dos desejos, e dos impulsos que, às vezes, não se pode conter também.

É como se a natureza estivesse lhe dando uma lição: ela é mais forte que a racionalidade dos homens, e, muitas vezes, nossos impulsos e desejos são mais fortes que nossa racionalidade, nossas tentativas de os controlar, nossos impulsos nos surpreendem. Portanto, o que parece improvável, pode acontecer, contrariando nossas expectativas.

Ao assistir ao fenômeno da onda gigante, Tony é tomado pela sensação perturbadora de perceber que “*it looked and felt quietly wrong, as if some small lever of the universe had been pressed, and here, just for these minutes, nature was reversed, and time with it.*”¹⁶⁷ Algo incorreto, contrário ao esperado, talvez o narrador esteja querendo

sensação de ser algo calmamente incorreto, como se uma pequena alavanca do universo tivesse sido puxada, e ali, só por alguns minutos, a natureza fosse colocada em marcha a ré, e o tempo junto com ela. E ver este fenômeno acontecer no escuro tornou-o ainda mais misterioso, mais sobrenatural.”

¹⁶⁵ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 39 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 43: “Acho que não sou capaz de expressar corretamente o efeito que aquele momento teve sobre mim.”

¹⁶⁶ FARKAS, João. “Um ianomâmi baleado”. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustríssima, “Arquivo Aberto. Memórias que viram histórias”, 08 de novembro de 2015.

¹⁶⁷ BARNES *The Sense of an Ending* (2011), p. 39 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 43: “algo estava calmamente incorreto, como se uma pequena alavanca do universo tivesse sido puxada, e ali, a natureza fosse colocada de marcha a ré, e o tempo junto com ela”.

fazer referência a eventos que nos surpreendem, ou não acontecem como previmos ou frustram nossos desejos, mas contra os quais, nada pode ser feito.

Imaginemos o tempo dando marcha a ré, como o rio, os ponteiros do relógio voltando para o passado, ou seja, um movimento impossível, inusitado e contrário à toda lógica. Seria possível ao menos imaginar que pudesse fazer uma volta ao passado, não só para revê-lo e reanalisá-lo, mas tendo a chance de corrigir atitudes e pensamentos?

Com o episódio fenomenal da inversão do curso do rio Severn, Tony parece tomar consciência do que a natureza lhe ensinava: há coisas que simplesmente acontecem, independente da nossa vontade, ou do nosso conhecimento e, como diz “*putting us in our place*”¹⁶⁸, um lugar de subalternidade, de dependência da natureza e de impotência.

Se os bons rios correm para o mar, como supõe, e os bons homens seguem constantemente em direção ao futuro? O que pensar das ondas gigantes que invertem o fluxo do rio? O fenômeno é perturbador e uma alusão ao comportamento dos homens.

Se os rios não correrem para o mar, mesmo que em breves momentos incomuns, estaríamos falando em mudar o fluxo da vida, em correr contra a corrente dominante? Em fazer oposição, revoltar-se? Podemos pensar num paralelo: se o homem não se encaixar na corrente principal da cultura, nos preceitos estabelecidos pelo tempo e contexto de sua vida, ele não será um bom homem? Podemos pensar que Tony esteja perturbado porque a alusão a uma oposição à força da cultura dominante sobre nós, seria muito difícil. Será que a cultura dominante leva tudo junto com sua caudalosa correnteza, não tolerando questionamentos e oposições?

Tony ainda compara as ondas inversas a furacões e terremotos, pelo seu poder destruidor; paralelamente, podemos ousar pensar que as bases do conhecimento racional, seus fundamentos estruturantes e as expectativas racionais podem ser eventualmente destruídos, suplantados, sem um aviso prévio. Como resistir a essa impetuosidade e opulência da cultura, como resistir sem perder a beleza da subjetividade? Sugerimos que através do conhecimento de si, da narrativa de si, tornando-se um homem do seu tempo.

¹⁶⁸ BARNES *The Sense of an Ending* (2011), p. 39 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 43 “colocando-nos em nosso lugar.”

O tempo envelhece depressa¹⁶⁹

Naquele momento, as certezas de Tony pareciam abaladas. O término do namoro com Veronica tinha lhe trazido um sentimento de frustração e desapontamento. Depois, com o encontro sexual imprevisto, martirizando-se, dirige-se ao leitor: *“I expect you’re thinking: the poor sap, how did he not see that coming? But I didn’t.”*¹⁷⁰ Não só não pressentiu os sinais do desenlace, como não percebeu que Veronica o seduzira, pedindo para ser acompanhada até sua casa.

Como no episódio do rio Severn, quando teve a sensação de que algo estava calmamente incorreto, resisitia em acreditar que *“women were or could be manipulative. [...] And even if I were to decide, at this late stage, that she was and always had been calculating. I’m not sure it would help matters [...] help me.”*¹⁷¹.

As certezas de Tony estavam abaladas porque suas percepções não haviam sido agudas o suficiente para pressentir ou perceber as mudanças sutis de Veronica, tampouco o desgaste provocado pela passagem do tempo. Então, observar a onda gigante, trazia-lhe algum alívio, o conforto de pensar que o fenômeno natural lhe acenava com alguma sabedoria instintiva que havia de ter consigo.

Todavia, o fenômeno lembrado funciona como um despertar melancólico para Tony, pois ele enxerga significados aumentados nas ondas gigantes, ou seja, sabe que não é possível dar marcha a ré no tempo e que, definitivamente, não se pode voltar atrás na própria história. Tudo isso lhe parecia verdadeiro, mas sombrio.

Infelizmente, o narrador se dá conta que o passado é um tempo acabado, superado ou não, é impossível refazer nossas histórias e querer ser quem não fomos, tentar fazer o que não foi feito. Não, não há ensaios na vida. Estamos sempre no palco onde a experiência possível se dá unicamente no presente, a despeito de nos debatermos contra a força implacável do tempo.

¹⁶⁹ Sub-título em homenagem ao romance *O tempo envelhece depressa* (2010), do escritor italiano Antonio Tabucchi: “Então era assim, o tempo era ar e o balão o tinha deixado escapar por um burquinho minúsculo que não tinha percebido? Mas onde estava o furo? Não era capaz de vê-lo.”

¹⁷⁰ BARNES, *The Sense of an Ending* (2011), p. 39 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 43: “Imagino que você esteja pensando: que cara bobo, como não viu o que estava para acontecer? Mas eu não vi.”

¹⁷¹ Ibidem, p. 35 e ibidem, p. 39: “as mulheres eram ou podiam ser manipuladoras, [...] E mesmo que eu pudesse decidir, passado tanto tempo, que ela era e sempre tinha sido calculista, não tenho certeza se isso ajudaria de alguma forma [...] se me ajudaria.”

O tempo nos engole, como as ondas invertidas do rio Severn e tudo se transforma, sem tréguas. Nossa chance está em conhecer o presente para possivelmente mudar o futuro ou, pelo menos, entender melhor o passado para viver um presente mais apaziguado. Esse é o caminho que Tony está trilhando: revisar sua história para se conhecer, contar-se para se entender, almejando viver melhor.

Tempos após o fim do relacionamento com Veronica, Tony recebeu uma carta de seu amigo Adrian Finn. Era um pedido de permissão para namorar Veronica, justamente ela! Ainda que tentando se apoiar nos códigos de ética e amizade, Tony não conseguiu acolher bem a notícia; farejou hipocrisia na comunicação pois o fato era que a carta o fizera saber “*Veronica had traded up: to my cleverest friend, and, what’s more, a Cambridge chap like Brother Jack.*”¹⁷²

Tony deu uma resposta inicial rápida e positiva, fingindo displicência; depois, enviou uma carta mais dura e acintosa, da qual relembra: “*I told him pretty much what I thought of their joint moral scruples. I also advised him to be prudent [...] Then I wished him good luck, [...] and decided that the two of them were now out of my life for ever.*”¹⁷³

Como explicitado, o assunto parece não ter ficado bem resolvido entre eles. Tony e sua arrogância não podiam advinhar que nem Veronica nem Adrian estariam fora de vida para sempre, ou, pelo menos, suas atitudes permaneceriam produzindo efeitos em seu futuro. Sem prever o amanhã, escondera-se atrás de sua impulsividade juvenil e justifica sua autocomplacência no relato deste episódio. Muitos anos mais tarde, quando refaz o caminho pelas experiências de sua vida, estas relações mal resolvidas revelar-se-ão a ponta do iceberg para ele começar a decifrar seu passado e repensar suas atitudes.

Ao término da faculdade, depois de experimentar outras relações amorosas sem muita relevância, Tony demonstra urgência em viver: “*I needed to get on with my life*”¹⁷⁴, e manifesta toda a esperança pertinente à juventude ao término da vida estudantil.

¹⁷² BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 45 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 49: “Veronica tinha me trocado por algo melhor: meu amigo mais inteligente, e, o que é mais, um aluno de Cambridge como o seu irmão Jack.”

¹⁷³ Ibidem, p. 46 e ibidem, p. 50: “eu disse a ele o que achava dos escrúpulos morais dos dois. Eu também o aconselhei a ser prudente [...] desejei-lhes boa sorte, [...] e decidi que os dois estavam, a partir de então, fora da minha vida para sempre.”

¹⁷⁴ Ibidem, p. 49 e ibidem, p. 52: “Eu precisava prosseguir com minha vida.”

Aquela “*terrible waiting for life to begin*”¹⁷⁵ havia se encerrado, um novo capítulo estava começando, e ele estava cheio de otimismo e determinação. Sua decisão de fazer um período sabático, viajando “*I took myself off to the States and roamed around for six months*”¹⁷⁶, foi um período em que exerceu diferentes ocupações nada prestigiosas, mas que lhe garantiram leveza e bem-estar.

Caracteriza aqueles outros tempos não necessariamente melhores, “*before mobile phone, email and Skype, travellers depended on the rudimentary communications system known as postcard*”¹⁷⁷, também podia-se fazer chamadas de longa distância ou enviar telegramas, mas admite que todos esses métodos de comunicação eram bem rudimentares se comparados aos atuais. No entanto, a transmissão de informações se efetivava e ainda era possível manter uma distância saudável entre pais e filhos, principalmente das preocupações e ansiedade geradas pelo excesso de proteção filial.

As notícias levavam mais tempo para atingir o destinatário, de modo que mantínhamos uma relação bastante diferente com o tempo: não havia uma exagerada pressão pela comunicação instantânea, nem a demanda urgente por emitirmos opiniões e tomarmos decisões, como em nossos dias.

Resta a impressão de que, naqueles outros tempos, havia a possibilidade de se viver o momento de maneira mais integral ou, pelo menos, a tendência era a de conseguir administrar o tempo de modo menos colonizado pelas imposições externas invasivas: era possível não estar na mira de um radar ou de uma câmera de segurança, nem a toque do celular.

Dessa forma, o tempo americano foi escoando lentamente para o nosso narrador, que saboreava parcimoniosamente esse período de autoconhecimento, preenchido por experiências descompromissadas, diferentes das que teria em seu país. Tony sentia-se muito bem por não ter seguido a cronologia ordinária de ingressar imediatamente no mercado de trabalho após o término da faculdade.

As diferenças culturais entre a Inglaterra e os Estados Unidos lhe pareceram evidentes, em especial no tocante ao comportamento social. Encantou-se com a

¹⁷⁵ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 68 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 70: “aquela espera terrível de que a vida começasse”.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 49 e ibidem, p. 53: “eu fui para os Estados Unidos e fiquei rodando seis meses por lá.”

¹⁷⁷ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: “antes da existência de telefone celular, e-mail e Skype, os viajantes dependiam do sistema de comunicações rudimentar conhecido como cartão-postal.”

facilidade de se relacionar com as garotas. Ele conta, com entusiasmo, seu encontro com Annie:

*She was American, travelling round like me. We hooked up, as she put it, and spent three months together. [...] we became lovers easily and quickly; I couldn't believe my luck. Nor could I believe how simple it was: to be friends and bed companions, to laugh and drink and smoke a little dope together, to see a bit of the world side by side – and then separate without recrimination or blame. Easy come, easy go, she said, and meant it.*¹⁷⁸

Tudo lhe parecia fácil e simples, prazeroso e leve. Anos mais tarde, quando reflete sobre sua jornada, Tony ainda se refere a este encontro para se questionar o quanto seria viável ter todos estes elementos em seus relacionamentos afetivos, sem cair em complicações desnecessárias. Não chega a conclusões, mas permanece embriagado por essa utopia, tão distante do que foram suas experiências efetivas.

Enfim, encerrada a longa estadia americana, Tony é bem recebido ao voltar para a casa dos pais: *“I unpacked, readjusted, reported on my travels, familiarised myself again with the routines and smells, the small pleasures and large dullnesses of home.”*¹⁷⁹

Logo é informado do suicídio de Adrian, que lhe chega como um golpe, um choque. Como o mais inteligente, o mais sensato de seus amigos do colégio, o brilhante aluno de Cambridge tinha feito isso consigo?

Nas indagações e investigações entre os amigos que souberam da tragédia antes dele – ele estava praticamente incomunicável nos Estados Unidos – fica sabendo da carta deixada pelo suicida em que informa seu pensamento e decisão, na qual também pede que a polícia divulgue suas razões. A mensagem impressionou Tony, pela convicção que Adrian demonstrava para cometer ato tão radical. Nela, lê-se o seguinte:

[...] life is a gift bestowed without anyone asking for it; that the thinking person has a philosophical duty to examine both the nature of life and

¹⁷⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 50 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 53, 54: “Ela era americana e estava viajando sem rumo como eu. Nós ficamos ligados, como ela disse, e passamos três meses juntos. [...] nós nos tornamos amantes de um jeito rápido e fácil; eu não pude acreditar na minha sorte. E nem pude acreditar no quanto era simples sermos amigos e companheiros de cama, rir e beber, fumar um pouco de maconha juntos, ver um pedacinho do mundo lado a lado – e depois nos separarmos sem recriminações nem culpas. O que vem fácil, vai fácil, ela dizia, e era sincera.”

¹⁷⁹ Ibidem, p. 52 e ibidem, p. 54: “Eu desarrumei a mala, me reajuste, relatei minhas viagens e tornei a me familiarizar com as rotinas e cheiros, os pequenos prazeres e as grandes imbecilidades de casa.”

*the conditions it comes with; and that if this person decides to renounce the gift no one asks for, it is a moral and human duty to act to the consequences of that decision.*¹⁸⁰

O conteúdo da carta era racional, filosófico, advogava pelo direito de decidir sobre a própria vida, ou seja, se um sujeito deseja renunciar ao presente da vida, ele tem o dever moral de agir até as últimas consequências de sua decisão. Para Tony, havia praticamente um *QED*¹⁸¹ no fim, essa demonstração de firmeza sobre sua decisão parece ter sido o golpe mais duro e inquietante para nosso narrador.

Tony sentiu profundamente a morte do amigo filósofo, em especial, quando soube que só a família havia participado do funeral. Nenhum amigo.

Remoendo o suicídio do amigo, Tony especula, sem parar: se a vida era um presente dado a nós sem o perdirmos, como escrevera Adrian, será que podemos mesmo renunciar a tal presente? Renunciar ao tempo presente seria uma atitude ética?

O presente do presente nos parece a única possibilidade concreta!

Chateadíssimo, Tony não conseguiu deixar de atrelar a morte do amigo à Veronica, presumia que os dois ainda estivessem juntos. No entanto, não quis culpá-la; pensou em entrar em contato, mas hesitou, pois não queria parecer hipócrita. Interessou-se por saber as circunstâncias e o contexto do suicídio:

*He had killed himself in a flat he shared with two fellow postgraduates. [...] pinned a notice to the bathroom door reading 'DO NOT ENTER – CALL POLICE – ADRIAN', run a bath, locked the door, cut his wrists in the hot water, bled to death.*¹⁸²

¹⁸⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 52 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 56: “[...] a vida é um presente concedido sem que a pessoa o tenha pedido; que a pessoa que pensa tem o dever filosófico de examinar tanto a natureza da vida quanto as condições que vêm com ela; e que esta pessoa decide renunciar ao presente que ninguém pediu, ela tem o dever moral e humano de colocar em prática as consequências desta decisão.”

¹⁸¹ *QED* = *quod erat demonstrandum* é uma expressão latina que significa ‘como se queria demonstrar’. É usual aparecer no final de uma demonstração matemática com a abreviatura Q.E.D. Na versão em português, usamos C.Q.D.: como queríamos demonstrar.

¹⁸² BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 53 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 56, 57: “Ele tinha se matado num apartamento que dividia com dois colegas da pós-graduação [...] prendeu um aviso na porta do banheiro dizendo NÃO ENTRE – CHAME A POLÍCIA – ADRIAN, encheu a banheira, trancou a porta, cortou os pulsos na água quente e sangrou até morrer.”

Tony estava perplexo e confuso; desabafa: *“I couldn’t decide whether it’s fucking impressive or a fucking terrible waste.”*¹⁸³

O veredito do inquérito sobre o suicídio de Adrian concluiu que o jovem de 22 anos tinha se matado num momento de desequilíbrio mental, mas Tony discorda veementemente desta afirmação: *“I doubt anyone paid much attention to Adrian’s argument [...] about the superiority of the intervening act over the unworthy passivity of merely letting life happen to you.”*¹⁸⁴, ou seja, Tony aponta para a racionalidade do amigo, como se defendesse sua atitude.

Tony quer saber se ele estava feliz da última vez que o encontraram. Descobre que tal encontro tinha sido um pouco antes de ele embarcar para Chislehurst. E lhe contam que ele estava apaixonado. Saber disso, o deixou muito incomodado, logo pensa em Veronica e no que ela teria provocado a ele...Seu incômodo também tem a ver com o teor da carta enviada *“did he tell you I wrote him a letter telling him where to shove it?”*¹⁸⁵

Isso nos surpreende, leitores, pois até este momento, o narrador não tinha revelado esta atitude feroz que teve com o casal de namorados, Adrian e Veronica. Parece que o remorso é que estava lhe incomodando.

Nosso narrador não conseguia responder por que Adrian havia se matado, ele amava Veronica e estava contente. Inicialmente, Tony ficou com muita raiva da moça, maldita Veronica! Depois, deixou de culpar a ex-namorada, mas continuou intrigado pois sabia que havia lacunas inexplicadas na sequência da história e um ar de mistério no suicídio do amigo.¹⁸⁶

E se Adrian *“might he have ‘enjoyed life’, as most of us do, or try to, had he lived? Perhaps.”*¹⁸⁷, mas não conseguia responder a estas suposições, inúteis neste momento.

¹⁸³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 54 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 58: “não conseguia decidir se tinha sido um gesto impressionante ou a porra de um desperdício.”

¹⁸⁴ Ibidem, p. 54 e ibidem, p. 57: “eu duvido que alguém tenha prestado muita atenção no argumento de Adrian [...] a respeito da superioridade do ato de intervenção sobre a passividade ignóbil de simplesmente deixar adiva acontecer para você.”

¹⁸⁵ Ibidem, p. 55 e ibidem, p. 59: “ele contou para você que eu escrevi uma carta para ele mandando ele tomar no cu?”

¹⁸⁶ Aludimos à bela canção *O ciúme*, de Caetano Veloso. Em um de seus versos, canta: “De onde o oculto do mistério se escondeu.”

¹⁸⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 57, 58 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 61: “se tivesse ‘apreciado a vida’, como a maioria de nós o faz, ou tentado apreciá-la, será que teria continuado vivo? Talvez.”

O choque que o suicídio de Adrian tinha causado ao narrador, ajuda a movimentar ainda mais suas reflexões inquietas, ele apreende o peso da passagem do tempo e compreende seu despondimento: sua dor aponta para a inexorabilidade dos fatos da vida:

*This was hopeless. In a novel, Adrian wouldn't just have accepted things as they were put to him. What was the point of having a situation worthy of fiction if the protagonist didn't behave as he would have done in a book? (...) Or would that have been less like literature and too much like a kids' story?*¹⁸⁸

Instigantes são estas reflexões de Tony, ele as faz mediante uma inversão de apreciação entre vida e ficção. Essa torção pode ser entendida como a origem do desânimo e despondimento de Tony, ou seja, no romance, pode-se tudo; na vida, não.

Na ficção é possível estimar as melhores atitudes das personagens, na vida, não. Se fosse personagem de um romance, seu amigo Adrian certamente não teria aceitado os fatos como se deram. Tony pressupõe que o amigo poderia ter se comportado como uma personagem literária, e ter escolhido um outro desfecho, mas a vida não é como a literatura, lamenta.¹⁸⁹

A inversão apresentada é interessante, pois o autor indica o quanto se pode manipular os fatos na ficção e quanto isso se torna impossível na vida, onde não há um autor onisciente a traçar ou retificar nossos destinos. A responsabilidade está toda em nossas mãos. Fiquemos alertas, leitores, na narrativa de ficção também há manipulação dos fatos!

Contudo, pensamos que surge uma possibilidade quando contamos nossas vidas, quando podemos relatar como nos comportamos e projetar como gostaríamos de ter nos comportado ou reagido. Ainda que não se possa mudar o passado, podemos mudar a maneira como sempre o percebemos, e podemos ressignificá-lo.

¹⁸⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 17 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 22: “Isso era desanimador. Num romance, Adrian não teria aceitado as coisas do modo como elas foram colocadas para ele. De que adiantava ter uma situação digna de ficção se o protagonista não se comportava como teria se comportado num livro? (...) Ou isso teria parecido menos literatura e mais história infantil?”

¹⁸⁹ Ver nota 141 desta tese, onde o narrador comenta de um de seus temores era que a vida não fosse igual a literatura!

É este o movimento construtivo que Tony está fazendo em toda sua narrativa sobre seu passado: ele está contando sua história, escutando-se, permitindo-se olhar para si sob novos prismas, acima de todos, o prisma da maturidade.

O leitor atento lê a narrativa, observa o narrador e suas contradições e vai acumulando seu repertório de analista literário.

À velocidade da luz¹⁹⁰

Em continuidade às últimas reflexões do narrador, há uma grande compressão temporal na narrativa, os eventos de anos e anos são contados em menos de uma página. Esta aceleração do tempo na narrativa de ficção é necessária, pois precisa construir um mundo com múltiplos acontecimentos, mas não consegue dizer tudo sobre esse mundo.

Acompanhemos o narrador: um ano após voltar da viagem aos Estados Unidos, e já tendo saído da casa dos pais, Tony conhece Margaret, com quem se casa. Compram uma casa e três anos depois, chega Susie, sua filha. Neste período, ele se desloca diariamente para Londres, onde constrói uma sólida carreira, mas lamenta não ter percebido a vida passar...

Sem descrever problemas sérios, nosso narrador simplesmente registra que depois de doze anos de casamento, Margaret decidiu ir viver com o gerente de um restaurante local. Com o divórcio, a guarda de Susie foi compartilhada, sem problemas. Notemos que ele relata uma vida aparentemente sem percalços ou tristezas, apesar da ruptura evidente.

Irônico, comenta: “*some Englishman once said that marriage is a long dull meal with the pudding served first. I think that’s far too cynical. I enjoyed my marriage, but it was perhaps too quiet – too peaceable – for my own good.*”¹⁹¹ Seu chiste pouco acrescenta à eventuais considerações sobre o casamento em si, na verdade, diz mais sobre

¹⁹⁰ Sub-título (sutilmente modificado) em homenagem ao romance *A velocidade da luz* (2005), do escritor espanhol Javier Cercas,: “As pessoas normais gostam ou desgostam da realidade, mas não podem fazer nada com ela, ao passo que o escritor pode, sim, porque sua profissão consiste em dotar a realidade de sentido, mesmo que esse sentido seja ilusório; ou seja, ele pode dotá-la de beleza, e essa beleza ou esse sentido são seu escudo.”

¹⁹¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 59 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 62: “Algum inglês disse que o casamento é uma refeição comprida e sem graça onde servem o pudim primeiro. Acho isso cínico demais. Eu gostei do meu casamento, mas talvez eu fosse sossegado demais – pacato demais – para o meu próprio bem.”

ele mesmo: fora um marido pacato demais, resguardando-se sob a cautela e autopreservação. Restam dúvidas: Tony foi pego de surpresa pela atitude da ex-mulher ou vivia na superficialidade dos relacionamentos porque não conseguia mergulhar nas relações afetivas?

Na meia idade, o narrador demonstra ter se tornado um sujeito acomodado à ideologia dominante, aparentemente consciente dessa imersão e sem grandes ambições. Sua desmotivação é produto da inserção acrítica neste mundo desprovido das grandes narrativas mestras, resignado a imitar os bons rios, que correm para o mar, sem protestos ou hesitação.

Entregue ao conformismo e à banalidade da existência, Tony deixa transparecer que seus idealismos juvenis cederam lugar a uma realidade apática, alegrando-se com pequenas compensações: a casa pequena e a hipoteca grande, um simples estágio profissional que se transformou em um longa carreira previsível e um casamento inercial que, apesar do rompimento, tinha lhe agradado porque, enfim, ele era pacato. Ou medíocre e havia se deixado levar pela correnteza constante do rio do tempo?

Divorciado, vivenciara alguns casos amorosos sem muita relevância e afirma que a esta altura, sua vida estava esvaziada, exceto por pequenos projetos e algumas atividades de voluntariado comunitário que preenchiam sua rotina repetitiva e desinteressante. É certo que, até pouco tempo atrás, havia se ocupado em acompanhar o crescimento de sua filha, Suzie, mas ela se casou aos vinte e quatro anos com um médico e já tem dois filhos.

Se por um lado, estas últimas personagens têm pouquíssima importância na trama do romance, por outro lado, Margaret, sua ex-mulher, manteve uma relação amigável com Tony e permaneceu sua interlocutora privilegiada, graças à intimidade que haviam cultivado durante anos. Portanto, ela tem uma função muito importante na economia da segunda parte de *The Sense of an Ending*: os diálogos entre os dois são uma rica fonte de informações, através deles o leitor pode ouvir a voz questionadora de Tony, em complemento às suas ebulições reflexivas e relevantes solilóquios.

A forma sucinta e despretensiosa com que Tony conta vários anos de sua vida, sem conceder ênfase ao elo entre sua juventude, vida adulta e o momento presente da narrativa, indica que ele quis não somente comprimir o tempo, mas certamente desejou ocultar alguns acontecimentos e seus respectivos significados. Pressupomos que, dando

menor importância ou se desviando de relações doloridas, ele pretendia encobrir sua responsabilidade em questões mal resolvidas.

Um dos sinais da enorme aceleração do tempo impressas na narrativa de Tony acerca de sua vida adulta, encontra-se justamente em não ver sentido na vida, pois sente-se velho. Merencório, queixa-se:

*life went by...[...] I'm retired now. (...) And that's life isn't it? Some achievements and some disappointments. It's been interesting to me, though I wouldn't complain or be amazed if others found it less so. (...) I survived. 'He survived to tell the tale.' History isn't the lies of the victors, as I once glibly assured [...] It's more the memories of the survivors, most of whom are neither victorious nor defeated.*¹⁹²

Apesar do desânimo, Tony orgulha-se por ter sobrevivido e quer continuar a contar sua história, uma história que sabe ser feita das lembranças dos que estão vivos, nem os vitoriosos, nem os derrotados, mas os vivos! Ele está vivo e quer contar (mais) da sua história.

Nas linhas finais da primeira parte, o narrador do romance volta a empregar verbos no tempo presente, ou seja, há uma sutil transição temporal, fica expresso que chegou à maturidade - pelo menos a cronológica – e está vivendo o tempo presente: o narrado e o narrador coincidem temporalmente, doravante.

A busca pela verdade do passado, pelo esclarecimento de episódios de sua vida, fez com que o narrador esbarrasse em tudo que sabe estar soterrado sob anos, um conteúdo precioso, contudo, danificado pela ação corrosiva do tempo. A inquietação do narrador relaciona-se a justamente a algo que parece ter lhe escapado, supomos.¹⁹³ Talvez

¹⁹² BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 59, 60, 61 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 62, 63, 64: “A vida foi passando... [...] Eu agora estou aposentado. [...] E a vida é isso, não é? Algumas realizações e algumas decepções. A mim parece interessante, embora não reclame ou me espante se outros não concordam muito com isso. (...) Eu sobrevivi. ‘Ele sobreviveu para contar a história’ [...] A história não se resume às mentiras dos vencedores, como um dia afirmei com tanta desenvoltura [...]. Ela é feita mais das lembranças dos sobreviventes, que, geralmente, não são nem vitoriosos nem derrotados.”

¹⁹³ Esta inquietação machucada do narrador, remete-nos à crônica “Viagem de Sabará”, de Carlos Drummond de Andrade, publicada em um jornal carioca em 1929, depois incluída na coletânea *Confissões de Minas*, em 1944. A certa altura, escreve o poeta: “O passado dói fisicamente quando nos aproximamos dele com os olhos cheios de presente. As linhas, cores e volumes de outrora, tão brutalmente distintos dos de hoje, ofendem, machucam a nossa sensibilidade. [...] Sabará vale assim como uma introdução ao passado mineiro. Aos que quiserem dar um mergulho nesse rio de superfície tranquila e de camadas inferiores agitadíssimas, aconselho que visitem e estudem primeiro Sabará.”

por isso Tony tenha mergulhado no passado com todo cuidado, pois ele sim, é um rio de superfície tranquila, mas de camadas inferiores agitadíssimas e dolorosas!

Portanto, a tarefa do narrador está inacabada e é longa. Esta constatação caracteriza o momento de transição para a segunda parte do romance, um momento de perda da profundidade, o narrador emerge para o presente.

Em contraposição à narrativa que até aqui parecia fluir organizada, o narrador está levemente frustrado pois parece não ter conseguido fazer um balanço conclusivo de sua história, porque lhe faltaram elementos comparativos, e, sobretudo, porque sua vida ainda está em curso. Ele está vivo e deseja contar mais.

Como em outros grandes romances modernos, *The Sense of an Ending* também aponta a relação histórico-temporal na narrativa, ou seja, o narrador está comprometido em expor alguns aspectos contextuais da História. Um indício deste aspecto é que Tony Webster, ao se narrar, joga luz sobre um sujeito de classe média, com gostos e gestos concernentes. Eventualmente frequentara ambientes de uma classe superior e demonstra-se atento às questões que demarcam as classes, acentuando que as diferenças são bem marcadas: “*Perhaps in this country shadings of class resist time longer than differentials in age. The Fords had been posher than the Websters back then, and they were jolly well going to stay that way. Or was this mere paranoia of my part?*”¹⁹⁴

Se a família Ford era mais fina, mais educada (*posher*)¹⁹⁵ que a sua, não vê nisso um problema, exatamente, porém o que parece ser mais significativo é que o narrador afirma que os mais finos, mais chiques continuariam sendo sempre assim. Há uma sugestão irônica na fala de Tony, dessa maneira, questiona essa pretensa imobilidade de classes, como se fossem portadores de um carimbo social que os diferenciaria para melhor, para sempre.

¹⁹⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 80 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 81: “Talvez porque neste país as diferenças de classe resistam mais tempo do que as diferenças de idade. Os Ford eram mais elegantes do que os Websters naquela época, e eles iam continuar sendo sempre. Ou isso era mera paranoia da minha parte?”

¹⁹⁵ Embora na versão brasileira a opção foi traduzir *posh* por elegante, encontramos outras referências que parecem condizer melhor com a expressão do contexto apresentado, em <https://en.wiktionary.org/wiki/posh> *Posh*: 1) Associated with upper classes 2) Stylish, elegante, exclusive (expensive) 3) (usually offensive, specially in Scotland and Northern England) snobbish, materialistic, prejudiced, under the illusion that one is better than everyone else

A respeito da escolha deste adjetivo pelo narrador, que consideramos bem sutil – sem levar em conta a possível alusão à presunção, vaidade ou afetação, todas depreciativas, dessa classe – encontramos alguns comentários do crítico inglês James Wood que podem reforçar esta apreciação do nosso narrador, embora se refiram a outra análise literária. Ele diz que mesmo após abalos significativos, como a morte e o descontrole da dor e do luto, a vida burguesa deve retomar suas atividades e sua rotina com atitudes elegantes, sugerindo que “essa classe mantém a fé na solidez e no decoro dos objetos, na realidade, aferrando-se a eles.”¹⁹⁶

Ao fim, quando Tony coloca em dúvida suas premissas, porém, o que parece mais provável, é que seja um recurso estilístico para obter a concordância do leitor, uma vez que o narrador já havia se referido, anteriormente, à questão de classes, expondo sua opinião, conforme lemos¹⁹⁷: “*None of this, of course, was ever stated: the genteel social Darwinism of the English middle classes always remained implicit*”¹⁹⁸, ou seja, as classes pretendem permanecer em seus status, como se isto fosse uma questão da natureza.

