

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

***Arthur & George* por Julian Barnes – na Pista de
um Crime sem Castigo**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CULTURA E LITERATURA INGLESAS

ANABELA CRISTINA ANTUNES PEREIRA



Vila Real, 2008

Dissertação elaborada no âmbito do Mestrado em Cultura e Literatura Inglesas e apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Trabalho orientado pela Professora Doutora Laura Fernanda Bulger.

Ao meu avô, José da Costa.

ÍNDICE

Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
Introdução	8
1. Os caminhos tortuosos do Realismo Inglês	10
1.1 - A problemática em torno do Realismo	10
1.2- Intimismo e auto-reflexão	13
1.3 - O romance não-realista de Julian Barnes	16
2. <i>Arthur & George</i> e a ficção da Pós-Modernidade	19
2.1 - A questão da pós-modernidade	19
2.2 - Ambiguidades narrativas	24
2.3 - A reconstituição paródica do passado	35
3. “The Englishness”	38
3.1- <i>England, England</i> - Uma visão paródica de “Englishness”	38
3.2- Arthur and George, “the unofficial Englishmen”	46
4. Perspectivas Dialógicas	52
4.1- A narração onisciente em <i>Arthur and George</i>	52
4.2- Arthur	58
4.3- George	66
4.4- Arthur and George	75
5. Subversão da lógica detectivesca	83
5.1- Romance Policial	83
5.2- Veredicto	93
5.3- A verdade póstuma do crime	98
Conclusão	104
Referências bibliográficas	107

AGRADECIMENTOS

Os meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora Laura Bulger pelos seus ensinamentos e pela sua orientação atenta durante todos estes meses.

A todos os meus Professores de Mestrado, pelo seu profissionalismo e disponibilidade. Aos meus colegas de Mestrado, pelos momentos importantes e divertidos que vivemos juntos.

A Julian Barnes, por *Arthur & George*, que me inspirou esta tese, e por me ter, gentilmente, concedido uma entrevista, aquando da sua visita a Portugal.

À minha família. Por eles e com eles cheguei até aqui.

Ao Pedro, que me acompanhou neste projecto.

RESUMO

Julian Barnes recria em *Arthur & George* o caso que aconteceu nos finais do século XIX e ficou conhecido no Reino Unido como “Os Ultrajes de Great Wyrley”¹. Seguindo os eventos, o romance aproxima-se dos percursos vivenciais das duas personagens, Arthur e George, ao mesmo tempo que explora as suas particularidades psicológicas. O intimismo e a auto-reflexão são recursos constantes na recriação das circunstâncias que levaram à condenação injusta de George Edalji a uma pena de prisão e à intervenção em seu favor por parte do famoso escritor, Sir Arthur Conan Doyle. Traços pós-modernistas dominam no romance, onde não existem respostas definitivas nem verdades absolutas. Um pormenor que parece irrefutável é a atitude preconceituosa e incompetente de um sistema judicial que se esperava justo e eficaz, numa sociedade civilizada como a da Inglaterra de então.

A ideologia predominante do romance policial, um subgénero onde a lógica prevalece, também é questionada em *Arthur & George*. A objectividade do conhecimento e a unidade do sujeito são substituídas pela noção de indeterminação, pela aceitação dos limites do conhecimento humano, no que respeita à leitura e interpretação dos factos. Em consequência, o leitor é levado a colaborar na demanda de Doyle, se não pela verdade, ao menos pela justiça.

¹ Utilizo este título que consta na versão portuguesa do romance *Arthur & George* da Asa Editores (2005), tradução de Helena Cardoso.

ABSTRACT

Julian Barnes recreates in *Arthur & George* a case which took place in late 19th century and became known in the United Kingdom as “The Great Wyrley Outrages”. By following the events Barnes’s novel appears to be true to life while exploring the psychological peculiarities of the two main characters, Arthur and George. Intimism and self-reflexion are used in the recreation of the situation which led to the unfair condemnation of George Edalji, and the intervention of the famous author, Sir Arthur Conan Doyle, who acted as a solicitor on Edalji’s behalf. Postmodernist traits dominate this novel, where there are not definite answers or absolute truths. What seems to be irrefutable is the prejudice and the incompetence of a judicial system which should be just and efficient in a civilized society such as the English society of those times.

The dominating ideology of the detective story, a sub-genre where logic prevails, is also questioned in *Arthur & George*. The objectivity of knowledge leads to indetermination and, at the end, what stands out is the acceptance of the limits of human knowledge, regarding the interpretation of facts. As a consequence, the reader feels compelled to join Doyle’s quest, if not for the truth, at least for justice.

INTRODUÇÃO

A realidade dos acontecimentos circunda-nos diariamente, a vida acontece, questiona-nos, confunde-nos, mas apenas alguns seres humanos são capazes de a apreender, interiorizando-a, tentando revelá-la aos outros. A literatura, através daqueles que são capazes de a produzir, pode despertar, assim, reflexão.

Arthur & George apresenta-se como uma reconstituição do passado de duas personagens com vivências reais. Tendo como princípio este pressuposto, o autor atravessa o percurso existencial de Arthur Conan Doyle e George Edalji, reconstruindo-o a cada passo de acordo com a sua interpretação dos factos, obtendo assim um passado transfigurado, recontado a partir do presente, aludindo a dados empíricos como pontos de reflexão e análise.

O autor observa através destas duas personagens pontos nevrálgicos da sociedade e do país que lhes dá existência. Deste modo, o romance é rico em reflexões, induções, ironias, particularidades. Evidencia-se o encarnar de um espírito nacionalista inglês, este próprio em introspecção: o que é “the Englishness”?, o que constitui o orgulho inglês, o chamado *stiff upper lip*, onde residiu a glória do Império? Através de uma escrita intimista, inconclusiva, de constante questionamento, o leitor é desafiado na sua capacidade pensante e analítica. O reavivar do subgénero narrativo policial abre o romance a outros aspectos interpretativos, bem como à possibilidade de o contrapor com a própria obra de Conan Doyle.

Será meu propósito percorrer o mundo deste romance, detendo-me em questões susceptíveis de análise e posicionamento crítico, de modo a oferecer uma interpretação que se pretende válida. Interessou-me a mestria evidenciada na sua construção, atento às particularidades do ser e do parecer na sociedade paradoxalmente modelar da Grã-Bretanha do fim da era vitoriana. Estudar uma obra de Julian Barnes significa explorar as sinuosidades da escrita pós-moderna, o carácter inovador de um romance onde convergem vários sub géneros narrativos, desenvolvidos numa perspectiva original no campo da ficcionalidade. A escolha do título pretende demonstrar a abordagem que seguirei na análise do romance, revisitando momentos das vidas das personagens, à semelhança, afinal, do que fez o autor.

No primeiro capítulo abordarei as origens do romance inglês e as circunstâncias da sua evolução até à actualidade, numa tentativa de explicação da transição do realismo para o modernismo e pós modernismo. Tentarei provar de que forma o romance de Julian Barnes contesta os princípios do realismo.

No segundo capítulo, pretendo dar uma abordagem da corrente literária que constitui o pós-modernismo e as características que lhe são subjacentes: o questionamento, a

indeterminação, a reconstituição do passado, a metaficção, a parodização. Analisarei também as ambiguidades narrativas que usualmente estão associadas à escrita pós moderna, e, particularmente, presentes em *Arthur & George*. As técnicas narrativas adoptadas serão identificadas, bem como a sua pertinência no romance. A narração omnisciente, o recurso aos monólogos narrados, à corrente de consciência, ao discurso citado, como formas de nos oferecer um perfil psicológico das personagens serão evidenciados. Também a intertextualidade, os diferentes géneros narrativos a que se recorre, as referências históricas e biográficas, a paródia, a ironia, a metaficção, são questões que estarão em destaque. Por fim, verificaremos de que forma o autor reconstitui o passado das duas personagens, de forma a proporcionar uma versão possível, e não definitiva, dos acontecimentos. Comprovar-se-á o recurso à paródia como meio de colocar em causa a visão tradicional da escrita realista, fiel à verdade dos eventos.

No capítulo seguinte, “The Englishness”, pretendo demonstrar, através de uma breve análise do romance de Julian Barnes *England, England*, a preocupação do escritor com o conceito de identidade nacional, tal como o experiencia no seu país. Também em *Arthur & George* o conceito de “Englishness” é abordado, na narração das vidas de Arthur e de George, enquanto personagens inseridas num espaço específico, a Grã-Bretanha, num contexto sócio-cultural específico, o da sociedade da viragem do século XIX para o século XX.

O quarto capítulo, “Perspectivas Dialógicas”, apresenta a análise propriamente dita do romance *Arthur & George*, em que o narrador omnisciente é um elemento decisivo na narração, pois oferece ao leitor acesso à interioridade das personagens e controla toda a narração. Analisam-se as personagens, tal como são delineadas no romance, e as circunstâncias que permitem a sua interacção. A interpretação que proponho é sempre realizada à luz das técnicas associadas ao pós-modernismo.

No último capítulo, “Subversão da lógica detectivesca”, pretendo explicar de que forma o subgénero policial está na génese do romance *Arthur & George*, na medida em que, embora o romance policial seja parodiado, está presentes e, de certa forma, dá existência ao romance de Julian Barnes.

1. OS CAMINHOS TORTUOSOS DO REALISMO INGLÊS

1.1 - A Problemática em torno do realismo

“Books are not life, however much we might prefer it if they were.” (Barnes 1984: 95)

Sem pretender oferecer, no presente trabalho, uma resenha histórica relativamente à origem e evolução da “English novel”, em primeiro lugar, porque não é esse o objectivo desta dissertação, em segundo, por limite de tempo e espaço impostos pela natureza da exposição em questão, impõem-se, contudo, certas considerações acerca deste género narrativo, numa tentativa de enquadramento da “novel” em análise numa tradição literária específica, a da “novel”, como reacção e oposição ao romance, num contexto literário particular, o da Inglaterra, do século XVIII.

A novidade, daí o termo “novel”, de uma escrita dita realista, que se justificava na altura, como reacção aos mundos imaginários, fantásticos e fantasiados do romance. Pretendia-se oferecer na ficção a verosimilhança, numa reacção ao idealismo e à heroicidade. “The novel appealed to a different demographic: people interested in realistic accounts of the recent past. The romance, in short, has idealism in its goal, showing the chivalric past not as it was but as it should have been, while the novel, regardless of its ultimate truthfulness or fictionality, focuses on the realistic and the recent.”² A doutrina realista encontra nas obras dos seus criadores, Fielding, Defoe e Richardson, não só a sua essência, mas também um ponto de partida para toda a problemática que daí despoletou até aos nossos dias. Quis-se retratar o social, o observável, na ilusão de que se o fazia fielmente. A função do novelista seria retratar, dizer a verdade, e não efabular. Uma sociedade burguesa ascendente e materialista exigia uma literatura na qual se pudesse reflectir. Com a criação e evolução da imprensa, este processo foi facilitado. A leitura e a divulgação do novo género iriam ao encontro de uma classe social que não a aristocracia, que até à altura constituía o público leitor. A classe social decisiva para a evolução do país passava a ser a burguesia, dedicada ao comércio, rumando à modernização,

² Martin, James E. M Ed, M.A. *Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes*. (Master of Arts) University of Arkansas. 2001

que viria a ser reconhecida pelo século das invenções, da industrialização e da evolução da Ciência, o século XIX. Talvez por isso, Michael McKeon chama a atenção para o facto de a “novel” ser um fenómeno moderno, se entendermos aqui o vocábulo “moderno” referente ao início da Modernidade, da invenção da Imprensa, da maquinaria e do desenvolvimento e do intercâmbio comercial, por oposição a uma sociedade basicamente feudal. “Central to theorization of the novel as a historical entity is the premise that the novel, the quintessential modern genre, is deeply intertwined with the historicity of the modern period, of Modernity itself.” (McKeon 2000: introduction).

Convencidos do seu poder em retratar e descrever o que é familiar ao indivíduo e ao seu viver em sociedade, os novelistas dos séculos XVIII e, principalmente do século XIX, “ludibriam” o leitor, persuadindo-o de que tudo o que liam tinha, de facto, acontecido. As cenas descritas oscilam entre o panorama social, o relacionamento do indivíduo com o seu meio social, a privacidade, a domesticidade e a individualidade. Romances³ como *Pamela* (1750) de Samuel Richardson, ou *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, em que as oscilações entre o individual e o social são evidentes, retratam este desejo de representar a vida tal como ela é. Em nome do realismo, no prefácio a *Moll Flanders*, Defoe sublinha o facto de estar a contar a verdade, mas admite que teve de ocultar alguns pormenores, de modo a evitar o reconhecimento de pessoas ou factos por parte dos leitores: “It is true, that the original of this Story is put into new Words, and the stile of the famous Lady we here speak of is a little alter’d, particularly she is made to tell her own Tale in modester words than she told it at first ...” (Defoe 1993: 3). Podemos então verificar que já não teremos acesso à verdade total, mas a uma verdade parcial, por conveniência de um suposto editor. Mas estas questões não se colocavam então, uma vez que os novelistas, porque retratavam as atitudes da sociedade na sua factualidade, pelo menos assim acreditavam, eram vozes fidedignas e influentes. Em consequência, e intencionalmente, a “novel”, romance, foi adquirindo um cariz moralizante e doutrinal. Através dos exemplos descritos, a sociedade podia aprender a discernir o moralmente correcto. Moll Flanders, a protagonista, consegue reunir os defeitos e a má conduta que uma mulher deveria evitar, mas desculpa-se, constantemente, devido às “misfortunes”, infortúnios, que a vida lhe apresenta. Moll faz tudo errado na vida, contudo não se apercebe disso. Limita-se a descrever, pormenorizadamente, todos os tostões que ganha ou perde com este ou aquele negócio, não tendo consciência da frivolidade da sua conduta. Não demonstra sinais de arrependimento porque, hipocritamente, não reconhece os seus erros.

³ Por conveniência de escrita, utilizarei o vocábulo romance, como tradução de “novel”, embora os dois géneros narrativos tenham géneses distintas.

Se entendermos o romance como inevitavelmente interligado ao “seu tempo”, “remember the etymology of the word. A novel is something new. It must have relevance to the writer’s now...”⁴ este tentará, pelo menos na sua origem, transcrever o “aqui e agora” de um contexto social e histórico específico. Deste modo, ora focalizando o social, ora o seu efeito no indivíduo, o romance foi-se moldando ao público a quem era dirigido, narrando o social, mas não pondo em causa a veracidade dos factos relatados. Foram-se contando histórias de personagens, vistas do exterior, as quais reflectiam o pensamento social da época, nos seus aspectos mais ou menos louváveis. Já numa fase mais tardia, foram-se expondo as condições sociais das cidades inglesas na era industrial e pós industrial, como se verifica em muitas obras de Charles Dickens, no século XIX. Na Inglaterra Vitoriana, o romance aproximou-se dos valores morais da época, entre eles o recatamento da mulher, a privacidade e a importância da vida familiar. Jane Austen apresenta-nos personagens integradas nestes ambientes, ainda que por vezes os critiquem, como Elizabeth, em *Pride and Prejudice* (1994) deixando-nos antever, aqui e ali, os primórdios do Modernismo, em termos da interioridade da personagem. Os Modernistas viriam a desenvolver as técnicas da projecção da mente, como o monólogo narrado e a corrente de consciência. O romance parece ter acompanhado as necessidades da sua época, reciclando-se, de modo a reflecti-la, não deixando de desafiar os valores e as convenções de cada contexto histórico-cultural. Esta maleabilidade confere-lhe, enquanto género literário, uma vantagem sobre qualquer outro género.

“The novel, always inherently self-conscious, always inherently provisional in its process of relativizing language through continuous assimilation of discourses, has now and again to stop and examine the process, to see where it is going, to find out what it is... However, its strong tendency towards self-consciousness has quite clearly led already, not to a decline or a “death”, but to a renewed vigour. (Waugh 1984: 67,68)

⁴ John Fowles em “Notes on an Unfinished Novel” in *The Novel Today* (Malcom Bradbury ed.) (1990) Fontana Press.

1.2 – Intimismo e auto-reflexão

À luz dos estudos no campo da psicanálise e tendo em conta as técnicas narrativas modernistas, as tentativas dos primeiros ficcionistas em dar a conhecer ao leitor o pensamento da personagem podem parecer-nos um tanto limitadas, embora já demonstrem uma certa preocupação em representar a interioridade da personagem, que era então um reflexo do ambiente social e familiar que a rodeava. Samuel Richardson adopta, em *Pamela*, a fórmula epistolar, através da qual temos acesso ao pensamento da personagem, ou seja, ao seu estado mental consciente. A este propósito, Peter Ackroyd menciona, em *Albion The Origins of the English Imagination*: “Thus [the writing of *Pamela*] was born the novel whose intense interest centred on the development of character under the pressure of circumstance and extremity, with a highly coloured presentation of the individual formed upon the anvil of adversity” (Ackroyd 2004: 337). Na opinião deste autor, Samuel Richardson mudou o rumo do romance inglês ao concentrar-se na interioridade da personagem.

“Samuel Richardson changed the course of the English novel. He had a direct influence upon the work of Jane Austen (...) It has also been said that the novels of Richardson, with their steady attention to a sequence of fleeting impressions, materially influenced Virginia Woolf and James Joyce” (Ackroyd 2004: 338)

A técnica intimista do romance aparece, em primeiro lugar, como rejeição da universalidade da natureza humana, uma característica própria dos géneros clássico e romântico; em segundo lugar, como necessidade de expressar o pensamento e os sentimentos que afectam o indivíduo em relação ao seu mundo e às suas experiências. Deste modo, o individualismo e a subjectividade abrem caminho para o tratamento do indivíduo como ser pensante, emotivo, único, consciente da sua essencialidade enquanto ser humano, integrado num meio social determinado. Personagens oriundas de um estrato social inferior são o centro de obras que pertencem ao início deste género literário, precisamente para lhes conferirem a sua aproximação, se não, total semelhança, com a realidade. A representação de personagens como, por exemplo, Moll Flanders, depende da sua relação com o meio que a rodeia, Londres, a cidade superpovoada, barulhenta, suja, com as suas prisões igualmente sobrelotadas,

elemento indissociável das origens do romance inglês. Numa das muitas vezes em que esteve presa, Moll descreve as suas impressões da seguinte forma:

“I degenerated into Stone, I turned first Stupid and Senseless, then Brutish and thoughtless, and at last raving Mad as any of them were; and in short, I became as naturally pleas’d and easie with the Place, as if indeed I had been Born there (...) and yet a certain strange Lethargy of Soul possess’d me; I had no Trouble, no Apprehensions, no Sorrow about me...” (Defoe 1993: 215, 216)⁵

Agora vejamos de que forma a técnica de narração psíquica⁶, associada à escrita de Virgínia Woolf e de outros modernistas, confere ao discurso mais consistência e verosimilhança durante a descrição das digressões mentais:

“What a lark! What a plunge! For it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the Fench windows and plunged at Burton into the open air. How fresh, how calm, stiller that this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something was about to happen...” (Wolf 2000: 129)

Comparo, aqui, passagens de obras pertencentes não só a épocas distintas, como também a correntes literárias distintas, em consequência, as técnicas narrativas diferem. Embora o recurso ao discurso indirecto livre e à narração psíquica sejam características do Modernismo, como forma de poderem reflectir as digressões da mente, a preocupação com o individuo, com a sua experiência relativamente ao espaço que o circunda está nas origens do romance inglês. As obras de Defoe, Fielding e Richardson apresentam, geralmente, o percurso de personagens solitárias, vítimas dos malefícios da sociedade. À medida que o realismo social foi perdendo terreno para dar lugar ao realismo mental, o novelista foi explorando novas formas de transmitir o fluxo do pensamento. Não é uma questão de aperfeiçoamento na escrita, de se escrever melhor, mas de se atribuir mais importância à representação dos estados mentais

⁵ Maiúsculas de acordo com o original.

⁶ Conceito de Dorrit Cohn em *Transparent Minds-Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978)

do que à descrição de factos. Virgínia Woolf é clara a este respeito: “We do not come to write better; all that we can be said to do is to keep moving, now a little in this direction, now in that...” (Mc Keon 2000:739). A originalidade, entendida como forma de inovar relativamente a correntes literárias anteriores, está relacionada com a génese do romance inglês. Veja-se a particularidade de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1967), de Lawrence Sterne, um romance inovador, quer em termos formais quer temáticos. Sendo contemporâneo às obras de Defoe, Richardson ou Fielding, apresenta, contudo, técnicas narrativas completamente distintas, entre as quais se destacam o acesso à interioridade das personagens e a anacronia na narração dos eventos; as dificuldades do processo narrativo são evidenciadas pelas constantes interrupções na narração, pela existência de páginas no romance que não são mais do que folhas em branco. Deste modo, as técnicas utilizadas mais tarde pelos Modernistas eram já utilizadas por Sterne, um vanguardista, no seu tempo.