Outro aspecto da relação histórico-temporal no romance, aparece quando o narrador quer mostrar como as mudanças sociais afetaram consideravelmente as relações interpessoais, como também transformaram nossa relação com o tempo: a revolução digital, a carência de intimidade resultante do crescente afastamento entre as pessoas por conta da mediação excessiva das camadas eletrônicas, pelas telas assépticas, o excesso de individualismo, o possível anonimato nas redes sociais, a crescente venalidade das relações e dos afetos, resultando num cogito ferido, e num ‘eu’ cindido da contemporaneidade.

O encerramento da narrativa sobre seu passado não assegurou um solo firme para o desenvolvimento do enredo no tempo presente. Tony está mais maduro, mais cuidadoso, certifica-se que o leitor entendeu sua apreensão particular do passado, porque ele não quer ser acusado, no futuro, de ter se precipitado ou sido injusto em seus

¹⁹⁶ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 69.

¹⁹⁷ Ver nota 109 desta tese, cuja citação igual (embora parcial) serviu a outro propósito.

¹⁹⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 08 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 14: “Nada disso, é claro, jamais era verbalizado: requintado darwinismo social da classe média inglesa sempre permaneceria implícito.”

juízos: “*Again, I must stress that this is my reading now of what happened then. Or rather, my memory now of my reading then of what was happening at the time.*”¹⁹⁹

A calma e aparente normalidade projetadas pelo narrador por quase toda a primeira parte do romance, em especial, em seu encerramento, quis fazer o leitor supor que seu passado não havia produzido grandes solavancos, nem temas candentes para o futuro. Entretanto, atestamos que esta placidez é aparente.

Consideramos conveniente lembrar que, desde fins do século XIX, a autoridade ficcional do narrador vem sendo abalada. No ensaio “O narrador” de Benjamin, a discussão principal gira em torno da perda progressiva “da faculdade de intercambiar experiências”²⁰⁰ que afeta o próprio estatuto do narrador; este processo começa a acontecer na transição de um mundo tradicional para o mundo moderno. a ele não se confere mais a certeza do que é narrado.

O tempo cronológico que era predominante nas narrativas até então, migrou, a partir do modernismo, para uma narrativa onde o tempo subjetivo e psicológico é mais valorizado, um movimento que corresponde ao tempo da memória e do inconsciente.

O narrador de si ganha um peso ainda maior neste contexto, pois, como lemos, o relato de Tony Webster está recheado de dúvidas, cravado nas lembranças dos afetos e sentimentos, portanto se encontra no limite do que é possível narrar, ou seja, a despeito de desejar ardentemente representar afetos em palavras, sabe a dificuldade desta conversão, logo, o resultado da representação subjetiva do narrador de si pode ser ilusória, e também pode iludir o leitor.

O tempo só se torna humano pela narrativa

Na segunda parte do romance, a que chamamos de presente, o narrador oscila entre apresentar-se por ‘eu’ ou por ‘nós’: a voz do eu singular faz do narrador um homem inserido no tempo presente por meio de suas ações, enquanto a voz plural, o nós, abarca o conjunto de sujeitos, suas semelhanças possíveis na condição humana, reunindo em sua voz, vários *eus* adquiridos até chegar à maturidade, assim como a totalidade do tempo: o

¹⁹⁹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 45 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 49: “Mais uma vez, devo enfatizar que esta é a minha leitura atual do que aconteceu na época. Ou melhor, minha lembrança atual da leitura que fiz então do que estava acontecendo na época.”

²⁰⁰ BENJAMIN, *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. (1994), p. 198.

ontem, considerando quem eu fui e também o hoje, quem eu me tornei, portanto, trata-se de um eu maior, estendido sobre o tempo, confrontado por uma análise mais considerativa da sua identidade, em um tempo mais extenso, a identidade é obtida pela narrativa.

O eu define, basicamente, as ações costumeiras do narrador: *“I still read a lot of history [...] I still play a lot of Dvorák [...] I get on well with Susie.”*²⁰¹ Já o pronome nós, a voz no plural, evoca um modo mais reflexivo, uma forma de pensar contemplando o coletivo: *“When we’re young, everyone over the age of thirty looks middle-aged, everyone over fifty antique. [...] We live with such easy assumptions, don’t we? For instance, that memory equals events plus time. But it’s all much odder than this.”*²⁰² Estas reflexões giram entorno do tempo e da memória, em geral, são críticas a conjecturas rasas que não levam em conta a complexidade das memórias e da passagem do tempo.

Ressaltamos que o narrador emprega constantemente conjugações verbais no presente e no gerúndio, reafirmando o tempo presente da narração; entretanto, não deixa de levantar hipóteses sobre o futuro, usando as flexões verbais condizentes. Porém, um narrador que chega aos sessenta e poucos anos, repete-se mais, mastiga as perguntas e as respostas, especialmente quando conta sua história. Não há pressa.

*We live in time, it bounds us and define us, and time is supposed to measure history, isn’t it? But if we can’t understand time, can’t grasp its mysteries of pace and progress, what chance do we have with history – even our own small, personal, largely undocumented piece of it?*²⁰³

O tempo nos define. Mas como podemos definir o tempo? Voltamos ao dilema milenar de Agostinho.²⁰⁴ Se não compreendermos o tempo, não compreenderemos a

²⁰¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 66, 67 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 67-69: “Eu ainda leio muita história [...] Eu ainda ouço bastante Dvorák [...] Eu me dou bem com Susie.”

²⁰² Ibidem, p. 66, 69 e ibidem, p. 68, 71: “Quando somos jovens, todo mundo acima dos trinta parece estar na meia-idade, todo mundo acima dos cinquenta na velhice. [...] Nós vivemos com suposições fáceis, não é? Por exemplo, que a memória é igual a: eventos mais tempo. Mas é tudo muito mais complicado do que isso.”

²⁰³ Ibidem, p. 66 e ibidem, p. 68: “Nós vivemos no tempo, ele nos limita e nos define, e o tempo supostamente mede a história, não é? Mas se não podemos entender o tempo, não podemos alcançar seus mistérios de ritmo e progresso, que chance nós temos com a história – mesmo o nosso pequeno, pessoal e praticamente não documentado pedaço dela?”

²⁰⁴ Ver nota 08 desta tese.

história e menos ainda, a sucessão de eventos de nossa vida. “Pensar o tempo significa, portanto, a obrigação de pensar na linguagem que o diz e que ‘nele’ se diz.”²⁰⁵

Para Tony, a questão do tempo é exasperante, quase aporética.

Mas ele insiste na intrspecção, persiste na decifração de suas percepções e retoma pensamentos e frases que já haviam sido introduzidos na primeira parte do romance para refletir novamente; muitos deles ganham acepção diferente, outros sofrem adições ou subtrações. O narrador admite estas retomadas e eventuais mudanças, assim como sublinha todo esforço investido nesse relembrar e recontar, insiste na dor e incerteza desta longa travessia de revisão.

Seu empenho em voltar cronologicamente no tempo, e rever os acontecimentos, implica em desconforto porque não sabe se estas rememorações vão tirá-lo do lugar familiar; desconfia se haverá um desenvolvimento intelectual e um ganho emocional para esse idoso que se debruça sobre os eventos mais importantes de sua juventude. Teme pela eventual incapacidade de acessar os significados dos acontecimentos, mas insiste em tentar expressar sua vida interior para o leitor.

“A velhice nos leva para fora da vida”²⁰⁶, apreendemos dessa afirmação lamentosa mas lúcida que a velhice compele um movimento centrífugo em relação ao eixo ardente da vida, portanto, torna-se necessário lutar, com esforço adicional, para permanecer no tempo e conseguir continuar a exercer, com dignidade, pelo menos o ato de se narrar.

Este é o principal interesse de Tony Webster em *The Sense of an Ending*, a busca pelo conhecimento de si e dos acontecimentos, enumerando as questões de seu passado e tentando se confrontar com eventuais testemunhas. O resultado é um movimento mais ético que epistêmico, ou seja, para conhecer-se e saber mais de si, entram em operação a sabedoria da maturidade, a empatia pelo outro e pelo coletivo histórico, o conhecimento do mundo e, em especial, as virtudes necessárias para bem viver em comunidade.²⁰⁷

²⁰⁵ GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, 1997, p. 75: “Há no texto agostiniano um deslocamento progressivo de uma reflexão – aporética – sobre o tempo como um certo tipo, misterioso e inapreensível, de *substância* para uma autorreflexão sobre as várias atividades humanas.”

²⁰⁶ Afirmação do botânico australiano David Goodall, pouco antes de cometer suicídio assistido aos 104 anos, em 2018.

²⁰⁷ Ver o diálogo *Teeteto*, de Platão, no qual, a questão fundamental sobre o que é o conhecimento verdadeiro, é extensamente debatida.

No entanto, observamos que entre a primeira e a segunda partes, o leitor se vê diante de confrontações que expõem contradições da narrativa; são contradições nem sempre sutis²⁰⁸ e que apesar de serem pertinentes à nossa condição humana e condizentes com as falhas da memória, indicam que o narrador escolhe o que contar, seleciona consciente ou inconscientemente o que deseja fazer saber, mostra ou esconde suas deficiências, misérias emocionais e mentiras, portanto, não se pode confiar nele inteiramente.

Ao longo da trajetória do narrador, “a realidade se tornou instável, traiçoeira e recoberta de muitas máscaras. Narrar também é mascarar, narrar também é, de alguma forma, cambalear.”²⁰⁹ Assim, reencontramos nosso narrador cambalente na maturidade, um narrador fragilizado, mas que quer continuar a narrar sobre si, a despeito de suas precariedades e limitações.

Tony Webster contara toda a primeira parte, sua juventude e o início da vida adulta, como se nada tivesse acontecido posteriormente e, de alguma forma, nós, leitores, nos sentimos enredados por um narrador capcioso que nos fala sob máscaras, tornando-se menos confiável²¹⁰, confiabilidade que será melhor julgada quando sua fala for confrontada com as falas de outras testemunhas de suas vivências do passado.

²⁰⁸ ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, (2006), p. 34: Em comentário sobre o narrador em primeira pessoa do romance *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, que convida seus leitores a relerem o livro desde o começo, porque, afirma “se forem perceptivos, terão constatado que ele (o narrador de um crime) nunca mentiu. Quando muito, ele foi reticente, pois o texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor.” Acreditamos ser um convite útil e necessário considerando este romance que analisamos na tese.

²⁰⁹ CASTELLO, “Dentro do Capote”, (2018), p. 23: “A referência a Nikolai Gogol, o grande pai da literatura russa, e a Akáki Akákievitch, o protagonista de seu célebre relato *O capote*, de 1842, nos serve não só para pensar a literatura contemporânea, mas, sobretudo, nosso perturbado mundo contemporâneo. [...] Assim como Akáki pretende esconder a miséria sob o disfarce precário de um capote, nosso mundo contemporâneo esconde, como pode, qualquer sinal da pobreza e da presença trágica dos pobres. Nada disso, desde Gogol, se alterou. Ao contrário: a paixão pelo disfarce e pela maquiagem parece ser uma marca das classes abastadas de nosso século XXI. Para a feiúra, os cosméticos e o photoshop. Para a miséria, a negação e a cegueira. [...] Narrar – desde Gogol – se transformou em uma aventura de alto risco, na medida em que a realidade se tornou instável, traiçoeira, e está recoberta por muitas máscaras. Diz ainda o perplexo narrador, de acordo com a tradução de Paulo Bezerra para a Editora 34: ‘não se pode penetrar na alma de um homem e descobrir tudo o que ele possa ter em mente’”. Narrar também é mascarar, narrar também é, de alguma forma, cambalear.”

²¹⁰ WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 21: o crítico discute que “a narração inconfiavelmente não confiável é muito rara – quase tão rara quanto um personagem de fato misterioso, genuinamente insondável. [...] Sabemos que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador. Há um processo de sinalização do autor; o romance no ensina a ler o narrador.” Pensamos que o narrador Tony Webster se encontra muito próximo dessas características. O processo de sinalização de sua inconfiabilidade foi sendo mostrado ao leitor ao longo do romance e explicitado neste estudo através de citações e análises, na medida do possível, sabemos, entretanto, que as possibilidades analíticas e interpretativas não serão esgotadas neste estudo.

O edifício da memória começa a mostrar suas rachaduras, “*and it ought to be obvious to us that time doesn’t act as a fixative, rather as a solvent.*”²¹¹ Constatamos que muitas das convicções do narrador parecem ter sido construídas sobre um lastro ilusório; mas, sutilmente, ele continua a trazer à tona outros eventos, alguns escondidos temporariamente pelo esquecimento ou por outras memórias encobridoras²¹². Estes novos eventos continuam a motivar sua busca pela revisão de sua vida.

Tony não deixa de relatar que fez certas inferências sobre seu passado, a partir da ancoragem em seu estado mental do presente, ou seja, ele tem consciência de que o tempo cronológico e subjetivo operou mudanças em seu ponto de vista e em suas emoções: “[...] *in the private life, I think the converse is true: that you can infer past actions from current mental states.*”²¹³

O romance continua a ser tecido e o narrador vai acrescentando acontecimentos, ressaltando que, de fato, entendemos apenas parcialmente nossas histórias de vida, ou melhor, há grande probabilidade de nos enganarmos sobre nossas pretensiosas certezas, e nossas recordações se baseiam em elementos de baixa confiabilidade “*who was it said that memory is what we thought we’d forgotten?*”²¹⁴

Para introduzir o cerne do conflito, responsável por ter desencadeado a autoanálise do narrador, o narrador introduz delicadamente algumas problematizações que levam o leitor a examinar outras questões que descendem do passado e, suavemente, levantam o véu das aparências apaziguadas.

Umas das reclamações recorrentes de Tony é sentir-se velho. Consola-se ao atribuir alguma sabedoria adquirida pelo longo caminho dos anos. Admite que vivências e experiências saboreadas tornaram-se ainda mais relevantes no presente, devido à

²¹¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 69 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 71: “E devia ser óbvio para nós que o tempo não age como um fixador, e sim como um solvente.”

²¹² Referência ao texto de Freud *Lembranças Encobridoras*, de 1899, o tipo de lembrança encobridora predominantemente examinado neste artigo - o tipo em que uma lembrança anterior é usada como uma tela para encobrir um evento posterior - quase desaparece da literatura subsequente. O que passou desde então a ser considerado como o tipo usual - aquele em que um acontecimento anterior é encoberto por uma lembrança posterior - mal chega a ser mencionado aqui, embora passasse a ser o tipo abordado por Freud, de maneira quase exclusiva, apenas dois anos depois, no capítulo de *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana*.

²¹³ Conforme nota 162 deste estudo: BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 48 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 51: “[...] na vida privada, eu acho que o inverso é verdadeiro: que você pode inferir ações passadas a partir de estados mentais do presente.”

²¹⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 69 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 71: “Quem foi que disse que a memória é o que nós achamos que tínhamos esquecido?”

mudança em sua escala de valores, porém, muita coisa já perdeu importância. Ele sugere que a maturidade pode ser um jogo de compensações, mas a que compensações alude?

Na segunda parte do romance, encontramos mais digressões reflexivas sobre o tempo que passa ou que passou, como o narrador foi na juventude em comparação ao que se tornou no presente. Um registro das dores vividas é apresentado, porém ele percebe fissuras em seus relatos e as acolhe, porque tem convicção sobre as imperfeições da memória. Comparações e compensações estão mais presentes e ouvimos um tom resignado em sua voz: “*Later on in life, you expect a bit of rest, don’t you? You think you deserve it. I did, anyway. But then you begin to understand that the reward of merit is not life’s business.*”²¹⁵

Autorreflexões lamentosas expõem o desencantamento de Tony sobre uma partilha justa de eventuais recompensas da vida, mostrando-se cético a respeito de uma escala ideal de méritos a premiar uma conduta ética, e seu desencanto pode ser fruto de remorso ainda não declarado. Em suma, concebemos estas reflexões como antessalas dos acontecimentos que caracterizam a importante *peripeteia*²¹⁶ na maturidade do narrador.

O imenso edifício da memória

O conflito específico do romance se instaura a partir de uma reviravolta que ocorre no início da segunda parte. Tony recebe uma correspondência de Veronica, remetida por uma firma de advocacia que lhe informa sobre seu direito à herança deixada em testamento pela Sra. Ford, trata-se de uma pequena quantia em dinheiro e o diário de Adrian Finn.

Há um grande estranhamento pela recepção deste pacote de novidades: Por que a Sra. Ford estava com o diário do namorado de sua filha e lhe enviava depois de sua morte?

²¹⁵ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 65 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 67: “Na maturidade da vida, você espera um certo descanso, não é? Você acha que merece isso. Eu, pelo menos, achava. Mas aí você começa a entender que premiar a virtude não compete à vida.”

²¹⁶ *Peripeteia* (grego), *peripety* (inglês), *peripécia* (português): é o ponto de viragem ou o ponto de inflexão na trama literária. Na *Poética*, Aristóteles a define como “uma mudança pela qual a ação se volta para o seu oposto”. Sempre atendendo as necessidades ou as probabilidades da trama, a *peripeteia* é uma mudança do caráter de uma personagem – ou ocorrência de mudanças externas a ela – que, junto com a descoberta ou reconhecimento (*anagnorisis*) formam a parte mais poderosa de uma trama literária ou dramática.

E qual a razão da herança em dinheiro? Tony não consegue estabelecer um vínculo razoável entre o suicídio de Adrian, seu diário, a sra. Ford e a herança deixada para ele.

Num primeiro momento, tudo parece nebuloso e sem sentido. Tony dá início a uma movimentada procura por respostas; a surpresa e inquietação do narrador se expressam por reflexões ambíguas: *“I searched for any moment, incident or remark which might have seemed worthy of acknowledgement or reward.”*²¹⁷

Apesar de se lembrar que, naquele distante fim de semana, na casa dos pais de Veronica, *“I was someone [...] who had been patronised by her husband, loftily scrutinised by her son, and manipulated by her daughter. Painful for me at the time [...] but hardly requiring the subsequent maternal apology of five hundred pounds.”*²¹⁸

Ele se esforça para reconstituir os eventos do passado, mas reconhece que *“my memory has increasingly become a mechanism which reiterates apparently truthful data with little variation.”*²¹⁹, ou seja, dados verdadeiros aparentemente unidos a pequenas variações? Isso é o que todos nós sabemos, se não lembramos bem de algo, preenchemos as lacunas, acrescentamos as faltas, porém, o risco destes mínimos acréscimos transformarem uma mentira em verdade, ou vice-versa, é grande.

O maior mistério da situação era o conteúdo de um bilhete endereçado a ele, no qual a sra. Ford fazia menções ao humilhante fim de semana em Chislehurst, quarenta anos atrás. Um *post scriptum* era ainda mais enigmático, referia-se ao estado de espírito de Adrian: *“It may sound odd, but I think the last months of his life were happy.”*²²⁰

O ponto de inflexão da trama encontra-se quando o relato de Tony ganha materialidade comparativa diante de outras testemunhas do seu passado. O conflito desencadeado com a chegada do diário de Adrian, assim como todos os encontros e desencontros que se seguem a partir desta notícia, ampliam a sensação de imprecisão sobre o que passou e expõem a vulnerabilidade do narrador.

²¹⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 70 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 72: “Busquei na memória algum momento, incidente ou observação que pudesse merecer reconhecimento ou recompensa.”

²¹⁸ Ibidem, p. 70 e ibidem, p. 72.: “Eu era alguém [...] que tinha sido humilhado pelo marido dela, avaliado com desprezo pelo filho dela e manipulado pela filha dela. Doloroso para mim na época, mas dificilmente merecendo um pedido de desculpas materno no valor de quinhentas libras.”

²¹⁹ Ibidem, p. 70 e ibidem, (2012), p. 72: “Mas minha memória tem se tornado cada vez mais um mecanismo que reitera dados aparentemente verdadeiros com pequenas variações.”

²²⁰ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit: “Pode parecer estranho, mas acho que os últimos meses da vida dele foram felizes.”

As imprecisões das lembranças mostram ser impossível restaurar os eventos do passado com fidedignidade; o narrador compreende que o tempo cronológico e seu tempo subjetivo estavam apenas fazendo seu trabalho, sabia que infelizmente “o esquecimento tinha vindo executar sua tarefa corriqueira de tudo apagar”²²¹, mas, tinha chegado a uma idade em que o tempo é ainda mais precioso e não queria desperdiçar nenhum dia...

Julgando-se muito organizado, Tony conta sentir-se bem com sua casa sempre arrumada, assim como em relação às questões materiais e legais, para tanto, já havia providenciado seu testamento. Afirma também que suas relações pessoais são bem saudáveis: *“my dealings with my daughter, son-in-law, grandchildren and ex-wife are, if less than perfect, at least settled. Or so I’ve persuaded myself. I’ve achieved a state of peacebleness, even peacefulness. Because I get on with things.”*²²²

E acrescenta, na sequência, que *“I successfully put Veronica out of my mind, out of my history. [...] I never found myself imagining [...] how things would have been with Veronica. Annie yes, Veronica, no.”*, complementando que contara para Margaret sobre sua namorada dos tempos de Bristol, somente após dois anos de casamento, quando se sentia estável no relacionamento.

Suspeitamos que, se o narrador não estiver tentando iludir o leitor, ele está no modo autoengano, tão comum entre nós. O fato de acreditar que não tenha pendências em sua vida e de ter excluído Veronica de suas lembranças, parece muito menos bem resolvido do que quer convencer o leitor. Ora, recordemos que “a geração que está hoje com mais de sessenta anos é a mesma geração que fez a revolução comportamental dos anos 1960, que mudou tudo o que se pensava a respeito de casamento, amor, sexualidade, e está inventando uma nova forma de envelhecer”²²³, então, talvez a serenidade em relação aos assuntos de sua vida, seja uma forma de persuadir-se a acreditar em sua retidão ética, denegando seus erros.

²²¹ NASIO, J.-D. *Os olhos de Laura. Somos todos loucos em algum recanto de nossas vidas*. (2011), p. 15.

²²² BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 75 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 76: “minhas relações com minha filha, genro, netos e ex-mulher, se não são perfeitas, são, pelo menos, sólidas. Ou eu convenci a mim mesmo disso. Eu alcancei um estado de tranquilidade, até mesmo de serenidade. Porque eu não deixo as coisas pela metade.”

²²³ GOLDENBERG, Mirian. “Por que o borogodó de Brigitte incomoda tanto?” In: *Folha de São Paulo*. 06 de setembro de 2019.

Pensamos, contudo, ser importante refletir se o tumulto protagonizado pela chegada da herança e do diário vai acionar o movimento de desvendamento dos enigmas, seguido por uma restauração emocional, ou se o alarido será apenas deletério, aprofundando a desordem emocional de Tony. Inferimos que uma vida prática e material estando em boa forma não significa, necessariamente, uma vida emocional saudável, como ele faz questão de exaltar.

Remexer no passado adormecido pode, não só denunciar a impossibilidade de bem ressignificá-lo, como também frustrar as perspectivas de se alcançar um novo equilíbrio. Não sabemos se o narrador está ciente dos riscos envolvidos nesta empreitada, no entanto, ele percebe que há questões doloridas envolvendo restos e resíduos de aspectos mal solucionados no seu passado, e isso parece ser dolorido.

Suavemente, Tony vai revelando mais características: “*so when time delivered me all too quickly into middle age, I began looking back over how my life had unfold, and considering the paths untaken, those lulling undermining what-ifs...*”²²⁴ Ele se sente jogado na meia-idade, como dizendo não ter sentido o sabor dos anos que passaram, por isso sente a necessidade de olhar sua trajetória. E formula comparações intrigantes “*It strikes me that this may be one of the differences between youth and age: when you are young, we invent different futures for ourselves; when we are old, we invent different pasts for others.*”²²⁵ Ora, inventar futuros diferentes para si faz parte do jogo de projetar, de sonhar e acreditar na vida, marca forte da juventude.

Porém, admitir que na velhice fabulamos passados diferentes para os outros, é desconfortável, ou melhor, não parece ser muito honesto, especialmente se as testemunhas à época não estiverem presentes para confirmar ou negar os relatos. No entanto, devemos aceitar que há mesmo aqueles que se refugiam no passado, despedindo-se parcialmente de si, ocupando-se perversamente dos outros, em razão de um presente esvaziado ou dolorido demais.

²²⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 70, 71 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 72: “Então, quando o tempo me jogou depressa demais na meia-idade e eu comecei a olhar para trás, vendo como minha vida tinha transcorrido e avaliando os caminhos não percorridos, aquelas suposições tranquilas e debilitantes...”

²²⁵ *Ibidem*, p. 88 e *ibidem*, p. 88: “Eu descobri que esta pode ser uma das diferenças entre a juventude e a velhice: quando somos jovens, inventamos diferentes futuros para nós mesmos; quando somos velhos, inventamos diferentes passados para os outros.”

No entanto, sabemos que nem todos os idosos se curvam às precariedades contextuais da idade, o que nos leva a pensar em uma possibilidade menos evidente: a de Tony estar dizendo nas entrelinhas inconscientes de sua fala que os adultos mais velhos, como ele, podem sim manter vivos seus desejos e continuar a projetar futuros diferentes para si. É uma luta dura essa de driblar o peso do tempo, mas este parece ser exatamente o movimento do nosso narrador.

Mesmo que ele não seja totalmente confiável, precisamos pensar em Tony, não como um narrador temporalmente afastado de sua própria vida, contando somente sobre um passado terminado. Ele está no presente, neste momento, vivenciando a rede de relações que o formaram e que podem continuar válidas.

Devemos prestar atenção nas estratégias narrativas empregadas ao longo de todo o romance que ora mantém o narrador-protagonista ligeiramente afastado da trama, como a buscar uma visão panorâmica da vida – por exemplo, nos momentos de exame de consciência e solilóquios, sobretudo os de caráter mais filosófico –, ora o recoloca dentro da ação, da vivência em andamento, com todas as implicações contingenciais respectivas.

Julgamos oportuno lembrar, que no pensamento agostiniano sobre o tempo, há, num primeiro momento, uma reflexão sobre a linguagem e as atividades humanas; porém, num segundo momento, há um deslizamento para uma reflexão sobre os rastros (*vestigia*) ou as ‘imagens’ que são deixados na alma, porque “ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio.”²²⁶

Convém acrescentarmos ainda o que nos ensina a filósofa Jeanne Marie Gagnebin:

a noção de *vestigium*, de rastro, opera um duplo movimento: movimento de dessubstancialização do tempo, [...] pois a ideia de rastro alude ao estatuto ontológico paradoxal de um ser que não é mais [...], e movimento de interiorização na alma, pois, agora, trata-se de analisar a atividade psíquica específica que reconhece imagens e rastros com índices temporais diversos.”²²⁷

²²⁶ AGOSTINHO apud GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, 1997, p. 75.

²²⁷ GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, 1997, p. 75.

Dessa forma, entendemos que o narrador não é simplesmente um mentiroso ou um fabulador inconsequente, ele está imerso no tempo, sujeito aos vestígios imprecisos da memória e em busca de seu autoconhecimento. Ele necessita amear as palavras mais precisas para comunicar o que de fato aconteceu, contudo lamenta que *“later the memory becomes a thing of shreds and patches.”*²²⁸

É justo que nós, leitores, lhe concedamos um pouco mais de tolerância... quem de nós seria um narrador de si totalmente confiável?

A diferença entre o narrador do início do romance, aparentemente muito confiante e aquele que emerge a partir da reviravolta no enredo é evidente, neste segundo momento ele deixa transparecer uma hesitação maior, admite falhas, e não só falhas da memória: *“What you fail to do is look ahead, and then imagine yourself looking back from that future point. Learning the new emotions that time brings.”*²²⁹ Tony começa abrir espaço para novas emoções apresentadas pelo tempo. Novas formas de sentir. Isso é um sinal de transformação.

Repentinamente, Tony parece não só entender que falhou em atitudes, mas também construiu muitas asserções sobre um lastro ilusório, por isso demonstra sua instabilidade confessando o que descobriu:

*as the witnesses to your life diminish, there is less corroboration, and therefore less certainty, as to what you are or have been. Even if you have assiduously kept records – in words, sound, pictures – you may find that you have attended to the wrong kind of record-keeping.*²³⁰

Ele admite que a morte de Adrian seria uma lacuna insuperável em sua história, não só pela amizade, da qual estava distante há anos, mas sobretudo pela impossibilidade de cotejar suas opiniões e entender melhor a realidade dos fatos passados. Ademais, o recebimento da herança, além de movimentar um evento intrigante, contabilizava mais um desaparecimento, o da sra. Ford, há mais de cinco anos.

²²⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 115 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 113: “Mais tarde, a memória vira uma coisa feita de retalhos e remendos.”

²²⁹ Ibidem, p. 65 e ibidem, (2012), p. 67: “O que você não consegue fazer é olhar à frente e depois imaginar a si mesmo olhando para trás daquele ponto no futuro. Aprendendo as novas emoções que o tempo traz.”

²³⁰ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: “à medida que as testemunhas da sua vida vão diminuindo, existe menos confirmação, e portanto, menos certeza, a respeito do que você é ou foi. Mesmo que tenha registrado tudo assiduamente – em palavras, sons, imagens – você pode descobrir que se dedicou à forma errada de registro.”

Quando o narrador assume que os fatos novos foram os responsáveis por acordar o passado adormecido, ele demonstra que no presente também se operam mudanças em suas concepções e na compreensão de seu percurso passado. Esse movimento assinala que aquele em quem o narrador se tornou na maturidade, ainda não está totalmente completo, e a bem dizer, nunca estará completo enquanto estiver vivo. Podemos chamá-la da incrível plasticidade emocional e cerebral do ser humano, uma capacidade de tomarmos formas diferentes a depender das reações às experiências vividas.

Portanto, o que a notícia intrigante sobre a herança fez, foi reavivar as reflexões do narrador a respeito do suicídio de Adrian. Quarenta anos se passaram, mas o assunto volta a lhe incomodar, levando-o novamente ao vórtice dos questionamentos, e mais uma vez, convidando a literatura para ser elemento comparativo:

*Does character develop over time? In novels, of course it does: otherwise there wouldn't be much of a story. But in life? I sometimes wonder. Our attitudes and opinions change, we develop new habits and eccentricities; but that's something different, more like decoration. Perhaps character resembles intelligence, except that character peaks a little later: between twenty and thirty, say. And after that, we're just stuck with what we've got. We're on our own.*²³¹

O excursus é profundo e a reflexão importante, porém as conclusões de Tony são questionáveis, ele oscila, admite que mudamos de atitudes e opiniões, mas não acredita que desenvolvemos o caráter ao longo da vida. Nós, leitores, podemos concordar com a constância de valores, porém, voltamos a pensar nas virtudes da plasticidade humana.

Porém, Tony não espera nenhuma salvação, não acredita em um Deus a nos mostrar o caminho ou determinar nossas ações, está convicto que estamos por nossa conta e risco e devemos pegar as rédeas da vida, decidir sobre nossos julgamentos. Mas, visivelmente tomado por lembranças ressuscitadas de Adrian e pela perspectiva de ter seu

²³¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 113 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 111: “Será que o caráter se desenvolve com o tempo? Nos romances, é claro que sim: senão não haveria muita história para contar. Mas na vida? Eu às vezes tenho dúvidas. Nossas atitudes e opiniões mudam, nós desenvolvemos novos hábitos e excentricidades; mas isso é uma coisa diferente, mais como uma decoração. Talvez o caráter se pareça com a inteligência, só que o caráter alcança seu ápice um pouco mais tarde: entre os vinte e os trinta, digamos, E, depois disso, somos obrigados a nos contentar com o que temos. Estamos por nossa conta.”

diário em mãos, em breve, Tony reconhece que *“I don’t envy Adrian his death, but I envy him the clarity of his life.”*²³²

O que significa a clareza de Adrian?