As diferentes correntes literárias demonstram a sua originalidade ao desafiarem práticas anteriores. Os Modernistas partiram das técnicas realistas de narração e, inspirados nas teorias freudianas, transformaram-nas, de modo a chegarem ao seu objectivo principal: oferecer uma visão das complexidades da mente. Considerando a seguinte descrição de George Elliot relativamente à sua tarefa como romancista, podemos verificar que já esta autora reconhece a subjectividade do sujeito projectado na escrita. A romancista narrará os factos tal como eles se reflectem na sua mente, os quais serão como que filtrados. No entanto, ela tentará ser tão objectiva quanto possível: “...to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness box, narrating my experience on oath” (Bradford 2007:4). Estas palavras, muito anteriores aos modernistas, deixam antever, precisamente, a dificuldade de se reproduzir na escrita a exactidão dos acontecimentos. São aqui levantadas questões que darão aos Modernistas e aos Pós-modernistas, razão para contestar certas crenças realistas, nomeadamente no objectivismo.

1.3 - O romance não-realista de Julian Barnes

“Martha Cochrane left the Fête as the air was becoming thicker and the dancing more rough and ready. She took the bridle path to Gibbet Hill and sat on the bench looking down at the village. Had there really been a gibbet up here? Had corpses swung while rooks pecked out their eyeballs? Or was that in turn the fanciful, touristy notion of some Gothic vicar a couple of centuries back? Briefly, she imagined Gibbet Hill as an Island feature. Clockwork rooks? A bungee jump from the gallows to know what it felt like, followed by a drink with the Hooded Hangman? Something like that.” (Barnes 1998: 265)

A noção de realismo, oriunda e indissociável às origens do romance inglês, encontra na escrita pós-moderna, e nomeadamente na escrita de Julian Barnes, um desafio aos seus princípios de objectividade e fidelidade. Como veremos no capítulo seguinte, mais detalhadamente, o pós-modernismo distingue-se, principalmente, pela insistência no constante questionar e na inconclusividade, o contrário das verdades absolutas e irrefutáveis. Ora, como sabemos e referimos já no capítulo anterior, se o próprio conceito de realidade é questionável, a ideia de que é possível representá-la, mais questionável será.

A falibilidade e a incerteza são características da ficção de Julian Barnes. Contrastando com os enredos previsíveis e lineares, os valores morais e doutrinários do realismo, os temas desenvolvidos em *Flaubert's Parrot* (1984), *England, England* (1998) e *Arthur and George* (2006), bem como a sua abordagem, são tudo menos conclusivos. São reconhecidas as limitações de qualquer acto de escrita, bem como as do indivíduo que as escreve. As personagens e os enredos das obras citadas demonstram-nos que a memória, quer individual, quer colectiva, é ilusória e enganosa ou que compreender o passado pode ser tão difícil como prever o futuro ou entender o presente. Os “true accounts”, ou relatos verdadeiros dos primeiros romancistas são substituídos pelos “possible accounts”, ou relatos possíveis, na escrita pós-moderna. O próprio Julian Barnes⁷, comenta, relativamente ao passado e à própria História. “Stories that happened in the past are just as interesting as the ones happening in the present (...) Past and present are equally alive. (...) When two people describe the same event, they tell it differently. There is the attempt to make a true story, but the novelist says: “There isn't one

⁷ Numa entrevista que me foi gentilmente concedida por Julian Barnes, no dia 23 de Setembro de 2007, aquando da sua visita a Lisboa.

true story.”⁸ O que vemos em *Flaubert’s Parrot* é precisamente a prova de que os relatos históricos relativos à biografia de Flaubert, são ténues ao ponto de ser impossível chegar a conclusões precisas e irrefutáveis acerca da vida do autor francês. Essa é a conclusão a que chega Braithwaite, narrador e personagem central em *Flaubert’s Parrot*, que se envolve na missão, que se vai provando infrutífera, de descobrir o passado de Flaubert, ao mesmo tempo que procura entender e captar o seu próprio passado numa busca de auto-conhecimento.

Também em *Arthur & George*, o romance que nos propomos analisar, é evidente a dificuldade em captar o passado. O máximo a que podemos aceder é a uma reconstituição desse passado, correndo o risco de acentuar as suas ambiguidades e os seus equívocos. A efabulação, rejeitada, no início, pela escrita realista, é, nos autores pós-modernos, adoptada com naturalidade. Acerca da criação da personagem de George Edalji em *Arthur and George*, Julian Barnes admite que não havia muita documentação sobre o verdadeiro Geroge Edalji, o que o teria levado a inventar o que faltava: “Whereas about Arthur (Conan-Doyle) I had historical accounts, about George I had nothing. It was 99% Arthur and 1% George, so I had to make it up”⁹. Esta atitude perante a ficção, a meu ver mais honesta e genuína do que a da descrição objectiva, defendida pela escola realista, reconhece o carácter subjectivo e efabulatório de qualquer acto de escrita. O novelista reconhece-se construtor de um mundo imaginado, possível e apenas isso, sem pretensões de ser entendido como verdadeiro.

Se o romance inglês é um espelho da sua própria época, como se sugere aqui,

“The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behaviour, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific socio-political purposes of the day, even of the hour (each day has its slogan, its own vocabulary, its own emphases) – this internal stratification present in every language at any given moment in its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre”(Rivkin and Ryan 1998: 674)

⁸ Na mesma entrevista.

⁹ Julian Barnes na referida entrevista.

então, o realismo de Barnes talvez resida na sua quase que inata missão de romancista, e digo inata porque ao ouvi-lo, ele repetia a frase, em relação a determinados temas na sua obra: “I felt like I had to write about it.”, isto é, de assumido criador de histórias, ainda que estas não sejam verdadeiras: “Inventing lies in order to tell the truth about our condition, what it is to be alive, what the human condition is”¹⁰.

¹⁰ Julian Barnes na referida entrevista.

2. ARTHUR & GEORGE E A FICÇÃO DA PÓS-MODERNIDADE

2.1 - A questão da pós-modernidade

Numa tentativa de explicar de que modo se transfere a observação e a percepção dos factos para a sua transcrição num código linguístico, a crítica literária parte em busca das tendências seguidas por determinados autores, das escolas literárias que representam, de que instrumentos e técnicas discursivos adoptam na sua criação de um mundo ficcional, que se quer, à partida, credível e aceitável a um universo vasto de leitores. Têm os críticos na sua mira a obra enquanto artefacto, mas, inevitavelmente, também a estética da escrita do seu criador, isto é, como entende a vida e a recria ou reflecte no seu discurso. Tem sido minha convicção que embora o talento para a criação literária seja inato, o modo como esse talento se desenvolve dependerá de inúmeros factores extrínsecos ao criador, os quais condicionarão o seu trabalho. Digo factores extrínsecos, à partida, mas que deixam de o ser à medida que vão fazendo parte da obra do autor. Esta será sempre um produto do “seu” tempo, histórico, ideológico, sociológico, quer o acolha e compreenda, quer o critique ou recuse. Neste contexto, as palavras de Georg Lukás em *From Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle* fazem todo o sentido:

“A writer’s pattern of choice is a function of his personality. But personality is not in fact timeless and absolute, however it may appear to the individual consciousness. Talent and character may be innate; but the manner in which they develop, or fail to develop, depends on the writer’s interaction with his environment, on his relationships with other human beings. His life is part of the life of his time; no matter whether he is conscious of this, approves of it or disapproves. He is part of a larger social and historical whole.”
(McKeon 773)

São inúmeras e variadas as razões pelas quais um leitor decide ler um autor ou uma obra, mas qualquer que seja o caminho por onde enverede, o ponto de chegada, ou de partida, passará pelo conhecimento, ou reconhecimento, das idiossincrasias da sua escrita, enquanto produto de uma época e de uma ideologia literária dominante. É neste sentido, então, que, tendo

escolhido como objecto de análise um romance escrito pelo autor de *Flaubert's Parrot*, em que são evidentes alguns traços associados ao pós-modernismo, desde a reconstrução do passado, à intertextualidade, à auto reflexão, à paródia do género literário biográfico, torna-se oportuno reflectir sobre o pós- modernismo, uma das correntes mais controversas pela sua indefinição. O primeiro capítulo de *A Poetics of Postmodernism-History, Theory, Fiction* (1988), de Linda Hutcheon, inicia-se desta forma: “Of all the terms bandied in both current cultural theory and contemporary writing on the arts, postmodernism must be the most over- and under-defined” (Hutcheon 1988:3). Se este período literário se designou de pós- moderno, será necessário tentar perceber o que se entende por moderno para se prosseguir para a compreensão do prefixo, indicador de sucessão. Esta sucessão pode entender-se não apenas como temporal, mas também consequencial. A ideia de ver o pós-modernismo, enquanto sistema organizado, corrente literária, como uma reacção à Poética, “Poetics”, do Modernismo, não como uma força aniquiladora, mas como uma alternância, parece-me pertinente. Brian McHale defende esta posição deste modo em *Post Modernist Fiction* (1987):

“[Post Modernism] follows from Modernism more than it follows after Modernism (...) In the evolution of poetic form it is not so much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others, as it is the question of shifts in the mutual relationships among the diverse components of the system, in other words, a question of shifting dominant.” (McHale 1987: 5)

Esta teoria das “dominantes em mudança”, “shifting dominants”, originária em *The Dominant in Matejka and Pomorska* (1971) de Roman Jakobson, pode explicar que em diferentes épocas se valorizem determinadas tendências, e, noutras, essas mesmas tendências sejam postas de parte, ou até ignoradas. De facto, esta questão é bastante refutada, inclusivamente por Linda Hutcheon, que coloca a questão nos seguintes termos:

“Related to these formal and tonal distinctions between the two are differences in philosophical intent. But even here there is little agreement. One group (McHale 1987; A.Wilde 1981) sees modernism as epistemological in its focus, while postmodernism is ontological. The other group just reverses the adjectives (Krysinski 1981; McCaffrey 1982; Russel 1974). Again, I would argue that the contradictions of postmodernism cannot be described in “either/or” terms (especially if they are going to be reversible!). Historiographic metafiction asks both epistemological and ontological questions. How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of the past? Of its documents? Of our narratives?” (Hutcheon 1988:50)

Optando por colocar em relevo quais as dominantes em cada um dos movimentos em questão, prossigo para uma abordagem dessas dominantes, ressaltando, no entanto, que estas considerações poderão não ser estanques e irrefutáveis, tendo em conta o quão “pantanososo” pode ser o terreno do estudo de todos os “ismos” como correntes literárias. Para além desse facto, é possível testemunhar a dificuldade que os críticos demonstram em categorizar determinadas obras literárias, pois nelas encontram particularidades que as colocam, simultaneamente, entre tendências literárias oriundas de correntes literárias diferentes. Como vimos anteriormente, a origem do romance inglês não deverá ser dissociada da corrente que lhe está subjacente, o Realismo, sempre em oposição ao romance, defendendo a representação do real, nas suas longas e minuciosas descrições, que foram despertando as mentes, sobretudo as mentes criativas para uma outra visão do mundo, e do indivíduo, na escrita. Na transição para o Modernismo, este passa a adquirir papel central na ficção, constituindo a auto-análise e a consciência o ponto de partida e de chegada, na busca de uma explicação para a existência do indivíduo e para a sua inadaptação às convenções sociais. A escrita modernista pretende conhecer o indivíduo na essência dos pensamentos e divagações mentais que lhe dão existência, assim, o “social realism” dá lugar ao “realism of mind”. No período pós-modernista, o realismo passa a ser questionável, põe-se em causa a ideia de que é possível retratar o real, pois o próprio real só existe enquanto criação discursiva do indivíduo. A literatura deixa de buscar fora de si própria, na sociedade ou no indivíduo, o seu referente, para o encontrar dentro de si própria, enquanto mecanismo de construção linguística. Considera-se que a realidade poderá, afinal, ser uma construção discursiva: “...that very general tendency in the intellectual life of our time towards viewing reality as constructed in and through our languages, discourses, and semiotic systems” (McHale 1987: 164). Daí que McHale atribua um carácter ontológico à prática pós-modernista e um carácter epistemológico à prática modernista: “I will formulate it as a general thesis about modernist fiction: the dominant of modernist fiction is *epistemological* (...) This

brings me to a second general thesis, this time about postmodernist fiction: the dominant of postmodernist fiction is *ontological* ” (McHale 1987: 9,10). Ressalve-se, neste ponto, que o próprio McHale refuta esta categorização, pois, por vezes, as duas dominantes confundem-se:

“There is a kind of inner logic or inner dynamics – or so the case of *Absalom, Absalom!* Strongly suggests – governing the change of dominant from modernist to postmodernist fiction. Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions – the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible.” (McHale 1987:11)

Deste modo, a interpretação de Patrícia Waugh relativamente a estas perspectivas clarifica a ideia de que, enquanto que no modernismo nos encontramos no plano da dificuldade de se conhecer a realidade, no pós-modernismo questionamos, de facto, a sua existência.

“Brian McHale has suggested that such contradictions are essentially *ontological* (posing questions about the nature and existence of reality) and are therefore characteristically post-modernist. He sees as modernist those *epistemological* contradictions which question how we can know a reality whose existence is finally not in doubt.” (Waugh 1984: 15)

Partindo do pressuposto de que o conceito de realidade é, hoje, questionável, na medida em que cada indivíduo fará a sua construção e o seu discurso em relação a essa mesma realidade, então, só “desconstruindo” este processo poderemos chegar perto de o conhecer. A escrita do pós-modernismo partirá em busca desta análise do discurso *per se*, na sua imperfeição e falibilidade.

Arrisco apontar como marco histórico para o surgimento da corrente literária pós moderna, o final da segunda guerra mundial, embora o termo tenha começado a ser usado a partir de 1930, numa espécie de reacção a “um modernismo exausto” e à emergência de uma nova sensibilidade” (Smart 1993:20). O pós-modernismo acolhe a imperfeição do ser humano e o seu processo de conhecimento do mundo que o rodeia, o paradoxal adquire relevo, o questionável está sempre presente, o subjectivo, o díspare povoam os textos escritos. Os

conceitos de autor, narrador, enredo, personagens, espaço, tempo passam a ser analisados à luz da dicotomia realidade/ficção, que estará presente em todo o processo de criação literária.

Demoremo-nos na questão da ficcionalidade. Embora saibamos que a ficção sempre esteve ligada à criação literária, somente no período do pós-modernismo se toma consciência e se reflecte acerca de que factores estarão, de facto, implicados na criação ficcional. A consciência da ficcionalidade em qualquer acto de escrita criativa é inerente aos textos pós-modernistas. O que constitui a ficção?, O que constitui a realidade?, Qual o ponto de fusão entre as duas, se é que tal é possível saber? Desenvolve-se um interesse geral e cultural em entender de que forma os seres humanos reflectem, equacionam e mediam a sua experiência do mundo em que vivem. O mundo empírico passa mesmo a ser encarado como ficcional, em si, visto que cada qual de nós o experiencia de forma distinta e, conseqüentemente, tem dele uma descrição própria e individual, que é subjectiva. Daí que a objectividade e fidelidade à realidade dos factos próprias do Realismo sejam postas em causa e que “it is impossible to describe an objective world because the observer always changes the observed ” (Waugh 1984:3). A metaficção, ou a capacidade do texto literário de reflectir acerca de si próprio ou do seu processo de criação, começa a constituir parte integrante e característica da ficção pós-moderna. Os seus autores “põem a nú” este processo de criação ficcional, chamando a atenção do leitor para os caminhos tortuosos da construção de um mundo ou de mundos ficcionais através do discurso, deixando entender que a incerteza e a instabilidade fazem parte deste processo. A conclusão que é reiterada sobre ficção pós-moderna é a de que o factor mimético, que faz de si uma representação da realidade, deixa de ser central, para passar a ser algo posto em causa. O texto literário como artefacto, o processo da sua criação, “the writing”, passa a constituir o ponto fulcral, a “realidade” desse texto, enquanto tal. Coloca-se, neste ponto, a dúvida relativamente à validade, ou melhor, à veracidade desse texto, dessa realidade. É importante que percebamos que o mundo ficcional existe enquanto tal, é real enquanto produto de uma construção imaginativa. Provavelmente, este paradoxo será de difícil entendimento, se o leitor não se tiver libertado ainda do preconceito unidireccional e incontestável de que o texto literário deve sempre imitar ou representar o mundo empírico. O pensamento contemporâneo, no entanto, foi-se libertando de tais “amarras” e acolheu a multiplicidade e a divergência como sinais de progresso cultural. Neste sentido, são importantes as palavras de Patrícia Waugh: “Contemporary reality, in particular, is continually being reappraised and resynthesized. It is no longer experienced as an ordered and fixed hierarchy, but as a web of interrelating, multiple realities ” (Waugh 1984: 51).

2.2 – Ambiguidades narrativas

“Now hear my story. I insist. Look, take my arm, like that, and let’s just walk. I have tales to tell; you will like them. We’ll follow the quai, and cross that bridge – no, the second one – and perhaps we could take a cognac somewhere, and wait until the gas-lamps dim, and then walk back. Come, you’re surely not frightened of me? So why that look?” (Barnes 1984: 162)

Uma vez que textos usualmente tidos como pós-modernos transmitem a ilusão aparente de desordem, de liberdade e subversão dos parâmetros convencionais do discurso, podemos pensar que a responsabilidade do leitor será reduzida, isto é, que não terá de seguir atentamente um enredo, visto que este não existe nos moldes aos quais o Romantismo ou o Realismo nos habituaram, nem terá de confirmar a exactidão das datas ou do decorrer cronológico dos acontecimentos, pois a anacronia passou a dominar. Verifica-se, no entanto, precisamente o oposto. O leitor é parte integrante, se não essencial, do processo de construção textual. Ele adquire novas funções com a escrita pós-modernista: pactuará com o narrador no questionamento e na auto- consciência acerca do mundo e da representação desse mundo através de um discurso. Na escrita pós-moderna, as noções de autor, narrador, espaço, tempo, enredo, personagem, adquirem uma dimensão algo dispersa. A voz narrativa é difícil de localizar devido ao carácter geralmente polifónico do texto pós-moderno, as referências temporais são anacrónicas, a importância do enredo perde-se na transcrição, ou tentativa de transcrição, do pensamento, à metaficção, à reconstrução paródica do passado.

É importante que haja uma multiplicidade de vozes narrativas, uma multiplicidade de pontos de vista se o objectivo da escrita pós-moderna é descentralizar, questionar, marginalizar, dar voz a quem até aí esteve silenciado: “...those previously silenced ex-centrics, both outside (post colonial) and within (women, gays) or supposedly monolithic western culture ” (Hutcheon 1988:179). Em *Arthur & George*, esta premissa é evidente pelo simples facto de o seu autor ter decidido contrapor as histórias de uma das mais conhecidas figuras vitorianas, Arthur Conan Doyle e de uma outra personagem que, praticamente, passou despercebida e estava escondida na História, George Edalji, “the forgotten Victorian”, como lhe chamou Rebecca Wigod numa entrevista realizada a Julian Barnes (Vancouver Sun: 29 de Outubro de 2005); a George foi-lhe negada a devida notoriedade e justiça devido a uma sociedade inglesa pseudo-civilizada, mas

racista. O narrador onisciente permite-nos, no entanto, completo acesso aos pensamentos mais íntimos de ambas as personagens, levando-nos ao encontro dos aspectos que se pretende evidenciar. Daí que o que nos possa parecer um narrador imparcial e completamente alheado do texto seja afinal um meio de envolver o leitor criticamente, ou seja, de o despertar para o texto. Mais uma vez, os paradoxos da escrita pós-moderna emergem:

“This is the lesson of postmodern fiction’s inscribing of the political doubleness of demystification through its self-conscious but also overtly manipulative narrators (...) Postmodern fiction has problematized these issues [freedom and responsibility] by showing how narratorial (and authorial) freedom is, in terms of characters (and readers), really another name for power.”
(Hutcheon 1988:206, 207)

Para além do narrador, também o discurso narrativo é interessante, visto que, em Julian Barnes, este é caracterizado por uma intertextualidade genealógica, particularmente em *Arthur & George*. Assim, o texto biográfico, epistolar, jornalístico, policial convergem na constituição de um macro-texto subjacente a esta obra literária. Aberta e, explicitamente, em sintonia com o pensamento pós-moderno, nesta obra, o narrador reconhece e expõe a necessidade de recorrer a intertextos para poder fazer passar a sua mensagem. Recorre a eles para evidenciar a sua natureza parcial e inconclusiva, como qualquer texto, enquanto produto de uma tentativa de representação discursiva. Parodiando e ironizando acerca de tais fontes, como veremos mais adiante neste trabalho, surge um texto híbrido, que na sua indefinição alerta o leitor para o facto de que a originalidade e a genialidade são discutíveis, que o que a literatura nos oferece, em última estância, serão recapitulações, revisitações de textos existentes anteriormente. Hutcheon refere: “Umberto Eco, writing of his novel *The Name of the Rose*, claims: ‘I discovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told’” (Hutcheon 1988: 128).

As referências temporais tornam-se também um desafio, sendo que, a sua abordagem e apresentação deixam de seguir uma ordem cronológica, alterando o modo como o leitor estava habituado a seguir uma história, passo a passo ou linearmente. Não se depreenda, contudo, que a temporalidade perde importância, deixa de ser, contudo, o fio condutor de um relatar de acontecimentos. A ficcionalidade passa a ser o ponto de reflexão, a metaficção torna-se o ponto de partida e de chegada de qualquer criação literária. Em *Arthur & George* damos-nos conta de que o que nos prende, como leitores, é o acesso à interioridade dos personagens, o facto de

reconhecemos a ficcionalidade da abordagem que é feita aos dados biográficos, o desafio à nossa capacidade de lermos entrelinhas da ironia e da paródia, e não propriamente a precisão de datas e de acontecimentos.

Analisemos, portanto, em pormenor, as técnicas narrativas utilizadas em *Arthur & George*. O narrador onisciente nem sempre é o focalizador e recorre sobretudo à focalização interna. Tratando-se, como já referimos, de um romance que se insere na corrente literária do pós-modernismo, as referências temporais são apresentadas de uma forma que desafia a narração cronológica. As informações relativas ao tempo da história são fornecidas pelo narrador ou pelas personagens, em momentos estratégicos, chamando-se, desta forma, a atenção para “o que” acontece e não para “o quando” acontece. Portanto, em vários momentos no romance o tempo do texto e o tempo da história não ocorrem simultaneamente.

Na primeira parte do romance, “Beginnings”, em que se narram as respectivas infâncias e inícios da fase adulta das duas personagens, Arthur e George, temos algumas indicações cronológicas, como as referências às datas em que as cartas difamatórias são escritas, bem como as cartas de Shapurji ao capitão Anson a pedir auxílio na resolução do caso, e as respostas deste. A data do casamento de Arthur é também mencionada.¹¹ As referências cronológicas continuam na segunda parte do romance, “Beginning With an Ending”, principalmente as que são relativas à acusação, julgamento e condenação de George. Estas referências serão explicadas, sobretudo pelo facto de dizerem respeito a acontecimentos acerca dos quais existem recordes históricos, pelo que será importante mantê-las¹². Um momento importante de perturbação desta cronologia acontece quando se antecipa um acontecimento ou se dão pistas acerca de um acontecimento futuro, numa narração proléptica. A última frase de um capítulo relativo a George, antes de ele ser acusado, é a seguinte: “He does not realize that these are the last normal twenty four hours of his life” (Barnes 2006: 129).

A alternância entre os capítulos referentes a Arthur e os referentes a George, o que acontece sobretudo nas duas primeiras partes do romance, não permite que se tenha uma leitura cronológica dos factos, ou, pelo menos, que se lhe dê demasiada importância. Até à terceira parte do romance, não é evidente qualquer relação entre as duas personagens. Os capítulos são perfeitamente independentes e dizem respeito a personagens e ambientes distintos. Existem analepses a prolepses que contribuem também para essa oscilação temporal. Na segunda parte

¹¹ “On the 6th of August 1885 Arthur and Touie were married at St. Oswald’s, Thornton-in-Lonsdale, in the county of Yorkshire” (Barnes: 2006, p. 47)

¹² Julian Barnes analisa esta questão da informação biográfica que existe acerca das suas personagens e da sua recriação no romance *Arthur & George*, de uma forma muito elucidativa no artigo: “The Case of inspector Campbell’s Red Hair” (*NW 15 The Anthology of New Writing volume 15* edited by Bernardine Evaristo & Maggie Gee – 2007)

de *Arthur & George*, na transição entre o capítulo *George* e o capítulo *Arthur* (Barnes 2006: 224, 225), termina-se com a inesperada libertação de George, iniciando-se o capítulo seguinte com uma analepse. Esta compreende o período da vida de Arthur durante o qual conhece Jean Lackie e mantém com ela uma relação extra conjugal, aguardando que Touie, a mulher legítima, morra e, quando isto acontece, entra numa fase de letargia e de recriminação. Um dia, Arthur lê numa carta um nome que não tem qualquer significado para si, o nome de George Edalji. A partir deste momento, vislumbra-se uma ligação entre Arthur e George, o que é confirmado nas páginas seguintes do romance. A terceira parte, é referente à intervenção de Arthur Conan Doyle a favor da reabertura do caso Edalji por parte das autoridades. Existem também bastantes analepses, uma vez que se relembram as circunstâncias que rodearam o embuste que alguém preparou a George, “empurrando-o” para a prisão. George foi considerado culpado da escrita de cartas obscenas e difamatórias e de ultrajes que causaram a morte de gado. George, recapitulando os acontecimentos mais decisivos, relata a Arthur os condicionalismos da sua infância, a sua confiança na lei, os enganos e atitudes segregacionistas da polícia, a sua frustração por se ter visto acusado e encarcerado injustamente (Barnes 2006: 296 - 306). Também as testemunhas a quem Arthur decide recorrer para reviver o ocorrido contam a sua versão dos factos através de sucessivas analepses.

Arthur tem os seus momentos de retrospectão, principalmente acerca do tempo em que viveu com Touie (Barnes 2006: 410, 411). Entre a terceira e quarta partes, existe uma prolepse que compreende vinte e três anos. Diz respeito ao período entre o casamento de Arthur com Jean Leckie, no qual George esteve presente, e onde foi tratado com o devido respeito e apreço, seguindo-se a morte de Arthur. A terceira parte termina da seguinte forma: “In all probability they would never meet again. Still, for three-quarters of a year their paths had crossed, and if yesterday had marked the end of that crossing point, perhaps George did not mind so very much. Indeed, part of him preferred it that way” (Barnes 2006: 451). De facto, Arthur e George não se voltaram a encontrar. A última parte do romance inicia-se, precisamente, com a notícia no jornal acerca da morte de Sir Arthur Conan Doyle. Nesta quarta parte, menciona-se, em diálogo entre George e a sua irmã Maud, a morte de Shapurji e Charlotte Edalji. Deste modo, recorre-se mais uma vez à analepse. É a última vez que se faz referência, novamente, à infância de George, como se aí se procurasse a explicação das suas particularidades psicológicas (Barnes 2006: 484).

Vejamos, agora, as alusões a factos históricos, que estão distribuídas ao longo de todo o romance. O facto de estarmos perante um romance que envolve duas figuras históricas implica a alusão a acontecimentos sobre os quais existe documentação. Refiro-me aos dados

biográficos acerca de Arthur Conan Doyle e de George Edalji, sendo que no caso do escritor eles são mais abundantes devido ao reconhecimento social de que gozava durante a sua vida. Quanto a George Edalji, e como Julian Barnes admite, não havia grande documentação¹³. No romance, constam principalmente os artigos de jornal relativos ao caso, em que o jovem solicitador se viu envolvido, bem como as cartas que estão na origem de todos os distúrbios. Quanto a Conan Doyle, existem referências à morte do seu pai, à fama e popularidade dos seus livros, ao seu envolvimento na guerra Boer, ao seu desportivismo como jogador de críquete, à sua relação com Rudyard Kipling, Oscar Wilde e outras figuras com existência histórica. No final do romance são mesmo transcritas e comentadas por George partes da autobiografia de Sir Arthur Conan Doyle, *Memories and Adventures* (Barnes 2006: 478). Paralelamente à apresentação de dados biográficos e bibliográficos das duas personagens, podemos verificar referências a acontecimentos históricos relevantes, que denotam uma cuidada pesquisa por parte do autor. Deste modo, refere-se, por exemplo, uma visita da rainha Vitória a Birmingham, em 1887, em que 500,000 pessoas estiveram presentes. Menciona-se o caso Dreyfuss, em França. Quando Shapurji Edalji tenta fazer ver ao filho a importância das suas origens, enumeram-se alguns cidadãos pársi que deram o seu contributo para o desenvolvimento do país. Também são transcritas citações proferidas no parlamento em relação ao caso Edalji, referências a causas defendidas por Sir Arthur Conan Doyle, como a reforma da lei do divórcio, a ameaça alemã, a necessidade de ser construído um canal que ligasse a Ilha ao Continente, a necessidade moral de devolver Gibraltar a Espanha. A ascensão de Agatha Christie e da ficção detectivesca são também mencionadas. No final do romance, parodia-se o episódio da “suffragette” que se atirou para baixo do cavalo do rei e morreu em consequência de tal acto. A “suffragete”, Emily Davison, espiritualiza-se na sessão espírita em memória de Sir Arthur Conan Doyle, na qual George Edalji marca presença. O episódio desperta a crítica de George, quer em relação à própria figura da “suffragette”, quer em relação à sua “comparência” espiritual na sessão: “Hocus-pocus, as he always suspected. Emily Davison indeed (...) a silly, hysterical woman in George’s view, who deliberately sought death in order to advance her cause (...) incompetent as well as hysterical. You cannot break the law to advance the law, that was a nonsense” (Barnes 2006: 494). Todo este recapitular de acontecimentos históricos vem comprovar a visão da escrita da ficção pós-moderna sobre a História. A História não é um conjunto de verdades absolutas e incontestáveis, mas uma fonte

¹³ Barnes refere, nas entrevistas publicadas pela imprensa portuguesa na altura da sua visita a Portugal, para publicação do seu romance *Arthur & George*, que a informação biográfica que tinha de George Edalji era ínfima, perante a que existia relativamente a Conan Doyle.

de acontecimentos que são questionáveis e passíveis de interpretações várias. Embora possamos ler, na nota do autor que finaliza o romance, que todas as fontes citadas são autênticas, sejam elas citações, cartas, notas do governo, procedimentos no parlamento, escritos de Conan Doyle, a História em *Arthur & George* está sob análise e crítica, e, por essa razão, é parodiada.

A reflexão acerca do acto da escrita ficcionada, a metaficção, está também presente neste romance. São várias as situações em que, através do acesso que o narrador tem ao pensamento da personagem, penetramos nas suas divagações mentais. Assim, o propósito de Conan Doyle, quando começou a escrever ficção para publicar em revistas mensais era “captar” o leitor, criando séries de histórias em que se mantivessem algumas personagens, de modo a assegurar a continuidade das histórias. Era necessário um protagonista que levasse a cabo uma aventura a seguir a outra. Assim nasce Sherlock Holmes:

“He [Conan Doyle] was now well-apprenticed in the literary game, and turned his mind to one of its current bedevilmments: magazine fiction (...) Applying his practical brain to the problem, Arthur envisaged combining the virtues of the two forms: a series of stories, each complete in itself, yet filled with running characters to reignite the reader’s sympathy or disapproval.”
(Barnes 2006: 60, 61)

Refere-se no romance que Conan Doyle actualizou o detectivismo com a figura fria e analítica de Sherlock Holmes, que aplicava o método científico nas suas investigações, ao mesmo tempo que conseguia ver a solução de um crime quase por intuição. Explora-se também a teoria de que o escritor imaginaria sempre o fim da história e depois escreveria em concordância: “ ‘ Dr. Doyle invariably conceives the end of his story first, and writes up to it.’ (...) it is as plain as a packstaff. How can you make sense of the beginnig unless you know the ending? It’s entirely logical when you reflect upon it” (Barnes 2006:75). Na altura em que o seu pai morre e ele decide também “matar” Sherlock Holmes, Arthur indigna-se com a atitude do seu público, que manifesta luto pela morte fictícia da personagem e não pela morte real de Charles Doyle. Pareceu-lhe que o mundo estava a ficar louco: “It seemed to Arthur the world was running mad: his father was fresh in the ground, and his wife condemned, but young city men were apparently tying crêpe bands to their hats in mourning for Mr. Sherlock Holmes” (Barnes 2006: 88). A distinção entre Sir Arthur, a figura pública, e Arthur, a pessoa, é referida

a dada altura no romance. Embora Arthur se sinta desiludido e enfraquecido pelas vicissitudes da vida, não esquece a sua função enquanto escritor, a qual é a fonte dos seus rendimentos. O leitor “dita” as regras, pois, afinal, é para ele que escreve. É por esta razão que se pode ler, no romance: “He [Conan Doyle] is quite clear about the writer’s responsibilities: they are firstly, to be intelligible, secondly, to be interesting, and thirdly, to be clever. He knows his own abilities, and he also knows that in the end the reader is king. That is why Mr. Sherlock Holmes was brought back to life...” (Barnes 2006: 276). Através das palavras do capitão Anson, quando discute o caso Edalji com Sir Arthur, somos levados a reflectir acerca das aventuras escritas por este e protagonizadas pelo seu herói, Holmes. Anson começa por parodiar *The Hound of the Baskervilles* (1999), ao proferir um reparo irónico ao conteúdo desta história: “Blanche, the Great Detective is almost upon us. He is studying the driveway for the footprints of an enormous hound” (Barnes 2006: 367). Depois, critica o facto de que Sir Arthur fantasia demais as suas histórias, onde o papel da polícia é sempre representado por um bando de imbecis. Aliás, só por essa razão é que Sherlock Holmes consegue sempre suplantá-los na resolução dos casos: “That the police officers you introduce into your tales are inadequate to their task is something which is, I quite understand necessary to the logic of your inventions. How else would your scientific detective shine if not surrounded by boobies?” (Barnes 2006: 371). Portanto, nesta passagem, obtemos, através da crítica irónica, uma análise ao detectivismo revolucionário criado por Sir Arthur. Na troca de ideias entre ele e Anson temos ainda oportunidade de assistir a uma discussão acerca do “mundo real” e do mundo da ficção. Anson alerta Conan Doyle para o facto de que “no mundo real” as coisas são muito mais complicadas do que no mundo fantasiado das suas histórias. Este reparo transporta Sir Arthur para um momento em que se recorre à técnica do “stream of consciousness”, ou fluir da consciência, para se aceder ao seu pensamento. Note-se que se problematiza aqui a noção de realidade, aproximando-se o romance, mais uma vez, das características da escrita pós-moderna. Por outro lado, nestas palavras podemos também ver resumidos os pontos fulcrais em que toca o romance: a falibilidade, a incerteza, a ficção versus a realidade, o desconhecimento e impotência do ser humano perante a morte.

“At this point Doyle more or less stopped listening. In any case, his mind had snagged on the phrase ‘the real world’. How easily everyone understood what was real and what was not. The world in which a benighted young solicitor was sentenced to penal servitude in Portland...the world in which Holmes unravelled another mystery beyond the powers of Lestrade and his colleagues...or the world beyond, the world behind the closed door, through which Touie had effortlessly slipped. Some people believed in only one of these worlds, some in two, a few in all three. Why did people imagine that progress consisted of believing in less, rather than believing in more, in opening yourself to more of the universe? (Barnes 2006: 371, 372)

Sir Arthur chega mesmo a sentir-se “preso” na teia que ele próprio teceu, quando ajuda na investigação com o objectivo de encontrar o verdadeiro culpado dos ultrajes de Great Wyrley, seguindo os métodos do seu detective perfeito. Desilude-se ao verificar que esses métodos não funcionam no “mundo real”, que a resolução de um caso da vida não se resolve com a facilidade e teatralidade de um caso ficcional. Desabafa com Wood, o seu secretário e ajudante nas demandas da justiça, da seguinte forma:

“‘It’s not meant to happen like this,’ said Arthur. ‘I should know. I’ve written it enough times. It’s not meant to happen by following simple steps. It’s meant to seem utterly insoluble right up until the end. And then you unravel the knot with one glorious piece of deduction, something entirely logical yet quite astounding, and then you feel a great sense of triumph (...) Now? No, I feel almost disappointed. Indeed, I do feel disappointed.’” (Barnes 2006: 410)

Na terceira parte do romance, assistimos ainda à reacção de George, quando se vê descrito nos artigos de Conan Doyle sobre o seu caso de condenação injusta. George compara-se a uma personagem de romance. Talvez aqui estejamos perante uma tentativa de explicação da ficcionalidade. George sentia que o que lia era verdadeiro e falso, lisonjeiro e não lisonjeiro, credível e não credível:

“It was most disconcerting to see oneself described not by some provincial penny-a-liner but by the most famous writer of the day. It made him feel like several overlapping people at the same time: a victim seeking redress; a solicitor facing the highest tribunal in the country; and a character in a novel (...) This was all true, yet untrue; flattering, yet unflattering; believable, yet unbelievable.” (Barnes 2006: 416)

George reflecte ainda acerca do que é que se poderá sentir quando se é visto por um grande novelista: “ How would anyone else react to being stared at by a great novelist?” (Barnes 2006: 416). Sente-se grato a Conan Doyle, mas não é capaz de se allhear do facto de que ele é um novelista, um criador de histórias e, portanto, valeu-se desse estatuto para o ilibar, encontrando um suspeito “forçado”. Conan Doyle não conseguiu provar a inocência de George, depois de ter levado a cabo uma investigação aprofundada e cuidadosa. Ele acabou por incriminar Royden Sharp, seguindo os mesmos métodos precipitados e imprecisos que a polícia tinha seguido aquando da incriminação de George. Parece a George que a ficção assume já na vida de Sir Arthur um papel preponderante, o qual o romancista já não consegue evitar. No final do romance, é ainda referida a autobiografia de Sir Arthur Conan Doyle, *Memories and Adventures*, em partes que George vai lendo e questionando. É interessante a menção ao papel da memória e a falibilidade da mesma, principalmente quando a ela se recorre para reconstituir situações ou revisitar o passado. George reconhece que a memória pode ser enganosa e lavar à distorção dos factos.

“No, George thought, this was ungracious of him. Sir Arthur was doubtless working from memory, from the version of events he had himself told and retold down the years. George knew from taking witness statements how the constant recounting of events smoothed the edges of stories, rendered the speaker more self-important, made everything more certain than it had seemed at the time.” (Barnes 2006: 471,472)

Como já referi, o recurso a artigos jornalísticos é constante ao longo do romance. Eles funcionam como a prova histórica dos eventos que rodeiam o caso dos ultrajes de Great Wyrley, e são transcritas, segundo a nota do autor, integralmente. Para além da linguagem jornalística, também a linguagem epistolar está patente, visto que as cartas desempenham uma função decisiva. Obviamente, a linguagem das cartas infames é insultuosa, ameaçadora e irónica, por vezes, mas cativa o leitor, indignando-o ou despertando a sua curiosidade para saber que tipo de mente doentia será capaz de produzir discursos tão perturbadores. Circulam cartas difamatórias dirigidas ao presbitério, cartas ameaçadoras dirigidas à polícia, cartas de Shapurji Edalji, estas formais e categóricas, ao chefe da polícia, as respostas deste, cartas de Conan Doyle e de George em resposta a artigos jornalísticos. O próprio Conan Dolye recebe

uma carta intimidatória, quando decide contribuir para ilibar George. Na prisão, George recebe também uma cópia de uma carta de apoio do irmão de sua mãe, tio Stoneham, a qual ele aprecia ler, precisamente pelo sublinhado, que é transcrito no romance:

“Whenever I have seen or heard of my nephew (until these abominable things were spoken of) I always found him nice and heard of his being nice and clever also. There was something about the underlining that went straight to George’s heart (...) Here it was again. ‘I first met Mr. Edalji when he had been in orders for five years and had very good testimonials from other clergymen. Our friends at that time too felt as we did that Persees are a very old and cultivated race (...) My father and mother gave their full consent to the marriage and they were deeply attached to my sister. (Barnes 2006: 213)

A utilização do sublinhado para sobrevalorizar algumas ideias provoca um efeito positivo não só em George, que se vê enaltecido nelas, mas também no leitor, que é atraído para determinados pontos-chave no discurso.

O discurso citado é também muito utilizado, principalmente no interrogatório e no julgamento de George, e, ainda, numa fase mais avançada, nos depoimentos de algumas testemunhas, conseguidos por Sir Arthur, que decide re-investigar as circunstâncias em que George foi constituído arguido. Num destes depoimentos, o de Mrs. Greatorex, recria-se, nas páginas do romance, o esboço da suposta arma do crime, que está a ser descrita. Recorre-se à linguagem visual no intuito de conferir autenticidade ao que é apresentado. O mesmo acontece quando aparecem impressos a capa do livro da autoria de George, *The Railway Law for the Man on the Train*, a sentença de George, tal como constou nos jornais, o convite do segundo casamento de Sir Arthur, dirigido a George.