Pois bem, morto, Adrian não envelheceria, portanto não enfrentaria as mazelas da velhice: as incertezas crescentes, as camadas de tempo e das lembranças sobrepostas a lhe pesar a consciência, sem contar com o terrível defeito dos velhos de se voltar constantemente ao passado. Pensava que, se aos vinte anos temos problemas, apostamos na vida e olhamos para o futuro munidos das expectativas mais positivas. Na velhice, ao contrário, tudo fica verdadeiramente confuso, e pior, sem perspectivas. As precariedades são abundantes e se repetem: *“back then, you can remember your short life in its entirety. Later the memory becomes a thing of shreds and patches.”*²³³ Portanto, Adrian tinha se antecipado à toda sorte de decrepitudes, reafirmando, com seu ato radical que *“any responsible, thinking individual should have the right to reject this gift that had never been asked for”*²³⁴

A decisão radical do amigo oprimia Tony, expondo a insignificância de sua vida: *“and whose noble gesture reemphasised with each passing decade the compromise and littleness that most lives consist of. “Most lives”: my life.”*²³⁵ Era uma reflexão aflitiva, e não podia se furtar a comparar os dois suicidas: Robson que engravidou sua namorada e foi incapaz de enfrentar as consequências, depois, Adrian. Seria seu suicídio do tipo Eros e Thanatos também? Que razão o teria levado a escolher a opção mais fácil? *“Not that there can be anything easy about it, this final assertion of individuality against the great generality that oppresses it.”*²³⁶

Enfim, para Tony, tudo estava muito nebuloso, o processo era penoso, e ele estava imerso em muitos questionamentos sem respostas; havia muito a descobrir, em meio a

²³² BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 114 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 112: “Eu não invejo a morte de Adrian, mas invejo a clareza de sua vida.”

²³³ Ver nota 228, citação igual a essa, empregada como reforço à ideia: BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 115 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 113: “Mais tarde, a memória vira uma coisa feita de retalhos e remendos.”

²³⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 153 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 149: “qualquer indivíduo responsável, capaz de pensar, deveria ter o direito de rejeitar este presente que nunca fora pedido.”

²³⁵ Ibidem, loc. cit e ibidem, loc. cit.: “– e cujo nobre gesto reforçava, a cada década que passava, a acomodação e a insignificância da maioria das vidas. ‘Maioria das vidas’: minha vida.”

²³⁶ Ibidem, loc. cit e ibidem, loc. cit.: “A imagem do amigo e sua decisão radical não deixavam Tony em paz, oprimido pela presunção de insignificância de sua vida.”

forças disruptivas e conflitantes que ameaçavam a suposta ordem emocional, alcançada ao longo da vida.

Como observamos anteriormente, Tony mantivera uma boa relação com Margaret, que era sua interlocutora mais frequente, pois além de se sentir seguro em sua companhia, julgava conhecê-la bem, e vice-versa. *“I think she quite likes being a sympathetic ear, and also quite likes being reminded that she’s glad not to be married to me any more.”*²³⁷

Tony e Margaret nutriam respeito e confiança mútuos, mas sabiam que o tempo havia os deixado no passado, porém, reconhecia que *“it’s still the eyes we look at, isn’t it? That’s where we found the other person and find them still. [...] But it’s not just the eyes. [...] And her way, even after all this time and distance, of being with me”*²³⁸, portanto reconhecemos a importância destas observações a respeito de Margaret, desenham a possibilidade de um sutil diálogo temporal, pois nos olhos reencontram a perenidade da ligação entre si, por isso, interpretamos esta uma imagem poética como um reforço para o que resiste ao tempo, desafiando-o. Aproveitamos para ratificar nosso entendimento de que o tempo é um elemento estruturador deste romance, especificamente ao insinuar a possibilidade do diálogo transtemporal, passado-presente.

Melancolicamente, Tony pensa no tempo da vida que a cada um é disposta. Tempo é igual a viver? Entre ruminações, elabora: *“the answers hardly seemed of consequence. Not much did. I thought of the things that had happened to me over the years, and of how little I had made happen”*²³⁹, e amargurado, conclui que seu jeito pacato foi excessivamente pacato, e conclui, acomodou-se a não ter um plano há anos, deixando a vida acontecer, simplesmente. Conclusões atormentadas vêm à tona, como lavas a derreter seu chão insular:

²³⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 111 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 110: “Acho que ela gosta de ser uma ouvinte simpática, e, também gosta de se lembrar que está contente por não estar mais casada comigo.”

²³⁸ Ibidem, p. 81 e ibidem, p. 81: “ainda é para os olhos que nós olhamos, não é? Era lá que achávamos a outra pessoa, e ainda achamos. [...] Mas não são só os olhos. [...] E seu jeito depois de todo este tempo e distância, de se relacionar comigo.”

²³⁹ Ibidem, p. 157 e ibidem, p. 153: “As respostas não me pareceram importantes. Nada parecia importante. Eu pensava nas coisas que tinham acontecido comigo ao longo dos anos, e de pouco que eu tinha feito acontecer.”

*What did I know of life, I who had lived so carefully? Why had neither won nor lost, but just let life happen to him? Who had the usual ambitions and settled all too quickly for then not being realised? Who avoided being hurt and called it a capacity for survival?*²⁴⁰

Nosso narrador continua imerso em seu tormento, o que mais queria era obter o que lhe cabia, o diário de Adrian, todavia, ficara muito irritado ao ser informado pela advogada que Veronica não estava pronta para se separar do diário. Após pacientes semanas e reiterados conselhos para se manter cuidadoso e jamais acusar Veronica de roubo, consegue apenas o endereço de e-mail de Jack, tornado, sr. John Ford. Dez dias depois obtém uma resposta evasiva na qual se esquivava de interferir em seu favor, a respeito do diário.

Estes eventos elevam consideravelmente a ansiedade, levando-lhe novamente a procurar Margaret com seus ouvidos atentos e ponderações razoáveis. No diálogo em que lhe conta sobre a herança, reemergem suas histórias juvenis, que pensava estar enterradas para sempre. Espanta-se quando percebe, diante de sua ex-mulher que *“it’s possible that when I finally got around to tell Margaret about Veronica, I’d laid it on a bit, made myself sound more of a dupe, and Veronica more instable than she’d been.”*²⁴¹

O diálogo não estava sendo reconfortante, sobretudo quando Margaret lhe insufla mais uma dúvida: por que o diário de Adrian estaria com a sra. Ford e não com Veronica, por todos estes anos? Havia muitos lapsos nesta história. A interlocutora preferida de Tony lhe constrange com comentários ferinos que o envergonham *“you haven’t seen a bald man in his sixties blush? [...] Oh, it happens, just as it does to a hairy, spotty fifteen-year-old.”*²⁴² De repente, sente-se tragado para aquele tempo pueril, e se dá conta de o diário era importantíssimo por que ali poderia estar uma prova, uma confirmação para

²⁴⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 155 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 151: “O que eu sabia da vida, eu que tinha vivido tão cautelosamente? Que não tinha ganhado nem perdido, mas apenas deixado a vida acontecer? Que tinha ambições costumeiras e que havia me conformado tão depressa com o fato de elas não se realizarem? Que evitava o sofrimento e chamava a isso de capacidade de sobreviver?”

²⁴¹ Ibidem, p. 82 e ibidem, p. 83: “é possível que quando eu finalmente consegui contar a Margaret sobre Veronica eu tenha exagerado um pouco, tenha me feito parecer mais ingênuo, e Veronica mais desequilibrada do que realmente era.”

²⁴² Ibidem, p. 83 e ibidem, p. 84: “Você nunca viu um homem de mais de sessenta anos ficar vermelho? Ah, acontece, da mesma forma que acontece com um garoto cabeludo e espinhento de quinze.”

suas lembranças fraturadas, “*it might disrupt the banal reiterations of memory*”,²⁴³ suas esperanças são depositadas nos escritos, mesmo sem saber o que encontraria nele.

Dias depois, voluntariamente, Jack lhe informa o e-mail de Veronica, o que fa pensamento de Tony deslizar para seus julgamentos inflexíveis e instantâneos da juventude. Julgamentos, arrependimentos, vergonha. Sentimentos fortes que o atiram à nostalgia, fazendo-o recordar emoções antigas: os amigos de juventude, os anos de casamento, o sabático nos Estados Unidos. Percebeu, então, que o iceberg de suas convicções estava sofrendo as consequências do aquecimento global de sua vida porque “*the more you learn, the less you fear. ‘Learn’ not in the sense of academic study, but in the practical understanding of life.*”²⁴⁴ Perguntamos, quanto os sessenta anos de Tony tinham lhe ensinado sobre a vida? Que medos ainda tinha, que o paralisavam?

A resposta de Veronica foi raivosa, indicando que o dinheiro da herança estava sujo de sangue. Isso desnorteou Tony ainda mais, pois não conseguia entender as ligações envolvendo tantos enigmas. Sua insistência, no entanto, lhe rendeu um fragmento do documento em disputa, ou seja, uma cópia de poucas páginas manuscritas do diário. O extrato discorria sobre uma cadeia de responsabilidades, com elos desiguais e rompimentos, configurada por uma equação matemática incompreensível. Havia também a questão da acumulação. Lendo e relendo continuava obscuro, contudo, o mais exasperante foi perceber que o extrato terminava com uma frase interrompida justamente após seu nome.

O que aquilo significava? Por que Veronica havia escolhido exatamente interromper a página do diário quando ele estava mencionado? Confuso, emocionou-se ao pensar no amigo morto, ele sim tivera discernimento sobre as coisas da vida, e coragem para renunciar ao presente que não tinha pedido! Neste momento, um estado “*of unease, of unrest*”²⁴⁵ se ampliou, jogando-o ainda mais à investigação íntima, porém, Tony insiste em seu desejo de reaver o diário, enviando, diariamente, e-mails para a filha da sra. Ford.

²⁴³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 84, 85 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 85: ele poderia desfazer as reiteraões banais da memória.”

²⁴⁴ Ibidem, p. 91 e ibidem, p. 91: “quanto mais você aprende, menos você teme. ‘Aprende não no sentido de estudo acadêmico, mas no sentido da experiência prática da vida’

²⁴⁵ Ibidem, p. 97 e ibidem, p. 96: “desassossego e inquietude.”

Como resultado de sua persistência, recebeu a proposta de um encontro proposto, para o dia seguinte, no meio da ponte Wobbly, em Londres.²⁴⁶

Diante do rio Tâmesa, Tony avista a ex-namorada, reconhecendo-a de longe, mesmo depois de tantos anos. Ela estava usando “*a rather shabby mackintosh*.”²⁴⁷ Ao observar o rio, nosso narrador avalia: “*I couldn’t tell which way the tide was running, as a whippy crosswind stirred the water’s surface. Above the sky was grey.*”²⁴⁸

Percebemos como curiosamente simbólica a proposta de Veronica para se encontrarem sobre uma ponte, e uma ponte que balança. Tony gostava de pensar que “*we ought occasionally to be reminded of instability beneath our feet*”²⁴⁹, ou seja, há uma alusão ao precário equilíbrio de nossas vidas, a fragilidade contingencial nos abraça. Por outro lado, podemos pensar que uma ponte faz ligações entre dois lados, permite que se atravesse um rio, um precipício, e guarda a simbologia de levar de um lado para outro, de ser mediação de uma travessia. Algo neste encontro selaria essa mediação.

Ademais, Tony observa a superfície do rio agitada pelo vento, esta agitação lhe embaralha a percepção, então confessa não ser capaz de dizer para que lado a corrente estava indo, o que nos leva a pensar na referência à sua incapacidade de prever como o enigma do diário, da herança, e de tudo que ainda estava obscuro seria resolvido. Mas, sobretudo, há uma sutil referência a como ele era incapaz de decidir sobre si, a partir de sua autoanálise: onde afinal se situaria, no sentimento de culpa ou de autocomiseração?

²⁴⁶ A ponte do Milênio, também conhecida como ponte Wobbly, ou ponte trêmula, foi inaugurada no ano 2.000, em Londres, sendo destinada apenas para os pedestres. Ela faz o cruzamento sobre o rio Tâmesa, ligando a catedral de St. Paul’s ao Tate Modern Museum.

²⁴⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 100 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 99: “uma capa de chuva azul meio surrada”

Mackintosh diz respeito a uma conceituada marca escocesa, fabricante de casacos feitos à mão, tradicional desde o século XIX.

A descrição da personagem vestindo uma capa de chuva azul nos remete à bela canção de Leonard Cohen “*Famous blue raincoat*”, cuja letra explora o reencontro entre duas pessoas que tiveram algo significativo no passado. Em seus versos, ouvimos: “*I hear that you’re building your little house deep in the desert/You’re living for nothing now/On the last time I saw you, you looked so much older/Your famous blue raincoat was torn at the shoulder/What can I possibly say?/I guess that I can miss you, I guess I forgive you/I’m glad you stood in my way.*” Em nossa tradução livre: “Ouvi dizer que você está construindo sua pequena casa no meio do deserto/Você não vive por nada agora/ Na última vez que eu lhe vi, você parecia muito mais velha/Sua famosa capa de chuva azul estava rasgada no ombro/Eu acho que sinto sua falta, eu acho que te perdoo/ Estou feliz que você cruzou meu caminho.”

²⁴⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 99 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 98: “Eu não sabia para que lado a corrente estava indo, já que havia um vento forte agitando a superfície da água. No alto, o céu estava cinzento.”

²⁴⁹ Ibidem, p. 98 e ibidem, p. 98: “nós devíamos ser lembrados da instabilidade sob nossos pés.”

A rispidez de Veronica não trouxe a Tony nenhum esclarecimento esperado no encontro, pelo contrário, ela lhe informou que havia queimado o diário por julgar que ninguém deveria ler o que pertencia aos outros. Contradição imediatamente rebatida por Tony, ao mostrar-lhe que, no mínimo, sua mãe e ela já haviam lido os escritos de Adrian, e agora estava destinado a ele. Em meio ao insucesso do reencontro, Veronica lhe entregou um envelope.

Como podemos observar, são muitas as peripécias do narrador para driblar a antipatia de Veronica; nutria uma proporcional má-vontade em relação a ela, e sentia um mal-estar relacionado a tudo que estava perdurado em seu cabide emocional, por tantos anos. Os embates com os advogados responsáveis pelo inventário, os contatos indesejados com o irmão de Veronica, enfim, um conjunto de desgastes se somavam na busca pelo diário de Adrian, que agora deveria lhe ser entregue, por isso quer ir até o fim e descobrir um sentido para aquilo tudo.

A tarefa de Tony não é simples, nem linear, como se presume, ele oscila entre o desejo de ir em frente e o de desistir da busca cada vez mais enigmática, porém, não lhe deixam os pensamentos, a ponto de confessar ao leitor que, de fato, tinha se sentido atraído tanto por Margaret quanto por Veronica, a primeira por ser uma mulher transparente e franca, enquanto a outra era misteriosa. Contudo, a essa altura, remoía os pensamentos cheio de dúvidas, havia conduzido a vida de forma madura ou apenas prudente: Teria sido responsável ou apenas um covarde? Naquele momento, suas decisões mais certas pareciam apenas hesitações e as antigas certezas, supostos caprichos.

A narrativa se desenvolve de forma a deixar o leitor completamente envolvido no drama do narrador, estamos colados à sua busca, e recordamos a comparação do par analista-analisante: como o analista deseja que o analisante atravesse sua fantasia ao longo do percurso analítico, nós, leitores, também desejamos que Tony consiga vislumbrar a chave perdida no fundo do mar, e possa abrir seus próprios compartimentos inconscientes, desfazendo-se de suas fantasias e tendo maior consciência de si.

O envelope continha a cópia de uma carta escrita por Tony a Veronica e Adrian, anos atrás, quando começaram a namorar. Era uma carta vexaminosa, agressiva e

ofensiva, cujo encerramento sarcástico eram votos de boas-festas e o desejo de que “*the acid rain fall on your joint and anointed heads.*”²⁵⁰

Tony precisou de uma dose grande uísque para digerir aquele conteúdo contundente e se manter sóbrio diante das emoções tão violentamente remexidas; leu e releu a carta que tinha diante de si, sentiu vergonha e angústia de quem havia sido, ainda que tivesse agido tão sardonicamente apenas neste episódio, quer estivesse movido por irritação, ciúme ou até perversidade. Era bastante perturbador reconhecer-se no que lia: “*I could scarcely deny its authorship or its ugliness. All I could plead was that I had been its author then but was not its author now. Indeed, I didn’t recognise that part of myself from which the letter came. But perhaps this was simply further self-deception.*”²⁵¹

Este excursus é muito esclarecedor para o entendimento das estratégias narrativas: o narrador se encontra com uma testemunha de suas vivências do passado, ela lhe apresenta uma prova material que o confronta a si mesmo; a carta cáustica e agressiva contra a ex-namorada e seu amigo lhe forçam a um diálogo forçado consigo e com o tempo. Trata-se de um enfrentamento difícil esse embate entre o comportamento da personagem no ontem e no hoje.

O resultado é o atestado de que Tony não se reconhece mais daquele modo, sequer tinha guardado a consciência de que fora capaz de abrigar em seu íntimo tais pensamentos e emoções: “*my younger self had come back to shock my older self with what that self had been, or was, or was sometimes capable of being.*”²⁵²

O peso da responsabilidade recai sobre nosso narrador, sendo decisivo para que ele não possa escapar das meditações sobre suas intimidades obscuras, mas enfrentá-las pode ter um caráter libertador. Deduzimos que este episódio narrativo proporcionou ao narrador-protagonista sua função epifânica, pois caso não venha a obter o diário, nem conheça sua integralidade, já teve a oportunidade de vislumbrar seu passado,

²⁵⁰ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 106 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 105: “de que a chuva ácida caía sobre suas cabeças juntas e ungidas.”

²⁵¹ Ibidem, p. 107 e ibidem, p. 105: “Eu não podia negar nem sua autoria nem sua feiúra. Tudo o que eu podia alegar era que eu fora seu autor na época, mas que não era seu autor agora. Na verdade, eu não reconheci a parte de mim mesmo de onde aquela carta saiu. Mas talvez essa fosse uma outra maneira de enganar a mim mesmo.”

²⁵² Ibidem, p. 107 e ibidem, p. 105, 106: “meu eu mais jovem havia voltado para chocar meu eu mais velho mostrando como aquele eu tinha sido, ou era, ou às vezes era capaz de ser.”

confrontando-se com o que foi e reunindo ferramentas para encarar este momento doloroso, o qual concebemos como necessário para a solução narrativa.

Ele prossegue revendo tudo, pensando que, com o tempo, diminuem as testemunhas do que vivemos, isso pode ser bom ou não. Extraordinariamente, uma testemunha do seu passado veio em forma de uma carta, um documento inequívoco de prova, um espelho do tempo, no qual, lamentavelmente, ele enxergou-se insolente e deformado, deformado em relação à consciência mais favorável que tinha de si.

Sem querer se desdizer, mas enfrentando seus restos precários e resíduos desconhecidos, Tony pensou em si, depois deslizou o pensamento para Veronica e Adrian, calculando como devem ter se ofendido com suas difamações e agressividade registrada na carta enviada a eles, “*when I had written that time would tell, I had underestimated, or rather, miscalculated: time was telling not against them, it was telling against me.*”²⁵³ O tempo estava se dizendo a ele quem ele tinha sido, sem intermediários, mas através de sua própria voz, este movimento imprevisto estava sendo muito impactante para a envergadura emocional de Tony. O passado se tornara a testemunha de acusação do que tinha sido!

O exercício investigativo estendeu-se pelo dia seguinte, “*I thought again about the three of us, and about time’s paradoxes*”²⁵⁴, quando foi tomado por um remorso devastador, conta. Este sentimento dizia à sua sensibilidade cansada que nada podia ser feito para consertar tudo aquilo, mesmo assim, mandou um e-mail de desculpas para Veronica. Depois, entregou-se a perscrutar todos os prismas de sua vida: como tinha escorregado facilmente para sentimentos de autopiedade ou de autodepreciação, garantindo-se levar uma vida oscilando entre a prudência ou o excesso de acomodação, enfim, sentia-se patético, medíocre.

Voltando ao diário, não conseguia decifrar a equação que Adrian formulara: acumulação e reponsabilidades. Sobre responsabilidades, ele sabia quem eram suas, não queria imputá-las a mais ninguém, nem aos outros, anteriores ou posteriores, tampouco à genética, assumia suas ou aos genes etc. Assumia seus encargos e sua culpabilidade. Sentiu a humilhação em pensar em si como o jovem bêbado escrevendo uma carta

²⁵³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 108 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 106: “quando eu escrevi que o tempo iria dizer, eu subestimei, ou melhor calculei mal: o tempo não estava falando contra eles, estava falando contra mim.”

²⁵⁴ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: “tornei a pensar em nós três, e nos muitos paradoxos do tempo.”

insolente para sua ex-namorada, quarenta anos atrás, onde verbalizou toda raiva, rivalidade e orgulho pretensioso dos vinte anos, resumiu tudo como sendo “*a profound and intimate shock*.”²⁵⁵

Não satisfeito, Tony procura resgatar o teor de seus julgamentos sobre Jack e os pais de Veronica, tenta esquadriñar cada avaliação, gesto ou atitude que tivera naqueles tempos de valentia desmedida...ou de insegurança desmedida.

Remoendo os sentimentos em torno de seu remorso e da impossibilidade de se retratar ou fazer reparações relativas ao passado, aspirou “*what if by some means remorse can be made to flow backwards, can be transmuted into simple guilty, then apologised for, and forgiven? What if you can prove you weren't the bad guy she took you for, and she is willing to accept your proof?*”²⁵⁶ Desejava achar alguma possibilidade de reparação, e que também ajudasse a diminuir o fardo emocional que carregaria pelos anos seguintes.

Sentindo-se miserável, de súbito, assoma-se uma iluminação, uma esclarecimento que proporciona uma mudança de perspectiva para Tony, de modo que ele consegue abandonar o olhar voltado exclusivamente ao passado, virando-se para o futuro, ou seja, concebe um olhar para o devir, reconhece e assume as mazelas do passado, mas com sua nova consciência, estimando as expectativas vindouras e se encaminhando para as possibilidades do futuro.

Consideramos este episódio da descoberta ou reconhecimento²⁵⁷ do narrador, como um ponto de virada qualitativa da maior importância para o romance e seu

²⁵⁵ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 117 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 115: “um choque profundo e íntimo.”

²⁵⁶ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: “e, se de algum modo, o remorso puder refluir para o passado, ser transformado em simples culpa, a pessoa pedir desculpas e então ser perdoada? E se você puder provar que não era o cara mau que ela achou que você era, e ela estiver disposta a aceitar sua prova?”

²⁵⁷ Retomando a nota 216 desta tese: Anagnórise (em português; *anagnorisis*, em grego) é o momento da descoberta ou do reconhecimento. Trata-se de um recurso narrativo que estabelece a parte mais poderosa de uma trama literária ou dramática, e consiste no descobrimento por parte de uma personagem de dados essenciais de sua identidade, de entes queridos ou do entorno, ocultos para ele até então. A revelação altera a conduta da personagem e obriga-a a formar uma ideia mais exata de si mesma e sobre o que a rodeia.

Consulta <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anagnorisis/>: e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia: Aristóteles utilizou este termo na *Poética* para se referir à tomada de consciência por parte do herói trágico de um erro que ele próprio cometera num passado mais ou menos remoto e que o terá conduzido à perdição presente.

entendimento.²⁵⁸ Ele redescobre o que fez ao escrever aquela carta virulenta, aceita a verdade sobre si, toma consciência dos efeitos deletérios de sua atitude, assumindo suas responsabilidades e aceitando seu destino, que é o futuro de sua velhice, porém está transformado.

Tony segue devaneando: *“when you’re Young – when I was Young you want your emotions to be like the ones you read about in books. [...] Later, [...] you want them to support your life as it is and has become. You want them to tell you that things are ok.”*²⁵⁹ Ademais, deseja que houvesse uma possibilidade de retratação geral e coletiva no final da vida, de modo que quando partíssemos desta vida, pudéssemos deixar as melhores lembranças de nós.

Sensibilizado por tudo relativo a Veronica, Adrian, o diário, a família dela o tocavam, decide escrever para a ex-namorada para ter notícias; sabe, então que seu pai morreu há 35 anos, provavelmente de causas decorrentes do alcoolismo. Quanto à sra. Ford, havia se mudado para Londres quando ficara viúva, e morrera depois de enfrentar um período difícil, provavelmente acometida por Alzheimer.

Consternado, Tony volta a ter suas lembranças reavivadas, sem esforço, *“I began to remeber, with no particular order or sense of significance, long-buried details of that distant weekend with the Ford family”*²⁶⁰ “, o interessante notar que estes relatos se assemelham aos do primeiro parágrafo do romance, eles voltam a ser recontados ou parafraseados, com algumas mudanças ou complementações significativas.

O leitor está diante da comprovação de que foram os episódios do presente, os responsáveis por desatar os nós da memória do narrador, colocando em movimento sua narrativa retrospectiva, a partir de um momento no tempo em que ele já se conhecia bem,

²⁵⁸ Livremente, compararíamos este processo de iluminação ou reconhecimento, como os *insights* que podem acontecer no processo analítico, quando, após repetições extenuantes, o analisante se volta para o reverso da sua fala e enxerga os fatos como se enxergam os negativos de uma fotografia, reconhecendo o seu papel de responsabilidade na cadeia de ações, e assim, não fica mais preso ao passado, tentando consertá-lo, mas vê no futuro uma perspectiva de viver diferente e melhor.

Podemos pensar também empregando os elementos do romance, e o relato da inversão de curso do rio Severn que, momentaneamente, é acompanhada pelas ondas quebrando em direção oposta à usual corrente do rio.

²⁵⁹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 121 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 119: “quando se é jovem – quando eu era jovem – queremos que nossas emoções sejam iguais às que lemos nos livros. [...] Mais tarde, [...]m desejamos que elas sustentem nossa vida como ela é e se tornou. Queremos que elas digam que as coisas estão bem.”

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 122 e *ibidem*, p. 120: “Eu comecei a me lembrar, sem nenhuma ordem específica ou sentido de importância, de detalhes há muito enterrados daquele distante fim de semana com a família Ford.”

embora não havia se lembrado de detalhes importantes, ou fizera uma seleção dos episódios que queria contar. Sim, Tony mascarou seus defeitos e mesquinhas, como também aprimorou suas qualidades, carregou as tintas sobre as personagens que guardou ressentimento, em especial Veronica. No entanto, não podemos deixar de considerar a possibilidade de que o narrador estivesse relatando fidedignamente sobre sua juventude, de acordo com o que pensava na época. Depois de acumular conhecimento sobre si, foi se transformando, e transformando seus relatos.

Tornara-se capaz de fazer avaliações mais realistas sobre si e sobre os acontecimentos do passado, como ao contar que Veronica dançava alegremente em seu quarto, enquanto seu comportamento era o de um *“basic male display behaviour of the period, determinedly individualistic, actually dependent on a strict imitation of prevailing norms.”*²⁶¹

O leitor pode perceber, relendo o romance, que tudo já estava lá, desde as primeiras páginas; todos os elementos indispensáveis e constitutivos da ordem de tensão da narrativa estão cifrados desde o início. Também há uma fórmula matemática no diário do suicida, diríamos, portanto, que há uma profetização narrativa a ser decifrada em *The Sense of an Ending*.²⁶²

Mais um encontro com Veronica: e Tony se sente nervoso e inseguro, como se tivesse vinte anos de novo. Na ocasião, conta-lhe sobre sua vida ao longo dos quarenta anos passados, ela, porém, passara uma hora em sua companhia sem revelar um único fato sobre sua vida, deixando-o, de rompante. Sozinho, recorda-se do início de sua vida sexual e da nascente intimidade dos dois. Inesperadamente, é tomado por uma angústia ao lembrar que aceitava menos intimidade do que os outros tinham ou desejasse à época, era por conta dos medos: *“fear of pregnancy, fear of saying or doing the wrong thing, fear of an overwhelming closeness I couldn’t handle”*²⁶³, testemunhando que fora

²⁶¹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 125 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 122: “comportamento masculino básico da época. Determinantemente individualista, mas na realidade dependente de uma estrita imitação das normas vigentes.”

²⁶² Esta consideração é feita ao nos remetermos à inserção da “Canção de Siruiz”, em *Grande Sertão: Veredas*, cujos versos encaminham elementos cifrados da obra e da vida do narrador, de alguma forma, antecipando a história porém apresentados de maneira hermética e cifrada, elementos a serem decifrados *a posteriori*, quando se puder entender o sentido do fim daquele romance canônico de João Guimarães Rosa.

²⁶³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 128 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 126: medo de uma gravidez, medo de dizer ou fazer a coisa errada, medo de uma intimidade opressiva com a qual eu não soubesse lidar.”

hesitante e reticente, trazendo a responsabilidade para si, mesmo que isso não pudesse fazer mais diferença no presente, porém, curiosamente, sentiu “*excitement and guilt in equal proportions.*”²⁶⁴

Quando a narrativa estava chegando no ápice, quando o narrador estava em franco desenvolvimento da análise de seus sentimentos e atitudes, ela é cortada por um anticlímax: “*the next week was very quiet. I restrung my blind, descaled the kettle, mended the split in an old pair of jeans.*”²⁶⁵ Interpretamos como uma amostra de que a vida do velho Tony seguia uma rotina solitária e trivial, apesar das intensas perturbações emocionais acontecendo em paralelo, ademais, o narrador reitera que não entendia bem os sentimentos tão díspares que sentia, como a comoção, a efusividade e certa desconfiança.

Repentinamente, o narrador recorda-se, mais uma vez, do evento no rio Severn,²⁶⁶ para então afirmar que esteve acompanhado por Veronica. Percebemos que este é um dado novo e diferente do que havia sugerido na primeira parte. Nesta retomada, Tony nomeia mãos dadas, o chocolate quente levado por Veronica, a luz do luar, enfim, ricos detalhes não mencionados anteriormente: “*Alone, she and I talked about how impossible things sometimes happened, things you wouldn’t believe unless you’d witnessed them for yourself. Our mood was thoughtful, sombre even, rather than ecstatic.*”²⁶⁷

Ao arrematar que é com estes detalhes que agora se lembra dos eventos, podemos não só afirmar que o novo relato confirma os dados que o narrador nos ensinou sobre estados de espírito, retomando sua fala: “*you can infer past actions from current mental states*”²⁶⁸, como também assinala como que o tempo provoca mudanças qualitativas na personagem, nosso protagonista lembra, pensa e sente distintamente do que no passado.

Pressionado por sentimentos embaralhados e conflitantes, Tony se imagina depondo num tribunal, afirmando “*we don’t love many people in this life. One, two,*

²⁶⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 129 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 126: “excitação e culpa em proporções iguais.”

²⁶⁵ Ibidem, p. 128 e ibidem, p. 126: “a semana seguinte foi muito calma. Consertei minha persiana, limpei a chaleira, remendei o rasgão numa velha calça jeans.”

²⁶⁶ Ver nota 163 desta tese onde há o relato pormenorizado deste evento.

²⁶⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 128 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 130: “Sozinhos, eu e ela comentamos que às vezes coisas impossíveis acontecem, coisas em que não teríamos acreditado se não tivéssemos visto com nossos próprios olhos. Nós estávamos pensativos, melancólicos até, mais do que extasiados.”

²⁶⁸ Ver nota 162 deste estudo: Ibidem, p. 48 e ibidem, p. 51: “você pode inferir ações passadas a partir de estados mentais do presente.”

three? And sometimes we don't recognise the fact until it's too late."²⁶⁹ Logo em seguida, dá vazão a mais um solilóquio emotivo: "*what if, even at late stage, your emotions relating to those long-ago events and people change?*"²⁷⁰, para encerrar especulando que alguma coisa acontece com a memória ao longo do tempo.

Ao comparar suas memórias a fotografias "*I held them up to the light, turning them into my fingers, trying to see if now meant something different*"²⁷¹, Tony percebe que o tempo congelado na memória, como se fossem fotografias congelando poses e situações, pode ser revisitado portando-se um novo léxico e um aparato de novas significâncias, contente, admite que "*the version of my relationship with Veronica, the one I'd carried down the years, was the one I'd needed at the time. The Young heart betrayed, the young body toyed, the young social being condescended to*"²⁷² confirmando, enfim que nosso narrador-protagonista está assumindo suas responsabilidades e, transformado, permite-se harmonizar seus sentimentos de forma mais honesta.

Um novo encontro com Veronica, marcado nos arredores de uma estação ao norte de Londres, precipita algumas descobertas. Ela, novamente lacônica e ríspida, mostra a Tony um grupo de adultos visivelmente deficientes e dependentes de um cuidador que os acompanha. Nota que, ao se despedir deles, Veronica é chamada de Mary por um desses adultos, o mais alto deles. Tanto o encontro quanto a conversa com a ex-namorada são bem frustrantes, pois Tony não consegue ter mais elementos para entender os enigmas ligando o diário, a herança da sra. Ford, aqueles adultos deficientes frequentando uma loja de utilidades e um *pub* local.