As referências a autores e títulos de obras são pertinentes nos momentos em que ocorrem no romance. Assim, quando encarcerado, George lê Shakespeare, Tennyson, *The Hound of the Baskervilles*, Sir Walter Scott. O pai leva-lhe a Bíblia, mas ele não a lê. De facto, é lendo romances que George consegue suportar todas as privações da prisão e toda a humilhação que o invade: “At times, shut in a cell, reading a novel, safe from the rest of the world, his brightly coloured bed-rug catching the corner of his eye, George felt a sense of order that was almost edging towards contentment” (Barnes 2006: 212). Menciona-se o livro que ele próprio escreveu, o já citado neste trabalho, *Railway Law for the Man on the Train*, do qual, inclusivamente, se apresenta a capa. As referências são várias, desde a sua edição até à

enumeração que dele se faz, quando George é interrogado. No final do romance, George demora-se a ler e a criticar partes da autobiografia de Sir Arthur Conan Doyle, as que dizem respeito ao envolvimento do escritor no seu caso. A personagem do famoso detective com face de águia, Sherlock Holmes, é mencionada várias vezes, nomeadamente, a sua morte, por decisão do seu criador, nas “Reichenbach Falls” e a sua ressurreição “in the footprints of an enormous hound” (Barnes 2006: 256). O capitão Anson tem também uma palavra a dizer, em forma de paródia, em relação ao cão dos Baskevilles. Esperando Sir Arthur em sua casa, e ao aperceber-se da sua presença à entrada, profere o seguinte comentário para a sua esposa: “Blanche, the Great Detective is almost upon us. He is studying the driveway for the footprints of na enormous hound” (Barnes 2006: 367).

Quando analisa as cartas ameaçadoras, que contêm indicações de religiosidade, ora obsessiva, ora blasfeme, Sir Arthur estabelece uma possível ligação com textos de Milton. Então, investiga se na escola Walsall, a escola que George frequentou quando criança, se ensinou Milton, nomeadamente *Paradise Lost*, Livro I, a queda de Satanás e o lago em chamas do Inferno, no qual o escritor anunciava o seu próprio destino final. Sir Arthur pretende perceber se o autor das cartas poderá ter sido um colega de escola de George.

2.3 – A reconstituição paródica do passado a partir do presente

“Sometimes the past may be a greased pig; sometimes a bear in its den; and sometimes merely the flash of a parrot, two mocking eyes that spark at you from the forest.” (Barnes 1984: 129)

O diálogo com o passado, como reinterpretação, torna-se uma das preocupações do pós-modernismo. A ideia é recorrer ao passado, não para o criticar ou menosprezar, muito menos para o enaltecer, numa espécie de nostalgia pelos tempos idos, mas sim de o visitar para o poder analisar à luz do presente. Se concordarmos com a perspectiva de que a História chega até nós através de suportes escritos, documentos aos quais é atribuído um autor, então a própria História é também produto de uma composição de factos narrados por alguém, logo passíveis de serem subjectivizados. É tudo isto que entendemos ao ler Linda Hutcheon: “It [post modernism] does not deny that the past existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality” (Hutcheon 1988:16). Ao ser enfrentada como consequência de um discurso subjectivado, a História convencional, canonizada, objectiva, oficial, é uma noção posta em causa. Levada a extremo esta abordagem, a História pode adquirir o estatuto de ficção: “... one of the thrusts of post modernist revisionist history is to call into question the reliability of official history. The Post modernists fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction” (McHale 1987: 96).

A metaficção historiográfica¹⁴, característica do pós-modernismo, transporta o leitor para um mundo ficcional, onde ele pode encontrar personagens que pertencem ou pertenceram de facto ao mundo empírico, mas no contexto alternativo do criador do texto metaficcional. Umberto Eco chamou a estas personagens “transworld identities”, como podemos confirmar pela leitura de McHale, entidades que se situam algures entre as figuras do mundo real e as da ficção. A perplexidade parece emergir perante este cenário um tanto labiríntico. O leitor pode perder-se neste paradoxo de estar perante um texto ficcional, mas que adopta personagens reais. Surge a incerteza, a hesitação relativamente à credibilidade dos factos narrados. Mas este é precisamente o objectivo da metaficção historiográfica: desassossegar, inquietar, relativizar. “The different and the paradoxical fascinate the post modern ...so do the multiple and the provisional” (Hutcheon 1988: 47). Naturalmente, surge o receio de que se esteja, deste modo, a

¹⁴ Conceito de Linda Hutcheon em *A Poetics of PostModernism – History, Theory, Fiction* (1988)

ameaçar a “autoridade” dos factos históricos tal como os conhecemos e como os estudamos, como verdades absolutas. A resposta que dão os pós modernistas é que estas verdades absolutas não poderão existir, pois haverá sempre lugar para a dúvida, para a divergência, uma vez que olhamos o passado a partir do presente e a partir de interpretações que nos chegam através de escritos. Poderão os mais cépticos temer que se desvalorize, então, a História, que ao ser relativizada perde a sua autoridade. No entanto, verifica-se o oposto. Sendo posta em evidência e sendo objecto de reflexão, valoriza-se a sua existência, pensa-se a sua importância. É à História que os autores pós- modernos recorrem como ponto de partida para a sua viagem crítica, subvertendo, deste modo, o universo onde se inspiram. “In the post modern writing of history and fiction there is a deliberate contamination of the historical with didactic and situational discursive elements, thereby challenging the implied assumptions of historical statements: objectivity, neutrality, impersonality, and transparency of representation” (Hutcheon 1988: 93).

A noção modernista, no seu pendor mais intimista e individualista de alheamento, de isolamento em relação ao mundo empírico, contrasta com espírito crítico, directo, abrangente do pós-modernismo. Aqui não existe a ilusão de que o acto de criar ou de reproduzir é independente de uma ideologia socio-política. Pelo contrário, a literatura, e particularmente a literatura pós-moderna, não teme enfrentar directamente as dominantes ideológicas, pondo-as em relevo para depois as por em causa. Note-se, no entanto, que não se trata de uma crítica destrutiva, mas de evidenciar aspectos que estão implícitos em determinado contexto sócio-político, os quais o leitor conhece, mas que nem sempre são objecto da sua reflexão. O escritor pós-moderno está atento ao mundo onde vive, expõe as suas vicissitudes, positivas e negativas, questiona, infere, leva o leitor a auto-reflectir no que respeita ao constructo que é o mundo empírico e a sua representação. Note-se, porém, que o objectivo do texto pós-moderno não é oferecer respostas ou alternativas, doutrinar ou distinguir entre o certo e o errado, mas problematizar tudo o que se possa tomar como verdadeiro. Não se procurem afirmações taxativas, dados históricos irrefutáveis, verdades incontestáveis ou lições de moral, que não se encontrarão. Toda a informação histórica e cultural, e agora refiro-me a Julian Barnes em particular, vai sendo dada ao longo da obra. Em *Flaubert’s Parrot* ou em *Arthur & George*, os factos vivenciais ou os aspectos susceptíveis de crítica parecem fluir naturalmente no discurso do narrador, não são colocados em destaque ou em evidência, o leitor vai descobrindo com uma e outra leitura, encontrando em cada vez que o faça novas *nuances* e subtis alusões.

Na obra em análise, *Arthur & George*, o leitor é confrontado, a partir da descrição das vivências alternadas de Arthur e de George, com assuntos profundamente característicos da

cultura inglesa, como a ainda evidente distinção de classes, o racismo ou a discriminação camuflada, o nacionalismo exacerbado, o falhanço de todo um sistema judicial. O prazer da leitura desta obra está na riqueza de pormenores e diálogos que levam o leitor a inferir aspectos que são postos em causa ou criticados. Refiro-me, particularmente, aos momentos do julgamento de George Edalji, em que as alusões às suas feições orientais constituem, ainda que isso não seja admitido pelas autoridades, a principal causa da sua condenação.

Também em *Flaubert's Parrot* (1984) se contempla, explicitamente, o risco de imprecisão do relato histórico. Vejam-se, a título de exemplo, as três propostas das biografias de Gustave Flaubert apresentadas, igualmente fidedignas, mas profundamente distintas e tendenciosas, na sua abordagem dos factos. Só uma pesquisa cuidadosa e extensiva pode demonstrar a falibilidade da construção textual e a sua impossibilidade de transmitir discursos neutros. Portanto, não terão razão os que apelidam de trivial e anarquista a escrita pós-moderna. Para se questionar, tem de se conhecer o que se questiona e este é nitidamente o caso dos romances de Barnes. A propósito de *Flaubert's Parrot*, Linda Hutcheon refere no seu estudo: “Post modern novels like *Flaubert's Parrot* openly assert that there are only truths in the plural, and never one Truth and there is rarely falseness “per se”, just others’ truths” (Hutcheon 1988: 109).

Não será arriscado referir a carga negativa que geralmente atribuímos à palavra “paródia”¹⁵. A primeira ideia é troça, ridicularização. No entanto, o pós-modernismo demonstra que a paródia é a sua arma mais poderosa para poder realizar o que se tornou a sua imagem de marca: incorporar o que se pretende pôr em destaque, para depois o desafiar: “Parody is the ironic mode of intertextuality that enables such revisitations of the past” (Hutcheon 1988: 225). Portanto, a paródia não deve, nem pode ser encarada como um meio de subvalorização, mas de enriquecimento, de reavaliação. O que se reavalia, como vimos, é a história, e aqui a ideia de distanciamento é crucial, pois trata-se de um olhar retrospectivo e crítico em relação ao passado: “What postmodernism has added, however, is precisely a historical consciousness mixed with an ironic sense of critical distance” (Hutcheon 1988: 201).

¹⁵ Linda Hutcheon refere a este respeito: “What I mean by “parody” here – as elsewhere in this study – is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity.”

3. “THE ENGLISHNESS”

3.1- *ENGLAND, ENGLAND* - Uma visão paródica de “Englishness”

“According to Barnes, *England, England* is “an idea of England” novel as well as a letter to my own country at the turn of the millennium” (Guignery 2006: 105)

England, England (1998), de Julian Barnes, é um romance dominado por uma fina ironia relativamente às concepções e estereótipos que se foram criando acerca da cultura inglesa, ou da ideia que dela se generalizou, e do próprio conceito de “Englishness”. Se considerarmos a atenção que tem sido dedicada à discussão deste termo¹⁶, e dos significados que lhe são atribuídos, podemos admitir que se trata de uma condição cultural e histórica acerca da identidade de um povo e de uma nação. Acerca deste assunto, Vera Nunning declara: “Barnes’ novel thus provides a noteworthy and intriguing contribution to the ongoing debate about Englishness, a topic which is a major concern of contemporary literary criticism and cultural history at large” (Nunning 2001: 27). No entanto, definir este conceito de “Englishness” parece levantar uma certa controvérsia, pois, como se depreende de *England, England*, tentar chegar a uma conclusão definitiva acerca de um conceito cultural e identificativo de qualquer povo é um caminho difícil. A auto-reflexão e a consciencialização acerca da possível existência de uma identidade nacional, presentes no romance, permitem uma visão altamente crítica da tendência para generalizar e criar rótulos que definam culturas e povos. O povo inglês tem sido objecto de interesse, precisamente, pelas suas idiossincrasias culturais e políticas. Uma História de glórias e vitórias e de inovações científicas proporcionaram matéria-prima aos mestres da literatura, para que, nas suas obras literárias, evidenciassem as características e a identidade de um país. Em *England, England* parodiava-se, através da memória de Martha Cochrane, a História da Inglaterra, apresentada de forma repetitiva e idealizada. Na escola de Martha cantam-se os factos históricos ao som das palmas da professora:

¹⁶ A título de exemplo, menciono dois artigos acerca do tema: o de John Fowles “On Being English But Not British” e o de Vera Nunning “The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’ *England, England*.”

“55 BC (clap clap) Roman Invasion
1066 (clap clap) Battle of Hastings
1215 (clap clap) Magna Carta...” (Barnes: 1998, p. 11)

A memorização de factos históricos continua no romance, para que, quer os alunos da classe frequentada por Martha, quer o próprio leitor, se apercebam da grandeza e glória da nação inglesa. Não esqueçamos, porém, que essa memorização de factos é parodiada, através da repetição automática de acontecimentos históricos, da ridicularização de crenças e de personagens estereotipadas que fazem parte da tradição cultural dos ingleses. Essa parodização constitui em si uma crítica à História transmitida nas escolas, irrefutável e fantasiada à medida do engrandecimento dos antepassados gloriosos que se pretende apresentar. Martha, enquanto rapariga inteligente, nas palavras do narrador, tem, desde tenra idade, necessidade de questionar e compreender o que aprende, e por isso é censurada pela mãe: “Don’t be pert!” (Barnes 1998: 22). Martha cria a sua própria versão da oração do Pai-Nosso, visto que, não sendo crente, a versão original não lhe desperta interesse:

“Alfalfa, who farts in Devon,
Bellowed be thy name.
They wigwam come.
Thy swill be scum
In Bath, which is near the Severn.
Give us this day our sandwich spread,
And give us our bus-passes,
As we give those who bus-pass against us,
And lead us not into Penn Station,
Butter the liver and the weevil.
For thine is the wigwam, the flowers and the story,
For ever and ever ARE MEN.” (Barnes 1998:12,13)

Nesta e noutras passagens do romance, a ideia de que existam verdades definitivas em relação ao passado, à memória humana e às crenças interiorizadas por essa memória é repudiada, dando lugar à incerteza e às diferenças do pensamento individual e colectivo, facto que poderá conduzir a incongruências e imprecisões. Uma das mensagens de *England, England* é precisamente a falibilidade da História ou da construção de uma identidade nacional, sempre que se oferece um conjunto de tradições e crenças inventadas, que se pretendem verdadeiras e convincentes. Toda a segunda parte do romance retrata o parque temático, designado por *England, England*, e que, portanto, dá o nome ao romance, não sendo mais do que um simulacro, ou uma imitação em tamanho reduzido da Inglaterra, tal como é vista pelos turistas. Neste parque situado na ilha de Wight, Sir Jack recriará, com a ajuda da sua equipa, um conjunto de personagens e locais identificados, pela tradição inglesa, como nacionais. Num projecto megalómano e descabido ridiculariza-se a ideia de que numa sociedade capitalista vale tudo, até a história de um país e os indicadores da sua identidade. Richard Bradford apresenta o seguinte ponto de vista relativamente a este romance:

“Barnes’s novel involves a double bluff. He seems at first to select easy targets for caricature and satirical execution: predominantly England as an assembly of brand names and performances all capable of drawing cash from the credulous tourist. (...) In a period dominated by post colonial guilt or sceptical indifference to nationality, this novel, peculiarly, offers a kindly, quirkily patriotic view of Englishness.” (Bradford 2007: 183).

Bem ao encontro do pensamento pós-moderno, em relação à metaficção historiográfica, ou reflexão acerca da História e da leitura a que se submete quando vista à luz do presente¹⁷, Julian Barnes afirma: “Getting its history wrong is part of becoming a nation. And we do the same with our lives. We invent, reinstate and reorder our childhood”¹⁸. O recurso à memória como meio de reavivar imagens ou pensamentos presentes na mente das personagens é recorrente em Julian Barnes, particularmente em *England, England*, quando Martha Cochrane relembra a sua infância, especialmente a construção de um puzzle relativo aos “counties of England”. Também em *Arthur and George* se conta a infância de cada uma das personagens e se referem as suas “first memories” (Barnes 2006: 3-5). A memória individual é comparável à

¹⁷ Segundo Linda Hutcheon, “It [post modernism] suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present.” (Hutcheon: 1987, p.19)

¹⁸ Denning 1998.

memória colectiva, na medida em que, apenas recorrendo a ela, podemos ter uma ideia, sempre fugidia e enevoada, de um passado. Devemos sempre ter em conta, assim nos encaminha a ficção de Barnes, que este passado é visto à luz do presente e não pode nunca ser conhecido na sua verdade, mas apenas na representação que cada um tem desse passado.

England, England, tal como outras obras de Barnes é apresentada de uma forma labiríntica, porque, inicialmente, não percebemos de que forma as três partes que constituem o romance se encaixam. O que, inicialmente, parece ser a narração do percurso existencial de Martha, é interrompido pela descrição, que constitui a parte mais significativa do romance, da ilha turística. Aqui se recriam as quintessências da “Englishness”, desde personagens históricas, locais populares e até a família real. Na segunda parte, “England, England”, ridiculariza-se a excentricidade própria de um milionário, que, ignorante, mas exuberante, decide fazer dinheiro a partir de um fenómeno que actualmente preocupa o Reino Unido, e talvez a maioria das nações do mundo moderno, a procura da identidade nacional¹⁹. Sir Jack Pitman, do alto do seu título, atribuído em circunstâncias duvidosas, e do alto do seu poder económico, contrata para seus colaboradores um conjunto não menos duvidoso de ajudantes, sem profundidade cultural e oportunistas. Na sua interacção, no entanto, chama-se a atenção para problemas actuais entre os britânicos de hoje, e que estão essencialmente relacionados com a perda de identidade, consequência da perda do império de outrora e da contínua onda de imigrantes vindos desse Império. A proposta de Jerry Batson, o consultor financeiro contratado por Sir Jack, é a de que se faça reviver o passado para que se reencontre a antiga glória e prosperidade. Trata-se de construir uma réplica fiel ao original, de uma Inglaterra à imagem da “Old England”, de vender ou fazer rentabilizar o seu passado: “We must sell our past to other nations as their future” (Barnes 1998: 40). A questão está, no entanto, no reconhecimento do que é, afinal, o original, e quem assim o concebeu. Deparamo-nos, tal como em *Flaubert’s Parrot*, com a dificuldade em determinar a verdade, a autenticidade e até que ponto as pessoas inventam e adaptam os acontecimentos às necessidades culturais e históricas de determinada época. Relativamente à combinação aparentemente desconcertante entre as três partes que constituem o romance, Mathew Pateman oferece no seu livro *Julian Barnes* (2002) uma crítica bastante negativa:

¹⁹ Em relação à situação actual da nacionalidade na Grã-Bretanha, Laura Bulger escreve: “Nothing is left out in order to build up a national character, in fear, perhaps, that mingling with the European Union continental partners may wipe out an identity made up of past successive migrations, compromised by a recent postcolonial population, for whom heritage is everything but English.” (The 1st international Conference on Crosscultural Humour: “Humour that Divides; Humour that Unites.” University of Madeira, Funchal, Janeiro, 2008)

“A problem with the novel [*England, England*], even from this very bald account, is that the three sections do not really cohere. It is as if there is one story about the growth of a young woman into adulthood and then old age, and another story about the invention of a tourist England that allows for a number of themes pertinent to contemporary debates about authenticity and history.” (Pateman 2002: 72, 73)

Laura Bulger explica a interligação entre os vários aspectos presentes no romance da seguinte forma:

“In *England, England* (1998), novelist Julian Barnes selects a variety of England’s icons to parody the notion of Englishness. The satirical language and humorous situations alternating, though, with a self-conscious reflexive discourse, particularly when, in the first chapter, the narration renders the protagonist’s childhood recollections, or, in the third, and last chapter, when an aging Martha Cochrane ponders her previous experiences as Chief Executive Officer as Pitco’s Group, owned by Sir Jack Pitman. Barnes’s “neither idyllic nor dystopic” novel (EE: 256) (...) might be read as a “kindly, quirkily patriotic view of Englishness” (Bradford 2007, 183), rather than a satire, were it not for “*England, England*”, the second and lengthier part of the novel, which is indeed a spoof of Old England’s institutions and traditions.” (Bulger 2008)

Na minha opinião, embora considere que a leitura de *England, England* se possa comparar à construção de um puzzle, na medida em que vamos, lentamente, encaixando os pormenores e tentando relaciná-los, não concordo com o comentário de Pateman. No final do romance é possível encaixar as peças. Aliás, o puzzle, neste romance, constitui um motivo de várias interpretações, sendo uma delas a de que, tal como Martha, que nunca consegue completar o puzzle dos “counties of England”, pois sempre lhe falta uma peça, também a própria sociedade Britânica não se completa, porque não é capaz de, no presente, se auto-conhecer, oscilando entre a nostalgia de um passado glorioso e a receio pela perda de identidade. O percurso de vida de Martha Cochrane acompanha a apresentação que o leitor tem de Inglaterra e da “Englishness”. Parodia-se a ilusão de que a História possa oferecer respostas definitivas quer em relação ao passado pessoal de alguém, quer ao passado de uma nação ou um povo. O que chega ao leitor são fragmentos, pedaços de memórias, muitas vezes pouco claras e pouco precisas. Martha tem algumas lembranças da sua infância, da aprendizagem da

História da Inglaterra, registos de eventos, personagens famosas, lendas. A dificuldade reside em entender o presente mediante o conhecimento sempre falível e distorcido que tem do passado. Martha tenta resolver os seus problemas pessoais e de relacionamentos falhados, reflectindo acerca do seu passado. A Grã-Bretanha, vista de uma perspectiva actual, representada por Jack Pitman e a sua equipa, corresponde à construção de uma réplica do país, situada num parque temático, totalmente dedicado a esse propósito, na ilha de Wight, numa tentativa de manter vivos os estereótipos, através dos quais se tornou famosa em todo o mundo. Numa época, o terceiro milénio, em que a globalização tomou conta da sociedade, o Reino Unido necessita de encontrar o seu lugar no mundo, de afirmar a sua identidade. Laura Bulger refer-se a esta situação nos seguintes termos:

“In *England, England*, Julian Barnes’s cynical account points to the artificiality of a concept such as Englishness, a political and cultural construct forging, as in the nineteenth-century, a national identity that ceased making sense in a postcolonial time, when Englishness no longer works as a device to keep England’s “primacy” in the world, or make history “overseas”...”
(Bulger 2008)

Jerry Batson profere, quando confrontado com o facto de ser ou não um patriota: “So England comes to me, and what do I say to her? I say “Listen, baby, face facts. We’re in the third millenium and your tits have dropped. The solution is not a push-up bra” (Barnes 1998: 37). Ambos, Martha, como personagem, e o Reino Unido, como país, falham redondamente nos seus projectos quando se apercebem que não podem controlar todos os factores de modo a chegarem a um auto-conhecimento eficaz. Deste modo, o romance é inconclusivo. Nem mesmo na velhice, Martha está mais perto da verdade, nem a sua Inglaterra é mais genuína no seu estado ancestral e idilicamente rural. Não recebemos por parte de nenhuma das personagens nenhuma lição de patriotismo. *England, England* proporciona uma contraposição de ideias relativamente a pontos-chave na discussão dos temas que dominam o romance: autenticidade/ simulação; real/ ilusório; história/ ficção. As personagens, particularmente distintas e antagónicas entre si, representam determinados modos de pensar e ver a identidade nacional e a sua própria identidade. Elas escondem sempre uma parte de si, um lado mais obscuro, oferecem um discurso complexo, ambíguo, irónico, reflexo da confusão que lhes vai na mente. Jack Pitman é um excêntrico, controlador e autoritário, todos os que trabalham para si o

bajulam e, hipocritamente, veneram. No entanto, sob esta capa de poder e respeito, Pitman esconde distúrbios psicológicos doentios. Jerry Batson enfrenta com frontalidade a ideia de que a Inglaterra perdeu a sua glória de outrora e, inevitavelmente, precisa de se adaptar aos tempos que correm, e para isso deve fazer-se valer da sua História: “We are no longer mega. Why do some people find that hard to admit? (...) You-we-England-my client is a nation of great age, great history, great accumulated wisdom. (...) We must sell our past to other nations as their future! (Barnes 1998: 39-40). Dr. Max, o historiador oficial conclui que a autoridade da História pode afinal ser posta em causa:

“It seemed to Dr. Max positively unpatriotic to know so little about the origin and forging of our nation. And yet, therein lay the immediate paradox: that patriotism’s most eager bedfellow was ignorance, not knowledge. (...) Were they pretending – had they always been pretending – those people who flocked to his lectures, called his phone-in, laughed at his jokes, bought his books?” (Barnes 1998: 82, 83).