Depois de algumas visitas ao centro comercial e ao *pub*, naquele afastado bairro londrino, Tony conseguiu se encontrar com o grupo de deficientes. Por um voluntarismo inconsequente, conseguiu se aproximar do adulto mais alto, encarando-o, diz ser amigo de Mary, o que provoca uma reação de pavor no homem.

²⁶⁹ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 131 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 128: "nós não amamos muitas pessoas na vida. Uma, duas, três? E às vezes não reconhecemos isso até tarde demais."

²⁷⁰ Ibidem, p. 131 e ibidem, p. 129: "e se, mesmo num período tardio, suas emoções acerca daqueles fatos e pessoas do passado mudarem?"

²⁷¹ Ibidem, p. 133 e ibidem, p. 130: "eu as coloquei contra a luz, revirando-as em meus dedos, tentando ver se agora elas significavam algo diferente."

²⁷² Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: "A versão do meu relacionamento com Veronica, a que eu tinha carregado comigo durante anos, era a que eu tinha precisa na época. O jovem coração traído, o jovem corpo usado como brinquedo, o jovem ser social tratado com condescendência."

Essa aproximação, não deixou dúvidas a Tony, “*the gangly bloke [...], about forty, just over six feet, with a pallid skin and a thick-lensed glasses [whose...] eyes were brown and gentle, [but...] a poor, damaged man.*”²⁷³ era o filho de Adrian; não precisava de nenhuma confirmação adicional.

Ato subsequente foi a lembrança amargurada da carta horrível que havia escrito a Veronica e Adrian, amaldiçoando o filho que eventualmente viriam a ter. Sentiu-se envergonhado e cheio de remorsos, mas recalibrou a imagem de seu amigo suicida: ele tinha engravidado a namorada, escolhido abdicar do presente da vida e deixar para trás um filho. Sua atitude não era muito diferente da de Robson, o adolescente que não suportou ter engravidado a namorada, quase cinquenta anos atrás. Tony estava novamente julgando Adrian, por que ele não havia se casado com a namorada grávida? Provavelmente porque “*he was afraid of the pram in the hall.*”²⁷⁴

Em meio a tantos enigmas e interrogações, Tony parecia estar descobrindo os segredos de Adrian e a verdade sobre seu filho, o que poderia explicar seu ato radical. Mas o que ele sabia da vida? Para quem “*ecstasy and despair soon became just words once read in novels? One whose self-rebukes never really inflicted pain? Well, there was all this to reflect upon while I endured a special kind of remorse.*”²⁷⁵

Entendeu que Veronica tinha lhe mostrado tudo aquilo e o colocado fora de sua vida. Tony assentiu com as atitudes dela e lhe escreveu um longo e sincero e-mail com um pedido de desculpas. Mencionou o choque que foi reler as palavras rudes e imperdoáveis que escrevera anos atrás, portanto desculpava-se por ser tão irritante e abdicava do diário de Adrian, afinal, ele tinha sido escrito pelo pai de seu filho. Só continuava a não entender por que a sra. Ford o tinha destinado a ele. Não esperava resposta, muito menos ser perdoado.

Mas a resposta de Veronica chegou e dizia: “*You still don’t get it. You never did, and you never will. So stop even trying.*”²⁷⁶ Tony se sentia exausto e vazio, pensou no sentimento ressurgido em relação à ex-namorada, concluiu que tinha sido apenas um

²⁷³ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 149, 151 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 145, 148: o cara desengonçado [...], uns quarenta anos, mais de um metro e oitenta, pele pálida e óculos de lentes grossas, [...com] olhos castanhos e doces, [apenas...] um pobre homem prejudicado.”

²⁷⁴ Ibidem, p. 155 e ibidem, p. 151: “ele teve medo do berço na sala.”

²⁷⁵ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: “êxtase e desespero logo se tornaram simplesmente palavras um dia lidas em romances? Uma pessoa cuja autocrítica nunca causou realmente dor. Bem, havia tudo isso para pensar, enquanto eu suportava um tipo especial de remorso.”

²⁷⁶ Ibidem, p. 157 e ibidem, p. 153: “Você ainda não entendeu. Você nunca entendeu e jamais entenderá. Então pare de tentar.”

impulso breve e mórbido. Pensou na filha e na estrutura emocional em que ela crescera; comunicou ao advogado que renunciava ao direito de reaver o diário. E assim prosseguiu em sua vida sem graça. Vez por outra, dirigia-se à loja e ao *pub*, ao norte de Londres, onde sentia-se calmo, como a preencher seus dias ociosos. Reiterava a si mesmo: “*I had no plan: so what else is new? I hadn’t had a ‘plan’ for years.*”²⁷⁷

No entanto, a poucas páginas do fim do romance, o leitor ainda sente uma tensão que aponta uma irresolução. Parece haver lacunas a serem preenchidas.

Certa noite, no *pub*, Tony pediu ao *barman* que lhe preparasse batatas finas para variar. Este não compreendeu o pedido. “*-How do you mean? You know, like in France – the thin ones. - No, we don’t do them. -But it says on the menu your chips are hand-cut. -Yes. -Well, can’t you cut them thinner?*”²⁷⁸

Sua demanda parecia tão extraordinária a ponto do afável *barman* hesitar, pensando, talvez, se aquele senhor era pedante ou idiota, ou as duas coisas. O diálogo continuou:

*Hand-cut chips means fat chips. -But if you hand cut chips, couldn’t you cut them thinner? -We don’t cut them. That’s how they arrive. -You don’t cut them on the premises? So what you call ‘hand-cut chips’ are actually cut elsewhere, and quite probably by a machine? -Are you from the council or something? -Not in the least. I’m just puzzled. I never realised that ‘hand-cut’ meant ‘fat’ rather than ‘necessarily cut by hand.’ -Well, you do now. -I’m sorry. I just didn’t get it.*²⁷⁹

A ansiedade do leitor está em alto grau, mas ainda é preciso digerir esta intervenção extemporânea. O que significa esta intromissão na narrativa? Pensamos que este diálogo recheia um anticlímax e está carregado de simbologia. Primeiro porque Tony precisa preencher sua vida insignificante e, também porque parece ter sempre pretendido

²⁷⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 158 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 154: “Eu não tinha nenhum plano: e daí? Eu não tinha um ‘plano’ há anos.”

²⁷⁸ Ibidem, p. 158 e ibidem, p. 154: “-Como assim? -Você sabe, como na França, aquelas fininhas. -Não, aqui não fazemos desse tipo. -Mas no cardápio diz que elas são cortadas à mão. -Sim. -Bem, não dá para cortá-las mais finas?”

²⁷⁹ Ibidem, 158, 159 e ibidem, p. 154, 155.: “-Batatas cortadas à mão significa batatas grossas. -Mas se você corta batatas à mão, não poderia cortá-las mais finas? -Nós não cortamos. Elas vêm assim. Elas não são cortadas aqui? -Então o que vocês chamam de ‘batatas cortadas à mão’ são na verdade batatas cortadas em outro lugar, e muito provavelmente por uma máquina? -O senhor é fiscal da prefeitura, ou algo assim? -De jeito nenhum. Eu só estou intrigado. Eu nunca me dei conta de que ‘cortar à mão’ significa ‘grossa’ e não ‘necessariamente cortada à mão.’ -Bem, agora sabe. -Desculpe. Eu não tinha entendido.”

trapacear o enfrentamento da realidade, ora, por que ele não corta suas batatas mais fina, em casa? Ademais, seu tolo questionamento sobre as batatas fritas evidencia uma síntese para todos os seus não-entendimentos anteriores, em relação às grandes questões da vida e aos indícios mostrados por Veronica.

Apesar dos seus sessenta anos, Tony comportava-se ingenuamente e, muitas vezes, desatento às evidências. Se nem as batatas que são ditas ‘cortadas à mão’, são cortadas à mão, o que poderia dizer de tantas outras coisas escritas e significativas em nossas vidas?

Vemos a aparência das coisas, lemos os rótulos e os emblemas, mas não nos detemos no ‘como’ as coisas são feitas. Isto vale para os produtos, mas sobretudo, refere-se à ideologia dominante; em geral, entregamo-nos a crenças fáceis e superficiais, de preferência aquelas que dizem como as coisas são. Não nos questionamos profundamente. Se as batatas simplesmente vêm assim, as coisas da vida também vêm assim e pronto? Era um momento desolador para nosso narrador reflexivo, a esta altura dos acontecimentos, já tão afeito aos questionamentos. Interpelava-se sem parar, nosso narrador-pensador, para concluir que as coisas da vida não eram necessariamente como pareciam ser, a vida era mais complicada, mais dolorosa, pensava em tudo que lhe tinha acontecido e no quão pouco fizera acontecer.

Tony parecia inconsolável, estivera a pouco de ter sua vida cheia de significados, mais colorida, depois de ter se dado conta da trivialidade ou falseamento de suas seis décadas de vida. E as palavras do *barman* eram categóricas: “agora o senhor sabe”, o que ele sabia, de verdade? Eventualmente, ele não tinha entendido os enigmas ainda, porque não havia se questionado radicalmente; porém, enfim, o momento oportuno se apresentava.²⁸⁰

²⁸⁰ Os gregos antigos definiam o tempo por três acepções diferentes: *aion*, *kronos* e *kairós*, especificados a seguir, *aion* é o tempo de longo, um prazo longuíssimo que se refere ao tempo da existência e, para a condição humana, é tempo de admissão de nossa finitude.

Cronos é o tempo do relógio, a divisão marcada pelas horas, minutos e segundos. O tempo cronológico é o que contamos, no qual o deus *Cronos* exige nossas responsabilidades, pois, lembremos que o tempo é devorador, pronto está a nos consumir.

Kairós: é o tempo da oportunidade, o momento adequado, a ocasião. Este é um tempo subjetivo, o tempo de cada um. Para se perceber o *kairós*, é preciso sensibilidade, atenção, em suma, sabedoria.

Interpretamos que este é o *kairós* do nosso narrador.

Concebemos esse excurso como sendo um anticlímax na narrativa, simbolicamente, uma ponte a conduz o leitor para o episódio final do romance. Se Tony demonstra estar pronto para entender mal-entendidos e desvendar os segredos da história, nós, leitores que percorremos o longo caminho das inquições, hipóteses, repetições e revisões de nosso narrador, nós que o sustentamos na escuta e na leitura, além de, certamente, termos elaborado nossos sentimentos e revisado nossos assuntos mais recônditos e dolorosos, também queremos fechar um ciclo e, quem sabe, atribuir um sentido ao encerramento da história.

Tony está prestes a levantar o véu das aparências apaziguadas, ou o que lhe sobra deste tênue verniz. Chega o seu peixe com as batatas cortadas à mão, assim como também, o grupo de adultos com necessidades especiais. O cuidador, responsável por eles aproxima-se da mesa de Tony e pede sua atenção. Senta-se, apresentam-se. Então, lhe informa que Adrian (justamente o mesmo nome do pai!) fica muito nervoso com sua presença. Tony, desconfortável diz que jamais teve esta intenção. Apenas, anos atrás foi amigo do pai deste Adrian e de Veronica, sua mãe.

Alegando não poder falar do histórico dos pacientes, informa apenas que Mary²⁸¹ é sua irmã e o jovem Adrian anda tendo problemas ultimamente, justamente porque sua mãe morrera há seis meses. Tony entendeu o enigma que acabara de ser revelado pelo cuidador. Choque. Silêncio. Prontamente, promete que não voltaria mais por ali. Engole suas batatas sem sal. Ao pagar a conta, dobra o valor da gorjeta. Desejou boa sorte e saiu.

Mais tarde, em casa, nosso narrador entendeu tudo!²⁸² E foi um momento catártico para ele, como se houvesse uma depuração de entendimentos em sequência, em meio a uma forte descarga emocional.

Cronos é considerado, na mitologia grega, o mais cruel dos deuses. Conta-se que, incitado pela mãe Gaia (Terra), castrou o pai Urano (Céu), tornando-se o primeiro rei dos deuses. Seu reinado foi de prosperidade, mas viveu ameaçado pela profecia de que seria vencido por um dos seus filhos. Para que não se cumprisse este vaticínio, devorava os filhos assim que estes nasciam, até o momento em que Zeus foi salvo pela mãe Réia e, tendo destronado o pai, expulsou-o do Olimpo, libertando todos seus irmãos. Talvez por isso Cronos seja visto como o tempo devorador e cruel, aquele que corre sem parar, empurrando os dias para estejamos mais perto da morte. Se Cronos é o tempo da medida, portanto limitado e esgotável, precisamos ter cuidado ao administrar os recursos finitos. Se acreditamos que cada um tem sua fatia de segundos, minutos e horas de vida, mas não sabemos qual a nossa porção, tampouco quando será o último dia, urge termos responsabilidade.

²⁸¹ Lembremos que seu nome completo é Veronica Mary Elizabeth Ford.

²⁸² Estamos diante do segundo momento de anagnórise do narrador. Este complementa o primeiro momento e completa o reconhecimento, pelo narrador, de suas responsabilidades na cadeia de acumulação.

Repetindo-se, enumera para si que o que estava claro: o diário nas mãos da sra. Ford, o dinheiro sujo de sangue, e a acumulação, a cadeia de responsabilidades expressa pela números inteiros, escritos no diário de Adrian: b, a¹, a², s, v, correspondendo a bebê, Adrian, Anthony, Sarah, Veronica. O bebê nascera deficiente, certamente em função da idade avançada da mãe, Sarah Ford²⁸³. Além de sentir o choque de entender a inicial de seu nome compondo a cadeia de responsabilidades, recordou da carta raivosa incentivando Adrian a consultar a mãe de Veronica, alegando um possível trauma da moça. Entendeu, dolorosamente, que *“the words would forever haunt me. As would Adrian’s unfinished sentence. ‘So, for instance, if Tony...’”*²⁸⁴

Desamparado, Tony suspira o último solilóquio do romance:

*You get towards the end of life – no, not life itself, but of something else: the end of any likelihood of change in that life. You are allowed a long moment of pause, time enough to ask the question: what else have I done wrong?*²⁸⁵,

Pensou em muitas coisas e pessoas, talvez, em especial,

*I thought of a woman frying eggs in a carefree, splashdash way [...] ; then the same woman later, making a secret, horizontal gesture beneath a sunlit wisteria*²⁸⁶ *[...] a cresting wave of water, lit by a moon, rushing past and vanishing upstream...*²⁸⁷

²⁸³ Consultar <https://www.nytimes.com/2018/04/27/books/review/julian-barnes-on-the-only-story.html>, trata-se da entrevista de Julian Barnes ao *New York Times*, em 27 abril de 2018, por ocasião do lançamento de seu romance *The Only Story* (2018). Nesta entrevista conta ter escolhido explorar a história deste casal de *The Sense of an Ending*, que tinha ficado obscura, ou seja, o romance de 2018 trata da história de um casal formado por um jovem de 19 anos e uma mulher quase trinta anos mais velha que ele.

²⁸⁴ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 162, 163 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 158: “as palavras que me assombrariam para sempre. Assim como a frase inacabada de Adrian. ‘Então, por exemplo, se Tony...’”

²⁸⁵ Ibidem, p. 163 e ibidem, p. 158: “Você se aproxima do final da vida – não, não da vida em si, mas de outra coisa: de qualquer possibilidade de mudança nessa vida. Você tem permissão para desfrutar de uma longa pausa, tempo suficiente para perguntar: o que mais eu fiz de errado?”

²⁸⁶ Destacamos a repetição das memórias do narrador, em especial a referência a quando ele viu a sra. Ford pela última vez, anos atrás. Naquele momento, Tony mencionara as glicínias, que são conhecidas como as flores da ternura, são arroxeadas, belas e exalam um perfume muito marcante.

BARNES, (2011), p. 32: “Mrs. Ford was leaning against the porch, sunlight falling on a wisteria climbing the house above her head.” e *O sentido de um fim*, (2012), p. 37: “ela estava debruçada na varanda, o sol batendo numa glicínia que subia pela casa acima de sua cabeça.”

²⁸⁷ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 32 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 37.: “Pensei numa mulher fritando ovos de um jeito despreocupado, descuidado [...]; depois a mesma mulher, mais tarde, fazendo um gesto secreto, horizontal sob uma glicínia banhada de sol.”

Nosso caro narrador sabe que sua vida continuaria, porém ele parecia ter entendido o sentido de um fim, o sentido de um encerramento de ciclo. Talvez não exista um sentido para a vida e no tempo restem apenas nossa consciência e nossas memórias “*beyond these, there is unrest. There is great unrest.*”²⁸⁸

²⁸⁸ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 163 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 158: [...] Pensei no que não podia saber ou compreender agora, em tudo que jamais poderia ser conhecido ou compreendido. [...] Existe acumulação. Existe responsabilidade. E além de tudo isso, existe inquietude. Existe grande inquietude.”

3

“Every love story is a potential grief story...so why do we aspire to love?”²⁸⁹

Tempo e Memória em *Levels of Life*

A direção do olhar

Examinando a construção de *Levels of Life*

O amor inspira o desejo por discursos verdadeiros

Notre propos est de saisir le sens d'un geste

O tempo, a memória e suas representações

Ainda há tempo?

²⁸⁹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 36, 37.

Tempo e Memória em *Levels of Life*

*We had the experience but missed the meaning,
and approach to the meaning
restores the experience.*

T.S.Eliot

A direção do olhar

As artes, em geral, e a literatura em particular, têm buscado novas formas de traduzir a condição do homem contemporâneo. A urgência das demandas, a relação acelerada com o tempo cronológico e a instantaneidade das comunicações exigem formas diferentes de se lidar com dinâmicas ruidosas de viver, com desintegrações e frustrações da condição humana no nosso século XXI.

Em algum momento da história literária, o escritor e o público compartilharam de um sistema de valores relativamente estável, em uma sociedade mais previsível, na qual o escritor gozava de certa legitimidade de autoridade, e parecia capaz de traduzir os segredos do mundo, por meio de suas personagens e enredos.

Contudo, hoje, ainda que saibamos um pouco sobre verdades partilhadas em outros tempos, estamos cientes de que a complexidade e ambiguidade do real se multiplicaram, tornando o mundo muito mais dinâmico e imagético, resultando em uma falaciosa propensão à universalização e globalização somada a uma pretensão superficial em promover um corte homogeneizante da condição humana.

Os escritores, por sua vez, parecem utilizar mais os fluxos de consciência - característica literária que pode dar conta de pensamentos ilógicos ou não-gramaticais -, como também, almejam descobrir novos sentidos para o presente. Assim, pensadores e escritores buscam encontrar um possível elemento agregador capaz de conciliar as fraturas e fragmentações experimentadas contemporaneamente. Todas estas novas demandas têm resultado em novas formas literárias mais ousadas e experimentais, empenhadas, de alguma forma, em dar conta do novo contexto histórico.

A emergência de novas formas de produção literária lança hipóteses de reflexão que espelham uma demanda no que diz respeito “...à era do testemunho, a busca de uma

unidade entre o pensar e o existir, assim como a perda da capacidade estruturante dos grandes paradigmas [que] contribuem para o entusiasmo atual pelo biográfico.”²⁹⁰

O entusiasmo pelo biográfico se apresenta em nosso momento histórico, em contextos sociais intensamente voltados às tecnologias e permeados por novos hábitos, que suscitam polêmica e perplexidade. Nota-se o rompimento dos limites entre público e privado, e a crescente exposição de vários aspectos da vida privada são acolhidos com voracidade e naturalização, atingindo a mais profunda intimidade, os sentimentos, lugar antes considerado o mais privado de cada um.

Nestas novas equações sociais, construídas por diferentes métodos e subjetividades, percebemos modos inéditos de se estar no mundo e de se inscrever no tempo. E a literatura, permeável ao real, também representa estas novas demandas, voltando-se para o sujeito:

o *eu* se oferece como produto das leituras e de modelos (do narrador). A autobiografia se faz espelho biográfico, o sujeito se experimenta ‘como um outro’, pois tais ficções procedem por evocação mais que por reconstituições afetivas, dando lugar ao devaneio narrativo do autor, mostrando incertezas e hipóteses, e dão livre curso ao comentário e à ficção.²⁹¹

Levels of Life se inscreve justamente neste contexto, caracterizando-se por ser uma obra híbrida que reúne vários gêneros literários, ou melhor, ela se situa no tênue limite entre o real vivido e a ficção, que não renuncia ao atributo imaginativo, se recusa a aceitar o declínio da narrativa engenhosa, e se propõe a traduzir circunstâncias e conjunturas, para dar continuidade à representação da vida nas narrativas, mas, contemplando mais e mais o real e o palpável da experiência humana.

Se há uma demanda crescente por uma voz narrativa mais autêntica, ainda que apoiada em certezas estilhaçadas, é porque se deseja ouvir relatos de experiências efetivas e pessoais que exibam um relevo mais genuíno das expressões humanas, para além da mera verossimilhança.

²⁹⁰ DOSSE, *O Desafio Biográfico. Escrever uma Vida*, (2015), p. 55.

²⁹¹ RICOEUR, *Tempo e narrativa*, (1995), p. 126.

As vivências dos escritores, marcantes ou triviais, ousam romper o limite imaginário entre verdade e ficção e se incorporaram às narrativas literárias. Vida e arte conjugadas, representações que falem *per se*, constituem uma reivindicação tácita para que tais vivências sejam narradas sem demora. *Levels of Life* contribui como exemplar no conjunto das reflexões sobre esta demanda emergente: sujeitos se experimentando sob diferentes afetos e emoções, embora comuns a todos, são vivenciados e representados de maneira singular.

Lembremos, no entanto, que falar de si não é um gesto novo. Se voltarmos ao século XVI, encontraremos o filósofo humanista Montaigne (1533-1592) escrevendo seu célebre *Ensaio*, onde já se delineava um novo gênero literário, e bastante radical para a época, porque era

ao mesmo tempo o narrador que observa e o objeto observado e a única coisa que o interessava profundamente era sua própria pessoa e sua própria vida (....) a revolução decorria justo do fato de ele escolher, como *objeto de representação*, não um simulacro sublime do homem, um modelo idealizado de referência segundo algum quadro filosófico ou religioso pré-existente, mas exatamente a si mesmo, no chão comezinho, biográfico, da própria existência, em seu instante presente.²⁹²

Na terceira seção de *Levels of Life*, a ser discutida posteriormente, o gesto do narrador de contar sobre a própria experiência não corresponde a um gesto narcisista, exibicionista ou performático, pelo contrário, é um gesto que pretende ser integrativo, porque o narrador deseja contar-se através de sua experiência, estimando que os outros eventualmente a experimentarão, ou seja, demonstra empatia pela alteridade, revela poder vir a sofrer como qualquer outro em situação semelhante. Portanto, a obra produz uma bela intersecção entre o próximo e o distante, entre o íntimo e o compartilhável, entre o segredo e sua revelação.

A voz narrativa revela o íntimo, narrando a partir do sujeito que participa do que vive, de certa forma, demonstrando que a contingência une os sujeitos, por isso defende a produção deste novo gesto narrativo que consiga retratar um nós possível. Essa tendência

²⁹² TEZZA, *Literatura à margem*, (2018), p. 115, 116.

tem se apresentado como traço característico do nosso tempo, crescentemente a partir do fim do século XX, estendendo-se para o milênio atual.

Ao lado de *Levels of Life*, há várias obras publicadas recentemente, que exemplificam o exposto, ou seja, apresentam reflexos do real, mesclados com o pessoal biográfico, porém transfigurados e alçados à forma literária.

Apenas na literatura brasileira, podemos mencionar: *O Filho Eterno* (2008), de Cristovão Tezza, *A Noite da Espera* (2017), de Milton Hatoum, *Resistência* (2015), de Julian Fuks, *O Irmão Alemão* (2014) de Chico Buarque, *Deserto* (2013), de Luís S. Krausz, *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, *O divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, *K, relato de uma busca* (2011), de B. Kucinski, *Ribamar* (2010), de José Castello.

Com *Levels of Life* podemos pensar como a literatura atual desliza para uma nova fronteira entre o imaginativo e o palpável do mundo, siderada pela experiência do concreto e do real e ávida pelo miúdo da vida. É uma obra que guarda certa complexidade, em especial na terceira secção, abordando situações que vão do particular ao geral, investigando afetos e sentimentos, que ajudem a entender melhor aspectos da condição humana; é uma obra inovadora, que parece estar em consonância com um concepção de Pascal Quignard²⁹³, a ideia de ‘desprogramar o romance’, convocando o leitor a fazer de seu ato de leitura um trabalho de decifração.

Se a obsessão pelas celebridades, o interesse exacerbado pelo privado e o excesso de circulação de informações pessoais nas redes sociais virtuais é um sintoma do contemporâneo, percebemos que Barnes ousa ao escolher um assunto íntimo, pessoal e triste – a morte de sua companheira de décadas, para examinar afetos de amor, perda e luto, porém, denotando a pretensão de pensar para além dos recortes de sua vida.

A morte transforma tudo, redefine o lugar do sujeito que continua vivo, então, nasce a pergunta: como construir uma narrativa cujo ponto de partida é um vazio, uma ausência? Barnes inicia a investigação pelos efeitos das mudanças, voluntárias e involuntárias, que o amor, o desamparo, a solidão e a morte suscitam, de modo que aos

²⁹³ Pascal Quignard romancista francês contemporâneo, nascido em 1948. Seu premiado romance *Les Ombres errantes* (*As Sombras errantes*, em português) é atípico em sua forma, sendo, ao mesmo tempo, um poema, um conto filosófico, um ensaio e uma obra ficcional. Os fragmentos e digressões levam o leitor de meditações, com anedotas ou cenas históricas, onde encontramos o último rei de Roma, Syagrius, Monsieur de Saint-Cyran ou Emily Brontë. Os temas do passado, linguagem, sexo ou morte atravessam esse trabalho obscuro e inclassificável.

leitores se apresenta uma história próxima a uma realidade possível, dialogando com suas vivências, vivências que, apesar de singulares, estão inseridas no contexto da pluralidade de nossas experiências subjetivas.

Hannah Arendt refletiu longamente sobre essas facetas:

A pluralidade humana, condição básica da ação e do discurso, tem duplo aspecto de igualdade e diferença. Se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prever as necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender. [...] Só o homem é capaz de exprimir essa diferença e distinguir-se; só ele é capaz de comunicar a si próprio e não apenas comunicar alguma coisa. [...] No homem, a alteridade, que ele tem em comum com tudo o que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo que vive, tornam-se singularidade, e a pluralidade humana é a paradoxal pluralidade de seres singulares. [...] A vida sem discurso e sem ação [...] está literalmente morta para o mundo; deixa de ser uma vida humana, uma vez que já não é vivida entre os homens.”²⁹⁴

Portanto, as diferenças que conferem nossa singularidade e identidade, também proporcionam motivação suficiente para estendermos o olhar ao outro, compartilhando a experiência vivida e as possibilidades da condição humana. Literatura também é compartilhamento de experiências, e este é o nosso objeto de estudo a seguir.

Examinando a construção de *Levels of Life*

A obra *Levels of Life* se divide em três secções, elas versam sobre assuntos e momentos diferentes no tempo histórico, contudo, essa variedade não significa que as secções sejam autônomas, porque juntas consolidam uma unidade, compõem a totalidade do enredo, reforçando as características plásticas da literatura.

²⁹⁴ ARENDT, *A condição humana*, (2005 (a)), p. 188, 189.

As três secções se ligam por um tênue fio narrativo, que se inicia pela repetição de uma mesma reflexão apresentada, na abertura de cada secção, com modificações sutis, elas garantem a interconexão entre as secções e organicidade constitutiva da obra.

Assim, na primeira secção, lemos: *“You put together two things that have not been put together before. And the world is changed. People may not notice at the time, but that doesn’t matter. The world has been changed nonetheless.”*²⁹⁵

Enquanto na segunda, temos: *“You put together two things that have not been put together before; and sometimes it works, sometimes it doesn’t.”*²⁹⁶

Para, enfim, lermos, na terceira secção: *“You put together two people who have not been put together before. (...) sometimes it works, and something new is made, and the world is changed.”*²⁹⁷

Como vemos, são variações em torno de uma mesma ideia, a partir da qual pinçamos dois aspectos importantes, para começar: a ideia da repetição e a ideia da contingência, ou seja, podemos pensar em sujeitos singulares fazendo exatamente a mesma coisa, do mesmo jeito, mas não há garantias de chegarem ao mesmo resultado. Inferimos, portanto, que há um padrão repetido na condição humana, mas ele não é garantia de igual desfecho, nem com o mesmo sujeito, fazendo a mesma coisa, tampouco com sujeitos diferentes. Por quê? Porque lidamos com sentimentos, emoções e afetos muito irregular e distintamente. Contudo, o compartilhamento do que se repete, pode trazer conhecimento por conta da vivência, mesmo que produza resultados diferentes. É necessário que se repitam, muitas vezes, certos padrões para que fique claro que eles produzem resultados diferentes.

A narrativa nos auxilia no entendimento, oferecendo exemplos de eventos no tempo: duas coisas unidas, pela primeira vez, podem mudar o mundo, ainda que essa mudança não seja percebida imediatamente: *“Aeronautics and photography were scientific advances with practical civic consequences. And yet, in their early years, an aura*

²⁹⁵ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 03 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 11: “Você junta duas coisas que nunca foram juntadas antes. E o mundo se transforma. As pessoas podem não reparar na hora, mas isso não importa. Mesmo assim, o mundo se transformou.”

²⁹⁶ Ibidem, p. 31 e ibidem, p. 39: “Você junta duas coisas que nunca foram juntadas antes; e às vezes funciona, às vezes não.”

²⁹⁷ Ibidem, p. 67 e ibidem, p. 75: “Você junta duas pessoas que nunca foram juntadas antes. (...) às vezes funciona, e algo novo é criado, e o mundo se transforma.”

of mystery and magic surrounded each of them.”²⁹⁸ No momento daqueles avanços científicos e das transformações sociais, não era possível captar toda a magnitude do impacto estrutural que causavam. Dessa forma, a aeronáutica e a fotografia são os temas relevantes das duas primeiras secções de *Levels of Life*.

Algumas mudanças podem não funcionar exatamente como imaginadas, e o mundo não se transforma, porém o encontro entre duas pessoas sempre faz o mundo se transformar. Portanto, percebemos que o destaque é dado às características emocionais dos sujeitos, preconizando que não passamos incólumes no encontro com outra pessoa.

Lembremos que Julian Barnes se declara um grande admirador da obra e do estilo de Gustav Flaubert²⁹⁹, mas, sabemos que o escritor francês temia as repetições, ou melhor, as detestava.³⁰⁰ Apesar de sua admiração, o escritor inglês insiste nas repetições, quer sejam ideias, sentenças ou palavras. Pressupomos que este recurso tenha o objetivo de enfatizar pensamentos, ressaltar as falhas da memória e, além disso, o de desejar provocar efeitos literários bem arquitetados. Ele está à procura de um padrão, um padrão que não seja parâmetro homogeneizante e encarcerador, mas que revele o humano, as multifacetadas manifestações humanas.

Enfim, as repetições, que inauguram as secções de *Levels of Life*, manifestam ênfase na ideia de que as repetições se transformam, a depender do estado emocional dos sujeitos envolvidos na experiência.

A estrutura de *Levels of Life* é basicamente linear, cronológica, considerando-a como um todo, e, também, dentro de cada secção. Na primeira secção, *The sin of height* (*O pecado da altura*), o narrador em terceira pessoa reconstrói brevemente importantes eventos históricos, entre o final do século XIX e início do século XX, a saber, o progresso de certas ciências e a ousadia das descobertas. Recorre a registros históricos para revelar detalhes de avanços importantes que se deram naquele momento, salientando as novas

²⁹⁸ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 23 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 31: “Aeronáutica e fotografia foram avanços científicos com consequências cívicas práticas. E, no entanto, em seus primeiros anos, uma aura de mistério e magia cercava cada uma delas.”

²⁹⁹ Conforme nota 55 desta tese, quando ele diz “*my favourite writer is Flaubert*” (meu escritor preferido é Flaubert.)