O intelectual francês, mais uma das contratações de Pitman na construção do “seu parque temático, insiste no facto de que, na actualidade, no seu país, a França, e também nos outros países, o original é sempre preterido em favor da réplica: “No, we are talking about something profoundly modern. It is well established – and indeed it has been incontrovertibly proved by many of those I have earlier cited – that nowadays we prefer the replica to the original. We prefer the reproduction of the work of art to the work of art itself” (Barnes 1998: 53).

Obviamente que a personagem que adquire mais importância é Martha Cochrane, que, no meio de toda a discussão, mantendo a característica que melhor a define, uma posição crítica, vai ironizando, fazendo as suas próprias reflexões e tentando aprender a entender a vida, filosofando acerca das pessoas e das suas atitudes. A passagem em que analisa a sua vida sexual, intitulada “A Brief History of Sexuality in the case of Martha Cochrane”, e que é apresentada em oito secções, com algumas alíneas e parêntesis pelo meio, é absolutamente hilariante, ao mesmo tempo que elucidativa, pelo seu realismo e frontalidade.

A preocupação de Julian Barnes com a História, e, no caso particular, em *England, England*, com a história da velha Inglaterra, com a identidade e autenticidade é evidente neste romance. Como ele próprio admitiu durante a minha entrevista: “Inevitably, novelists write about their country. In *England, England* I wanted to give an idea of England, how does it

degrade, countries are always falsifying their history. (...) We, as countries, are being eroded and destroyed by the minute. The E.U, globalization, are reducing the differences and making countries less individual”.

3.2- ARTHUR AND GEORGE – “the unofficial englishmen”

Relativamente à questão da “Englishness” em *Arthur & George*, ressaltando-se a opinião de Julian Barnes de que enquanto *Englang, England* aborda especificamente esse tema, em *Arthur & George*, o conceito encaixa-se na história casualmente,²⁰ é importante reflectirmos acerca de determinadas passagens em que a raça, a nacionalidade, o estatuto social estão em destaque.

Nascido escocês, Arthur não é um verdadeiro inglês, mas torna-se inglês através dos valores que interioriza e que têm origem numa educação preenchida pelo exemplo dos heróis de cavalaria dos romances que lia, ou das histórias que a mãe lhe contava. Tenta pautar a sua vida por princípios de responsabilidade, justiça, respeito. Torna-se um dedicado desportista, aficionado jogador de críquete, membro do MCC (Marylebone Cricket Club). Patrioticamente, serve na guerra “Boer”, prestando, como voluntário, os seus serviços médicos. O título de “Sir” é-lhe atribuído devido a esta sua prestação. Acerca desta distinção que o rei recém-coroadado, Eduardo VII, lhe quer conferir, a posição inicial de Arthur é não a aceitar, pois considera-a algo insignificante: “A knighthood is the badge of a provincial city mayor. The big men do not accept such baubles” (Barnes 2006: 258). Mais uma vez, a mãe interfere e alerta-o para o carácter insultuoso de tal acto. Mais uma vez, Arthur cumpre a vontade da mãe. Nem a sua fama como escritor nem o seu estatuto de adulto prevalecem perante a autoridade materna, à qual ele não é capaz de resistir.

Sir Arthur Conan Doyle, herói da pátria, famoso e respeitado escritor, homem de família, casado com Louisa Hawkins, de quem tem dois filhos, vê a sua honra seriamente comprometida quando conhece Jean Leckie e se apaixona por ela. Louise sofre de tuberculose e requer cuidados especiais, sendo o seu tempo de vida indeterminado. Em circunstância alguma um “gentleman” poderia ceder a um sentimento por alguém que implicasse o rompimento do seu casamento. Arthur mantém-se fiel a Louisa durante o tempo em que esta permanece viva. No entanto, o seu coração pertence a Jean, e é esta tensão entre o dever e o sentimento que dominará o pensamento de Arthur, que tem fases de recriminação e de remorsos por amar outra mulher que não a esposa. O conceito de fidelidade adquire, neste caso, contornos especiais, pois embora Arthur e Jean se encontrem e esta seja visita assídua na sua propriedade de Undershaw,

²⁰ “In *England, England* I was definitely thinking about that [the idea of England, how does it degrade]. In *Arthur & George* it sort of comes in to the story They are both from non-English origins, so it’s inevitable that you touch the subject.” Julian Barnes na entrevista que me concedeu em 23.09.07.

alude-se no romance à não consumação de qualquer acto sexual entre os dois, durante a vida de Louisa. Este período dura nove anos. Após a morte de Luisa, contrariamente à esperada união entre os amantes, dá-se um período de letargia e de auto-análise por parte de Arthur. Por um lado, é seu dever respeitar o tempo de luto necessário até que possa regressar à sociedade, por outro, agora que já não tem nenhum impedimento para que possa juntar-se à sua amada, a sua consciência prende-o a um estado de depressão.

As suas qualidades de “gentleman” estão sempre na origem dos seus conflitos pessoais, e em todas as fases da sua vida elas regem os seus actos. Talvez por, desde cedo, perceber que o pai não se soube comportar como um verdadeiro senhor, Arthur entende ser a sua função tornar-se no “breadwinner” ou sustento da família. Para tal, recorre à sua escrita, cria a personagem que ditará o seu êxito literário, Sherlock Holmes, mas também se apercebe que, de alguma forma, fica “prisioneiro” da sua própria criação, subjugando-se ainda à vontade do leitor. Arthur Conan Doyle é um escritor profissional, como, de resto, assim o classifica o próprio Julian Barnes²¹ e assim o demonstra a seguinte passagem:

“He identifies a story, researches and plans it, then writes it out. He is quite clear about the writer’s responsibilities: they are firstly, to be intelligible, secondly, to be interesting, and thirdly, to be clever. He knows his own abilities, and he also knows that in the end the reader is king. That is why Mr. Sherlock Holmes was brought back to life, allowed to have escaped the Reichenbach Falls” (Barnes 2006: 276)

Quando se encontra pessoalmente com George e ouve a sua versão do caso, Arthur conclui que ele e George são, afinal, ingleses não legítimos, ou seja, existe algo que os impede de se encontrarem no mesmo patamar de um inglês legítimo ou genuíno, cujas origens não impliquem misturas de sangue. Esta referência ao sangue pode parecer algo chocante à luz dos valores actuais de integração racial e multiculturalismo, mas o facto é que, em *Arthur & George*, a questão racial é constantemente levantada e discutida. O capitão da esquadra de polícia de Staffordshire, Anson, em diálogo com Conan Doyle acerca da vinda de um parsi, o pai de George, para Inglaterra para casar com uma escocesa, refere: “What took it into their heads? Whatever took it into their heads? Doyle, really: your niece insists upon marrying a

²¹ “Ele [Arthur Conan Doyle] era um excelente artesão, um ótimo escritor comercial, ele trabalhava de uma forma muito profissional, eu trabalho de um modo mais amador, mais artístico, como lhe quiser chamar. Ele sabia perfeitamente qual era o seu público alvo”. Julian Barnes na entrevista à TSF de 14 de Novembro de 2007.

Parsee – can't be persuaded out of it – and what do you do? You give the fellow a living ... here. In Great Wyrley. You might as well appoint a Fenian to be Chief Constable of Staffordshire and have done with it” (Barnes 2006: 372). Esta visão irónica da situação inter-racial demonstra claramente que a aceitação na sociedade inglesa não se vislumbra fácil e pacífica. Como vimos, Sir Arthur Conan Doyle admite a dificuldade de ser aceite numa sociedade hierarquizada. Ele próprio teve de lutar pelo seu lugar dentro dela e mesmo assim, perante George, desabafa: “You and I, George, you and I, we are ... unofficial englishmen” (Barnes 2006: 303). Arthur reconhece que quando não se nasce no seio de determinada classe social e nacionalidade e que estas condicionantes têm de ser conquistadas. Foi o que fez, portanto, através do seu percurso de vida.

É compreensível a perplexidade de George quando se dá conta de que Conan Doyle não se reconhece como um cidadão inglês legítimo. Um “Sir” bem sucedido, famoso, influente, a quem pediu ajuda por considerá-lo um verdadeiro “Englishman”, é, na opinião de George, precisamente um “oficial Englishman”. A complexidade do “ser” e do “parecer” é, deste modo, abordada. Conseguiremos de alguma forma distinguir o que é genuíno ou verdadeiro? E terá o genuíno ou verdadeiro mais valor do que o que é adulterado? A problemática do original e da réplica, que relembramos de *England, England*, vem também aqui a propósito.

Conan Doyle faz questão de criticar o que considera condenável no país onde vive, e cujos valores luta por manter no seu próprio percurso existencial. Neste aspecto, também Julian Barnes demonstra a sua preocupação com o estado do seu país e com a sua identidade nacional, como tem referido em entrevistas.²² O criador de Sherlock Holmes demonstra-se decepcionado e indignado com a actuação da lei inglesa perante o caso Edalji. Um caso que, na sua opinião, envergonhou toda a instituição governamental e judicial britânica. Porque repudia a ideia de que exista discriminação racial no seio das entidades responsáveis pela lei e pela justiça, tem uma discussão séria com o capitão Anson, em que o tema dominante é o da raça ou etnia. Anson assume uma posição racista, pois de uma forma rude e ofensiva, apresenta a realidade cruel em relação ao país em que vivem e em relação ao caso de George, especificamente: “But when the blood is mixed, that is when the trouble starts. An irreconcilable division is set up. Why does human society everywhere abhor the half-cast? Because his soul is torn between the impulse to civilisation and the pull of barbarism” (Barnes 2006: 385). Obviamente, Arthur considera Anson um canalha, mas as suas palavras não deixam de o incomodar, talvez porque

²² Refiro-me essencialmente aos artigos publicados pela imprensa na altura da visita de Julian Barnes a Portugal (Setembro de 2007), para publicar o seu romance *Arthur & George*. Os jornais são mencionados nas referências bibliográficas, no final desta dissertação.

saiba que o capitão poderá ter alguma razão. Esta dúvida fica a pairar na mente do leitor, pois a técnica de narração utilizada, o recurso a um narrador omnisciente, e a caracterização indirecta das personagens através do seu discurso, assim o encaminham. Arthur é capaz de apontar as falhas do sistema social e jurídico a que pertence, mas ele próprio é um produto desse mesmo sistema: tenta ser um “gentleman” em tudo o que faz, aceita o título de “Sir”, é dotado de sentimentos patrióticos, pratica um dos desportos mais famosos e típicos da Inglaterra, o críquete. Consequentemente, ele sabe discernir o que é esperado de um “Englishman” e o que não é. No entanto, não escapa a este sentimento tendencioso dos seus conterrâneos de, naturalmente, entenderem alguém que não oriundo de Inglaterra como um estrangeiro, alguém de fora, que nunca se integrará por completo. Nos artigos acerca do caso Edalji, que publica no *Telegraph*, e que George lê por várias vezes, Arthur deixa entender a sua condescendência relativamente a George. Só se é condescendente com alguém quanto se considera que esse mesmo alguém está em desvantagem. George é descrito como “very shy and nervous”, “a most distinguished student”, “a total abstainer” (Barnes 2006: 416). Perante esta descrição taxativa de si próprio, George mantém as suas dúvidas. Quando Conan Doyle se refere ao despotismo oriental, de uma forma depreciativa, fá-lo a partir de um ponto de vista de superioridade. O seu país nunca poderá ser comparado a um país oriental: “It seemed to George that Sir Arthur had gone very hard on the Home Office’s handling of Mr. Yelverton’s memorial, when he wrote that he *cannot imagine anything more absurd and unjust in an Oriental despotism.*” (Barnes 2006: 417, 418)

Contudo, não podemos negar a nobreza de coração de Sir Artthur Conan Doyle. Na inscrição que Jean Leckie manda elaborar, após a morte do marido pode ler-se: “BLADE STRAIGHT, STEEL TRUE” (Barnes 2006: 457).

Também George é um produto do sistema, é incitado pelo seu pai a acolher os valores do seu país de nascimento, a Inglaterra. Aspira a uma profissão respeitada e essencial ao país, ser solicitador, e ter um chapéu, um relógio de bolso, um escritório seu. Não pretende abdicar dos seus direitos como “freeborn Englishman” e é com este intuito que vai crescendo, até que lhe “roubam” a vida pela qual lutou e à qual tem direito. Apesar de se recusar a aceitar que a cor da sua pele e a sua ascendência sejam a causa principal de todo o mal que lhe provocam, o facto é que se vê privado do seu respeito e da sua individualidade, na civilizada Inglaterra, que era então o coração do Império. Ele acredita nos ensinamentos do pai relativamente às suas origens e à sua nacionalidade. Quando Shapurji Edalji lhe dá exemplos de “parsees” que se destacaram na sociedade inglesa, George refuta: “But I am not a Parsee, Father” (Barnes 2006: 58). De acordo com o seu raciocínio, ele não teria de provar a sua nacionalidade no próprio

país onde nascera. E, então, George, torna-se também um “gentleman”: “He has a respectable moustache, a briefcase, a modest fob chain, and his bowler has been augmented by a straw hat for summer use. He also has an umbrella. He is often proud of this last possession, often taking it with him in defiance of the barometer” (Barnes 2006: 102). Viaja no comboio todos os dias, onde é alvo de comentários desrespeitosos e racistas. Mas mantém-se calmo, pois conhece as leis de Inglaterra a sabe que poderá contar com a sua justiça. Numa espécie de confiança cega e inocente, George mantém-se fiel a este princípio e por causa dele, e como consequência dele, aceita, obediente, o destino injusto e cruel que a “sua” Inglaterra lhe prepara.

Apesar dos ataques evidentes, no romance, à condição racial de George, ninguém admite directamente que a cor da sua pele é a razão pela qual se desconfia dele. Ele é acusado e condenado. Desde os seus colegas de escola até ao próprio júri, todos manifestam o seu repúdio perante a diferença racial. Como já vimos, o capitão Anson encara mesmo esse repúdio como perfeitamente natural por parte de uma sociedade civilizada e avançada relativamente à barbárie de outras culturas menores. Uma questão é levantada, no Parlamento, já depois da decisão da comissão de reavaliação do caso Edalji, de não lhe atribuírem qualquer compensação por ter sido condenado injustamente, o que encerra toda a polémica em torno do caso: “And finally, on 27th of June, Mr. Vincent Kennedy asked: ‘Is Edalji being thus treated because he is not an Englishman?’ ‘In the words of *Hansard* : ‘[No answer was returned.]’ (Barnes 2006: 440). Aqui temos espelhada a atitude de todo um país.

Resta a George consolar-se com o facto de permanecer na história da lei judicial britânica como um contributo para que casos futuros semelhantes ao seu tivessem um desfecho mais justo. Pelo menos, contribuiu para que fosse criado um Tribunal de Recurso. “The Court of Appeal was originally set up as the result of numerous miscarriages of justice which aroused public discontent. Not the least of these was the Edalji case (...) There were worse fates, George decided, than to be a footnote in legal history” (Barnes 2006: 443). Compara ainda o seu caso com o caso Dreyfus, em França, concluindo que o seu carácter e a sua discricção, que, em parte, se explicam pelo facto de ele ser inglês, impediram que ele se tornasse tão conhecido quanto Dreyfus. A explicação apresentada desperta uma reflexão acerca das idiossincrasias da Inglaterra:

“...he suspected that his obscurity was something to do with England itself. France, as he understood it, was a country of extremes, of violent opinion, violent principles and long memories. England was a quieter place, just as principled, but less keen on making a fuss about its principles (...)This has happened, now let us forget about it and carry on as before: such was the English way.” (Barnes 2006: 467)

George continuou, então, a sua vida como solicitador, sentindo-se para sempre grato para com Conan Doyle. Participou mesmo numa demonstração de clarividência em sua honra e onde se esperava que o espírito do escritor estivesse presente, respeitando a crença de Sir Arthur e da família em tais fenómenos espiritistas. Passou o resto dos seus dias na companhia da sua irmã Maud, por quem nutria um enorme respeito e admiração. Quem sabe, talvez cumprindo o papel que o seu pai tinha previsto: “My Father, you must understand, believes that this new century will bring a more harmonious commingling of the races than in the past – that this is God’s purpose, and I’m intended to serve as some kind of messenger. Or victim. Or both” (Barnes 2006: 298).

4. PERSPECTIVAS DIALÓGICAS

4.1 - A narração onisciente em *Arthur & George*

“The historical development of the novel clearly bears out the old-fashioned narrator’s self-preservative instinct: with the growing interest in the problems of individual psychology, the audible narrator disappears from the fictional world (...) because a fully developed figural consciousness siphons away the emotional and intellectual energy formerly lodged in the expansive narrator.” (Cohn 1978: 25)

O narrador assume neste romance um papel onisciente, uma entidade com acesso às profundidades do ser e dando a conhecer ao leitor as personagens e os eventos quando quer e como quer. Começa por nos contar as infâncias bem distintas das duas personagens não menos distintas, Arthur e George. Alternadamente, utilizando capítulos curtos, o narrador focaliza uma ou outra personagem, fazendo lembrar um documento fílmico, em que, ora se foca um cenário composto por determinadas personagens, ora outro cenário, composto por outras personagens. O “olho telescópico” do narrador percorre o exterior e, mais importante, o interior de cada personagem, estabelecendo pausas quando acha necessário, deixando o leitor em “stand by”, à medida que troca de cenário e do sujeito que descreve. Não é dada a conhecer ao leitor qualquer ligação entre Arthur e George até à página 287, ou seja, o início da terceira parte do romance: “Ending With a Beginning”. Deste modo, temos as histórias de duas personagens, cujos pensamentos vamos conhecendo, graças às técnicas de narração, uma narração psíquica, com monólogos narrados, monólogos citados e momentos de “stream of consciousness”²³. Partindo de alguns exemplos, tentarei analisar a função do narrador em *Arthur and George*, verificando até que ponto a interpretação de Linda Hutcheon se aplica a este tipo de narração.