³⁰⁰ Oportuno lembrar o que encontramos em WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 164: “mesmo Henry James, o mestre estilista, ficava um tanto apavorado com a devoção religiosa de Flaubert em assassinar a repetição, os clichês indesejados, as sonoridades deselegantes.”

técnicas da ciência aeronáutica: “*they represent a moment when the world grew up (...) the change could not be unchanged, unmade. And the sin of height was purged.*”³⁰¹

As mudanças científicas impulsionaram mudanças sociais irreversíveis, e ambas transformaram o mundo. Ousadas empreitadas relacionadas à aeronáutica estavam em curso, naquele momento, a começar pelas experiências com o balonismo, seguidas pelos experimentos aeronáuticos.³⁰²

O balonismo e fotografia são temas explorados inicialmente em *Levels of Life*. Com ar levemente romântico, o narrador discorre sobre a atividade de voar num balão de hidrogênio, uma prática prestigiada no século XIX. O balonismo mobilizava a paixão de se estar nas alturas, suspenso no ar, a depender do vento, das forças naturais, onde não se pode controlar totalmente a própria trajetória. A força da contingência, em relevo, faz uma preparação para a retomada do tema, mas elevando-o à questão da contingência extrema, a morte, na última seção.

Após uma breve reconstrução histórica sobre a arte do balonismo na Europa, o narrador enumera os sucessos e insucessos que a atividade gerava. A inventividade ficava constrangida pelas dificuldades inerentes às tecnologias da época e, sobretudo, os riscos enfrentados para superar as forças da natureza, durante os primeiros voos do século XIX eram grandes. Os amantes do balonismo sabiam que a prática era perigosa: “*every take-off and landing was hazardous*”³⁰³; entretanto, a excitação e ousadia nas tentativas em

³⁰¹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 25, e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 34: “um momento em que o mundo amadureceu (...) a mudança não podia ser desfeita. E o pecado da altura foi expiado.”

³⁰² Em interessante artigo baseado no episódio “Aviões”, da série “Revoluções: As ideias que mudaram o mundo”, das tvs PBS e BBC, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/08/como-o-primeiro-acidente-aereo-comercial-da-historia-levou-a-pressurizacao-das-cabines-de-voe.shtml>, podemos ler que, em 1929, o capitão Hawthorne Gray havia voado a mais de 12 mil metros de altitude em um balão de gás hélio, mas quando o balão pousou, um dia depois, ele estava morto. Entendeu-se que era preciso proteger o cérebro da falta de oxigênio e o corpo da pressão atmosférica, em tais altitudes. Dessa forma foram desenvolvidas roupas inspiradas em trajes de mergulho em águas profundas, para que, ao invés de manter a água fora, deveria se manter o ar dentro do traje, criando uma atmosfera habitável ao redor do aviador. Depois de anos de pesquisas envolvendo riscos de toda sorte, em 1938, os aviões passaram a ter toda a cabine pressurizada, e pilotos e passageiros passaram a voar com comodidade e segurança. Ou seja, foi preciso perceber que a solução estava na profundidade das ondas marítimas, e foi utilizando a tecnologia de roupas mergulho em águas profundas que o homem conseguiu explorar a atmosfera superior! Para visitar lugares tão altos que jamais tinham sido explorados, voar acima das nuvens, fazendo viagens aéreas mais rápidas e seguras, evitando os contratempos da atmosfera baixa, e sobreviver a isso, foi preciso mergulhar na profundidade dos oceanos!

³⁰³ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 08 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 16: “cada decolagem e cada pouso eram um risco.”

voar, representavam liberdade, ainda que fosse uma liberdade subordinada aos poderes do vento e do clima, e num frágil balão com um cesto pendurado.

O objetivo era dominar a técnica em busca do sonho de voar. Sim, havia limites tácitos e explícitos, mas: *“ballooning represented freedom – yet a freedom subservient to the powers of wind and weather. Aeronauts often couldn’t tell if they were moving or stationary, gaining height or losing it.”*³⁰⁴

Como podemos pensar em algo ou alguém estar livre e subordinado ao mesmo tempo? Trata-se de uma contradição inerente à nossa condição humana. Sabemos que nunca estaremos totalmente livres, porque sempre estaremos presos às forças da natureza, ou a uma moral, a um código de ética, ou ainda, cativos de uma ideologia, dominante ou não. No limite, estamos condenados à finitude, portanto, julgamos ser pertinente lembrar da advertência do narrador: *“to mess with flight was to mess with God. It was to prove a long struggle, full of instructive legends.”*³⁰⁵

Talvez o mundo não progrida pelo incremento das descobertas científicas e tecnológica. Pensamos que uma possibilidade de garantir os avanços pode ser a de conservar o estágio de espanto e descobertas, como ensina a filosofia. As descobertas nasceram de um primeiro espanto diante das coisas que estão bem à nossa frente.

A humanidade venceu etapas difíceis e complexas, e houve progresso, claro, muito progresso, contudo não podemos esquecer das mudanças que geraram, sobretudo mudanças em nossas relações imateriais e subjetivas com o tempo e com as emoções. A consciência das precariedades de nossa condição humana pode ser motivação para se falar sobre afetos e emoções, e a literatura ousa se aprofundar nestas debilidades.

Na segunda secção, chamada de *On the level (No nível do chão)*, encontra-se uma pequena história envolvendo o amor, a fotografia e o balonismo. Em companhia de um narrador em terceira pessoa, estamos por volta dos anos 1870, e passeamos pela ficcionalização do romance entre a atriz francesa Sarah Bernhardt e o coronel inglês Fred Burnaby.

³⁰⁴ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 09 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 17, 18: “Balonismo representava liberdade – só que uma liberdade subserviente aos poderes do vento e do clima. Aeronautas muitas vezes não sabiam dizer se estavam se movendo ou se estavam parados, ganhando altura ou perdendo.”

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 11 e *ibidem*, p. 19: “meter-se a voar era meter-se com Deus. Ia ser uma longa luta, cheia de lendas educativas.”

Entre as histórias de amor da exuberante atriz, destacam-se encontros e desencontros causados por sua volubildade. Sarah era uma mulher que apreciava a liberdade e não se detinha frente aos desapontamentos que causava a muitos de seus apaixonados. Sua exuberância e hedonismo se sobrepunham aos obstáculos sociais, e seu comportamento, certamente, contribuiu muito para a afirmação do papel da mulher, num período histórico em que, apesar das intensas transformações científicas e sociais, nos efervescentes últimos decênios do século XIX, a voz feminina gozava de muito pouco prestígio social.

A imaginação criativa do escritor, ao fabular os encontros românticos, revela as possibilidades amorosas, e, também, os desencantos de amores não correspondidos. O narrador formula: *“every love story is a potential grief story. If not at first, then later. If not for one, then for the other. Sometimes, for both.”*³⁰⁶ E o que aconteceu entre Sarah e o coronel Burnaby não foi diferente.

Tecemos algumas considerações sobre este evento: quando se diz que o romance aconteceu, é porque se tornou realidade, no tempo e no espaço. Também acontece no arrebatamento amoroso, o *pathos* amoroso, a paixão: ela mobiliza, altera e desloca os sujeitos envolvidos neste processo transiente, porém, não garante a correspondência dos afetos, nem a intersecção dos desejos. Logo, podemos retomar a expressão inicial desta secção, e confirmar que ela se ratifica, pelo exposto há pouco: *“You put together two things that have not been put together before; and sometimes it works, sometimes it doesn’t.”*³⁰⁷

O narrador continua a nos contar sobre o romance entre os dois amantes do balonismo; embora o seu começo tenha sido excitante, *“together, in that first exaltation, that first roaring sense of uplift, they are greater than their two separate selves. Together, they see further, and they see more clearly”*³⁰⁸, o resultado foi um desencontro frustrante, pelo menos para um deles.

³⁰⁶ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 36, 37 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 45: “Toda história de amor é uma história de sofrimento em potencial. Se não a princípio, então depois. Se não para um, então para o outro. Às vezes para ambos.”

³⁰⁷ Ibidem, p. 31 e ibidem, p. 39: “Você junta duas coisas que nunca foram juntadas antes; e às vezes funciona, às vezes não.”

³⁰⁸ Ibidem, p. 31, 32 e ibidem, p. 39, 40: “Juntas [duas pessoas], naquela primeira exaltação, naquela primeira sensação estrondosa de entusiasmo, elas são maiores do que seus dois eus individuais. Juntas, veem mais longe, e enxergam mais claramente.”

Depois de três meses de encontros intensos e exaltados, o coronel pensou que os dois construiriam um novo comportamento e que o amor os transformaria, entretanto, ambos voaram por caminhos opostos, quando Sarah recusou o pedido de casamento do inglês apaixonado. Posicionando-se resolutamente, a atriz alegou conhecer-se bem para afirmar que: “*I shall never marry. (...) I shall always be a balloonic. (...) It is not fear, Capitaine Fred. (...) It is self-knowledge. (...) I am made for sensations, for pleasure, for the moment. I am constantly in search of new sensations, new emotions. (...) My heart desires more excitement than anyone – any one person – can give.*”³⁰⁹

Se por um lado, o boêmio cosmopolita que, até então, pensara ter controle absoluto de seus namoros, que havia se desnudado diante da amada, dando o melhor de si, chega à conclusão de que julgara mal o que considerou tudo, pois o fato era que ‘o tudo’ fora insuficiente para que ele e a senhorita Bernhardt formassem um novo par.

Por outro lado, o comportamento da atriz, impulsivo e altivo, ignorando eventuais reprovações sociais ao demonstrar a importância atribuída a seu desejo, a afirmação do erotismo, a busca por novas emoções e prazeres, a coragem de fazer escolhas autônomas, enfim, tudo o que a pequena e esbelta atriz fizera questão de expor ao coronel, evidencia um padrão feminino *avant-garde* para a época. Nas palavras do narrador: “*Her expression is withholding, and thus alluring. She is, of course, very beautiful, perhaps more so to the modern eye than at the time.*”³¹⁰

Sarah Bernhardt incorporou um padrão extemporâneo de beleza e comportamento, um paradigma de exibição e liberdade mais comuns aos dias atuais, “*She slept with all her leading men. She loved fame and self-publicity – or, as Henry James silkily put it, she was ‘a figure so admirably suited for conspicuity’.*”³¹¹ Enfim, ela certamente ajudou a imprimir novos parâmetros para modelos sociais femininos, doravante.

A partir da grande decepção do coronel, com a recusa ao pedido de casamento, o idílio amoroso se esgotou e o diálogo entre os dois se encerrou: “*he looked away from*

³⁰⁹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 56 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 64: “Eu jamais me casarei. (...) Serei sempre uma balunática. (...) Não é medo, *capitaine* Fred. É autoconhecimento. (...) Sou feita para sensações, para o prazer, para o momento. Estou constantemente em busca de novas sensações, de novas emoções. (...) Meu coração deseja mais excitação que qualquer pessoa pode dar.”

³¹⁰ Ibidem, p. 33 e ibidem, p. 41, 42: “A expressão dela é contida, e por isso sedutora. Ela é, evidentemente, linda, talvez mais aos olhos de alguém de hoje do que na época.”

³¹¹ Ibidem, p. 34 e ibidem, p. 42: “Ela dormia com todos os seus atores principais. Adorava a fama e a autopropaganda – ou, como Henry James disse de forma cativante, ela era ‘uma figura admiravelmente feita para a celebridade’.”

her. This was more than a man could bear.”³¹² Por muitos anos, o coronel amargurou aquele desapontamento. E, então, nosso narrador faz questão de relembrar aos leitores, que nem sempre duas pessoas juntas conseguem mudar o mundo!

Em sua tentativa de entendimento dos eventuais padrões, o narrador faz suaves especulações sobre o desenlace amoroso, pensando tanto na situação narrada, quanto em outras semelhantes: *“Had he been naive, or overambitious? Both probably. In life, you might be a bohemian and na adventurer, but you also sought a pattern, an arrangement to help you through, even if - even as – you kicked against it.*”³¹³

E nós também insistimos em perseguir um padrão, insistimos em trilhar um caminho conhecido, esboçando um projeto ao qual possamos nos dedicar, sentindo-nos protegidos? O narrador recupera a importância da arte da fotografia e do balonismo, temas já explorados na primeira seção, e os associa ao tema de amores malsucedidos, reiterando, solenemente, a relevância da junção de elementos diferentes, como a junção do amor com a verdade e a magia: *“Because love is the meeting point of truth and magic. Truth, as in photography; magic, as in ballooning.*”³¹⁴

A arte da fotografia trouxe a possibilidade extraordinária de se congelar uma imagem, um acontecimento, num momento preciso do tempo. A fotografia trazia, em seu interior, a chance de se mostrar ou de se ocultar: mostrar o que se registrava e ocultar o que não estava explícito, plenamente manifesto no campo de enquadramento do fotógrafo.

No jogo dialético entre o explícito e o implícito, entre a luz e a sombra, o dito e o não dito, percebe-se a forma de se fazer comparações, ou seja, como comparar os padrões de beleza se eles mudam porque são produtos do tempo histórico e do contexto? Porém, o que a fotografia revelava, acima de tudo, era que o homem poderia se ver de outros ângulos, do alto, de longe, e talvez de outro tempo: “o que a fotografia fixa está sempre

³¹² BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 56 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 64: “ele desviou os olhos do rosto dela. Isto era mais do que um homem podia suportar.”

³¹³ Ibidem, p. 60 e ibidem, (2014), p. 68: “Ele tinha sido ingênuo, ou ambicioso demais? As duas coisas, provavelmente. Na vida, você podia ser um boêmio e um aventureiro, mas também procurava um padrão, um sistema que o ajudasse a viver, mesmo que você se rebelasse contra ele.”

³¹⁴ Ibidem, p. 37 e ibidem, p. 45: “Porque o amor é o lugar onde verdade e magia se encontram. Verdade, como na fotografia; magia, como no balonismo.”

ligado à consciência da morte: a imagem dos vivos que vão morrer, o reflexo daqueles que já morreram.”³¹⁵

O enquadramento de uma fotografia revela o que está entre as molduras, mas oculta tudo o que ficou para fora delas. Conforme Roland Barthes, “a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá se repetir existencialmente.”

O que as fotografias não podem registrar? A imprecisão dos registros se dá ao tentar se enquadrar a realidade com suas sombras, e se percebe a impossibilidade de se ‘fotografar’ sentimentos, como o amor, por exemplo. O alemão Sebald escreveu que

no trabalho de fotógrafo, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tais como recordações [...] que ocorrem dentro da noite e que tornam a escurecer rapidamente, caso se tente agarrá-las, à maneira de uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho de revelação.³¹⁶

O narrador de *Levels of Life* ainda recupera, na história da paixão de Fred Burnaby pela atriz francesa, que o fato de ele ter tentado ser racional e ter permanecido com os pés no chão, sem demasiadas ilusões, não o protegeu do intenso desapontamento ao fim do romance, e que esse sentimento o acompanhou por muito tempo. O coronel lamentava que sempre haveria um pretexto a lhe lembrar da senhorita Bernhardt, e essa lembrança apontaria para sua dor.

Riscos de toda sorte envolvem a dança do amor: há os imprevistos, e também o curso do tempo, que colabora para nos consumir e transformar, o tempo cronológico ininterrupto. Qualquer tentativa de pura racionalidade nesta esfera da vida, não repara, nem aplaca os dissabores: [...] *we aspire. [...]. Some soar. [...] But when we soar, we can also crash. There are few soft landings. [...] Every love story is a potential grief story. If not at first, then later. If not for one, then for the other. Sometimes, for both.*³¹⁷

³¹⁵ BRETON apud PERRONE-MOISÉS, *Mutações da literatura no século XXI*, (2016), p. 240.

³¹⁶ SEBALD apud PERRONE-MOISÉS, op. cit., loc. cit.

³¹⁷ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 36, 37 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 44, 45: “[...] nós sonhamos. [...] Alguns voam... [...] Mas, quando voamos, podemos cair. Existem poucos pousos suaves. [...] Toda história de amor é uma história de sofrimento em potencial. Se não a princípio, então depois. Se não para um, então para o outro. Às vezes, para ambos.”

Será mesmo que toda história de amor está fadada a ser uma história de ansiedade e amargura?

O elemento mais importante nesta secção é a fotografia. Ela, juntamente com a eletricidade e aeronáutica, foram os três maiores símbolos da modernidade, segundo Tournachon. No outono de 1858, quando já era considerado o melhor fotógrafo retratista do mundo, ele “*put together that had not been put together before were two of his three emblems of modernity: photography and aeronautics.*”³¹⁸, pois foi ele quem registrou e patenteou um novo sistema de fotografia aerostática.

Devido ao alto custo e desinteresse geral, este sistema mostrou-se um negócio inviável, mas, os avanços que vieram desde “*the vestigial human outline on a cave wall, the first mirror, the development of portraiture, the science of photography – these were advances which allowed us to look at ourselves better, with increasing truth*”³¹⁹, então, perguntamos: estamos em condições melhores que nossos antepassados para olharmos mais profundamente para nossos sentimentos, crenças e verdades?

A fotografia despontou na esteira das grandes transformações científicas e sociais do século XIX, e surgiu no período pré-industrial, mantendo-se mais como uma entre as chamadas ‘artes de feira’, nas palavras de Benjamin. O decisivo na fotografia, no entanto, é a relação entre o fotógrafo e sua técnica, pois as fotos suscitam um olhar demorado e

o observador sente a necessidade irresistível de procurar na imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com a qual a realidade chamou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. [...] A fotografia revela [...] mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem refúgio nos sonhos diurnos, e que,

³¹⁸ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 16 e p. 18 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 26: “as coisas que Nadar juntou que não tinham sido juntadas antes foram dois dos seus três símbolos da modernidade: fotografia e aeronáutica.”

³¹⁹ Ibidem, p. 26 e ibidem, p. 34: “o vestígio de silhuetas humanas na parede de uma caverna, o primeiro espelho, o desenvolvimento da pintura de retratos, a ciência da fotografia – estes foram avanços que nos permitiram olhar melhor para nós mesmos, cada vez com mais verdade.”

agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica.³²⁰

Vejam, o registro fotográfico substitui o que é visto conscientemente, por algo que só conseguimos perceber inconscientemente; revela uma infinidade de miudezas e detalhes que não conseguíamos ver ‘a olho nu’, e este também é o processo da psicanálise, e, estas formulações, por sua vez, também aludem às possibilidades contemplativas e criativas da literatura. Recuperando o que já citamos neste trabalho, das análises do crítico James Wood, “na vida e na literatura, navegamos por entre a estrela dos detalhes. [...] A literatura nos ensina a notar melhor a vida [e...] ler melhor o detalhe da literatura. [...] Essa lição é dialética.”³²¹ Então, temos a fotografia e a literatura aptas a ver os detalhes de nossas vidas.

As mudanças científicas e sociais provocaram novas formas de se relacionar com o mundo, novos questionamentos éticos e estéticos se colocaram, abalando crenças e comportamentos. Demandaram-se novas linguagens artísticas que dessem conta do processo de autoconhecimento humano, o que, eventualmente, foi acontecendo de maneira empírica e aleatória.

Em fins do século XIX, o mundo se movimentava em velocidade espantosa, exigindo novas posturas diante da complexidade que se apresentava. O imperativo era pensar no homem novo, sem vínculos com os códigos e a ética vigentes até então. A fotografia, a psicanálise³²², entre outras inovações radicais, trouxeram diferentes recursos para nos enxergarmos melhor, contudo, esses avanços não asseguraram que tenhamos, de fato, uma vida melhor, tampouco que olhemos para a alteridade com dilatada empatia.

A partir das fotografias aerostáticas de Nadar, a humanidade conquistou novos territórios, no século seguinte, entrou na órbita lunar e conseguiu fotografar a Terra de longe. William Anders, conseguiu mostrar numa imagem, onde nós estávamos: “*Anders’s photos were as disturbing as they were beautiful; and they remain so today.*

³²⁰ BENJAMIN, *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. (1994), p. 94.

³²¹ Ver nota 30 desta tese: WOOD, *Como funciona a ficção*, (2011), p. 70, 71.

³²² Ver no capítulo 2 desta tese, o longo excurso sobre a psicanálise que auxiliou a análise e interpretação do romance *The Sense of an Ending*.

To look at ourselves from afar, to make the subjective suddenly objective: this gives us a psychic shock.”³²³

As fotografias da Terra, vista de fora da órbita terrestre, se tornaram um choque porque foi muito difícil enfrentarmos o olhar sobre nós mesmos. A audácia do fotógrafo da espaçonave, se deve, em grande parte, ao fotógrafo francês Nadar, que um dia havia unido duas coisas pela primeira vez, o voo de balão e a fotografia. O voo proporcionou um distanciamento suficiente para se fazer as primeiras fotografias aéreas.

Um século e meio depois das primeiras fotografias e cinquenta anos após a conquista da lua, os questionamentos humanos permanecem quase os mesmos, em meio a tantas mudanças. A fotografia mediava um olhar investigativo que deseja ver além do julgávamos ser, e sentimos necessidade de recorrer, mais uma vez, ao filósofo alemão, que ensinou sobre a autenticidade da fotografia; ela se dá porque “a câmara se torna [...] cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador.”³²⁴

Além da fotografia, o autoconhecimento que proporciona um olhar investigativo que se curvar sobre o próprio sujeito, que deseja se aprofundar no conhecimento de suas emoções e afetos, é um impulso humano que não se esgota, porque nunca nos conheceremos totalmente, por isso, não cessamos de nos questionar sobre a vida, as emoções e as ligações entre nós. As emoções se adaptam aos tempos, tornam-se novas e, muitas vezes, não se dão a ver imediatamente, portanto, a tarefa auto investigativa é infundável.

Como a fotografia, a literatura pode captar o momento e congelar, no tempo, o registro de eventos, mantendo intacto o que foi vivido e o que se quer preservar. A literatura pode fazer esta mediação, por ser capaz de perscrutar o tempo presente e o tempo passado, transformando-os em linguagem literária, ela pode captar e fazer compreender o que era, ou o que foi, e perceber o que está se formando e se impondo como atual. A arte da fotografia e da literatura podem tornar o passado imortal e apontar para o que poderá ser o futuro.

³²³ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 27 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 35: “as fotos de Anders foram tão perturbadoras quanto belas; e continuam sendo. Olhar para nós mesmo de tão longe, tornar o subjetivo de repente objetivo: isto nos causa um choque psíquico.”

³²⁴ BENJAMIN, *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. (1994), p. 107.

Félix Tournachon também foi um dos pioneiros na arte do balonismo, além de exímio fotógrafo. Ele era tão entusiasmado por esta atividade que chegou ao ponto de descrever o voo no balão *Doña Sol* como uma viagem que o fazia se sentir vivo, vibrante! O narrador aproveita para, junto às reconstituições históricas dos primeiros voos de balão, inserir comentários qualitativos e filosofantes: “*altitude ‘reduces all things to their relative proportions, and to the truth’*. *Cares, remorse, disgust become strangers...*”³²⁵

Combinando fatos e interpretações, nosso narrador explora o fato de a altitude proporcionar a redução das imagens e das paisagens, porém o que deseja é exceder seu pensamento para comentar que a distância dos fatos - no caso das emoções, a distância temporal – também os relativiza, transformando os sentimentos que se relacionam com aqueles fatos, estranhos ou até desconhecidos para aqueles que os experimentaram com tanta intensidade, um dia, no passado. Portanto, como manter viva a aura daquelas emoções do passado? Como manter a potência dos afetos que se foram? Talvez, escrevendo, porque, como sugerimos anteriormente, esta possibilidade de representação também está na literatura.

As viagens aéreas exploratórias foram se tornando mais rápidas e seguras, contornando os contratempos reais da atmosfera. No entanto, sobreviver ao pioneirismo exploratório era uma conquista a ser perseguida constantemente, fazendo o caminho dos mais aventureiros ser uma jornada longa, cheia de aprendizados e fracassos.

O narrador compara a jornada dos aventureiros pioneiros ao caminho tortuoso da nossa condição humana, elabora ligações inusitadas entre os fatos históricos e sua percepção a respeito das mudanças qualitativas que as tentativas de voar traziam aos homens. Conta que foi preciso mergulhar na profundidade dos oceanos para conseguir subir ao alto do céu: “*to mess with flight was to mess with God. It was to prove a long struggle, full of instructive legends.*”³²⁶

Como já as conhecemos, sabemos que as personagens principais, nas duas primeiras secções de *Levels of Life*, são os adeptos do balonismo, coronel Fred

³²⁵ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 13 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 21: “A altitude ‘reduz todas as coisas às suas devidas proporções, e à Verdade.’ Preocupações, arrependimentos, tristezas desaparecem...”

³²⁶ Ibidem, p. 11 e ibidem, p. 19: “Meter-se a voar era meter-se com Deus. Ia ser uma longa luta, cheia de lendas educativas.”

Burnaby³²⁷, “*the enthusiastic English amateur, happy to be mocked as a ‘balloonatic’*”³²⁸; a mais célebre atriz francesa de sua época, Sarah Bernhardt³²⁹, “*famous for her slimness, joked that she was too thin to get wet – she would simply slip between the drops.*”³³⁰ e Félix Tournachon, ou Tournadar, ou simplesmente, Nadar.³³¹

As características mais relevantes delas, reforçam, por um lado, o conceito de imprevisibilidade dos encontros (ou desencontros) amorosos, no caso do romance entre Burnaby e Bernhardt, e, por outro lado, salientam as qualidades de um marido amoroso como Nadar, alguém que se dedicou à esposa até o fim da vida, mesmo que “*not everyone values uxoriousness, of course.*”³³²

Nadar fora um balonista profissional, fotógrafo e boêmio, mas que se manteve leal ao compromisso de ser um marido amoroso, até o fim da vida da esposa, ainda que “*but for all his divagations, the relationship appears to have been as tender as it was long (...) [e ao fim da vida da mulher] takes the part of the tender nurse (...), touching and stroking her all the time.*”³³³ De algum modo, ele representa a liberdade tacitamente concedida ao gênero masculino, o de poder viver com espírito aventureiro e o combinar aos padrões mais conservadores da vida familiar.

Considerando que as duas secções iniciais funcionam como suaves preâmbulos e articulam elementos que permitiram vir à tona a narrativa da terceira secção, cujo assunto de foro íntimo a ser narrado. O eixo central é exprimir sentimentos e emoções comuns, que precisam ser ditos ou continuar a ser ditos, como uma forma de oposição ou enfrentamento ao mundo administrado pela produção, pautado pela produtividade e marcado pela cronologia da produção.

³²⁷ Coronel Frederick Gustavus Burnaby, 1842-1885, foi um oficial do exército britânico. Aventureiro, corajoso e especialista na arte do balonismo. Popular por seu pioneirismo durante o império britânico, falava várias línguas, publicou muitos livros e era admirado pelas mulheres da alta sociedade inglesa.

³²⁸ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 05 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 13: “o entusiasmado amador inglês, que não se importava em ser chamado de “balunático”.”

³²⁹ Sarah Bernhardt, 1844-1923, a mais famosa atriz francesa da época.

³³⁰ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 07, 08 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 16: “famosa pela sua magreza, brincou que era magra demais para se molhar – ela ia simplesmente deslizar entre os pingos [da chuva].”

³³¹ Félix Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910: fotógrafo, caricaturista e jornalista francês, pioneiro e entusiasta do voo humano e da fotografia aérea. Contemporâneo a Baudelaire, Gérard de Nerval e Charles Philippon, excêntrico e inventivo, foi considerado o melhor fotógrafo retratista do mundo e ficou famoso pelos retratos que fez da atriz Sarah Bernhardt, em fins do século XIX.

³³² BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 106 e p. 114: “Nem todo mundo valoriza a dedicação de um marido, é claro.”

³³³ Ibidem, p. 24, 25 e ibidem, p. 32, 33: “Mas apesar de todas as infidelidades dele (...) fez o papel de enfermeiro carinhoso (...), tocando-a e acariciando-a o tempo todo.”

Concebemos que as análises destas secções iniciais obedeceram a esta hierarquia, portanto, serão mais breves, se comparadas à última secção. Contudo, as análises e as intratextualidades se prestarão para ratificar a indissociabilidade e a intercomunicação das três secções na costura de um mesmo tema, qual seja, o tema da finitude e da necessidade de se falar, ou de se escrever sobre sentimentos, emoções e os padrões humanos, “*I have assimilated his story to mine; he fits into my pattern*”³³⁴, sobretudo do ponto de vista masculino.

Enfim, a jornada instrutiva do narrador não se encerrou, tampouco a do leitor. Constatamos que as duas secções iniciais de *Levels of Life*, prepararam o repertório do leitor para a terceira secção da narrativa, assinalando o coração temático da obra.

O amor inspira o desejo por discursos verdadeiros

The Loss of Depth (A perda da profundidade), a terceira e última secção de *The Levels of Life*, apresenta um pequeno extrato de memória do escritor, pontuado por várias referências literárias e muitas outras reflexões sobre o amor, os afetos, as contingências e nossa finitude. Ela também versa sobre o tempo de quem sobrevive à morte e as transformações dela decorrentes. Desta maneira, esta terceira secção, perfaz com as anteriores, a composição da obra e, ao fazer um fechamento, dá sentido para a obra como um todo. O narrador incentiva o leitor a buscar a coragem, que supõe estar no amor, “*love gives us a similar feeling of faith and invincibility.*”³³⁵

Em nova paisagem geográfica e temporal, delimitada por percalços emocionais da maior importância, a terceira secção evidencia uma quebra narrativa em relação às anteriores, com uma guinada subjetiva³³⁶, e o que chamamos de extrato de memória tem características ficcionais e autobiográficas³³⁷ do escritor.

³³⁴ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p.111 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 120: “assimilei a história dele à minha; ele se encaixa no meu padrão.”

³³⁵ Ibidem, p. 67 e ibidem, p. 75: “O amor nos provoca um sentimento semelhante de fé e invencibilidade.”

³³⁶ Os anos 1960 foram marcados pela morte do autor, em Barthes e Foucault, enquanto os anos 1970/1980 apontaram para a revalorização desse autor, falando-se em um autor ressuscitado, em especial, pela voz do francês Phillippe Lejeune.

³³⁷ SARLO, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, (2007): p. 30: “[...] há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva, um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia chamar ‘o sujeito ressuscitado’.”

Então, um narrador em primeira pessoa oferece um relato, por vezes lírico e mais confessional, que estabelece um novo pacto com o leitor para que caminhem juntos pela narrativa. Pensemos em um texto em que há características da autoficção, ou seja, onde a ficção não está exclusivamente associada à arte imaginativa e ao ato de inventar, mas situa-se na esfera do modelar-se, dando uma forma literária ao exercício de contar sobre acontecimentos em torno de si.

Podemos, igualmente, conceber esta terceira secção, como um tipo de diário livre, sem restrição ao gênero ou a evidências cronológicas mencionadas explicitamente, seria, condicionalmente, um relato importante de acontecimentos significativos da vida do narrador, ocorridos a partir do diagnóstico desolador da doença de sua esposa, seguido por uma morte rápida.

Relatando encontros, reencontros e eventos, o narrador mescla instigantes perquirições sobre a manifestação de novos sentimentos e reações desconhecidas diante de eventos inesperados. Ele também é responsável por breves incursões filosóficas e existenciais. Em grande parte da narrativa, o discurso não é linear, pois se baseia nas memórias do vivido, e, como já afirmamos, a memória é errática, transitória, débil e suscetível de transfigurações diante de novos acontecimentos.

Nos dias que se seguiram ao diagnóstico da doença fatal, muitos sentimentos misturados e confusos passaram por sua consciência, e também, depois, no lento e longo percurso do luto.³³⁸ São realçados, os momentos difíceis que se seguiram à morte da companheira de trinta anos do narrador: *“We were together for thirty years. I was thirty-two when we met, sixty-two when she died. The heart of my life; the life of my heart.”*³³⁹

O leitor pode perceber um movimento interessante no qual o escritor se torna outro em relação a si mesmo, “o enunciador duplica-se e ganha espessura, divide-se e observa a própria trajetória, ora de dentro, ora de fora: constrói a gênese e a consciência de si”³⁴⁰, através de uma exposição feita sem nomear a esposa morta.

³³⁸ FREUD, *Luto e melancolia*, (2011), p.47: “É digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete grandes desvios de conduta normal da vida.”

³³⁹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 68 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 76: “Nós ficamos juntos por trinta anos. Eu tinha trinta e dois quando nos conhecemos, sessenta e dois quando ela morreu. O amor da minha vida; a vida do meu coração.”

³⁴⁰ PINTO, “Meu querido diário: por que escrevo?” (2019), p. 01.

Discretas referências caracterizam o narrador: há uma brevíssima menção ao seu nome - que corresponde à identidade onomástica do autor: “*Julian’s the odd one out because he’s the only person whose wife is dead.*”³⁴¹; sua atividade profissional anterior e a atual, “*as a former lexicographer, [...], as a writer and as normally prejudiced English-speaking citizen*”³⁴², ambas correspondem a atividades exercidas pelo escritor, no início de carreira e atualmente, e também a referência à sua nacionalidade, respectivamente, pelo fato de ser inglês e falar a língua inglesa.