²³ Utilizo aqui a nomenclatura que Dorit Cohn apresenta em *Transparent- Minds Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1987)

“On the one hand, we find overt, deliberately manipulative narrators; on the other, no one single perspective but myriad voices, often not completely localizable in the text universe. (...) In place of anonymity, we find over-assertive and problematizing subjectivity, on the one hand, and, on the other, a pluralizing multivalency of points of view.” (Hutcheon 1988: 160, 161)

Tendo em mente a ideia de que este romance não pretende oferecer uma apresentação real dos factos ou ser fiel aos acontecimentos que tiveram lugar no final do século XIX, em Inglaterra, em relação ao julgamento e condenação de George Edalji, mas uma interpretação possível das condicionantes que envolveram o caso, podemos integrá-lo na designação de metaficção historiográfica. É evidente a margem que é oferecida ao leitor para que questione, duvide, infira, de modo a seguir a narração com o espírito crítico que se pretende de um leitor pós-moderno. Desde o início, em *Arthur & George*, nos podemos aperceber de que a voz do narrador se envolve com a das personagens, resultando nas tais “myriad voices” a que Hutcheon se refere. “Grandmother’s soul had clearly flown up to Heaven, leaving behind only the sloughed husk of her body. The boy wants to see? Then let the boy see” (Barnes 2006: 3,4). Este exemplo situa-se no início da narração e é já um indicador de que o narrador assumirá o comando na apresentação das personagens, permitindo ainda que estas se “mostrem” ao leitor, dando-lhes voz, ainda que esta voz por vezes se confunda com a sua. “Father is not an easy sleeper, and has a tendency to groan and wheeze. Sometimes, in the early morning, when dawn is beginning to show at the edges of the curtains, Father will catechize him” (Barnes 2006: 23). Ao utilizar a palavra “Father”, o narrador demonstra que os pensamentos pertencem a George, mas ele é quem os narra. Por outro lado, o narrador permite que a caracterização das personagens se faça através do ponto de vista de outras personagens, isto é, uma forma indirecta de caracterização. Refiro-me, por exemplo, às passagens em que, na terceira parte do romance, a caracterização de George é filtrada através da opinião que Arthur tem dele: “Arthur notes again how cautious and exact George is, whether describing large matters or small, emotions or facts. His man is a first-class witness. It is not his fault if he his unable to see what others can” (Barnes 2006: 303).

Existem ainda passagens do romance em que é utilizado o discurso citado, com diálogos entre as personagens, que são também um meio de as conhecer e caracterizar. Um dos diálogos mais interessantes, no início do romance, e que é perfeitamente elucidativo da educação de George, acontece entre o próprio e o pai:

“George, where do you live?
The vicarage, Great Wyrley.
And where is that?
Staffordshire, Father.
And where is that?
The centre of England.
And where is England, George?
England is the beating heart of the Empire, Father.
Good. And what is the blood that flows through the arteries and veins of the Empire to reach even its farthest shore?
The Church of England.
Good, George.” (Barnes 2006: 23)

Projecta-se, aqui, o sentimento patriótico da grandiosidade da nação inglesa, próprio de uma época histórica em que a ideia de que a Inglaterra era o coração do Império e nela convergiam todos os valores de educação, tradição e civilização, dominando as mentes, principalmente dos que eram oriundos das colónias. Sapurji Edalji, o patriarca da família Edalji, é “parsee” e vigário de Great Wyrley, onde vive com a família, a esposa, Charlotte, e os três filhos: George, Horace e Maud. O ambiente do presbitério, “the vicarage”, é de perfeita ordem, religiosidade e patriotismo, valores que George interioriza desde cedo e pelos quais pautará toda a sua conduta como adulto. George é ensinado a confiar nas leis da civilizada Inglaterra, que considera ser o seu país natal, ainda que saiba que a sua etnia é distinta das demais. No entanto, acredita ingenuamente que a cor da sua pele e as suas feições físicas não o impedirão de ser cidadão inglês, visto que a Inglaterra é, afinal, o seu país por nascimento. A ingenuidade de George chega a ser angustiante, pois, mesmo no banco dos réus, ele acredita que a justiça inglesa admitirá a verdade e ele será ilibado:

“But beneath the exhaustion, the anger and the fear, George discovered another emotion: relief (...) There had been little he could do against the hoaxers and persecutors and writers of anonymous filth; and not much more when the police were blundering away – except offer them sensible advice they had contemptuously refused. But those tormenters and these blunderers had delivered him to a place of safety: to his second home, the laws of England.” (Barnes 2006: 148)

Julian Barnes refere que o seu romance faz reviver duas personagens de quem existem registos históricos, obviamente mais de Arthur Conan Doyle do que de George Edalji, mas não pretende que o leitor fique dependente desse facto para condicionar a sua interpretação. Além disso, sabemos que as personagens na ficção são isso mesmo, de ficção e, portanto, só existem neste campo do imaginário, neste mundo paralelo entre a existência empírica e a existência efabulada. A propósito desta questão: “o que é uma personagem”, James Wood refere o seguinte:

“In these novels [post modern novels], the authors ask us to reflect on the fictionality of the heroes and heroines who give the books their titles. And in a fine paradox, it is precisely such reflection that stirs in the reader a desire to make these fictional characters “real”, to say, in effect, to the authors: “I know that they are only fictional – you keep on telling me this. But I can only know them by treating them as real.”²⁴

Perante este romance parece inevitável que se tratem as personagens como “reais”, até porque se constroem a partir de dados empíricos. Mas também sabemos que a versão representada é apenas uma versão e que o narrador tem, em *Arthur & George*, a função de mediador, de certa forma, manipulador das situações. Admitindo que manipulador possa ser um termo algo forçado, o que pretendo demonstrar é que a voz do narrador parece sobrepor-se à da personagem, em passagens onde não temos a certeza se é o pensamento da personagem o que lemos, se o do narrador. Deste modo, na transcrição seguinte, relacionada com a altura em que Arthur começou a publicar histórias em revistas, demonstra-se esta confluência de pensamentos, onde a voz do narrador parece ser a dominante:

²⁴ Artigo intitulado: “A Life of Their Own”, por James Wood em *The Guardian*, Saturday, January 26th 2008

“Arthur’s father had failed in his chivalric duty to the Mam; now the task had devolved upon his son. He could not rescue her by fourteenth-century methods, so would have to apply those available in a lesser age. He would write stories: he would rescue her by describing the fictional rescue of others. These descriptions would bring him money, and money would do the rest.” (Barnes 2006: 33)

Julian Barnes refere que a personagem de George lhe surgiu primeiro. “Interessei-me pela experiência deste rapaz, meio indiano, meio escocês de há 100 anos”.²⁵ Além disso, diz também que foi mais interessante e motivador criar George. Deste modo, passa para segundo plano a importância de Arthur Conan Doyle. Por casualidade, foi ele quem ajudou George Edalji, como poderia ter sido outro qualquer e, assim, Sir Arthur entra no romance não pela sua importância histórica e social, mas através do jovem solicitador, discriminado e mal tratado pela “lei” inglesa. Como novelista, Julian Barnes encarna esse poder único que lhe permite criar personagens conforme a sua vontade e a sua imaginação, confirmando a opinião de Dorrit Cohn, quando refere: “...the singular power possessed by the novelist: creator of beings whose lives he can reveal at will” (Cohn 1978: 4).

Ao optar por um narrador onisciente, o novelista permite-nos o acesso ao processo de desenvolvimento das personagens. Como leitores, reconhecemos-lhes o seu estatuto de abstracção verbal ou construto, mas concedemos-lhes existência à imagem do ser humano. Conforme Shlomit Rimmon-Kenan refere, embora as personagens não sejam seres humanos no sentido literal, na mente do leitor elas adquirem uma existência que é baseada no seu conhecimento e experiência em relação ao ser humano.

“In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are-by definition non (or pre) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are by no means human beings in the literal sense of the word, they are partly modelled on the reader’s conception of people and in this they are person-like.” (Rimmon-Kenan 1983: 33)

A construção das personagens na mente do leitor é um processo gradual que vai aglutinando características, “traits”, de modo a configurar a personagem. Embora este processo seja, por vezes, complexo e disperso, o leitor acaba por obter um resultado final, uma interpretação da personagem à medida da apresentação que dela é feita na narração. Rimmon-

²⁵ Entrevista de 14 de Novembro de 2007 para a rádio TSF.

Kenan refere-se a esta concepção das personagens nos seguintes termos: “The unity created by repetition, similarity, contrast, and implication may, of course, be a unity in diversity; it still contributes to the cohesion of various traits around the proper name, on which the effect we call “character” depends” (Rimmon-Kenan 1983: 40). Os “traits”, utilizando a terminologia de Rimmon-Kenan, podem estar explícitos quando o narrador descreve a personagem ou mostra a sua interioridade para nos dar o funcionamento da sua psique. Também podem estar implícitos e só os descobrimos através de uma caracterização indirecta, pela acção das personagens ou pelos discursos que proferem. Durante as duas primeiras partes de *Arthur & George*, o narrador caracteriza as personagens fazendo confluír, no entanto, a sua voz com a voz da própria personagem. Na parte da acusação e do julgamento de George, este é também caracterizado a partir do ponto de vista de outras personagens, como o capitão Anson e o inspector Campbell. É ainda caracterizado pelos autores dos artigos dos jornais, principalmente aquando do seu julgamento e condenação:

“The next morning, as a favour, he was brought a newspaper, so that he might see, one final time, his life turned into headlines, his story no longer divergent but now consolidated into legal fact, his character no longer of his own authorship but delineated by others.” (Barnes: 2006, p. 204).

Na terceira parte do romance, também é possível conceber algumas personagens através da perspectiva de outras personagens. Refiro-me à descrição de George, segundo o ponto de vista de Harry Charlesworth, seu antigo companheiro de escola, ou à concepção que o próprio Conan Doyle faz de George. Também Wood, o mordomo de Sir Arthur tem o seu momento de reflexão relativamente a Sir Arthur e a Jean Leckie. O resultado é dar-mo-nos conta de uma narração com uma pluralidade de vozes, uma espécie de visão caleidoscópica dos factos e de personagens, consequência da multiplicidade de interpretações relativamente à condição humana.

4.2 - ARTHUR

Embora existam biografias várias de Arthur Conan Doyle e saibamos que Julian Barnes as consultou para escrever o romance²⁶, devemos tentar “ver” a personagem como um construto e esquecer a tendência de a compararmos com o Arthur Conan Doyle com existência histórica. Segundo Rimmon-Kenan, relativamente às personagens de ficção, como vimos no capítulo anterior, estas são abstracções e não seres humanos, mas modeladas a partir do conhecimento que temos do mundo e das pessoas que nos rodeiam.

Arthur é apresentado aos leitores por um narrador com um conhecimento profundo das personagens. Arthur é uma criança curiosa. É, aliás, aludindo a esta curiosidade que o romance se inicia: “A child wants to see” (Barnes 2006: 3) e o que Arthur quer ver torna-se a sua primeira memória. Tal como em *England, England*, esta ideia da primeira memória transporta-nos à infância e prepara-nos para aceitarmos o papel fundamental da imaginação, da memória, na narração. Por um lado, o leitor é incitado a reflectir acerca do pendor imaginativo inerente ao acto da escrita ficcional. Por outro, a própria personagem de Arthur é, desde criança, incentivada por sua mãe a usar a imaginação. Os romances de cavalaria despertam-lhe na mente sentimentos de bravura e grandeza de carácter. O que ouvia da mãe transmitia aos seus colegas de escola, que chegavam a ceder às “exigências” de Arthur para se deliciarem com as suas histórias de aventuras:

“Early on, he began telling his fellow pupils the stories of chivalry and romance he had first heard of from beneath a raised porridge stick. On wet half-holidays he would stand on a desk while his audience squatted around him (...) being large and hungry, he would accept a pastry as the basic price of a tale.” (Barnes 2006: 15)

“The Mam”, é desta forma que a mãe de Arthur é sempre referida no romance, detém sobre ele, durante toda a sua vida, um poder dominante e decisivo. Arthur é retratado como resoluto, mas a opinião da mãe, em momentos importantes, é imprescindível para a sua conduta. “The Mam” detinha até o poder de lhe aprovar ou não as mulheres que ele decidia

²⁶ Julian Barnes no programa da rádio TSF, intitulado “Pessoal e Transmissível” de Carlos Vaz Marques, transmitido em 14 de Novembro de 2007.

cortejar. De facto, na ausência de uma figura paternal eficaz, ou mesmo presente, Arthur tenta assumir o papel de chefe de família. Charles Doyle, seu pai, era constantemente internado por distúrbios mentais. A família resolveu, depois de vários episódios de internamento em hospícios, ignorar a sua existência, acostumando-se a viver sem ele. Arthur, sob a orientação da mãe e seguindo o código de cavalaria que regia a vida dos seus heróis romanescos, tratava de aplicar à vida real os valores cavaleirescos, embora se fosse apercebendo de que na vivência do dia-a-dia, esse mundo maravilhoso e justo adoptava uma feição mais cinzenta e crua.

“The knight protected his lady; the strong aided the weak; honour was a living thing for which you should be prepared to die. Sadly, the number of grails and quests available to a newly qualified doctor was fairly limited. In this modern world of Birmingham of factories and billycock hats the notion of chivalry often seemed to have declined into one of mere sportsmanship. But Arthur practised the code wherever possible.” (Barnes 2006: 32).

O percurso de Arthur, enquanto escritor, é de grande importância neste romance. Sendo a personagem de Arthur baseada na vida do famoso escritor de aventuras detectivescas e criador do lendário Sherlock Holmes, muita da informação é fundamentada em dados biográficos. O leitor é confrontado, por exemplo, com as experiências de Arthur no campo dos fenómenos espiritistas e telepáticos: “He and Touie began attending seances” (Barnes 2006: 54). Paralelamente a este seu lado menos racional, menos científico, Arthur evolui como escritor, atingindo o seu auge com Sherlock Holmes, a personagem que criou e que veio a tornar-se a sua “marca distintiva”. A popularidade das aventuras de Holmes, “o mais cerebral dos detectives”²⁷ atingiu uma popularidade tal que os leitores “impediram” Conan Doyle de “matar” Holmes. Em *Arthur & George* este facto é referido, sendo mencionado o episódio algo inquietante em que os leitores de Conan Doyle puseram luto quando este decidiu pôr fim à sua personagem, Sherlock Holmes, enquanto que ignoravam a morte de Charles Doyle, que passou despercebida. Nem mesmo Arthur, enquanto filho, participou no funeral:

²⁷ Citando Paula Moura Pinheiro no programa que apresenta semanalmente: *Câmara Clara*, em 30.09.07, relativamente ao lançamento de *Arthur & George* em Portugal, e da visita de Julian Barnes ao nosso país.

“In December of that year, Holmes fell to his death in the arms of Moriarty; both of them propelled downwards by an impatient authorial hand. The London newspapers had contained no obituaries of Charles Doyle, but were full of protest and dismay at the death of a non-existent consulting detective whose popularity had begun to embarrass and even disgust his creator. It seemed to Arthur that the world was running mad...” (Barnes 2006: 88)

Embora para Conan Doyle esta importância exagerada atribuída a uma personagem que não passava de uma figura de ficção parecesse descabida e incontrolável, era o seu público quem ditava o seu êxito e, conseqüentemente, o seu bem-estar económico. “Holmes provided Arthur with sudden fame and – something the England captaincy would never have done – money” (Barnes 2006: 74). Como já referi, Arthur via como função sua ser o sustento da família, o “breadwinner of the family”, uma vez que o seu pai tinha falhado no cumprimento dos seus deveres: “ Charles Doyle had let down the Mam and condemned his children to genteel poverty. He had been weak and unmanly, incapable of winning his fight against liquor” (Barnes 2006: 84).

O seu profissionalismo, como escritor, concedeu, então, a Arthur um estatuto social inabalável, aliado ao seu carácter aventureiro e destemido, o que o fez dar o seu contributo na guerra Boer, quando ofereceu os seus serviços como médico. Conan Doyle reavivou o romance policial, combinando, na sua escrita, a lógica própria da era racional e objectivista do século XIX e, simultaneamente, o espiritualismo. O próprio Holmes personifica esta junção entre o factual e o espiritual. Embora extremamente racional, científico e lógico, o detective de Baker Street é um excêntrico, um ser solitário que toca violino, fuma cachimbo e recorre à cocaína, para entrar em transe e chegar sempre à conclusão certa para resolver o mais perplexo dos casos. Jeremy Mc Carter refere-se a Conan Doyle nestes termos:

“ Born to an Irish family in Scotland in 1859, Conan Doyle derived his “fantasist” streak from his mother, who had a genius for telling stories, and from a childhood devouring Poe’s mysteries, Verne’s sci-fi adventures and Sir Walter Scott’s historical romances-all genres he later explored. (...) But the central paradox of Arthur’s life (...) is that this trained doctor and inventor of the superrational Sherlock Holmes somehow fell completely in thrall to spiritualism. (...) Both Conan Doyle and Holmes, in their ways, personified the Victorian ethos that sent forth reason to make sense of a confusing and newly godless world, in the process allowing some old Romantic coloring to seep back in.”²⁸

A questão da identificação nacional, embora não sendo tema central no romance, é importante e digna de alguma atenção, pois contribui para a caracterização das personagens. Quando lemos na narração: “Irish by ancestry, Scottish by birth, instructed in the faith of Rome by Dutch Jesuits, Arthur became English” (Barnes 2006: 31) somos chamados a refletir acerca das origens de Arthur e a compreender a sua apreensão perante o facto de se “tornar” inglês. Portanto, ele não “é” inglês, “torna-se” inglês. Essa apreensão será confirmada pelo próprio, na terceira parte do romance, quando se auto-define como “unofficial gentleman”, incluindo George na mesma designação. Arthur atinge reconhecimento social devido ao seu mérito profissional e pessoal. Conquista o público através da sua criatividade literária; torna-se famoso; é jogador de críquete; frequenta os clubes restritos a um estrato específico da sociedade inglesa; é, finalmente, reconhecido com o título de “Sir”. O nacionalismo de Arthur é reforçado pelo seu papel como voluntário, na guerra Boer, na qual ele considera ser uma obrigação participar. A memória que lhe ficaria para sempre seria a de um soldado morto, sozinho, ao relento. Este episódio desperta-lhe o sentimento patriótico: “Arthur has seen all kinds of death in South Africa, but this is the one he will always remember. A fair fight, open air, and a great cause - he can imagine no better death” (Barnes 2006: 258). Aquando da atribuição do título de “Sir”, Arthur não o valoriza, pois os verdadeiros valores de bravura e cavalheirismo não se pagam com títulos. No entanto, a persistência da mãe e o argumento de que recusar um título destes seria insultar o rei, convencem-no e Arthur viverá o resto da sua vida como Sir Arthur Conan Doyle. Várias vezes ao longo do romance é referida a preocupação da personagem em pautar a sua vida por princípios de idoneidade, justiça e coragem. Portanto, a situação de amar outra mulher, enquanto casado, causa a Arthur

²⁸ Citação retirada do artigo intitulado. “One-Hit Wonder”, publicado no jornal “The New York Times” de 30 de Dezembro de 2007.

sentimentos de culpa. Casado com Louisa Hawkins, ou Touie, Arthur atribuía alcunhas às mulheres por quem se interessava, pai de dois filhos, sabendo que a sua mulher sofria de tuberculose e necessitava de cuidados especiais, Arthur apaixonou-se por Jean Leckie, com quem mantém uma relação extra-conjugal durante nove anos. São muitas as dúvidas que o atormentam e inúmeras as questões que se lhe colocam, mas conclui que não é capaz de ficar longe de Jean, mas também não pode abandonar a esposa. Para um cavalheiro inglês, e uma vez mais se recorre à identificação nacional como factor importante na caracterização da personagem, esta é uma situação perturbante. “...as an English gentleman, he finds it shameful and perturbing. He does not know who he has betrayed the most: Jean, Touie or himself. All three to some degree, certainly” (Barnes 2006: 232).

Julian Barnes referiu-se a este período da vida de Conan Doyle, o período em que mantinha a sua relação matrimonial com Touie e, paralelamente, o envolvimento extra-conjugal com Jean, como o mais interessante, na medida em que não havia documentação, pois a correspondência entre os dois “amantes” tinha sido destruída.²⁹ A imaginação do autor fluiu livremente ao conferir ao narrador o acesso ao pensamento de Arthur e às suas oscilações entre a culpa e o sentimento perante uma situação que foge ao seu controlo. Tem de enfrentar a família, “the Mam” e a sua própria consciência, reflectindo, esta parte do romance, a instabilidade psicológica que assoma Arthur neste período da sua existência. Depois de anos infundáveis esperando a morte anunciada de Touie, quando ela deixa este mundo, Arthur sente-se como um hipócrita e mergulha numa letargia física e mental:

“These expressions of true feeling make him feel a hypocrite. Touie has been the gentlest companion a man could possibly have (...) the triangle within which he has lived – frettingly but safely – for so long is now broken, and the new geometry frightens him. His grieving exaltation fades, and lethargy overtakes him. (Barnes 2006: 278)

Esta situação só se reverte a partir do momento em que Arthur decide ajudar George Edalji, o que reaviva a sua tenacidade e sentido de justiça. Assume o propósito de “limpar o nome” de George Edalji e de lhe restituir o respeito injustamente retirado por parte da sociedade do seu próprio país. Defende George até onde a lei inglesa lhe permite. George recordará até ao fim dos seus dias as palavras que Arthur lhe dirigiu, a primeira vez em que se viram: “I do not think you are innocent. I do not believe you are innocent. I *know* you are innocent” (Barnes 2006: 469).

²⁹ Na entrevista que me concedeu, Julian Barnes refere: “I picked up a hole that exists in his [Conan Doyle’s] life, that has to do with his sentimental life, and worked on that.”

A propósito da criação de personagens arquétipicas, como leitora assídua da saga de Harry Potter e tendo encontrado neste fenómeno literário algumas afinidades com a criação de Sherlock Holmes, de Conan Doyle, embora distem entre eles cerca de um século, entendo ser pertinente falar de determinadas circunstâncias que considero fulcrais. Já anteriormente aludi à importância da identidade e da sua projecção no romance inglês e tem-se verificado que alguns novelistas reflectem, nas suas obras, características nacionais, desde os costumes, as crenças, as tradições, às lendas. Segundo Patrick Parrinder,

“...novels are the source of some of our most influential ideas and expressions of national identity (...) fiction is, at best, a distorting mirror of the society that produces it, since it is subject to varieties of class, caste, racial, gender, and other kinds of bias that are, no doubt, the blindnesses contingent upon its insights.” (Parrinder 2006: 6,7)

Directa ou indirectamente, a identidade de uma nação ou de um povo emerge no romance. Nas criações de Sherlock Holmes, bem como de Harry Potter, os seus criadores conseguiram reunir elementos essenciais à cultura inglesa, facilmente identificáveis quer pelos próprios ingleses quer por outros leitores. Sherlock Holmes é o mais peculiar, cerebral, minucioso dos detectives. No seu estilo de vida, na sua excentricidade, na sua condição de “gentleman”, na sua bravura, atribuímos-lhe características que fazem um estereótipo de um cavalheiro inglês. Actualmente, esta figura de ficção continua a ser vista como essência de “Englishness”. Nas visitas ao número 221, Baker Street, em Londres, o leitor partilha de ambientes e conversas que reflectem as idiossincrasias do pensamento e cultura inglesas, na viragem do século XIX. Através das várias personagens das aventuras protagonizadas por Sherlock Holmes³⁰, obtemos uma descrição geral de personagens típicas da sociedade da altura. Os cenários campestres ou citadinos têm como referente a Inglaterra de Conan Doyle. Conan Doyle era um escritor profissional: “Ele [Conan Doyle] era um excelente artesão, um óptimo escritor comercial, ele trabalhava de uma forma muito profissional, eu trabalho de um modo mais amador, mais artístico, como lhe quiser chamar, ele sabia perfeitamente qual era o seu público-alvo.”³¹. Sabia captar e recriar nas aventuras do seu herói ambientes que eram familiares aos leitores, juntando o mistério, o crime e a sua investigação para agudizar o interesse do seu público. O mérito de ter criado, talvez, o mais famoso e peculiar detective de toda a história da literatura detectivesca

³⁰ (“Entre 1887 e 1927 foram publicados, no total, quatro romances e cinquenta e quatro contos” (Zschirnt: 2002, p. 330),

³¹ Julian Barnes no programa da rádio TSF, intitulado “Pessoal e Transmissível” de Carlos Vaz Marques, em 14 de Novembro de 2007.

será sempre seu. O próprio Julian Barnes, que admite que Conan Doyle está nas suas antípodas como escritor³², lhe reconhece o génio da criação de uma personagem que acabou por suplantá-lo:

É verdade que ainda hoje há muita mais gente a conhecer o nome de Sherlock Holmes do que Arthur Conan Doyle, ele tornou-se uma marca, há milhares de sucedâneas, multiplicam-se as adaptações televisivas, frequentemente muito boas, acho que ele [Conan Doyle] teria muito orgulho porque não é todos os dias que alguém inventa uma personagem arquetípica que continua actual cem anos depois. (Entrevista à TSF)

De facto, é um fenómeno algo inquietante, este de as personagens de ficção se tornarem criaturas com existência própria, sendo mesmo abordado no romance *Arthur & George*³³. Quantas pessoas não pensarão ainda hoje que Sherlock Holmes viveu realmente? Quando Conan Doyle decidiu que seria altura de “matar” o seu herói, os homens de Londres passaram a usar fumos negros nos chapéus, em sinal de luto pela sua morte, sem pensarem por um momento que estavam a velar alguém que existia apenas nas páginas dos livros. A pedido, quase que pressão, do seu público, Conan Doyle teve de ressuscitar Sherlock Holmes. Em *Arthur & George* é também referido este acontecimento: “He becomes more popular when he reluctantly submits to the joint will of the Mam and the British reading public: he resuscitates Sherlock Holmes and despaches him in the footprints of an enormous hound” (Barnes 2006: 255, 256).

Neste Verão de 2007, na altura em que fãs de todo mundo aguardavam o lançamento do último livro da saga de Harry Potter, correram rumores de que J.K. Rowling estaria a planear a morte do jovem feiticeiro. Foram criados abaixo-assinados na Internet para que tal não acontecesse. Eu própria sou testemunha fiel do que aconteceu, tendo sido uma das assinantes. Os meios de comunicação chegaram mesmo a referir a semelhança deste fenómeno com o caso de Sherlock Holmes, um século antes. A pergunta é inevitável, como se explica que os leitores transportem para

³² Na mesma entrevista da rádio TSF em 14 de Novembro de 2007.

³³ “Ever since Sherlock Holmes solved his first case, requests and demands have been coming in from all over the world. If persons or goods disappear in mysterious circumstances, if the police are more than usually baffled, if justice miscarries, then it appears that mankind’s instinct is to appeal to Holmes and his creator. Letters addressed to 221B Baker Street are now automatically returned by the the Post Office stamped ADDRESSEE UNKNOWN; those sent to Holmes c/o Sir Artur are similarly dealt with. Over the years, Alfred Wood has often been struck by the way his employer is simultaneously proud of having created a character in whose true existence readers effortlessly believe, and irritated when they take such belief to its logical conclusion.” (Barnes: 2006, p. 291)

a realidade e acreditem em personagens ficcionais a ponto de lhes atribuírem uma existência histórica? Poder-se-á alegar que tanto no caso de Conan Doyle, como no caso de J.K. Rowling, estamos a lidar com uma literatura popular, de sub-género como o policial, ou o fantástico. Mas estas obras constituem muito mais do que essa categoria de literatura menor, ou não atrairiam uma camada tão vasta de leitores. Por outro lado, apresentam técnicas discursivas que demonstram uma grande preocupação estética: a narração demonstra o conhecimento e o domínio de certas estratégias narrativas sofisticadas. Certamente que ambos os autores seguem um modelo que garante a vontade do leitor de querer saber mais sobre o herói, que se mantém, mas as aventuras são diferentes, umas mais interessantes do que as outras. Sentimos que conhecemos as personagens principais intimamente e passam a fazer parte do nosso dia a dia, tornando-se “reais” aos nossos olhos. Embora as aventuras de Harry Potter, seis romances distintos, mas que descrevem o percurso de Harry Potter, como aluno da Escola de Feitiçaria de Hogwarts, pertençam ao género do fantástico, existem muitos pontos em comum com as aventuras de Sherlock Holmes. Tal como numa aventura policial, existe o constante desvendar de mistérios e a busca dos culpados, a dedução lógica, o raciocínio puro no encontrar e resolver pistas. Harry Potter tem um inimigo “crónico”, às mãos do qual pode morrer, Lord Voldermort, tal como Sherlock Holmes tem Moriarty, o seu eterno inimigo.

A questão da raça e da estratificação social estão presentes nos romances de J.K. Rowling, embora de uma forma “disfarçada”, isto é, na sociedade dos feiticeiros está perfeitamente delineada e infiltrada uma divisão de classes. Existem os “pure-bloods” que são os feiticeiros puros, oriundos de famílias da alta sociedade, dotadas de títulos reais e propriedades. Os “half-bloods” são descendentes de realeza apenas de um lado da família, portanto, inferiores aos “pure-bloods”. A classe mais inferior é a dos “mud-bloods”, estes são alvo de discriminação e preconceito, pois são descendentes de “muggles”, a designação que se dá aos humanos, raça que nas histórias de Harry Potter é apresentada como inferior, sendo mesmo até ridicularizada. No centro da saga de Harry Potter está a luta de Lord Voldermort, um “half-blood” pelo domínio de todo o mundo dos feiticeiros. De uma forma mais subtil, a distinção de classes está igualmente representada nas aventuras de Sherlock Holmes, através de personagens oriundas de classes sociais diferentes, umas mais idóneas do que outras. Em *Arthur & George*, a questão racial está na base de todo o romance. George Edalji é condenado a sete anos de prisão porque a sociedade inglesa não o aceita como cidadão inglês, não é considerado um “englishman”. Nas palavras do capitão Anson, George é um “half-cast” (Barnes 2006: 373).

4.3 GEORGE

“Perhaps others can see what you cannot.” (Barnes 2006: 301)

Esta constatação de Arthur em relação a George é elucidativa relativamente à caracterização desta personagem, pois adquire duplo sentido. George é míope desde criança, e como comprova a evolução da sua personagem, a sua miopia não é apenas física. Psicologicamente, George demonstra ter uma perspectiva do mundo muito particular, muito restrita. Verdadeiramente, ele só vê até onde pode ou, talvez, até onde quer ver. George apresenta-se um tanto insondável, a sua caracterização deixa algumas incongruências na mente do leitor. Para tal contribuem, obviamente, as técnicas de caracterização da personagem, nomeadamente o recurso a um narrador onisciente que nem sempre é o focalizador, uma vez que George é também “visto” através do pensamento de outras personagens.

George é educado num ambiente fechado, circunscrito ao presbitério, e aos valores que aí vigoram e que são impostos pelo seu pai, o vigário. Shapurji Edalji é vigário de Great Wyrley em grande parte graças ao seu casamento com Charlotte, descendente de sangue escocês. George é o filho primogénito e, portanto, são-lhe inculcadas responsabilidades e exigidas condutas exemplares. Aprende a ser obediente, crente, educado, reservado. Cresce numa redoma de protecção, de crenças religiosas inquestionáveis aos olhos de seu pai. Não é uma criança capaz de se defender da crueldade dos seus colegas, com os quais não se identifica. No seu íntimo, considera-se mesmo superior a eles, pois não passam de um bando de rapazes do campo, filhos de agricultores ou de mineiros. Ele não, é mais limpo e asseado pois vem do presbitério. Esta sua atitude pretensiosa é repudiada pelo seu pai, que sempre lhe tenta mostrar que ele não é superior, nem inferior, a qualquer outra criança.

Mantendo a boa educação que lhe é exigida, George não responde aos insultos dos seus colegas de escola, que o acusam de ser estranho: “You are not a right sort.” (Barnes 2006: 12). É-lhe diagnosticada miopia ainda nos bancos da escola, onde era hábito sofrer humilhações precisamente porque não via bem. Chegou-se a temer que ele fosse incapaz de aprender, isto é, não fosse suficientemente inteligente.

A interioridade de George prefigura-se ambígua desde o seu estágio de criança. Ele aparenta ter uma percepção lenta das coisas, mas é brilhante a constatar o óbvio. Não ousa contestar os ensinamentos dos pais, mas, no seu íntimo, analisa, questiona, conclui. Atente-se no seguinte diálogo que trava com o seu pai:

“George, how old are you? (...)

- Seven, Father.

“That is an age by which a certain intelligence and judgement may reasonably be expected. So let me ask you this, George. Do you think that in the eyes of God you are more important than boys who live on farms?”

George can tell that the correct answer is No, but is reluctant to give it immediately. Surely a boy who lives in the Vicarage, whose father is the Vicar and whose great-uncle has been Vicar as well, is more important to God than a boy who never goes to church and is stupid and also cruel like Harry Boam?

“No,” he says.,

“And why do you call these boys smelly?”

It is less clear what the correct answer to this might be. George considers the matter. The correct answer, he has been taught, is the truthful one.

“Because they are, Father.” (Barnes 2006: 17, 18)

Devido a esta frontalidade natural George será mal interpretado durante a sua interacção com os seus interlocutores, que pensam sempre que ele está a ser pretensioso. Os ensinamentos bíblicos são outro aspecto que o faz reflectir, ele tem dificuldade em entendê-los, logo em aceitá-los sem reserva (Barnes 2006: 18)

George demonstra ser um falso ingénuo. Embora aparentemente pareça inocente demais para perceber situações ou comentários óbvios, o facto é que ele tem opiniões muito próprias, um raciocínio muito lógico. Exemplos disso são o questionamento que faz em relação à fé cristã, apesar de nunca exteriorizar as suas dúvidas perante a família, e a impertinência em admitir o preconceito racial como raiz de todo o seu infortúnio. A sua confiança cega na lei inglesa, porque acredita que o país onde nasceu lhe garantirá a protecção que lhe é devida, não lhe permite conceber que por causa da sua condição de “parsee” seja tratado inferiormente. Esta posição é mantida durante todo o período de crescimento de George, durante a sua acusação e condenação pelo tribunal e mesmo na fase em que, através da ajuda de Arthur, obtem o “free pardon”, isto é, ilibado da sua condição de arguido, apesar de já ter cumprido uma pena de prisão de três anos.

George e a família são vítimas de cartas de teor ofensivo, de difamação e de partidas macabras durante um período de tempo considerável, que abrange a adolescência de George.

Quando o acusam de ter roubado a chave da escola de Wallsal, o seu pai recorre à ajuda da polícia, o que só vem piorar a situação. O chefe da polícia de Staffordshire, capitão Anson, apresenta-se hostil e racista. Assume que George poderá ser o autor das cartas ameaçadoras e dos ultrajes aos animais. Anson responde aos apelos de Shapurji para que seja apurada a verdade de uma forma violenta, ameaçadora e evidentemente preconceituosa (Barnes 2006: 63). George, evidenciando uma vez mais o seu poder de raciocínio e dedução, pronuncia-se desta forma relativamente à alusão por parte de Anson que ele poderá ser o culpado: “He means me, of course. He believes I took the key and he now believes that I wrote the letters. He knows I am studying law – the reference is clear. I think, to be honest, Father, the Chief Constable might be more of a threat to me than the hoaxer” (Barnes 2006: 64).

O propósito de seguir uma carreira jurídica revela-se precocemente na vida de George, tal como a sua maturidade: “George has no interest in skating or sledding or the building of snowmen (...) and then he will become a solicitor. He sees himself with a desk, a set of bound law books and a suit with a fob chain slung between his waistcoat pockets like golden rope. He imagines himself being respected. He imagines himself with a hat” (Barnes 2006: 34). No romance é descrita uma situação em que ele simula estar em tribunal, perante um júri, que são os irmãos, a quem ele vai colocando questões e pedindo opiniões, discutindo casos específicos relacionados com a aplicação da lei nos caminhos-de-ferro. O cenário perfeito para que possa praticar o seu poder de argumentação, ao mesmo tempo que estabelece uma relação de proximidade com os irmãos. Aliás esta é uma das raras passagens no romance em que se refere a admiração de Maud e Horace em relação ao irmão, George: “Horace and Maud are surprised by George. In the schoolroom [the place where they rehearsed] there is a new authority about him; but also a kind of lightness, as if he is on the verge of telling a joke, something he has never done to their knowledge” (Barnes 2006: 73). No romance é dada mais relevância a Maud do que a Horace. Este sai de casa definitivamente antes mesmo de George ser acusado e encarcerado. Maud, embora desde sempre tratada como demasiado sensível e incapaz, evidencia-se como uma mulher forte, convicta e corajosa. George acabará os seus dias ao lado de Maud, mais protegido por ela do que seu protector.

George concretiza o seu sonho e torna-se solicitador, escondendo, porém, dos seus pais o modo como inicia a sua vida profissional: “George does not, as his parents believe, have his own office at Sangster, Vickery & Speight. He has a stool and a high-top desk in an uncarpeted corner where the access of the sun’s rays depends upon the goodwill of a distant sky” (Barnes 2006: 68). Greenway e Stentson, dois escrivães estagiários com quem George trava

conhecimento, representam o olhar preconceituoso e implacável da sociedade perante a diferença racial:

“George, where do you come from?”

“Great Wyrley.”

“No, where do you *really* come from?”

George ponders this. “The Vicarage”, he replies, and the dogs laugh. (Barnes 2006: 77)

Estas respostas óbvias e directas são características desta personagem, que perante perguntas pretensiosas opta por responder da forma mais verdadeira e natural possível. Por vezes as suas elações chegam a ser irónicas, principalmente nas interacções com o pai e nas interrogações levadas a cabo pela polícia. Os comentários de índole racial são frequentes em relação a George. Um dia, coloca mesmo a pele do seu braço lado a lado com o de Greenway, que tinha apanhado um bronzado, numa tentativa desesperada de o fazer ver que as diferenças na cor não são assim tão significativas.

O interesse e empenho que George investe na sua actividade profissional preenche-o de tal forma que não sente necessidade de recorrer a outras actividades para tornar a sua vida mais activa e atractiva. Não se interessa por desporto, teatro, ou qualquer outra actividade de lazer. O seu trabalho como solicitador e a sua dedicação à lei dos caminhos-de-ferro bastam-lhe. Este facto, aliado à sua natureza introvertida, meticulosa, à sua ascendência “parsee”, à sua miopia, ao seu raciocínio lógico, às suas palavras directas e incomodativas serão argumentos que funcionarão em seu prejuízo aquando da sua acusação e incriminação. Em Great Wyrley, os ultrajes contra gado agrícola começavam a desassossegar os populares, era necessário encontrar um autor de tais actos abjectos e quem mais duvidoso do que um “parsee” introvertido, solitário e sem amigos? As suspeitas acerca de George vinham já da altura das cartas ameaçadoras e difamatórias que a sua própria família recebia no presbitério. Na opinião da polícia, especificamente do capitão Anson, George era esquisito ao ponto de provocar distúrbios no próprio seio familiar. A conduta da polícia de Staffordshire revela-se escandalosamente incompetente e tendenciosa. São ridículas e nada precisas as conclusões a que chegam de modo a poderem deter George, que se torna o elo mais fraco no meio de todo o embuste provocado por alguma mente doentia. Quando é abordado pelos polícias, pelo capitão Anson, ou mesmo pelo inspector Campbell, é sempre sob um ponto de vista de superioridade, visando ridicularizá-lo de alguma forma, nomeadamente através de comentários racistas. O sucesso

profissional de George, que já tinha publicado o seu livro: *Railway Law for the Man on the Train* (Barnes 2006: 93), não abona em seu favor, pelo contrário, é um sinal de impertinência e de pretensão a ascender a um patamar social que não lhe pertence. O inspector Campbell refere-se a George desta forma: “The odd thing was, listening to his voice – it was an educated voice, a lawyer’s voice – I found myself thinking at one point, if you shut your eyes, you’d think him an Englishman (...) someone who feels himself superior. How might I put it? Someone who thinks he belongs to a higher caste?” (Barnes 2006: 124, 125). As atrociedades cometidas com gado continuam e a polícia passa a vigiar George, e a rondar por perto do presbitério. Os ultrajes são acompanhados por cartas obscenas e acusatórias, que chegam a mencionar o nome de George Edalji como pertencendo a um “gang” criminoso. No seu íntimo, ele questiona Deus cada vez mais e não entende como o mundo está a ser tão injusto consigo, ele, que só quer cumprir o seu trabalho e a sua rotina. O ambiente no presbitério é de receio e de obscuridade: todos sofrem em silêncio, enquanto tentam esconder de Maud, a “frágil” irmã de George, toda a perseguição de que estão a ser vítimas. George não tem coragem de contradizer o pai ou fazer algo que vá contra os seus princípios cristãos, embora na sua indignação, as dúvidas acerca de Deus sejam constantes:

“ Nowadays, there are moments when George finds himself close to questioning the Lord. For instance: why should his mother, who is virtue incarnate and who succours the poor and the sickly of the parish, have to suffer in this way? And if, as his father maintains, the Lord is responsible for everything, then the Lord is responsible for the Staffordshire Constabulary and its notorious incompetence. But George cannot say this; increasingly, there are things he cannot even hint.” (Barnes 2006: 115)

Por outro lado, George sente-se tão perdido e confuso, que sente já dificuldade em entender-se a si próprio, perante uma situação de sofrimento e incapacidade extremos. Ele tem noção de que possa parecer estranho, “odd - looking”, aos olhos dos outros, mas é essa a sua natureza e não o pode evitar. “George, despite his academic success and professional qualifications, is blighted by shyness. When he is behind a desk, explaining the law, he can be clear and even assertive. But he has no ability to talk lightly or superficially; he does not know how to put people at their ease; he is aware that some consider him odd-looking” (Barnes 2006: 129).