Se o narrador tem muitas características do autor, chegando a nomear-se com o mesmo prenome, todavia, no que diz respeito a seus interlocutores, em geral, não são nominados, relacionando-os às funções que exercem, por exemplo, o taxista. Em sua maioria, outros citados são mencionados por um pronome indefinido, ou por expressões como, uma amiga nossa, ou uma amiga jornalista, uma velha amiga americana de minha mulher, ou ainda, nossos amigos; uma exceção é o carteiro congolês, Jean-Pierre, com quem o narrador tinha o hábito de conversar.

O espaço, das ações descritas e das reflexões transcritas, se circunscreve em torno da casa do narrador, no subúrbio de Londres. Há menções ao hospital em que sua mulher ficou internada, e às suas andanças pela cidade, nas ruas, nos teatros e cinemas “*I went to a London cinema for a direct broadcast from New York...*”³⁴³. Contudo, o espaço interior é fundamental, aquele espaço dentro de seu corpo, de sua mente, da confusão do seu cérebro, caracterizando o espaço elástico de sua memória, no qual vaga, como um solitário à espreita de uma nova gramática explicativa para sua perda, para seu luto e talvez para seu porvir.

Pensamos que criar possibilidades para examinar afetos, perdas e a forma que lidamos contemporaneamente com a morte é bastante significativo, pois estes eventos acontecem cotidianamente com qualquer outro homem ou mulher, em circunstâncias semelhantes. Ou seja, todos os dias, as pessoas perdem seus maridos ou esposas, pais, filhos ou amigos. Todos os dias, morrem várias pessoas, importantes ou não para nós, e

³⁴¹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 89, 90 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 98: “Julian está fora do contexto porque é o único cuja esposa morreu.”

³⁴² Ibidem, p. 100 e ibidem, p. 109: “como um ex-dicionarista [...], como escritor, e como cidadão medianamente preconceituoso que fala inglês.”

³⁴³ Ibidem, p. 92 e ibidem, p. 100: “Fui a um cinema em Londres para assistir a uma transmissão de Nova York...”

isso gera sentimentos, de tristeza, de angústia, de compaixão, de modo que a alteridade está contemplada.

Supomos que a importância de se escrever sobre estes afetos é ainda maior, porque, além de o narrador expor seus sentimentos e pensamentos, articulando sua voz, apreendemos que a escrita da experiência, como intenção de articular as vozes da alteridade, as vozes dos sujeitos que experimentam situações semelhantes, é ainda mais meritória. Por fim, de algum modo, este tipo de literatura se insere como partícipe no discurso histórico de seu tempo.

The Loss of Depth é um exercício de articulações entre a memória e o tempo, a memória do narrador em relação à sua vida compartilhada com a esposa que morreu e reflexões sobre o tempo presente, o passado e o futuro. O tempo cronológico é representado pela contagem dos eventos durante o brevíssimo tempo do adoecimento e no depois da morte dela. As marcas histórico-temporais são apresentadas no relato, através de âncoras do real. Por outro lado, a articulação entre a memória e o tempo subjetivo do narrador são pródigas no texto.

*Notre propos est de saisir le sens d'un geste*³⁴⁴

É importante explicitar que consideramos este extrato de memória do escritor, um texto com características de autoficção, pois adotamos os critérios de que “há um salto qualitativo do romance autobiográfico à autoficção; da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção.”³⁴⁵

Ademais, percebemos que esta terceira seção, tem uma intenção mais memorialística que historiográfica³⁴⁶, podendo haver erros factuais, uma nítida reverência às falhas da memória, abrindo amplo espaço para a presença da subjetividade do escritor, embora também haja “uma abundância de fatos reais, em que o peso do que é ‘verídico’

³⁴⁴ DOUBROVSKY, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, (1988), p. 05.

³⁴⁵ ALBERCA apud FAEDRICH, *O conceito de autoficção*, (2015), p. 47.

³⁴⁶ TEZZA, *Literatura à margem*, (2018), p. 153, *passim*: podemos mencionar o caso de *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski. Nesta obra, as aventuras de um condenado na Sibéria, coincide marcadamente com a vida do escritor russo, que também foi preso e condenado à morte, mas teve pena comutada pelo czar no último minuto, tendo sido obrigado a passar cinco anos na Sibéria, de onde saiu em 1854. O peso da experiência pessoal teve um peso absoluto neste relato, mas Dostoiévski firma um pacto ficcional com o leitor.

é muito forte e, no entanto, a obra se inclina poderosamente para o registro da ficção.”³⁴⁷

Conforme explicitou Tezza:

a vida do autor acabará sempre por deixar algum rastro em sua representação romanesca. [...] há uma imensa gradação aí, fusão de fronteiras e de limites que pode ir da maior [...chegando a] coincidências brutais, às vezes de datas, nomes, locais, quase como um mapa de Borges reproduzindo ele próprio a realidade em que se inspira.³⁴⁸

Serge Doubrovsky, expoente francês do gênero literário da autoficção, afirma que ela é “uma escrita *a posteriori* [...] Escrever é uma forma de ressuscitá-las [as diferentes etapas da própria vida] e de conservá-las. Sem dúvida para escapar do tempo, do desaparecimento. Eu disse em *Fils*: ‘Eu escrevo para morrer menos.’ [...] Cada uma das minhas obras é um trabalho de luto...”³⁴⁹

Ainda, para o mesmo escritor francês, a autoficção é

uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória.³⁵⁰

Os fatos narrados podem ter ocorrido com o autor empírico, se tivermos acesso à sua biografia, mas isso espelha apenas uma parcela de sua vida e, no texto literário, estes eventos aparecem reinterpretados, pois

para o narrador, tudo é ‘fato real’; sob o código convencional da ficção, na moldura com começo, meio e fim em que o livro circunscreve-se, o estatuto da realidade é completamente irrelevante como constituição do sentido do texto [...] o elemento factual, ao entrar na moldura da ficção, perde seu estatuto de realidade, a sua âncora diferencial, e passa a pertencer à família dos elementos ficcionais com exatamente o mesmo status.³⁵¹

³⁴⁷ TEZZA, *Literatura à margem*, (2018), p. 153.

³⁴⁸ Ibidem, p. 157. Referência ao texto “Pierre Menard, autor de Quixote”, de Jorge Luís Borges.

³⁴⁹ DOUBROVSKY apud FAEDRICH, “Autoficção: um percurso teórico”, (2016), p. 36.

³⁵⁰ DOUBROVSKY apud FAEDRICH, “Autoficção feminina: mulher nua diante espelho”, (2010), p. 92.

³⁵¹ TEZZA, *Literatura à margem*, (2018), p. 155, 156.

Sabemos, entretanto, que o conceito de autoficção ainda não goza de estabilidade conceitual, pois não há consenso em torno dele nas discussões de teoria literária, e ratificamos a explanação de Tezza:

o autor biográfico participa do evento aberto da vida e não está submetido, portanto, à ideia da unidade temática e estrutural [...], ele não é um objeto – é um sujeito; ao contrário do narrador, o autor biográfico não sabe o que vai acontecer amanhã; já o narrador é uma voz de artifício que só pode existir sob moldura [...], assim que se instala e diz o que tem que dizer, destaca-se para sempre de seu criador, o autor biográfico, e passa a viver no mundo relativamente autônomo dos textos. [...], já não deve obrigações ao autor biográfico – ele sai do evento aberto da vida de onde ele nasceu para o mundo paralelo do texto, o mundo sob representação, uma espécie de mapa que se desenha entre as coisas reais e os nossos olhos para que, enfim, possamos ver alguma coisa real.”³⁵²

O narrador sabe o que aconteceu anteontem, no seu passado anterior, mas ele quer contar sobre os afetos que emergiram ontem, depois do evento mais impactante para ele, a morte da esposa; mas, o ontem é um tempo que também já passou, e não é mais o presente do narrador, portanto, ele emprega verbos no pretérito mais-que-perfeito, pretérito perfeito ou imperfeito, no caso deste último, ocorrerá em português, apenas pela eventual escolha do tradutor, pois não existe este tempo verbal em língua inglesa³⁵³, conforme apresentado abaixo.

A dor do luto ainda está em curso para o narrador, no tempo da escrita da narrativa, outubro de 2012³⁵⁴, mas os eventos que a causaram, se passaram no outono de 2008. Parece que no momento da escrita, ele consegue encará-los e contar: “*From a summer to an autumn, **there was** anxiety, alarm, fear, terror. It **was** thirty-seven days from diagnosis to death.*”³⁵⁵ São sentimentos fortes, conhecidos pelo narrador, na literatura e na lexicografia, até então, porém, não antes experimentados, em toda sua crueza. A contagem dos dias, um vendaval no tempo, a inacreditável velocidade da doença e um

³⁵² TEZZA, *Literatura à margem*, (2018), p. 138.

³⁵³ Retomando a nota 122 deste trabalho e citação feita no capítulo anterior, por ocasião da análise do romance *The Sense of an Ending*. ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, (2006), p. 19.

³⁵⁴ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 118 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 127: no fim desta terceira seção, há a assinatura com as iniciais J.B., seguida pelo local e data: “Londres, 20 outubro 2012.”

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 68 e *ibidem*, p. 76: “de um verão até um outono **houve** ansiedade, susto, medo, terror. **Foram** trinta e sete dias do diagnóstico à morte.” (grifos meus)

turbilhão de emoções que o jogaram em uma “*new reality in which you **have been** dunked. [...] Money could not **have saved** her.*”³⁵⁶ (grifos meus)

Há momentos em que a narrativa excede aos eventos, e a reflexão volta-se para os sentimentos, as dúvidas, as conexões acionadas pelo seu repertório cultural, as similitudes, as incapacidades, de modo que o narrador emprega o tempo verbal no presente, ou no gerúndio: “*we **are** bad at dealing with death, that banal, unique thing; we **can** no long **make** it part of a wider pattern.*”³⁵⁷ (grifos meus)

Se por um lado a morte é banal, porque todos a temos como certa, por outro, ela é única na forma em que a encaramos, e como expressamos os sentimentos a respeito da perda de alguém próximo.

Hoje, perdemos a competência de manter a morte próxima das vidas que continuam, porque nós a descontextualizamos, deixamo-la confinada a hospitais, clínicas. De maneira crescente e eficiente, a morte foi sendo afastada da circulação doméstica, da vida cotidiana, e se tornou quase desconhecida, porque o desejo é nos tornarmos indiferentes a ela. Esconder a morte deste mundo foi a alternativa para deixar espaço para o imperativo contemporâneo da vitalidade, da juventude, da imediatidade. Morrer não cabe mais no padrão ideal e ao celebrado ideal de felicidade. Mas, isso é impossível e irreal.

Enfrentando seus sentimentos do luto, o narrador afirma estar disposto a não desviar o olhar do momento mais dolorido, narrando-se com os verbos no presente. O universo está em movimento, sem cessar seu trabalho contínuo:

*We **grieve** in character [...] in a time when nothing **seems** or **feels** obvious. [...] grief **sorts** out and **realigns** those around the griefstruck. [...] It's just the universe **doing** its stuff.*”³⁵⁸ (grifos meus)

³⁵⁶ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 69, 74 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 77, 82: “esta nova realidade na qual **foi atirado**. [...] Dinheiro não **poderia** tê-la salvado.” (grifos meus)

³⁵⁷ Ibidem, p. 69 e ibidem, p. 77: “Nós **lidamos** mal com a morte, essa coisa banal, única: não **conseguimos** mais **colocá**-la num contexto mais amplo.” (grifos meus)

³⁵⁸ Ibidem, p. 70, 71, 72, 74 e ibidem, p. 78, 79, 80, 81, 82: “**Vivemos** nosso luto de acordo com nosso temperamento. [...] um tempo em que nada **parece** óbvio. [...] a dor **reorganiza** e **reordena** aqueles que **rodeiam** os enlutados. [...] É só o universo **fazendo** o seu trabalho.” (grifos meus)

Algumas reflexões do narrador se deslocam para o passado, acentuando a desorganização experimentada por ele, no presente da narração, desse modo, emprega verbos no presente e no pretérito, um tempo que passou e um modo de viver que acabou:

*a voice on the phone asks, a week after I have buried my wife, 'what are you up to? Are you going on walking holidays? I shout at the phone for a moment or two, then put it down. No: walking holidays were that we did together, when my life was on the level.'*³⁵⁹ (grifos meus)

Como se percebe, o narrador verbaliza que sua vida não está nos eixos, a morte da esposa a desorganizou; ainda não vê perspectivas para o tempo futuro, que parece nebuloso. Suas ruminções acerca do tempo passado são inconclusivas, portanto, o resultado é uma resposta imediata e raivosa ao tempo presente. Nosso narrador enlutado machuca-se com quase todas as intervenções externas, ele admite que precisa de mais tempo para absorver a perda dela, sua esposa amada.

A dor lhe parece imensa, contundente, por isso sua convicção é de que cada enlutado precisa de um tempo próprio de assimilação. Uma pergunta insiste em lhe rondar, *"So, how do you feel? As if you have dropped from a height of several hundred feet, conscious all the time, have landed feet first in a rose bed with na impact that has driven you in up to the knees, and whose shock has caused your internal organs to rupture and burst forth from body."*³⁶⁰

Concordamos com T.S. Eliot quando afirma que:

a única maneira de expressar emoção na forma de arte consiste em encontrar um 'correlativo objetivo'; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma sequência de eventos que será a fórmula daquela emoção particular.³⁶¹

Notamos, então, que as emoções contundentes do narrador são comparadas a acontecimentos relatados na primeira secção do romance *The sin of height* (*O pecado da*

³⁵⁹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 75 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 83: "uma voz ao telefone diz, uma semana depois de eu ter enterrado minha mulher. "O que você vai fazer? Vai tirar férias e fazer uma caminhada?" Berro no telefone por alguns instantes, depois desligo. Não: caminhadas era o que fazíamos juntos nas férias, quando minha vida estava nos eixos." (grifos meus)

³⁶⁰ Ibidem, p. 77 e ibidem, p. 85: "Então, como você se sente? Como se tivesse despencado de uma altura de centenas de metros, consciente o tempo todo, caído em pé sobre um canteiro de rosas com um impacto que o fez ficar enterrado até os joelhos, e cujo choque fez com que seus órgãos internos se rompessem e explodissem para fora do corpo."

³⁶¹ ELIOT apud ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, (2006), p. 42.

altura); a ação descrita lá, constrói uma sucessão de eventos para expressar a dor sentida pelo viúvo, nesta terceira secção. Este trecho ganha contornos de maior dramaticidade material quando o narrador menciona que o episódio foi relatado por um historiador. Vejamos a descrição do narrador:

In August 1786 – ballooning’s infancy – a young man had dropped to his death in Newcastle from a height of several hundred feet. He was one of those who held the ballons restraining ropes; one a gust of wind suddenly shifted the airbag, his companions let it go, while he held on and was borne upwards. When he fell back to Earth. As one modern historian puts it ‘the impact drove his legs in to a flower bed as far as his knees, and ruptured his internal organs, which burst out on to the ground.’³⁶²

O narrador precisa explicitar que está devastado, assolado pela dor do luto, ele demonstra o tamanho de sua dor ao fazer a correspondência entre da primeira secção e a terceira, retomando um episódio narrado nos primórdios do balonismo, compara-o a como se sente no presente, respondendo à pergunta de como se sente:

nor do you know how you appear to the others. How do you feel and how do you look may or may not be the same. So how do you feel? As if you were dropped from a height of several hundred feet, conscious all the time, have landed feet first in a rose bed with na impact that has driven you in up to the knees, and whose shock has caused your internal organs to rupture and burst forth from your body.³⁶³

O narrador está confuso, mas tem certeza sobre sua dor, sabe que ela é pungente. Ao repetir a descrição do rapaz que morreu com as pernas enterradas no corpo, ele as toma para si, para expressar como sente a dor com a perda da esposa. É a descrição de sua dor de forma potente. No mais, percebemos que a retomada dos argumentos liga as

³⁶² BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 08, 09 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 16, 17: “Em agosto de 1786 – infância do balonismo -, um jovem tinha despencado para a morte de uma altura de dezenas de metros em Newcastle. Ele era um daqueles que seguravam as cordas de contenção do balão; quando uma lufada de vento atingiu de repente a bolsa de ar, seus companheiros soltaram as cordas, enquanto ele continuou segurando e foi levado para cima. Em seguida, ele caiu de volta na terra, como um historiador moderno disse: ‘o impacto enterrou suas pernas num canteiro de flores até os joelhos, e rompeu seus órgãos internos, que se espalharam pelo chão.’”

³⁶³ Ibidem, p. 77 e ibidem, p. 85: “Nem você sabe como os outros o veem. Como você se sente e o que aparenta podem ou não ser iguais. Então, como você se sente? Como se tivesse despencado de uma altura de centenas de metros, consciente o tempo todo, caído em pé sobre um canteiro de rosas com um impacto que o fez ficar enterrado até os joelhos, e cujo choque fez com que seus órgãos internos se rompessem e explodissem para fora do corpo.”

secções, deixando explícita a ideia de interrelação entre as secções, conforme observado anteriormente.

Ao introduzir a morte como evento inescapável para todos nós, uma espécie de marco que nos iguala como humanos, o narrador se mostra vulnerável; ao revelar, através de seu relato intimista, quão dolorido se torna a interposição da morte no encontro idílico entre duas pessoas, ele a compara a um divórcio radical. O evento terminal da morte de um companheiro de anos, desorganiza o sujeito que sofreu a perda, fazendo-o também perder, por vezes, o rumo da vida e seu sentido.

Quando o narrador declara seu estado de luto, ele legitima o vazio, comparando-a a estabelecer algumas linhas divisórias da vida:

*Early in life, the world divides crudely into those who have had sex and those who haven't. Later, into those who have known love, and those who haven't. Later still, it divides into those who have endured grief, and those who haven't. These divisions are absolute; they are tropics we cross.*³⁶⁴

O tempo, a memória e suas representações

Os subtítulos significativos de *Levels of Life* apontam para significados potentes, os quais podem ser lidos como insinuações a ritos de passagem, que ele nomeia por os trópicos que se cruzam: uma passagem do gozo ao êxtase, e à morte. Estes limites entre contextos deixam claro como estamos expostos às forças da contingência, sobretudo à morte, e, paralelamente, limitados por nossa compreensão sobre nós e sobre o mundo.

Os importantes avanços tecnológicos e científicos contribuíram para o processo de esclarecimento, pudemos ganhar mais consciência, repetindo, “*allowed us to look at ourselves better, with increasing truth*”³⁶⁵, mas ainda há limitações nas descobertas e

³⁶⁴ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 68 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 76: “Cedo na vida, o mundo se divide cruamente entre aqueles que fizeram sexo e aqueles que não fizeram. Mais tarde, entre aqueles que conheceram o amor e aqueles que não conhecera. Mais tarde ainda, ele se divide entre aqueles que enfrentaram a dor da perda e aqueles que não a enfrentaram. Essas divisões são absolutas; elas são trópicos que cruzamos.”

³⁶⁵ Ibidem, p. 26 e ibidem, p. 34: “nos permitiram olhar melhor para nós mesmos, cada vez com mais verdade.”

muitas incertezas, o conhecimento não é infinito e nem todas as certezas vêm das descobertas científicas objetivas.

Portanto, nem toda ousadia do homem do século XIX, e os avanços científicos naquele século e nos seguintes, não nos deixou satisfeitos. Sem direção, há a necessidade de se inventar outras formas de voar: “*We live on the flat, on the level, and yet – and so - we aspire. Groundlings, we can sometimes reach as far as the gods. Some soar with art, others with religion; most with love.*”³⁶⁶

A literatura criou narradores que “que perseguem uma certa busca de si mesmo”³⁶⁷, e inventou formas de dizer sobre os sentimentos, em especial, sobre o amor e a morte. Estes relatos podem contribuir para se construir um sentido para sua vida, quando os fatos a mudam radicalmente.

Como um primeiro entendimento sobre esta obra, sugerimos que diz respeito à estratégia do autor em deslocar a relação clássica do autor-narrador-personagem-protagonista, supostamente tentando expandir os limites das formas narrativas, criando uma estratégia de contar ao leitor sua experiência. No entanto, apesar de contar sobre sua experiência única e como ele a experienciou, o narrador não parece querer se restringir à um simples desabafo ou contá-la de modo estritamente pessoal, o que concebemos é que o relato pode sugerir parâmetros ao sujeito contemporâneo - que somos todos nós - se enfrentar as mesmas situações, poderá se deparar com emoções semelhantes, diante de uma perda importante, sentirá a dor do luto próxima a que o narrador descreveu.

Levels of Life é, certamente, uma obra exigente, que nos aponta para degraus da vida, os quais podemos subir ou descer. Pensar em quem nos tornamos quando cruzamos certas etapas, quando vivenciamos certas experiências, a partir das quais estaremos transformados e não poderemos retroceder.

Para o escritor alemão W. G. Sebald, cuja obra goza de importância indiscutível na literatura contemporânea, os “deslocamentos temáticos e estruturais, conduzem o leitor a uma reflexão e a uma compaixão condizentes com a memória fragmentada dos

³⁶⁶ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 36 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 44, 45: “Nós vivemos na superfície, no nível horizontal e, no entanto – e por isso – nós sonhamos. Animais rasteiros, às vezes chegamos tão longe quanto os deuses. Alguns voam por meio da arte, outros da religião; a maioria do amor.”

³⁶⁷ RICOEUR, (1995), *Tempo e narrativa II*, p. 226.

sobreviventes do séc. XX”³⁶⁸, ou seja, diante da fragmentação das experiências, em proporções crescentes, sobretudo a partir da segunda guerra mundial, no meio do século passado, é preciso pensar em formas de se associar o humano, explicamos, compartilhar experiências, dividir emoções, apostar na participação ativa do leitor contemporâneo no trabalho de alinhar conjuntamente as obras literárias.,

Partindo da ideia de um sujeito que está sozinho, no vazio, perdeu altura e profundidade, mas ainda deseja refletir sobre o mundo, sobre seu lugar e, também, sobre as emoções que podem e, talvez precisem, ser compartilhadas:

*First Nietzsche, then Nadar. God is dead, and no longer there to see us. So we must see us. And Nadar gave us the distance, the height, to do so. He gave us God's distance, the God's-eye view. [...] our planet looks more or less like any other planet (except to an astronomer): silent, revolving, beautiful, dead, irrelevant. Which may have been how God saw us, and why He absented himself. Of course I don't believe in the Absenting God, but such a story makes a nice pattern.*³⁶⁹

Esta elaboração parece desejar organizar uma possibilidade de nos distanciarmos de nós, rompermos as características solipcistas do contemporâneo e elaborar formas de observar nossa existência de longe, como uma totalidade, com sentimentos e emoções singulares, mas que possam ser compartilhados, percebendo o que nos faz partícipes de uma mesma condição. O narrador alude à possibilidade de haver um padrão, concebemos como uma forma que possamos nos tornar mais empáticos pelo compartilhamento.

Contudo a pretensão de se achar um padrão, também pode nos levar a esbarrar em ilusões ou utopias, levando-nos ao mascaramento da realidade. Diante da perspectiva de estarmos em um mundo sem Deus, vivendo num planeta solto e irrelevante no espaço, o que resta é olharmos para nós mesmos, para nossos semelhantes, sem nutrir a esperança de que apareça um salvador a qualquer momento, uma autoridade transcendente que

³⁶⁸ SEBALD apud PERRONE-MOISÉS, *Mutações da literatura no século XXI*, (2016), p. 240.

³⁶⁹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 86 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 94: “Primeiro Nietzsche, depois Nadar. Deus está morto, e não está mais aqui para nos ver. Então *nós* precisamos nos ver. E Nadar nos deu a distância, a altura, para fazer isso. Ele nos deu a distância de Deus, a visão do olho de Deus. [...] nosso planeta se parece mais ou menos como qualquer outro planeta (exceto para um astrônomo): silencioso, girando, belo, morto, irrelevante. Que pode ser como Deus nos via, e por que Ele se ausentou. É claro que não acredito no Deus ausente, mas esta história forma um belo padrão.”

venha nos comandar, prescrever comportamentos e moralidades ou prometendo uma proteção ao final de nossa jornada.

Por isso, devemos nos manter na luta em busca de tentar entender sobre nós. Encarando de frente esta solidão, podemos enriquecê-la com reflexão e empatia, parece ser a sugestão da narrativa, desejos que o homem contemporâneo consiga estar num mundo, com ou sem a existência de Deus, precisamos elaborar uma narrativa própria, o que pode nos manter encorajados a buscar um sentido para o presente.

Notamos que, as repetições e a característica de precariedade da memória são semelhantes às encontradas no romance *The Sense of an Ending*, elas também alicerçam esta segunda obra em análise. A não-confiabilidade da memória corrobora a perturbadora constatação de quanto as nossas lembranças estão sujeitas à ação corrosiva do tempo, que flui sem parar, como um grande rio, a nos modificar.

A morte, a finitude, a contingência absoluta são temas sensíveis, “a morte é um tema constante, não porque ela é um tema humano por excelência, tratado em toda história da literatura, mas porque, em nosso tempo, ela está onipresente nos noticiários, nas imagens e até mesmo na recusa em aceitá-la.”³⁷⁰ Ainda que estejamos imersos no excesso de informações, em “um universo inteiro hipernomeado de sentido, hipersaturado de narrações”³⁷¹, conforme o escritor Juliano Garcia Pessanha.

O evento da morte de alguém próximo, alguém a quem se ama, provoca, de súbito, a reviravolta do mundo do sujeito da perda. Neste mundo completamente diferente, as relações com o tempo e o espaço se transformam, havendo um ponto de inflexão nos sentimentos, na percepção sobre si e sobre o mundo.

Se estiverem com raiva, os enlutados desviam o olhar da sua dor e da nova verdade instalada à sua revelia, “*because the truths they have fallen into, not just up to their knees, but their hearts, necks, brains, are sometimes indefinable; or even if definable, inexpressible.*”³⁷²

A nova circunstância do narrador, com a morte da esposa, causa-lhe perplexidade e dor; para tanto, buscar entender e é necessário exprimir-se para redefinir sua nova

³⁷⁰ PERRONE-MOISÉS, *Mutações da literatura no século XXI*, (2016), p 249.

³⁷¹ Op. cit, loc. cit..

³⁷² BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 78, 79 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 87: “Porque as verdades nas quais eles despencaram, não só até os joelhos, mas até seus corações, pescoços, cérebros, são às vezes indefiníveis; ou mesmo que sejam definíveis, são inexprimíveis.”

posição no mundo, No caso do narrador, o significado é explícito, traduz seu mundo sem a amada esposa, privado de “*her radiant curiosity about life*”³⁷³, portanto, um novo padrão de comportamento e de posicionamento em relação aos mais próximo e a si mesmo é exigido.

Considerando a impossibilidade de ter de volta a quem se perdeu para a morte, rumo-se ao futuro imprevisível e, talvez, muito dolorido; os enlutados continuam a precisar reconfigurar seu mundo subjetivo e fazer uma tentativa de transformação, ainda que intuitiva, mas que lhes dê alguma ressignificação.

Enquanto a escrita de um diário pode estar mais ligada à literatura e à observação do mundo da vida particular, esses fragmentos de memórias analisados na terceira secção *The Loss of Depth (A perda da profundidade)*, parecem não só expressarem uma dor única pelo luto, mas uma dor simplesmente singular, mostrando que querem também testemunhar sobre um tempo no qual um tipo específico de afeto ganhe expressão legitimada, referindo-nos a um sofrimento corriqueiro da condição humana, para o qual não há preparação ou aprendizado.

Em certa ocasião, diante de uma pergunta insistente, sobre como ele estava se sentindo ‘por dentro’, o narrador conta ter se sentido impelido a ignorá-la, porque pensou “*I felt not in myself but way out of myself.*”³⁷⁴ Ou seja, o luto é disfórico, descentralizador; a vaga ideia de uma felicidade solitária “*sounds like a contradiction in terms, an implausible contraption that will never get off the ground*”³⁷⁵, algo tão precário equiparado àquele primeiros balões movidos a gás, nos primórdios do balonismo, no século XVIII, conforme contado na primeira secção desta obra.

Para aqueles que estão de luto, ainda que haja um leve desejo de superação para continuar a viver, “*the question of suicide arrives early, and quite logically [...] if I cannot live without her, if my life is reduced to mere passive continuance, I shall become active.*”³⁷⁶ Curioso é lembrarmos que o método preferido descrito por este narrador, caso optasse por esse fim para si, é o mesmo que a personagem Adrian Finn utiliza para se

³⁷³ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 78 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 86: “sua curiosidade radiante em relação à vida.”

³⁷⁴ Ibidem, p. 79 e ibidem, p. 87: “não me sentia *dentro* de mim mesmo, mas totalmente fora de mim.”

³⁷⁵ Ibidem, p. 80 e ibidem, p. 88: “isso parece uma contradição em termos, uma engenhoca improvável que jamais sairá do chão.”

³⁷⁶ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: “A questão do suicídio ocorre logo, e de modo bastante lógico, [...] se não conseguir viver sem ela, se minha vida estiver reduzida a uma mera continuidade passiva, eu me tornarei ativo.”

suicidar, em *The Sense of an Ending*, romance analisado neste trabalho. O método seria cortar os pulsos, numa banheira e sangrar até morrer.

A narrativa prossegue, tocando na aridez do cotidiano e na dor de retomar minimamente a rotina, após uma perda tão importante. Paralelamente aos questionamentos espirituais e uma reflexão existencial incessante, há indícios de que o narrador não quer se anestesiá-lo e esquecer sua dor, enquadrando-se à lógica contemporânea de felicidade constante, o que ele chama de uma ideologia protecionista que tenta nos poupar de tudo que é ruim ou desagradável.

Nosso viúvo-narrador demonstra querer encarar de frente a angústia da perda e a irreversibilidade dos acontecimentos, problematizando a autenticidade deles. Ao receber uma mensagem logo após a morte de sua esposa que dizia: “*The thing is – nature is so exact, it hurts exactly as much as it is worth, so in a way one relishes the pain. If it didn’t matter, it wouldn’t matter.*”³⁷⁷, achou tão consoladoras as palavras, que manteve por muito tempo a carta à vista. O narrador vai elencando os anos que se passavam, o ano um, o dois, o ano três sem ela!

Anos mais tarde, ao final da narrativa, ele as relembra, testemunhando a dor e refletindo sobre mudanças sutis:

*‘It hurts exactly as much as it is worth, so in a way one relishes the pain, I think.’ The second part of the sentence [...] struck me as unnecessarily masochistic. Now I know that it contains truth. [...] Pain shows that you have not forgotten; pain enhances the flavor of memory; pain is a proof of love. ‘If it didn’t matter, it wouldn’t matter.’*³⁷⁸

Pensamos que o recurso de retomada de determinados trechos tem por função mostrar uma reavaliação do narrador diante da passagem do tempo, o que pode ser considerada uma narrativa em espiral, onde se fazem retomadas para explicitar melhor,

³⁷⁷ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 71 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 79: “A questão é que a natureza é tão exata que dói exatamente o quanto vale, então, de certa forma, a pessoa aprecia a dor, eu acho. Se não tivesse importância, não teria importância.” [...] A dor mostra que você não esqueceu; a dor intensifica o sabor da lembrança; a dor é uma prova de amor.”

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 113 e *ibidem*, p. 121, 122: “Dói exatamente tanto quanto vale, então de certa forma você aprecia a dor, eu acho.” Foi a segunda seção dessa frase que não concordei; ela me pareceu demasiadamente masoquista. Agora sei que ela contém certa verdade. A dor mostra que você não esqueceu; a dor intensifica o sabor da lembrança; a dor é uma prova de amor. ‘Se não tivesse importância, não teria importância.’”

ou diferentemente, uma reflexão, tentando captar melhor o sentido destes momentos desiguais, mobilizando as novas emoções que vão se apresentando.

A condição humana implica em finitude. Se estamos vivos, podemos morrer a qualquer momento, ou perder alguém que amamos. Perceber o sofrimento se instalar. Nosso narrador atento, alerta que *“grief is a human, not a medical, condition, and while there are pills to help us forget it – and everything else – there are no pills to cure it.”*³⁷⁹

Sensivelmente, percebemos que essa condição nos unifica, faz ver os outros que compartilham as mesmas circunstâncias e dores que nós. Há acontecimentos que abrem possibilidades de nos enxergarmos através dos véus da invisibilidade e da indiferença.

Ao articular seus sentimentos de amor, de raiva e fracasso, durante o processo de luto, o narrador os relaciona aos acontecimentos no mundo, criando âncoras com o real, “adequa-se às dinâmicas do tempo. Enquadra as marchas e contramarchas da vida privada no universo alastrado da história.”³⁸⁰

Estas âncoras do real situam, com mais força, a obra literária no tempo histórico, e podem ratificar, intencionalmente, o pressuposto tácito de que autor e narrador são os mesmos, nesta terceira secção. O narrador diz se lembrar da sua primeira visita a Paris *“in 1964; I was eighteen”*³⁸¹, e quando viajou com sua mulher para o Chile e a Argentina, *“with my sixty-second birthday spent in a high forest of monkey-puzzle trees, full of cavorting Magellanic woodpeckers”*³⁸², estes dados correspondem a dados biográficos do autor, de acordo com eventos narrados em seus livros de ensaios.

Em fins de 2008, nos primeiros meses de seu luto, o narrador demonstrava apatia: *“I wanted to watch sport in which I had almost no emotional involvement at all. [...] sport to which I would normally be indifferent. Because now I could only be indifferent; I had*

³⁷⁹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p.71 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 79: “O luto é uma condição humana, não médica, e embora existam comprimidos para nos ajudar a esquecer a dor – e tudo mais – não existem comprimidos para curá-la.”

³⁸⁰ PINTO, “Meu querido diário: por que escrevo?” (2019), p. 02.

³⁸¹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 112 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 120: “em 1964, tinha dezoito anos.”

³⁸² Ibidem, p. 97 e ibidem, p. 105: “com meu sexagésimo segundo aniversário passado numa floresta cheia de araucárias e de pica-paus saltitantes.”

no emotions left to lend.”³⁸³; este testemunho nos parece ser muito incisivo, ele confessa sentir um vazio de emoções.

Naquele momento, 2008, cresciam incertezas pelo mundo todo; a eleição de Barack Obama, nos Estados Unidos, sinalizava um sopro de esperança no cenário político internacional. Apesar da indiferença que confessava sentir por quase tudo³⁸⁴, nosso narrador declara que *“for some reason I cared a lot about Obama getting elected”*³⁸⁵, afinal parecia ser uma renovação política importante, uma perspectiva animadora que poderia influenciar, de alguma forma, os sentimentos derrotistas do homem em luto. A vida, afinal, continuava... muito embora a falta que sentia da mulher morta estava ligada a todas as suas ações ou inações. Essa falta ubíqua, paradoxalmente, lhe informava que estava vivo, sem ela, mas vivo. De certa forma, a falta funcionava *“as a confirmation of where and what I was.”*³⁸⁶

A busca sistemática pelas lembranças e memórias é uma tarefa árdua. Infelizmente, e muitas vezes, elas se apresentam pelo avesso, débeis, carregadas de precariedades. A persistência do narrador, no entanto, continua a tecer a procura pela palavra justa e lúcida a fim de descrever e compartilhar seus sentimentos mais difíceis de exprimir. Um homem em luto, porém, atento aos afetos e sentimentos que afloram a partir de situações novas.

Ele quer acolher seu próprio sofrimento e legitimá-lo, mas entende que apesar do tom de sua dor ser única – tem características próprios a cada sujeito que a sente –, ela não está desconectada de outras dores, não é só ele que a sente, significando que sua empatia e compaixão podem ser estendidas a qualquer outro sujeito experimentando um sofrimento semelhante.

O luto é uma lente de aumento potente, diz o narrador, uma lupa para ver melhor, tanto a si próprio, quanto o mundo ao seu redor, afinal, à nossa volta estão outros enlutados, pessoas que perderam entes queridos para doença, por velhice, pela amarga

³⁸³ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 81 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 89: “queria assistir a esportes com os quais eu não tinha nenhum envolvimento emocional. [...] [aqueles] que normalmente me eram indiferentes. Porque agora eu só conseguia ser indiferente; eu estava desprovido de emoções.”

³⁸⁴ FREUD, *Luto e melancolia*, (2011), p.47: “O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto.”

³⁸⁵ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 74 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 82: “Por alguma razão, me importei muito com o fato de Obama ter sido eleito...”

³⁸⁶ Ibidem, p. 81 e ibidem, p. 90: “como uma confirmação de onde eu estava e do que eu era.”

experiência do suicídio, ou pior, para aquilo que pensamos poder ser evitado, a fome, a pobreza e o exílio forçado.

O narrador continua a elaborar narrativamente suas conjecturas e comparações: *“grief, like death, is banal and unique. So, a banal comparison. When you change your mark of car, you suddenly notice how many other cars of the same sort there are on the road. They register in a way they never did before.”*³⁸⁷

O que passava desapercibido antes da perda, agora se apresenta vivamente, constantemente, muita coisa passa a ser visível para o enlutado. Ele descobre outros iguais, e supõe que sofrem suas dores únicas. Agora, nosso narrador entende! Ele se dá conta de que o mundo caminha, sem parar, a despeito de sua perda e de sua dor.

A sensação de indiferença que ele percebe subitamente, o atormenta porque ele faz parte, a partir de então, dos que estarão do lado dos que sofrem essa indiferença: *“When you are a widowed, you suddenly notice all the widows and widowers coming towards you. Before, they had been more or less invisible, and they continue to remain so to other drivers, to the unwidowed.”*³⁸⁸

Mesclando o tempo cronológico com o tempo subjetivo, ou seja, “o tempo normal e uma elaboração sensorial do tempo”³⁸⁹, o texto sugere, ao leitor atento, alguma instabilidade do narrador que imerso na experiência empática da morte do outro, não escapa à vulnerabilidade da memória, *“when I seek to go down in memory, I fail. For a long time I cannot remember back before the start of the year in which she died.”*³⁹⁰ Essa escassez de lembranças, o angustiam, mas as reflexões que a sucederam, o ajudaram a perceber sentimentos novos que foram se apresentando.

Apesar da limitação, as rememorações ainda alicerçam a narrativa, contadas no tempo possível, no tempo presente do trabalho de luto, mostrando que o exercício de ir e voltar nas memórias recolhidas, recordá-las e contá-las, possibilita o desenho de um novo

³⁸⁷ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 70 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 78: “O luto, como a morte, é banal e único. Então, uma comparação banal. Quando você troca de marca de carro, de repente percebe quantos outros carros do mesmo tipo estão na rua. Eles causam uma impressão que nunca causaram antes.”

³⁸⁸ Ibidem, loc. cit. e ibidem, loc. cit.: “Quando você fica viúvo, de repente nota todos os viúvos e viúvas vindo na sua direção. Antes, eles tinham sido mais ou menos invisíveis, e continuam assim para os outros motoristas, os não viúvos.”

³⁸⁹ SEBALD, *Guerra aérea e literatura*, (2011), p. 61.

³⁹⁰ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 97 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 105: “quando tento mergulhar na memória, fracasso. Por muito tempo, sou incapaz de me lembrar de qualquer coisa que tenha ocorrido antes do início do ano em que ela morreu.”

olhar sobre si. Ao analisar o amor, um sentimento bem conhecido pelo narrador, ele se certifica que o amor é *“a call to seriousness and truth. If it is not that – if it is not moral in its effect – then love is no more than an exaggerated form of pleasure.”*³⁹¹

Apesar do sentimento de dor e luto que experimenta, naquele momento da narrativa, ela não ocupava um espaço moral, apenas o fazia levantar muros de autodefesa e autoproteção. O luto, confessa, um movimento que nos conduz ao egoísmo.

E egoísmo é solidão. Como o luto é solitário, lamenta: por muito tempo, os lugares públicos lhe causaram pânico, seja pela concentração de pessoas frívolas ou alegres, seja pela indiferença ao seu sofrimento, um desconhecimento do que se passava em seu mundo subjetivo, um mundo governado pela ausência da mulher amada. Mas, o mundo dos outros continuava a girar em trajetória que suas emoções, mais profundas, não eram percebidas, legitimadas.

Se por um lado não há um consenso sobre o início da vida, por outro lado, não há dúvidas quanto à morte, o fim. No entanto, *“the fact that someone is dead may mean that they are not alive, but doesn’t mean that they do not exist.”*³⁹² Nosso narrador insiste que *“I do not believe I shall ever see her again. [...] Nor do I believe we shall meet again in some dematerialised form. I believe dead is dead”*³⁹³, porém, apesar de seu ceticismo, era preciso continuar a jornada, ele estava vivo.

Ainda há tempo?

O luto é um tempo, de extensão subjetiva, em que alguém sofre a falta de outro amado que morreu. O estado de ânimo é doloroso, mas um trabalho de luto é preciso ser feito, o que exige investimento de tempo e esforço do enlutado. Segundo Freud, este trabalho se realiza porque

a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse

³⁹¹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 82 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 90: “um chamado à seriedade e à verdade. Se o amor não for isso – se não tiver um efeito moral – então ele não passa de uma forma exagerada de prazer.”

³⁹² Ibidem, p. 102 e ibidem, p. 111: “o fato de alguém estar morto pode significar que a pessoa não está viva, mas não significa que ela não exista.”

³⁹³ Ibidem, p. 78 e ibidem, p. 86: “não acredito que um dia tornarei a vê-la. [...] E não acredito também que um dia nos encontraremos em alguma forma desmaterializada. Acredito que morto é morto.”

objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição de libido, nem mesmo quando o substituto já lhe acena [...] O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas, pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido. [...] E o notável é que esse doloroso desprazer nos parece natural.³⁹⁴

Relembremos que o tempo transcorrido entre o diagnóstico da doença e a efetiva morte de sua mulher foi um tempo brutalmente curto e o impasse entre vida e morte foi violentamente resolvido. Apesar disso, o narrador afirma ter se mantido lúcido, “*I tried never to look away*”³⁹⁵ mas, como aguentar tamanha dor diante do imprevisível, do impensável e percebendo que o mundo continuava a girar indiferente:

*most evenings, as I left the hospital, I would find myself staring resentfully at people on buses merely going home at the end of their day. How could they seat there so idly and unknowingly, their indifferent profiles on display, when the world was about to be changed?*³⁹⁶

A partir da narrativa e informados pelas palavras do psicanalista austríaco, refletimos que o narrador se ressentia ao se dar conta da impossibilidade de consternação e empatia ‘de todos’ em relação à sua perda e à sua dor. Os eventos que aconteceram, mudaram seu mundo, mas nem todos se afetaram com sua angústia.

Felizmente, a passagem do tempo beneficia o trabalho de luto pois o tempo que passa ajuda o narrador a tecer mudanças, reaprender a ler o mundo e ganhar consciência de seu novo lugar, a partir da nova identidade, decorrente de sua viuvez.

³⁹⁴ FREUD, *Luto e melancolia*, (2011), p. 49-51.

³⁹⁵ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 68 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 76: “Tentei nunca desviar os olhos, sempre encarar os fatos.”

³⁹⁶ Ibidem, p. 68 e ibidem, p. 77: “Quase todas as noites, quando eu saía do hospital, me via olhando ressentido para as pessoas nos ônibus que estavam simplesmente voltando para casa no final do dia. Como elas podiam sentar ali tão à vontade e ignorantes, mostrando seus perfis indiferentes, quando o mundo estava prestes a ser mudado?”

Ele continua se recontando, diz que num momento inicial, o abalo no cotidiano é mais palpável, “*you feel sharply the loss of shared vocabulary [...] – all those obscure references rich in memory but valueless if explained to an outsider.*”³⁹⁷ Infelizmente, a linguagem compartilhada por um casal é impossível de ser recuperada quando a interlocução perde um de seus componentes, sem esta partilha, também se extinguem outros entendimentos tácitos experienciados pelo par.

O narrador testemunha que o primeiro ano do luto transcorreu penosamente, e o ano dois se instalou com repetições e novos padecimentos, sempre em diferentes formas de angústia. Podemos pensá-las como “*grief is the negative image of love; and if there can be accumulation of love over the years, then why not of grief?*”³⁹⁸

Revela que, depois de algum tempo impreciso, a ideia de suicídio foi perdendo força à medida em que crescia a sensação de a esposa morta estar presente, interiorizada, amorosamente cultivada em sua lembrança. Surgiu, então, reavivada, a questão: “*how am I to live? I must live as she would have wanted me to.*”³⁹⁹ Esta constatação parece ter exercido força lata a impulsioná-lo a lidar com o tempo e aceitar, suavemente, a continuação da vida.

Eventos triviais ganham ares inaugurais no luto: ao voltar a frequentar atividades culturais, e ir ao teatro assistir a *Oedipus*⁴⁰⁰, depois à ópera, *Elektra*⁴⁰¹, de Strauss, observa que estes espetáculos suscitam-lhe, inesperadamente, um encantamento novo por esta arte dramática, pois compreende que, além do amor, “*its main function is to deliver the characters as swiftly as possible to the point where they can sing of their deepest*

³⁹⁷ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 88 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 96, 97: “você sente tremendamente a perda do vocabulário que compartilhava com ela, – todas aquelas referências obscuras, ricas de lembranças, mas sem valor se explicadas para um estranho.”

³⁹⁸ Ibidem, p. 89 e ibidem, p. 97: “O luto é a imagem negativa do amor; e se pode haver acúmulo de amor ao longo dos anos, então por que não de luto?”

³⁹⁹ Ibidem, p. 90 e ibidem, p. 98: “como vou viver? Tenho de viver como ela teria querido que eu vivesse.”

⁴⁰⁰ *Édipo Rei* é uma peça de teatro grega, escrita por Sófocles (427 a.C.) Aristóteles, na *Poética*, considerou a obra como o mais perfeito exemplo de tragédia grega. Freud elevou o mito de Édipo a um dos pilares da psicanálise clássica, e cunhou a definição do *Complexo de Édipo*.

⁴⁰¹ *Electra* é a personagem principal de uma peça homônima de Sófocles. Electra, levada mais pela fúria do que pela maldade, induziu seu irmão Orestes a assassinar sua mãe, vingando a morte de seu pai.

emotions. Opera cuts to the chase - as death does.”⁴⁰² Tudo isso lhe falava ao coração, estava na medida para si!

Ao assistir a *Orfeo ed Euridice*⁴⁰³, a ópera que se dirige diretamente aos enlutados, percebeu que “*the miraculous trickery of art happened again*”⁴⁰⁴: Orfeu, ao descer ao Hades para reencontrar sua amada, enlouquecido de amor, desobedece as condições pré-estabelecidas pelos deuses, vira-se e olha para Eurídice, a consequência é a perda definitiva da mulher amada. E este pensamento lhe custou muito. “*You loose the world for a glance? Of course you do.*”⁴⁰⁵

Ele consegue recordar sua experiência “*into those dread-filled thirty-seven days*”⁴⁰⁶, ele nunca desejou desviar o olhar do trágico, mas nunca se sentiu impelido a barganhar com os deuses, porque não acreditava, tampouco, atualmente, acredita que haja um Deus em seu cosmos. Notemos a recorrência da especificação da duração dos dias terríveis que designaram o tempo entre o diagnóstico desolador e a morte de sua mulher: foi um tempo devastadoramente curto para absorver o choque fatal.

Mas o tempo cronológico é obstinado, escoa lento, sem parar... em sonhos, é frequente sentir a presença da amada, diz o viúvo. Nos primeiros meses, eles são assustadoramente recorrentes, depois vão se tornando mais raros, ao longo do trabalho de luto. Muitas vezes, os sonhos são mais confiáveis que a memória, porque trazem certa ilusão, leveza e alegria, eles se opõem ao tempo real, vivido. Enfim, “*they are always a source of comfort*”⁴⁰⁷, para uma vida que se tornou mais solitária.

O enlutado se torna incapaz de reafirmar tudo o que viveu com seu par, e isso o amedronta. Ele tem necessidade que os amigos comprovem sua vida vivida com ela, uma

⁴⁰² BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 92 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 100: “sua função principal é levar os personagens o mais rápido possível ao ponto em que eles possam cantar a respeito de suas emoções mais profundas. A ópera vai direto ao ponto, assim como a morte.”

⁴⁰³ *Orfeu*, na mitologia grega, era um poeta e músico talentoso. Apaixonado por Eurídice, casou-se com ela, porém ela morreu, mordida por uma serpente. Seu marido, transtornado pela dor da perda e do luto, vai ao Hades para tentar trazê-la de volta ao mundo dos vivos. Implorou ao rei Hades, que atendeu seu desejo. Eurídice poderia voltar ao mundo dos vivos, mas a única condição era que ele não olhasse para ela até estivessem, outra vez, à luz do sol. Saindo do reino da morte, guiava a amada pelos caminhos sombrios. No final do caminho, ele olhou para trás, em direção à esposa, e para seu desespero, ela foi tomava novamente por Hades. Ele desobedeceu ao rei e a perdeu para sempre, por conta de um olhar.

⁴⁰⁴ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 93 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 101: “o truque milagroso da arte tornou a acontecer.”

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 93 e *ibidem*, p. 102: “Você perde o mundo por um olhar? É claro que sim.”

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 94 e *ibidem*, p. 102: “durante aqueles terríveis trinta e sete dias.”

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 97 e *ibidem*, p. 105: “Eles são sempre uma fonte de consolo.”

vez que “*the chief witness to what has been your life is now silenced, and retrospective doubt is inevitable.*”⁴⁰⁸

Assim, como *Em Busca do tempo perdido*, Proust relata que em um sarau na mansão dos Verdurin,

um dos habitués é Brichot, pedante professor da Sorbonne. Ele nota a presença de tapetes, móveis e bibelôs das residências anteriores dos Verdurin. As coisas lhe evocam o passar do tempo, e o mesmo ocorre com outro conviva, o narrador. O que ambos sentem, a rigor, é incompartilhável, mas Proust persiste na descrição dos objetos e na análise do que Brichot e o narrador percebem neles. [o que percebem é o que] lhes dá uma permanência que é acessível ao leitor. A frase [...] condensa a irrupção do passado no presente, sua simultaneidade. Materializa a procura do tempo perdido. A forma é conteúdo – e vice-versa.⁴⁰⁹

Nosso narrador quer perceber o que, da mulher amada, permaneceu no tempo. São as marcas, os vestígios da memória que permitem essa sensação da permanência, “a ideia de rastro alude ao estatuto ontológico paradoxal de um ser que não é mais”⁴¹⁰, e faz questão, “*I keep alive our lost private language.*”⁴¹¹ Se descobrir uma palavra é descobrir o mundo, e uma nova maneira de se expressar, o viúvo descobre novas formas de dialogar com a morta, descobrindo seu novo mundo.

O narrador vai contabilizando os anos de luto. No ano cinco, diante de uma notícia de um suicídio do filho de um amigo, sente um profundo mal-estar porque sabe que não poderia dialogar com sua mulher sobre aquela morte, e tentar entender os porquês, ele se dá conta que não poderia trocar ideias com ela. Ela não está mais ali.

⁴⁰⁸ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 98 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 106: “a principal testemunha de como foi sua vida não existe mais, e a dúvida retroativa é inevitável.”

⁴⁰⁹ CONTI, Mário Sérgio. “*Frase longa, vida breve.* Na maior sentença de Proust, a permanência do passado no presente.” In: *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 27 de julho de 2019., p. 06: A coluna comenta o livro de 1983 de Etienne Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, que analisava os intermináveis parágrafos e as longas frases proustianas. A mais longa delas, transcrita na coluna mencionada, tem 440 palavras em francês e 388 em português, ela trata do assunto acima mencionado.

⁴¹⁰ Ver nota 227 desta tese: GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, 1997, p. 75.

⁴¹¹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 102 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 111: “mantenho viva a nossa linguagem particular.”

O tempo é fluido para os enlutados, eles perdem os parâmetros afirma. Não é possível adiantá-lo, ele não é mais mensurável “*the griefstruck themselves can hardly tell, since time is now so less measurable than it used to be.*”⁴¹²

No enterro de sua mulher, o narrador conta que leu um trecho seu romance *Flaubert's Parrot* (1984)⁴¹³, um romance no qual imaginara como seria um homem ficar viúvo. Em outubro, sob a neve, com a mão esquerda tocando o caixão, e mão direita segurando o livro, que fora dedicado a ela. Ele se surpreende com a precisão daquelas palavras, escritas trinta anos atrás:

*When she dies, you are not at first surprised. Part of love is preparing for death. You feel confirmed in your love when she dies. You got it right. This is part of it all. Afterwards comes the madness. And then the loneliness: not the spectacular solitude you had anticipated, not the interesting martyrdom of widowhood, but just loneliness. You expect something almost geological – vertigo in a shelving canyon – but it's not like that; it's just misery as regular as a job...[People say] you'll come out of it...And you do come out of it, that's true. But you don't come out of it like a train coming out of a tunnel, bursting through the Downs into sunshine and that swift, rattling descent to the Channel; you come out of it as a gull comes out of an oil slick; you are tarred and feathered for life.*⁴¹⁴

No final, há um progresso no trabalho de luto e as lágrimas secam. “*It is all just the universe doing its stuff, and we are the stuff it is being done to. [...] an unexpected breeze has sprung up, and we are in movement again.*”⁴¹⁵

Estamos em movimento, de novo. A vida continua.

⁴¹² BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 107 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 115: “os próprios enlutados não têm como dizer, já que o tempo agora é tão menos mensurável do que costumava ser.”

⁴¹³ Em tradução brasileira *O Papagaio de Flaubert*, (1988).

⁴¹⁴ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 114, 115 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 122, 123: “Quando ela morre, a princípio você não fica surpreso. Parte do amor é se preparar para a morte. Você se sente confirmado em seu amor quando ela morre. Você entendeu direito. Isso faz parte do todo. Depois vem a loucura. E em seguida a solidão: não o recolhimento espetacular que você tinha antecipado, não interessante martírio da viuvez, mas simplesmente solidão. Você espera algo quase geológico - vertigem no alto de um desfiladeiro –, mas não é assim; é só infelicidade o tempo todo...[As pessoas dizem] você vai sair disse...E você sai, é verdade. Mas você não sai como um trem saindo de um túnel, atravessando o Downs e entrando na luz do sol e, em seguida, aquela subida súbita na direção do Canal; você sai como uma gaivota sai de uma mancha de óleo, você está marcado para sempre.”

⁴¹⁵ Ibidem, p. 118 e ibidem, p. 126: “Tudo isso é apenas o universo fazendo seu trabalho, e nós somos o objeto desse trabalho. [...] uma brisa inesperada soprou, e estamos de novo em movimento.”

4

*“Where’ve you been all my life?”*⁴¹⁶

Encerramento

Ressignificações

Frozen rivers flow

⁴¹⁶ BARNES, *The Only Story*, (2018), p. 142.

Encerramento

Ressignificações

Uma vez organizadas as palavras e apresentada a análise de *The Sense of an Ending* sobre a questão central da tese, ou seja, a investigação da representação do tempo e da memória no romance, agora, precisamos ler o que se organizou, elaborando uma reflexão de encerramento, porém, certamente, não definitiva. Qual é o nosso problema depois da análise do romance? É a elaboração da reflexão sobre a transformação da experiência do narrador, se possível, apurando as ressignificações concernentes a ela. O resultado pretende ser uma contribuição à compreensão da obra de Julian Barnes.

Por meio de uma fina narrativa, Tony Webster, o narrador, disponibilizou ao leitor, inúmeras pequenas peças que formaram o grande quebra-cabeça de sua vida, alternando as lembranças com as confrontações da memória e suas falhas, como apresentamos extensivamente no capítulo 2 desta tese. No entanto, o que ele buscava, o sentido para o que passou, também se desdobra para que entenda o que é, no presente, e o que será, no futuro, porque ele continua vivo. Lembremos do capitão Marlow, amigo de Lord Jim “creio que nenhum homem tem plena consciência das engenhosas artimanhas a que recorre para escapar à sombra terrível do conhecimento de sua própria pessoa.”⁴¹⁷

Talvez Tony não tenha tido consciência de todo o processo pelo qual se sujeitou, mas parece que ele conseguiu atravessar o rio opulento do tempo, em busca de mais autenticidade para seu viver. Ele revelou, em última instância, que sua busca se deu porque havia uma falta, primeiro uma falta de entendimento acerca do seu vazio ou angústia no fim da vida, resultado do seu passado; depois, tinha o desejo de viver melhor os anos que lhe restavam pelo futuro. A chegada inesperada da herança lhe impulsionou à longa caminhada de autoconhecimento e à solução dos enigmas que envolviam seu passado. No romance, há o entrelaçamento entre o passado, o presente e o futuro.

Neste percurso difícil, o narrador aprendeu que a memória é enganadora, nem sempre ajuda no resgate das lembranças, pois elas se apresentam fragmentadas e embaralhadas, possivelmente, deslocaram os fatos passados e ela pode nos iludir, porém, Tony persiste, repetindo-se ao longo de toda a narrativa.

⁴¹⁷ TEZZA, Cristovão, “O livro da minha vida.” In: *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustríssima, 12 de agosto de 2018, artigo sobre o romance *Lord Jim*, de Joseph Conrad, publicado em 1900.

Nossa reflexão se situa em saber como o tempo separado entre o vivido e o contado modificou o narrador. O modo de responder pode parecer tautológico, mas foi por meio de seu contar, ao narrar suas experiências que se operaram as transformações no sujeito falante. Recorremos, mais uma vez, a Ricoeur que ensina que o tempo se torna humano pela narrativa; e, as obras ficcionais não se propõem a responder especulativamente as questões sobre o tempo, mas a fazem narrativamente, porque, apesar de que a comprovação do conhecimento produzido pelas narrativas de ficção não é possível de ser feita, elas revelam

a complexidade do tempo, desvelando os múltiplos níveis ‘qualitativos’ em que se desdobra a experiência humana do tempo através das ‘variações imaginativas’, opondo-se a qualquer simplificação reducionista, principalmente a que reduz tal experiência a uma quantidade, a um número.⁴¹⁸

Tony contou suas experiências no tempo, e o tempo do contar, o tempo da narrativa, aliado às suas reflexões profundas, o transformaram. Sua resignificação dos eventos passados e a forma como se conhece no presente difere muito do que no início da narrativa, da forma como se narrava no início do romance.

A nosso ver, o romance *The Sense of an Ending* representa bem as possibilidades transformativas do narrar, mesmo diante da dificuldade de estarmos imersos no tempo, cronológico e subjetivo, que também opera mudanças. Ele narrou o seu tempo, reconstituindo e compreendendo suas memórias, que, por sua vez, também sofreram mudanças ao longo da narrativa. E suas lembranças se desdobraram dentro do constrangimento de sua finitude, pois a morte é certeza para todos.

Se Proust foi o precursor a elevar, ostensivamente, o tempo a elemento estruturador da narrativa, percebemos que nenhum outro narrador conseguiu se livrar desse elemento estruturante, ainda que volátil. No extenso *Em Busca do tempo perdido*⁴¹⁹, encontramos um autor que busca

lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita. Mas essa luta só é possível se morte e tempo forem reconhecidos e ditos em toda a

⁴¹⁸ GENTIL, *Para uma poética da modernidade*, (2004), p. 131.

⁴¹⁹ Obra prima proustiana publicada em sete volumes, entre 1913- 1927, cujo título em francês é *À la recherche du temps perdu*.

sua força de esquecimento, em todo seu poder de aniquilamento do lembrar e do escrever.⁴²⁰

Então, resumindo a tarefa desafiadora de contar sobre si e fazer saber o que se passou, se dá apesar dos lapsos de esquecimento e da morte, que tudo apaga. As lembranças evocadas pelo narrador de *The Sense of an Ending* se interligaram e se misturaram, de maneira a manter a tensão por toda a narrativa

Fazemos uma breve referência a García Márquez, que declarou “a vida não é o que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como a recorda para contá-la”⁴²¹; esta vem ao encontro das reflexões do narrador, Tony Webster, quando reflete sobre como moldamos, ajustamos e editamos a história de nossas vidas. A vida termina por ser aquilo que acreditamos que contamos:

*How often do we tell our own life story? How often do we adjust, embellish, make sly cuts? And the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account, to remind us that our life is not our life, merely the story we have told about life. Told to others, but – mainly – to ourselves.*⁴²²

A narrativa de Tony embaralha o tempo cronológico e o tempo subjetivo e, muitas vezes, parece estar refém da capciosa maleabilidade do tempo: um tempo que se acelera, ou se desacelera, a depender de suas emoções., e que não se pode medir objetivamente:

*Is there anything more plausible than a second hand? And yet it takes only the smallest pleasure or pain to teach us time's malleability. Some emotions speed it up, others slow it down; occasionally, it seems to go missing – until the eventual point when it really does go missing, never return.*⁴²³

⁴²⁰ GAGNEBIN apud SOUZA, R.T. e DUARTE, R. (org.), 2004, p. 172.

⁴²¹ *Viver para contar*, romance de Gabriel García Márquez (1927-2014), escritor colombiano.

⁴²² BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 104 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 103: “Quantas vezes contamos a história da nossa vida? Quantas vezes ajustamos, embelezamos, editamos espertamente? E quanto mais longa a vida, menos sãoos que estão por perto para nos contradizer, para nos lembrar que nossa vida não é a nossa vida, mas apenas a história que nós contamos a respeito da nossa vida. Contamos para outros, mas - principalmente - para nós mesmos.”

⁴²³ Ibidem, p. 03 e ibidem, p. 09: “Existe algo mais plausível do que um segundo ponteiro do relógio? E, no entanto, basta o menor prazer ou dor para nos ensinar a maleabilidade do tempo. Algumas emoções o aceleram, outras o retardam; às vezes ele parece desaparecer – até o ponto final em que ele realmente desaparece, para nunca mais voltar....”

Nesta troca insistente entre o tempo real e o tempo percebido, ou o tempo cronológico e o subjetivo, os questionamentos do narrador emanaram sutis, porque suas memórias se misturaram ao tempo vivido, ao tempo presente, e elas podem criar e recriar fatos, também deslocando os eventos, como nos sonhos, abordados na teoria freudiana, onde há condensações e deslocamentos dos elementos que se apresentam oniricamente.

Tanto o sonho quanto a memória assemelham-se, pois se manifestam de forma desordenada, caótica, deslocados no tempo e no espaço. Não é possível ter precisão sobre o que contamos dos nossos sonhos, tampouco conseguimos comprovar muitas memórias, portanto, a tarefa é a fazer a decifração dos conteúdos manifestos no sonho, primeiramente, para depois se chegar aos conteúdos latentes, para enfim poder interpretar. Na literatura também devemos fazer este percurso, partir da análise do texto, tentar decifrar o que está manifesto, para depois chegarmos aos conteúdos latentes, ou não revelados explicitamente, ou seja, para se interpretar a obra literária, exige-se saber que o caminho de análise é longo, o trabalho metódico, e faz-se necessário a mobilização de um repertório de conhecimentos literários e extra-literários do leitor.

Precisamos retomar Ricoeur e pensar no que ele diz ser a primeira função das narrativas ficcionais, trata-se da função de *revelar* a complexidade do tempo, enquanto a segunda função é a de *articular* as diferentes experiências ou níveis temporais explorados pela intriga, aqueles “que não se deixam unificar numa única expressão.”⁴²⁴ Nos romances, apenas o seu todo, a sua unidade é que faz sentido, pois é ela que esboça um discurso específico, suscetível a uma hermenêutica. Entendemos que procedemos nesta metodologia: analisamos o que o texto revelava sobre a complexidade do tempo, através das experiências relatadas pelo narrador, em seguida, procuramos entender as articulações daquelas experiências ou dos níveis temporais no trecho do romance.

A dificuldade de Tony é a mesma que para todos nós, tanto para contar sobre si, quanto para escrever, ou fazer autoanálise, ou até enfrentar o processo da psicanálise. Pensemos juntos, em nossa contemporaneidade, mantemos uma relação diferente com o tempo porque estamos em constante exposição à tecnologia, fator de grande estímulo à ansiedade e ao distanciamento nas relações interpessoais, se as compararmos às da pré-revolução tecnológica. O tempo físico, quantificável, além de estar dividido por atividades estanques, fragmentadas e cronometradas, também está fortemente mediado

⁴²⁴ RICOEUR apud GENTIL, *Para uma poética da modernidade*, (2004), p. 131, 132.

ou invadido pela tecnologia, forçando-nos a respostas urgentes, a alta e constante produtividade e a um excessivo mergulho no presente. O resultado parece ser a dificuldade de se fazer conexões com o passado e com a história que nos precedeu. A partir destas apreciações, podemos fazer várias perguntas para inaugurar nossas reflexões para o futuro. Propomos a primeira: Quão capazes ainda somos em fazer conexões com os outros, com o mundo e com a História?

Fazendo referência à Heráclito, que nos ensinou que não se pode banhar duas vezes nas mesmas águas de um rio, citamos o professor Jorge Coli,

[...] também não podemos olhar duas vezes do mesmo modo para uma obra. [...] Porque somos moventes no nosso interior, nas nossas percepções, nos nossos afetos. Muda o sujeito e muda o objeto, ou melhor, muda a unidade constituída pelo rio e pelo banhista, criada no instante da experiência. As obras de arte emitem sinais muito complexos que exigem decifração. Mas eles são igualmente, e de modo concomitante, embrulhados pelo próprio tempo, alterados por ele, misturados. Seus receptores —ou seja, nossos sentidos, nossas faculdades de captar, compreender e interligar— também se alteram. Eis que o tempo trabalha como um componente subversivo da arte. Ele introduz uma relação nada confortável, porque elimina toda estabilidade, toda referência imutável.⁴²⁵

Concebemos, a partir desta reflexão, que cada um de nós e cada obra literária, com suas personagens mobilizadas a contar um enredo, cada um vai ter uma experiência singular do tempo e no tempo. O romance mostra uma busca incansável de si, pelo narrador, num contexto onde inúmeras perspectivas interpretativas operam entrelaçadas.

Quando começou a narrar sua história, o que Tony Webster lembrava realmente? Como contou seu passado? Manipulando os fatos que pensou ter esquecido? Ou é a memória que o enganou, de fato? Qual seria o sentido que procurava? Seria o sentido de vários encerramentos, o da escola, das amizades, dos suicídios, do casamento, dos amores? A princípio, o narrador não sabe, mas prossegue, tateando o insondável. Mesmo que inconscientemente, ele também quer descobrir sobre quais valores estabeleceu os

⁴²⁵ COLI, Jorge. “Só há perfeição na arte quando o tempo deixa de existir, ou seja, nunca.” In: *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustríssima. 13 de janeiro de 2019.

fundamentos de sua vida. E como se tornou quem é. Quando o velho Tony se confronta com o Tony do presente, ele se percebe mais claramente, e essa descoberta lhe trouxe um alto custo emocional.

Mas, a busca de sentido do narrador também se pauta pela maturidade que lhe confere uma condição de possibilidade de se enfrentar, ou seja, de enfrentar o processo de autoconhecimento. Tony parecia estar preparado para entender o sentido de um fim. O que significa buscar pelo sentido de um fim? A nossa hipótese é a de que o sentido de um fim, corresponde a chegar a um entendimento de si ao fim do relato de sua vida, mesmo que esta compreensão não seja definitiva nem total. A nosso ver, ao fim do romance, Tony teria completado a travessia do rio do tempo, e, com sua narrativa, havia construído sua nova identidade narrativa.

Como possibilidade interpretativa para o romance, lançamos, ainda, a hipótese de que *The Sense of an Ending* possa ser considerado um ‘romance de formação às avessas’, ou um romance de formação tardio, no qual alguém precisa recontar sua história para reaprender sobre si, num momento em que tudo parece já estar sedimentado, inercial e sem perspectivas de mudanças .

Para prosseguirmos nesta hipótese especulativa, temos que dar uma mínima precisão à terminologia ‘formação às avessas’; inicialmente, propomos que este movimento se refira ao que o narrador fez, o processo de se dedicar a investigar quem ele se tornou aos sessenta anos. Às avessas, portanto, diz respeito a começar da velhice, e não a partir da infância ou juventude; esta revisão pode causar mudanças estruturais, complementares ou suplementares à sua constituição emocional.

O narrador também aprendeu muitas coisas, ao reviver toda sua trajetória de vida. Tony já era um velho, como afirma, mas ainda não estava completo, ele ainda podia desenvolver certos aspectos de sua constituição emocional, embora ele fosse cético em relação a essa possibilidade.

Se pensarmos que *The Sense of an Ending* apresenta a formação de valores da identidade psicológica, moral e cultural do narrador, construída a partir de acontecimentos fundamentais que ocorreram na adolescência, juventude e início da fase adulta de sua vida, podemos levantar a hipótese de comparar a narrativa de Tony como uma narrativa de aprendizagem sobre si, ou a um *Bildungsroman* - termo alemão para designar romance de formação, todavia, reiteramos, uma ‘formação às avessas’, como propusemos, porque ela se dá a partir da senioridade. Mas o narrador ainda é suscetível a

absorver novos valores, se não formativos, então suplementares. Poderíamos usar a simbologia do rio correndo contra a corrente, em algum momento em que o tempo inverteu sua alavanca e fluiu para trás, apenas para ficarmos próximos ao conjunto lexical do romance.

A força das tradições, das religiões, das ideologias políticas e das narrativas mestras ofereciam um conjunto mais explícito de regras, respostas e modelos a serem seguidos, entretanto, sabemos que há um declínio na potência das tradições e religiões em organizar as sociedades.

Os imperativos contemporâneos parecer se pautar pelo individualismo crescente, o consumismo mais explícito, em meio a uma profusão de exposições narcísicas, competitivas e fugazes. As experiências subjetivas contemporâneas estão mais esfaceladas, um dos sintomas das transformações pessoais na sociedade capitalista, onde o individualismo tem sido crescentemente valorizado, assim como as experiências únicas, não intercambiáveis.

Enfim, entendemos que o romance *The Sense of an Ending* é uma narrativa complexa, que oferece um leque com inúmeras possibilidades de análises e reflexões. A obra é um desafio em aberto. Os escritores acreditam nos padrões que suas palavras criam, querem continuar a expressar suas crenças, verdades e histórias, pois acreditam que elas podem ajudar a erigir novos padrões. Este é um convite e um compromisso para os pensadores contemporâneos.

Em um de seus últimos solilóquios, nosso narrador sustenta afirmações que, de certa forma, conduzem ao encerramento reflexivo da obra e emolduram a representação narrativa do tempo e da memória, confirmando todo o nosso percurso de investigação. Tony declara: *“I know this much: that there is objective time, but also subjective time, the kind you wear on the inside of your wrist, next to where the pulse lies. And this personal time, which is the true time, is measured in your relationship to memory.”*⁴²⁶

O tempo subjetivo, que corre paralelo ao tempo cronológico, é o nosso tempo verdadeiro e ele só pode ser avaliado em associação à memória. O sentido de uma busca relaciona-se com o que temos de mais íntimo, nossas memórias. Nossas memórias são

⁴²⁶ BARNES, *The Sense of an Ending*, (2011), p. 133 e *O sentido de um fim*, (2012), p. 131: “Eu sei de uma coisa: que existe o tempo objetivo, mas que também existe o tempo subjetivo, do tipo que usamos na face interna do pulso, perto do lugar onde se medem as pulsações. E este tempo pessoal, que é o verdadeiro tempo, é medido na sua relação com a memória.”

um guia para acessarmos nosso passado emocional, elas dão sentido e testemunham nossa vida.

*Frozen rivers flow*⁴²⁷

A organicidade da obra *Levels of Life* se dá pelas fotografias. Nas três secções, a fotografia tem papel relevante e revelador. Podemos pensá-las como três imagens, três fotografias tiradas em momentos diferentes do tempo que congelaram em si, momentos. As três imagens se juntam para contar uma história e seus vários aspectos, como num álbum de fotografias. Cada uma delas oferece detalhes para serem vistos com a lupa do tempo. Pois, como já citamos anteriormente, Benjamin ensinou que “a fotografia revela [...] mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem refúgio nos sonhos diurnos.”⁴²⁸

Contudo, a interpretação de um álbum de fotografias é subjetiva; cada apreciador ou leitor vai demorar o olhar no pequeno, no insólito que tocar sua experiência particular. Depois vai tecer uma narrativa própria, uma narrativa diferente, ou seja, a imagem se dá a ver, mas não impõe uma única interpretação; ela está aberta, pois as imagens fotográficas se reportam a um momento congelado no tempo, um momento que se mantém vivo, de alguma forma, para que não morra na memória de quem as apreciar; ademais, as fotografias fazem um elo de ligação com a consciência do que é efêmero.

Levels of Life, uma obra híbrida de gêneros literários, exige um leitor atento e detalhista que observe se tratar de uma experimentação formal, sua forma propõe a junção das três secções, irradiando um significado coeso, mas não necessariamente único e ocluso. *Levels of Life* é uma reflexão contundente sobre a finitude humana e a permanência das memórias. Os narradores das três secções chamam a atenção para eventos e fatos que, mesmo sendo importantes, nem sempre os notamos no momento do acontecimento, todavia, eles podem ficar registrados no tempo, através da fotografia.

As três secções unidas formam um todo a expressar o conteúdo expresso pelo escritor: a forma artística como conteúdo sócio-histórico decantado, conforme teorizou

⁴²⁷ Sub-título em homenagem à música instrumental de Dobrinka Tabakova, “Frozen rivers flow”, e a quem a ouve comigo. Consultar em https://soundcloud.com/dobrinka_tabakova/frozen_river_flows

⁴²⁸ Ver nota 320 desta tese.

Adorno, e a obra também pode ser considerada importante coadjuvante na transformação da história literária.

Como Sarah Bernhardt era vanguardista em seu tempo, em fins do século XIX e início do século XX, ligada à fotografia e dada a arroubos de celebridades, ousando afrontar ou romper com comportamentos sociais vigentes à época, podemos sugerir uma relação de significados, uma conexão deste comportamento transgressor e inovador com as características de *Levels of Life*. Este elo se faz, em nossa interpretação, pela forma de experimentalismo literário desta obra, que rompe com a impossibilidade ou a inexequibilidade de junção de gêneros literários diferentes numa mesma obra, sem, no entanto, afetar sua unidade, coesão e harmonia.

Desejamos propor também, que *Levels of Life* aborda uma questão delicada na contemporaneidade, a chamada crise existencial ou identitária dos homens, do masculino. Muitos pensam, ou pensaram, que o feminino detém o monopólio da subjetividade e da sensibilidade, mas isso não é verdade. A obra, em especial a terceira secção, apresenta prodigamente as possibilidades de expressão do homem acerca de suas dores, seus amores e sua relação com o mundo. Muitos homens supõem que, ao cumprirem seus papéis sociais de obediência ou ética, vão estar protegidos e conseguir se livrar da devastação pela falta de sentido da vida e do amor. Mas nada nos protege.

Talvez, esse seja um dos debates importantes do século XXI, quando os homens parecem ter começado a ousar falar mais sobre seus sentimentos, emoções e vulnerabilidades. Como dissemos, intuímos que, contemporaneamente, a capacidade técnica é muito superior à capacidade de podermos lidar com ela; portanto, esta, entre outras pressões, exige novas formas psíquico-sociais de se viver. São tantos afetos e inquietudes que nos atingem, digamos, em nossa condição compartilhável, mas deve haver um lugar em que não haja um valor coercitivo de verdade, porque cada dor, apesar de poder ser banal, é única. Só nos tornamos únicos na relação com os outros, na presença do mundo, não em nossa introspecção ou isolamento.

Na nova situação do narrador, quando a morte da esposa se apresentou, ele se viu forçado a mudar de perspectiva, de opiniões, ampliando seus pontos de observação, apurando o olhar para os detalhes, as minúcias que ficam adormecidas e imperceptíveis ao longo de nossas vidas. Ele relata como externalidades do cotidiano, relacionadas ao seu luto, lhe impeliam a se questionar mais profundamente:

Before, when I read newspaper obituaries, I used to idly calculate my age against the dead person's: x more years, I would think (or, already, x fewer). Now I read obituaries and check how long the subject was married. I envy those who had more time than I did. It rarely crosses my mind that they might have been living, with every extra year, some terrible extra boredom or servitude. I am not interested in that sort of marriage; I want to award them only happy years. But then I also calculate the length of widowhoods.⁴²⁹

Mas, o narrador não quer restringir apenas ao luto a possibilidade ou capacidade de reconfiguração e ressignificação do tempo e do espaço. Ele pensa além de seu contexto, digamos que pensa em um outro lugar onde tudo ganhe um novo status, um novo nome, e o mundo passe a ser algo que se veja de forma totalmente diferente. Pensamos nas ressignificações que a morte de alguém, amado e íntimo, pode trazer para quem continua a viver. Com este evento contingente e desolador,

[...]what seems to have disappeared is a feel for the pattern of things. [...] Perhaps grief, which destroys all patterns, destroys even more: the belief that any pattern exists. But we cannot, I think, survive without such belief. So each of us must pretend to find, or re-erect, a pattern. Writers believe in the patterns their words make, which they hope and trust add up to ideas, to stories, to truths. This is always their salvation, whether griefless or griefstruck.⁴³⁰

No luto ou não, entendemos que a fotografia e a linguagem conseguem resgatar e elevar para o plano da permanência, a natureza fugidia do tempo. A linguagem, segmentada em oralidade e escrita, faz conexão entre os tempos. A primeira transmite a abertura para o diálogo, pois permite que se conte a experiência vivida, para alguém, por meio da linguagem, visando comunicar-se, sobretudo. Já a linguagem escrita se torna elo

⁴²⁹ BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 83 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 91: “Antes, quando eu lia obituários de jornal, costumava comparar a minha idade com o do morto: mas x anos, eu pensava (ou, já, menos x anos). Agora leio obituários e vejo quanto tempo o morto ficou casado. Invejo aqueles que tiveram mais tempo do que eu. Raramente me passa pela cabeça que eles poderiam estar vivendo em cada ano a mais, um tédio ou uma servidão terrível. Não estou interessado neste tipo de casamento; só quero dar a eles anos felizes. Mas então também calculo anos de viuvez.”

⁴³⁰ Ibidem, p. 85, 86 e ibidem, p. 93, 94: “[...] o que parece ter desaparecido é uma percepção do padrão das coisas. [...] Talvez o luto, que destrói todos os padrões, destrua mais: a crença de que exista qualquer padrão. Mas acho que não podemos sobreviver sem esta crença. Então cada um de nós tem de fingir encontrar, ou reconstruir, um padrão. Os escritores acreditam nos padrões que suas palavras criam, que eles esperam e acreditam que possam expressar ideias, histórias, verdades. Esta é sempre a salvação deles, estejam ou não devastados pelo luto.”

de comunicação entre o passado (que se viveu), o presente (a comunicação/interlocução), e o futuro (o que poderá ser lido), portanto, o mundo do texto emerge para além de si mesmo. Se a experiência puder ser narrada é porque ela já está mediada simbolicamente, e poderá se reconstruir em uma totalidade dotada de sentido, dessa forma, podemos chamá-la de uma síntese do heterogêneo, mas ela também é uma ruptura, pois instaura um mundo próprio e aberto ao leitor, que dará continuidade ao processo, transformando sua ação cotidiana quando ler o texto.

Interpretamos que todas estas características significantes presidem a narrativa pouco convencional de *Levels of Life*, em especial, a terceira secção abordando a morte da esposa do narrador: na qual ele conta um recorte de sua vida e tece apreciações sobre sua dor, sabendo que “*writers believe in the patterns their words make, which they hope and trust add up to ideas, to stories, to truths.*”⁴³¹, conforme citado anteriormente.

Sabemos que o real não equivale à realidade, ele basta a si mesmo; o campo do real é o campo do que não é nomeável, algo que existe por si mesmo, independente da realidade, escapando do desejo e pretensões dos homens, o real escapa à simbolização, algo difícil de ser descrito, como em, ‘aconteça o que acontecer, amanhece’.

Aceitemos ou não, a natureza nos atravessará com sua força, e a morte nos alcançará. Não poderemos fazer nada contra ela, mas, se ainda vivos, ainda que tomados pelo sofrimento, sabemos que, pouco a pouco as dores viram água, viram memória, como disse o narrador.

Por fim, lembrando de Ricoeur, em *Memória, história e esquecimento*: “reconhecer uma lembrança é reencontrá-la, é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Mas há um paradoxo: contra o esquecimento destruidor, há o esquecimento que preserva.”

Como encerramento de nossas reflexões, deixamos registrado o entendimento de que dois os narradores, tanto o ficcional Tony Webster, quanto nosso viúvo triste, ambos fizeram a travessia do tempo, sobre a ponte da narrativa, indo da banalidade ao êxtase, ou à sua impossibilidade em nossa condição humana.

⁴³¹ Ver nota 430 deste texto de encerramento da tese. BARNES, *Levels of Life*, (2013), p. 85, 86 e *Altos voos e quedas livres*, (2014), p. 94: “Os escritores acreditam nos padrões que suas palavras criam, eles esperam e acreditam que possam expressar ideias, histórias, verdades.”

Terminamos esta tese, com as palavras precisas de nosso maior poeta. Elas dispensam explicações: “Alguns achando bárbaro o espetáculo, prefeririam (os delicados) morrer. Chegou um tempo em que não adianta morrer. Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. A vida, apenas, sem mistificação.”⁴³²

⁴³² “Os Ombros Suportam o Mundo” é um poema de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado em 1940, no livro *Sentimento do Mundo*.

Bibliografia

1 Obras de Julian BARNES

A history of the world in 10½ chapters. N. York: Vintage Books, Random House, 1990.

Before she met me. New York: Vintage Books, Random House, 1992.

Cross channel. London: Picador, 1996.

England, England. New York: Vintage Books, Random House, 1998.

Flaubert's parrot. New York: Vintage Books, Random House, 1984.

Levels of life. London: Jonathan Cape, 2013.

Metroland. New York: Vintage Books, Random House, 1992.

Nothing to be frightened of. New York: Alfred A. Knopf, Random House, 2008.

Pulse. New York: Vintage Books, Random House, 2012.

Something to declare. London: Picador, 2002.

Staring at the sun. London: Picador, Jonathan Cape, 1986.

Talking it over. New York: Vintage Books, Random House, 1992.

The noise of time. London: Jonathan Cape, 2016.

The only story. New York: Alfred A. Knopf, Random House, 2018.

The sense of an ending. New York: Vintage Books, Random House, 2012.

Through the window. New York: Vintage Books, Random House, 2012.

2 Traduções brasileiras das obras de Julian BARNES

A única história. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

Altos voos e quedas livres. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Do outro lado da Mancha. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

Inglaterra, Inglaterra. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2.000.

Mantendo um olho aberto. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

Nada a temer. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

O papagaio de Flaubert. Tradução de Manoel P. Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

O porco espinho. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

O ruído do tempo. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

O sentido de um fim. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

3 Obras sobre Julian BARNES

CHILDS, Peter. *Julian Barnes. Contemporary British novelists*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

GROES, Sebastian & CHILDS, Peter (editors). *Julian Barnes. Contemporary critical perspectives*. London: Continuum, 2011.

GUIGNERY, Vanessa. *The Fiction of Julian Barnes. A reader's guide to essential criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

GUIGNERY, Vanessa & ROBERTS Ryan. *Conversations with Julian Barnes*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

HOLMES, Frederick M. *Julian Barnes. New British fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2008.

MOSELEY, Merritt. *Understanding Julian Barnes*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.

PATEMAN, Matthew. *Julian Barnes: writers and their work*. Tavistock: Northcote House, 2002.

SESTO, Bruce. *Language, history, and metanarrative in the fiction of Julian Barnes. Studies in twentieth-century British literature, Vol.3*. Berna: Peter Lang, 2001.

TORY, Eszter & VESZTERGOM, Janina (editors). *Stunned into uncertainty: essays on Julian Barnes's fiction*. Budapest, 2014. Available free online: <http://www.eltereader.hu/kiadvanyok/stunned-into-uncertainty-essays-on-julian-barness-fiction/>.

4 Artigos em periódicos sobre a obra de Julian BARNES

BARNES, Julian. “Alta ansiedade.” Tradução de Celina Portocarrero. In: *Revista Serrote*. n°. 15. São Paulo: novembro de 2013. [Ensaio publicado originalmente na *The London Review of Books*, 2013.]

BELL, Julian. “The flash of the blade.” In: *The New York Review of Books*. New York: June, 22, 2017.

GORRA, Michael. “Loving with a stiff upper lip.” In: *The New York Review of Books*. New York: July, 19, 2018.

HOLMES, Richard. “Luftmensch in Paris.” (*The Great Nadar: The Man Behind the Camera* by Adam Begley and *When I Was a Photographer* by Félix Nadar, translated from the French by Eduardo Cadava and Liana Theodoratou. Cambridge: MIT Press]. In: *The New York Review of Books*. New York: May, 24, 2018.

HÜLSENDEGER, Margarete. “Uma leitura da obra *O sentido de um fim*, de Julian Barnes.” In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, n°. 45. Rio de Janeiro: 2018.

JAGANNATHAN, Dhananjay. “On making sense of oneself: reflections on Julian Barnes's *The Sense of an Ending*.” In: *Philosophy and Literature*, 39 (1A): 106-121. Chicago: 2015.

JONES, Thomas. “Oh no Oh No OH NO”. In: *The London Review of Books*. London: 17 February 2011.

KERMODE, Frank. “Obsessed with Obsession.” In: *The New York Review of Books*. New York: April, 25, 1985.

KERMODE, Frank. “Stowaway woodworm”. In: *The London Review of Books*. London: 22 June 1989.

_____. “You Can’t Take It with You.” In: *The New York Review of Books*. New York: October, 09, 2008.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. “Apêndice – Um parêntese benjaminiano: o salto do tigre e um conceito proustiano de história.” In: Tese de doutorado: *Adorno, crítico dialético da cultura*. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2018.

SCHINE, Cathleen. "The most mysterious subject." In: *The New York Review of Books*. New York: December, 19, 2013.

SILVA, Maria das Graças Villa da. "A busca pela apreensão do passado em *O papagaio de Flaubert*, de Julian Barnes." In: *Itinerários. Revista de literatura*, nº. 31. Araraquara: jul./dez. 2010.

_____. "Inventando a tradição: *England, England*, de D. H. Lawrence, e *England, England*, de Julian Barnes." In: *Itinerários. Revista de literatura*, nº. 37. Araraquara: jul./dez. 2013.

SMITH, Zadie, "Joy". In: *The New York Review of Books*. New York: January, 10, 2013.

TÓIBÍN, Colm. "Going Beyond the Limits". In: *The New York Review of Books*. New York: May, 10, 2012.

YANTING, Zhang. "And the word echoes: a taxonomy of repetitions in the sense of an ending." In: *International Journal of English and Literature*, vol. 7 (6). Yinzhou, Ningbo, China: June, 2016.

WOOD, Michael. "From a Summer to an Autumn." In: *The London Review of Books*. London: 09 May 2013.

_____. "Stupidly English." In: *The London Review of Books*. London: 22 September 2011.

5 Obras de referência geral

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Volume I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental, os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. Tradução de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRIDI, Marlise Vaz. *A sugestão metafórica em José Cardoso Pires*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2012.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1970.

- BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Artes e Letras/ Arcádia, 1980.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CEVASCO, Maria Elisa & SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1985.
- COETZEE, J. M. *Mecanismos internos. Ensaaios sobre literatura (2000-2005)*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice Mourão e outros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado (O foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico. Escrever uma Vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2015.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Tradução de António Souza Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

ECO, Umberto. *Nos ombros dos gigantes*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2018.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREUD, Sigmund. “Além do Princípio do Prazer”. In *Obras Completas Volume 14 (1917-1920)*. Tradução De Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise (Partes I e II) Volume XV (1915-1916)*. Rio de Janeiro: 1980.

_____. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O Mal-Estar na Civilização*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II), 1914*.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. São Paulo: Perspectiva, 2004. *História e narração em Walter Benjamin*

_____. “Lukács e a crítica da cultura”. In: *Lukács um Galileu do século XX*. Organização de NUNES, Ricardo e RÊGO, Walquiria (org.). São Paulo: Boitempo, 1996.

_____. *Sete Aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- GENTIL, Hélio Salles. *Por um Poética da Modernidade. Uma aproximação à arte do romance em Temps et récit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- JAMESON, Frederic. “Joyce or Proust?”. In *The Modernist Papers*. N.Y: Verso, 2015.
- _____. *The Antinomies of Realism*. London, New York: Verso, 2015.
- _____. “Globalization as a Philosophical Issue”. In *Valences of the Dialectic*. London, New York: Verso, 2010.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KARNAL, Leandro. *O que aprendi com Hamlet*. Rio de Janeiro: Leya, 2018.
- KOTT, Jan. *Shakespeare contemporâneo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. “Narrar ou Descrever”. In *Ensaaios sobre Literatura*. Organização de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- MENDILOW, Adam A. *O Tempo e o Romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MORETTI, Franco (org.) *A Cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *O Burguês – entre Literatura e História*. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- NASIO, J.-D. *Os olhos de Laura. Somos todos loucos em algum recanto de nossas vidas*. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Loyola, 2013.

- PARREIRA, Marcelo Pen. *Realidade Possível: Dilemas da Ficção em Henry James e Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- _____. *Metáfora Viva*. Tradução de Dion Davi Machado. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. *Percurso do reconhecimento*. Tradução de Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- _____. *Tempo e Narrativa. Tomo I*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995(a).
- _____. *Tempo e Narrativa. Tomo II*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995(b).
- _____. *Tempo e Narrativa. Tomo III*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. "Kafka e o romance moderno". In: *Letras e leitura*. São Paulo: Perspectiva USP/UNICAMP, 1994.
- SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*. São Paulo: CosacNaify, 2015.
- _____. *O Grande Hotel Abismo. Por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Tempo presente. Notas sobre a mudança de uma cultura*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.
- _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia. Ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.
- SEBALD, W. G. *Guerra Aérea e Literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London: Cengage Learning, 2006.
- _____. *Hamlet. Príncipe da Dinamarca: tragédia em 5 atos*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. In: *Tempo e história*. Organização de NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, Ricardo Timm de e DUARTE, Rodrigo (organizadores). *Filosofia e Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do Self. A construção da identidade moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo, 1997.
- TEZZA, Cristovão. *Literatura à margem*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida. Nos homens e nos povos*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. “Culture is ordinary”. In: *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London: Verso, 1989.
- _____. *A Produção Social da Escrita*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *A coisa mais próxima da vida*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

6 Periódicos

- AGUIAR, Joaquim Alves. “Dois em um (notas sobre *Tese e antítese e O discurso e a cidade*). In: *Literatura e Sociedade*, nº. 12, São Paulo, 2009.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In: *Jornal de Psicanálise*, vol. 31, nº. 57, São Paulo: Instituto de Psicanálise – SBPSP, 1998.
- CARVALHO, Isabel Cristina Moura. ‘Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica’. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 9, nº. 19, p. 283-302. Porto Alegre: julho de 2003.
- CASTELLO, José. “Dentro do Capote”. In: *Suplemento PE*. Recife: CEPE – Companhia Editora de Pernambuco: nov./ 2018.
- COSTA, Mirian Gado Fernandes. “Quem pode controlar o quanto ama?” Resenha de *The Only Story*, de Julian Barnes. New York: Alfred A. Knopf, 2018. In: *Jornal Valor Econômico. Caderno Eu & Fim-de-semana*. São Paulo: 13 de julho de 2018.
- DUTRA, Eliana de Freitas. “Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento”. In: *Revista USP*, nº. 98. São Paulo: jun/jul/agosto de 2013.
- ENDO, Paulo. “Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento”. In: *Revista USP*, nº. 98. São Paulo: jun/jul/agosto de 2013.
- FAEDRICH, Anna. “Autoficção: um percurso teórico.” In: *Criação & Crítica*, nº. 17. São Paulo: dezembro de 2016.
- FAEDRICH, Anna. “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea.” In: *Itinerários, Revista de literatura*, nº. 40. Araraquara: jan./junho de 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho.” In: *Criação & Crítica*, nº. 04. São Paulo: abril de 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Filosofia e literatura”. In: *Revista Limiar*, volume 3, nº. 5. São Paulo: 1º. Semestre de 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Verdade e Memória do Passado”. In: *Projeto História*, 17. São Paulo: novembro de 1998.

- GENTIL, Hélio Salles. “Filosofia e Literatura: apontamentos sobre o romance”. In: *Revista Limiar*, volume 3, nº. 5. São Paulo: 1º. Semestre de 2016.
- HOLANDA, Lourival. “Reconsiderando a crítica literária”. In: *Revista FronteiraZ*, nº. 8, São Paulo: julho de 2012.
- LAUB, Michel. “Autoficção e mamadeira”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 15 de agosto de 2014.
- NATALI, M. P. “Além da literatura”. In: *Literatura e Sociedade*, nº. 9. São Paulo: 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Os heróis da literatura”. In: *Revista de Estudos Avançados*, nº. 25 (71). São Paulo: 2011.
- PINTO, Júlio Pimentel. “Meu querido diário: por que escrevo?” In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 julho 2019.
- PIRES, Paulo Roberto (organização). *Doze ensaios sobre o ensaio. Antologia. Revista Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.
- SALLES, Walter. “Paul Ricouer e a Refiguração da Vida diante do Mundo do Texto”. In: *Revista Síntese*, volume 39, nº. 124. São Paulo: 2012.
- SAHM, Estela. “Entre evocar e projetar: a configuração do tempo na narrativa proustiana”. In: *Revista Limiar*, volume 5, nº. 9. São Paulo: 1º. Sem. de 2018.
- SCHWARTZ, Adriano. “A imposição ficcional em O Averso da Vida e Os Fatos, de Philip Roth”. In: *Matraga*, volume 24, nº. 42. Rio de Janeiro: 2017.
- SCHWARTZ, Adriano. “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia”. In: *Novos Estudos Cebrap*, nº. 95. São Paulo: março de 2013.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “A dimensão ética da palavra”. In: *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*. volume 8, nº. 2. São Paulo: outubro de 1996.
- _____. “Tempo: experiência e pensamento”. In: *Revista USP*, nº. 81. São Paulo: março/maio de 2009.

7 Outras obras de ficção

FAUSTO, Boris. *O brilho do bronze. [um diário]*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GORZ, André. *Carta a D. História de um amor*. Tradução de Celso Azzan Jr. São Paulo: Annablume, 2008.

HARDING, Paul. *A Restauração das Horas*. Tradução de Diego Alfaro. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.

MARÍAS, Javier. *Os enamoramentos*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

TABUCCHI, Antonio. *Afirma Pereira*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O tempo envelhece depressa*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Requiem. Uma alucinação*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Anexo**Obras completas de Julian BARNES**

ON: Original Novels **SS: Short Stories** **NF: Non-fiction**

1st. Edition

ON	<i>Metroland.</i>	1980
ON	<i>Before She Met Me</i>	1982
ON	<i>Flaubert's Parrot</i>	1984
ON	<i>Staring at the Sun</i>	1986
ON	<i>A History of the World in 10½ Chapters</i>	1989
ON	<i>Talking It Over</i>	1991
ON	<i>The Porcupine</i>	1992
NF	<i>Letters from London</i>	1995
SS	<i>Cross Channel.</i>	1996
ON	<i>England, England</i>	1998
ON	<i>Love, etc</i>	2000
NF	<i>Something to Declare</i>	2002
NF	<i>The Pedant in the Kitchen</i>	2003
SS	<i>The Lemon Table</i>	2004
ON	<i>Arthur & George</i>	2005
NF	<i>Nothing to be Frightened Of</i>	2008
NF	<i>Death</i> (extract from <i>Nothing to be F.</i>)	2008

ON	<i>The Sense of an Ending</i>	2011
SS	<i>Pulse</i>	2011
NF	<i>Through the Window</i>	2012
NF	<i>Levels of Life</i>	2013
NF	<i>Keeping an Eye Open: Essays on Art</i>	2015
ON	<i>The Noise of Time</i>	2016
ON	<i>The Only Story</i>	2018
ON	<i>The Man in the Red Coat</i>	2019

Traduções brasileiras das obras de Julian BARNES

RM: Romance

CC: Coletânea de contos

NF: Não-ficção

Ano de publicação

RM	<i>O papagaio de Flaubert</i>	1988
RM	<i>De Frente para o sol</i>	1986
RM	<i>Uma história do mundo em 10 ½ capítulos</i>	1992
RM	<i>Em Tom de Conversa</i>	1994
RM	<i>O Porco Espinho</i>	1992
CC	<i>Do Outro lado da Mancha</i>	2001
RM	<i>Inglaterra, Inglaterra</i>	2000
RM	<i>Amor, etc</i>	2002
CC	<i>Um toque de limão</i>	2006
RM	<i>Arthur & George</i>	2007
NF	<i>O Pedante na Cozinha</i>	2008
NF	<i>Nada a Temer</i>	2008
RM	<i>O Sentido de um Fim</i>	2012
CC	<i>Pulso</i>	2013
RM	<i>Altos Vôos e Quedas Livres</i>	2014
NF	<i>Mantendo um olho aberto</i>	2017
RM	<i>O Ruído do Tempo</i>	2017
RM	<i>A Única História</i>	2018