Estoicamente, é submetido ao interrogatório da polícia e acusado de ser o responsável pelas atrocidades cometidas com o gado da vizinhança e, por acréscimo, pelas cartas difamatórias. Conformadamente, enfrenta o tribunal, mantendo a sua inabalável confiança na lei inglesa, que ele acredita não lhe falhará na altura própria: “But those tormenters and these blunderers had delivered him to a place of safety: to his second home, the laws of England. He knew where he was now” (Barnes 2006: 148).

O julgamento tem o pior desfecho, as provas forçadas e os depoimentos não convincentes de George e da família incriminam-no e empurram-no para uma pena de prisão de sete anos. Os acontecimentos fogem ao controle do jovem “parsee”, ele sente que perdeu todo o seu poder de raciocínio, os sentimentos que o assomam são difíceis de discernir. Recorre ao que lê nos jornais acerca da sua pessoa, tentando, a partir do que os outros dizem de si, esboçar o seu auto-retrato. George sente necessidade de “se ver ao espelho” pois a situação em que se encontra turvou-lhe o discernimento. “He stepped briskly round from the dock and faced the crowded court with perfect composure.” This is what George read the next day in the Birmingham Daily Post, and it was a sentence which would always make him feel proud” (Barnes 2006: 182). Um outro jornal caracteriza-o como “stolid” (Barnes 2006: 160). Agradou-lhe o adjectivo, e, daí em diante, George preocupou-se em parecer sempre “stolid”.

Os pensamentos assomam-no tumultuosamente, depois de ouvir a sentença. A narração omnisciente permite-nos perceber uma consciência perturbada por uma condenação infundada e injusta. Entendemos a dor e a vergonha de George, que imagina o que pensarão dele as pessoas que o conhecem e, principalmente, aquelas por quem nutre afeição, a sua família “It was not just he who had been sentenced; his family had been too. If he was guilty, then some would conclude that his parents must have perjured themselves. So when the Vicar preached the difference between right and wrong, would his congregation think him either a hypocrite or a dupe? (Barnes 2006: 203).

As próximas páginas do romance dão-nos conta da vivência de George na prisão, das condições adversas a que tem de se submeter e que suporta, em grande parte, graças à distração que os livros que lê lhe proporcionam. As suas leituras passam pela Bíblia, Shakespeare, Tennyson, e também Sir Arthur Conan Doyle. Cá fora, o seu pai lidera uma campanha a favor da reconsideração da sua condenação, à qual ele não atribui muita importância porque considera inútil: “George made a show of being heartened, but privately judged his father’s enthusiasm to be foolish. More signatures might be acquired, but the essence of his case would not have changed, so why should officialdom’s response change? He, as a lawyer, could see that” (Barnes 2006: 222).

Depois de três anos passados em duas prisões diferentes, “Lewes” e “Portland”, e uma postura serena e conformada, George é libertado. Uma nova fase se inicia, na qual o papel de Conan Doyle é decisivo. A terceira parte do romance, *Ending With a Beginning*, oferece-nos uma descrição de George Edalji a partir do ponto de vista de Arthur Conan Doyle, ou seja, o narrador já não tem o papel de focalizador, o qual é agora atribuído a uma personagem. Arthur vai formando uma opinião acerca de George à medida que vai investigando o seu caso, de modo a poder ajudá-lo. A primeira impressão que tem dele é física: “...the man he is about to meet is small and slight, of Oriental origin, with hair parted on the left and cropped close; he wears the well-cut, discreet clothing of a provincial solicitor (...) he holds himself in wait, polite and self-contained” (Barnes 2006: 294). Gradualmente, Arthur arrisca um retrato psicológico de George mediante o conhecimento que vai tomando acerca das suas atitudes e reacções: “He tried to imagine George Edalji in the village of Great Wyrley, walking the lanes, going to the boot-maker (...) The young solicitor – well-spoken and well-dressed though he was – would cut a queer figure even in Hindhead, (...) He was evidently an admirable fellow, with a lucid brain and a resilient character” (Barnes 2006: 327). Numa altura já mais avançada, no romance, em que é publicada a posição da comissão Gladstone, que reconsiderou o caso de Edalji, e se encontra com ele, pensa mesmo que todo o seu empenho no caso foi em vão, pois George não se mostra satisfeito com o desfecho, mas imediatamente se recrimina, considerando que George já sofrera humilhação suficiente para reagir da forma que ele esperava que reagisse: “So it might be expecting too much of George Edalji to expect him to react as a free man might. Save your irritation for others, thought Arthur. George is a good fellow, and an innocent man, but there is no point wishing sanctity upon him” (Barnes 2006: 423, 424). A Comissão considerou George inocente, mas culpado ao mesmo tempo, isto é, admitiu que ele estava inocente mas não o ressarcia dos danos psicológicos que uma condenação injusta lhe provocou. Arthur fica extenuado perante tanta petulância e injustiça por parte das autoridades inglesas. Quanto a George, vê uma vez mais a sua vida e a sua pessoa serem decididas pelos outros. Ao ler o relatório da Comissão, ele sente que, novamente, existe enquanto visto pelos outros, sem que o seu verdadeiro ser alguma vez seja conhecido publicamente. Foi encarcerado, libertado e reanalisado sem que alguém alguma vez o ouvisse verdadeiramente. A sua vida foi decidida sempre pelos outros, começando pelo seu pai, passando pela polícia, pelos jornais, pela sociedade e acabando na Comissão que reavaliou o seu caso.

A reacção de George é de desilusão, mais uma vez não lhe foi feita justiça. Ele sente-se inebriado, a alucinar, porque não quer acreditar que isto lhe está a acontecer de novo:

“George feels himself going faint. He is only relieved his parents are not with him. He reads the words again. *we are not prepared to dissent*. They think he wrote the letters! The Committee is telling the world he wrote the Greatorex letters! He takes a gulp of water. He lays the Report down on his knee until he can recover himself.” (Barnes 2006: 430)

Numa tentativa de se defender, mais uma vez, do mau julgamento acerca da sua pessoa, George escreve ainda um artigo para um jornal, dando a sua opinião:

“He pronounced himself *profoundly dissatisfied with the result*. He called it *merely a step in the right direction*, but the allegation that he had written the Greatorex letters was *a slander – an insult...a baseless insinuation, and I shall not rest until it is withdrawn and an apology tendered* (...) *it is only just that I should be compensated for the three years’ penal servitude that I suffered.*” (Barnes 2006: 436)

Como já referi, o narrador nem sempre é o focalizador nesta terceira parte do romance, e, portanto, George é também descrito a partir do ponto de vista do Capitão Anson, uma descrição turvada pela sua mente obtusa e preconceituosa, levada a cabo quando Conan Doyle o confronta com a possibilidade de George ter sido condenado injustamente: “It may well be that Edalji himself did not know what impelled him to act as he did. An urge from centuries back, brought to the surface by this sudden and deplorable miscegenation” (Barnes 2006: 385). E Anson continua, mantendo a sua absoluta convicção de que a mistura de raças, no caso de George, a mistura de sangue escocês com sangue “parsee” só pode ter provocado nele atitudes de barbarismo, de algum distúrbio mental. Esta visão seriamente preconceituosa e prepotente chega a parecer ridícula, principalmente vinda de alguém que mantém uma posição decisiva no apuramento de circunstâncias e na manutenção da lei e da ordem de um país, mas não deixa de espelhar o sentimento generalizado de uma sociedade que demonstra alguma dificuldade em aceitar a diferença racial. O leitor pode facilmente admitir que a condição racial de George condicionou toda a sua acusação, julgamento, condenação, reavaliação, embora ele nunca o admita. Quando George consegue analisar todo o seu caso friamente, percebe que o único conforto que pode encontrar é que de alguma forma contribuiu para que houvesse modificações na lei do seu país, nomeadamente na criação do Tribunal de Recurso: “The Court of Appeal

was originally set up as a result of numerous miscarriages of justice (...) not the least of these was the Edalji case (...) There were worse fates, George decided, than to be a footnote in legal history” (Barnes 2006: 443).

Um episódio que lhe ficaria na memória e lhe daria, talvez, tanta valorização pessoal quanto a escrita e a publicação do seu livro *The Railway Law for the Man on the Train* é o convite que recebe para o casamento de Sir Arthur Conan Doyle com Jean Leckie, o qual é transcrito na íntegra no romance. Ele acede ao pedido e sente-se, finalmente, integrado e aceite na sociedade, ao ver-se, na recepção do casamento, respeitado entre os convidados ilustres de Sir e Lady Conan Doyle. Sir Arthur inclui mesmo uma referência à presença de George no seu discurso: “ ‘ ...and among us this afternoon I am delighted to welcome my young friend *George Edalji*. *There is no one I am prouder to see here than him...*’ and faces turn towards George, and smiles are given, and glasses half-raised, and he has no idea where to look, but realizes that it doesn’t matter anyway” (Barnes 2006: 447, 448).

4.4 – Arthur and George

His brother-in-law had a new joke which Connie had passed on to him over lunch. ‘What do Arthur Conan Doyle and George Edalji have in common?’ No? Give up? “Sentences.” Arthur growled to himself. Sentences – he thought that witty? Objectively, Arthur could see that some might find it so.” (Barnes 2006: 424)

Considerando que o romance parte de factos empíricos das vidas de pessoas com existência real, Arthur Conan Doyle e George Edalji, uma das questões mais imediatas que podemos colocar será: quanto da verdade se narra e quanto foi inventado? Como já indicámos, a fusão entre facto e ficção persiste na obra de Julian Barnes, demonstrando que as barreiras entre o que se entende como verdadeiro e o que é inventado são difíceis de separar. O interesse nos romances de Barnes que abordam esta problemática, principalmente aqueles aos quais atribuo especial destaque neste trabalho, não estará em discernir claramente o que é real e o que é ficcional, mas em reconhecer que realidade e ficção estão intimamente ligadas e interdependentes no acto da narrativização. Barnes tem reiterado em várias entrevistas que a razão que o levou a escrever *Arthur & George* teve essencialmente que ver com o seu interesse no caso judicial que envolveu George Edalji e Sir Arthur Conan Doyle, no raiar do século XX, e não propriamente com as figuras em si, uma delas, Conan Doyle, o famoso autor de Sherlock Holmes, e George Edalji, que se até ao momento da sua encarceração e condenação era um simples desconhecido, mas que, graças a Conan Doyle, conseguiu chamar a atenção do público para um erro judicial, que foi o da sua condenação. De facto, o autor considera que, por vezes, quanto mais informação factual e histórica existir, mais difícil é construir a personagem ficcional. No seu recente artigo acerca de *Arthur & George*, “The Case of Inspector Campbell’s Red Hair”, Barnes escreve:

“At first it seems that the more you know, the easier it must be. If this person had this in mind and this temperament, and this is how he/she behaved in a known situation, and this is how he/she would behave in a fictional situation. But such knowledge swiftly becomes a hindrance: established fact and character box you in as a novelist, give you less room for manoeuvre. (Evaristo and Gee 2007: 294)

Barnes admite que a personagem de Conan Doyle lhe deu mais trabalho, embora tivesse muitas fontes biográficas e demasiada informação³⁴. A circunstância de se saber muito acerca de uma figura acabaria por interferir com a sua liberdade criativa. Perante uma variedade de informações acerca da vida de Conan Doyle, o novelista acaba por se sentir um tanto limitado: “Doyle was world-famous, inspected, biographed, autobiographed (...) I knew inhibitingly much (...) I was constantly discarding, cutting him and his life down, deciding if I needed this incident, that characteristic...” (Evaristo and Gee 2007: 294). Barnes confessa que quando se apercebeu que existia uma parte da vida de Conan Doyle que não tinha sido documentada, isto é, a sua relação com Jean Leckie, a qual durou nove anos, antes da sua esposa Louise falecer, isso constituiria uma vantagem para si. Então, poderia ficcionar a partir daí. É ainda mais entusiasta, quando afirma: “The novelist in me was delighted to discover that all their love letters had been destroyed and the secret relationship (before marriage and respectability struck) airbrushed from family history: at last, the imagination was free” (Evaristo and Gee 2007: 294). Já em relação a George Edalji, não havia nada ou quase nada, à excepção de umas breves descrições em jornais locais, algumas leves delineações de carácter referidas por Conan Doyle, e do livro da autoria de George, *The Railway Law for the Man on the Train* (1901). “I was constantly building him [George] up, awarding him a childhood, imagining his relationships with his parents and siblings, inventing his emotional life, wondering about his sexual life” (Evaristo and Gee 2007: 294). Mesmo depois do caso judicial em que se viu envolvido, injustamente condenado e exposto à opinião pública, George Edalji permaneceu tão incógnito como antes, embora ainda tivesse vivido mais quarenta e seis anos: “In all my research for *Arthur & George*, I at no point had a sniff of anyone who had ever met George. After his case

³⁴ Como chega a referir numa entrevista concedida à TSF, transmitida em 14 de Novembro de 2007. À pergunta do jornalista, Carlos Vaz Marques: “Até que ponto foi difícil para si transformar um escritor real numa personagem de ficção?” Barnes responde: “Muito difícil, porque se sabe demasiado sobre ele.” O jornalista insiste, demonstrando admiração, pelo tom de voz que emite: “Demasiado?” “Demasiado, sim, sabe-se demais, quando se tenta utilizar uma pessoa de carne e osso num romance é preciso ter espaço para dar largas à imaginação.”

ended in 1907, he more or less vanished from public view, even though he lived another forty six years” (Evaristo and Gee 2007: 298).

Arthur & George não é um romance de leitura rápida. Os eventos vão sendo minuciosamente apresentados a um ritmo lento, as palavras são medidas, o novelista é meticuloso e as conclusões não são imediatas. Os primeiros capítulos, onde se representa a infância e o desenvolvimento até à idade adulta de cada uma das respectivas personagens, são curtos e alternados, ora narrando a respeito de Arthur, ora a respeito de George. Durante grande parte do romance não se vislumbra qualquer ligação entre as duas personagens. De facto, só numa fase avançada da narração elas se encontram fisicamente. Na terceira parte do romance, o qual Barnes intitulou: “Ending With a Beginning”, Arthur Conan Doyle decide interceder a favor de George Edalji, depois de receber um pedido deste para que o ajude por ter sido condenado injustamente. Conan Doyle era conhecido pelas suas intervenções em casos de justiça, imitando de certa forma a personagem que criou, e que veio mesmo a ultrapassá-lo como autor, Sherlock Holmes. O “ending” do título diz respeito ao fim do tempo de encarceramento de George e o “beginning”, ao início de uma amizade que se irá manter entre ambos até ao resto dos seus dias.

Arthur and George é um romance que existe para além da denominação de bom ou mau, credível ou não credível. Nunca poderemos de facto saber como as coisas se passaram; as vidas de cada um até ao encarceramento de George; como correu o seu julgamento; o que se passou durante a prisão; que tipo de relação Arthur manteve com Jean Leckie, durante o seu casamento com a primeira mulher, Touie. O que o romance nos apresenta é uma proposta, uma hipótese daquilo que poderá ter acontecido, especulando sobre a natureza de cada uma das personagens. A precisão biográfica e o narrar a verdade dos factos não estão nas preocupações do novelista, que prefere efabular e deixar a sua imaginação fluir livremente. “I notice a lot of things, but I am not necessarily looking for stories. An episode may strike my attention and allow me to write, as if by a chemical process”³⁵. Barnes insiste no facto de esta ser uma história que, por acaso, aconteceu no passado, mas poderia acontecer hoje, pois continua a haver injustiças cometidas pelos tribunais e continua a existir atitudes racistas, ainda que, por vezes, camufladas. É para estes factos que ele pretende chamar a atenção e não propriamente para a exactidão de datas ou dos acontecimentos que tiveram lugar no início do século XX. É o caso em si que interessa e não tanto as pessoas que estiveram envolvidas.

³⁵ Julian Barnes no programa da rádio TSF, intitulado “Pessoal e Transmissível” de Carlos Vaz Marques, em 14 de Novembro de 2007.

Este romance está dividido em quatro partes, que marcam os momentos fulcrais do desenvolvimento da narrativa. A primeira parte “Beginnings” diz respeito à infância de cada uma das personagens centrais e evidencia as diferenças na educação de cada uma, facto que guia o leitor no que respeita à caracterização de uma e de outra. Sabemos desde logo quem é destemido e quem o tímido. George cresce timidamente, concentrado na ordem natural das coisas e na certeza de que é um cidadão britânico. Só esse facto lhe dará a segurança necessária para viver a sua vida. Ironicamente, e lamentavelmente, a sua maior certeza tornar-se-á na sua mais amarga desilusão. Arthur orienta-se pelos princípios dos romances de cavalaria, que lia desde criança, e tornar-se-á num homem dedicado à família, à excepção do pai, de quem, a certo ponto, se desliga definitivamente.

À segunda parte do romance, Barnes chamou “Beginning With an Ending”, onde se apresenta o início da vida adulta e profissional de cada uma das personagens e o embuste que acabaria por condenar George a uma pena de prisão que nunca foi devidamente justificada ou provada judicialmente. O fim precoce, portanto, da vida de George em sociedade, na sociedade civilizada, britânica, na qual se inseria, chegou no dia em que o tribunal o condenou a sete anos de prisão. A terceira parte, como já referi, “Ending With a Beginning” descreve de que forma Conan Doyle interveio a favor de George, despontando, desta forma, uma amizade verdadeira e também respeitadora entre os dois. George ficaria sempre grato ao seu benfeitor e respeitá-lo-ia, mesmo nas suas crenças espiritistas, embora não as compreendesse. Arthur considerava George um “gentleman” e reconhecia-lhe nobreza de carácter, convidando-o, inclusivamente, para o seu casamento com Jean Leckie. A quarta parte e parte final do romance “Endings” diz respeito à morte de Sir Arthur Conan Doyle e à participação de George numa sessão de clarividência³⁶ em memória do escritor, em que, este, supostamente deveria comunicar com os presentes desde o Além. Existe, portanto, bastante espaço para a paródia e para a ironia, por parte de George, que, com todo o respeito que tinha pelo seu amigo recentemente falecido, achava estas crenças e clarividências ridículas.

Arthur & George enquadra-se no conceito de metaficção historiográfica, como Linda Hutcheon o concebeu, considerando que, como diz a autora, “historiographic metafiction clearly acknowledges that it is a complex institutional and discursive network of elite, official, mass, popular cultures that postmodernism operates in” (Hutcheon 1988: 21). *Arthur & George* constitui uma prova evidente de que se podem misturar modos narrativos diferentes numa obra de ficção. Para além da metaficção historiográfica, no romance é ainda evidente a narrativa

³⁶ Termo utilizado na tradução portuguesa do romance *Arthur & George*, já mencionada no início desta dissertação.

biográfica, a jornalística, e a policial. Atente-se, no entanto, no facto de que a estes vários tipos de narrativas, que estão na base da construção da obra, se junta o modo paródico com que se questionam as premissas colocadas de início, uma das características do romance pós-moderno.

“It is precisely this that is contested in postmodern parody where it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity, difference at the heart of similarity (Hutcheon: 1985). Parody is a perfect post modern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies.” (Hutcheon 1988: 11)

O resultado é a reconstituição dos eventos acerca dos quais existem registos históricos, misturados com outros que são fruto da imaginação do narrador. Existe ainda espaço para se ler o romance como um romance policial, cujo propósito é, respeitando a lógica do género policial, e depois de uma investigação minuciosa, encontrar o culpado e castigá-lo. No entanto, como veremos posteriormente, esta lógica será subvertida. Embora descrita desta maneira, a narrativa pareça linear, o que se passa em *Arthur & George* vai para além da linearidade, pois evidencia sinais de rompimento com a narração cronológica. O narrador reconstitui um período histórico relativo a duas personagens identificadas com figuras que existiram, mas não se torna sua obsessão oferecer um relato verdadeiro e fiel relativamente ao que aconteceu, mas, sim, dar relevo a um erro judicial e a um preconceito racial que poderão repetir-se nos nossos dias. A propósito desta ligação, que parece inevitável, da ficção pós moderna com a História, Laura Bulger refere:

“ A problematização do passado é um dos traços distintivos da ficção pós-moderna, ao mesmo tempo que o questionar da História se transforma na busca existencial do sujeito-enunciador, no presente. Por detrás desta tendência da actual ficção de cunho historiográfico (...) está um certo cepticismo em relação ao passado, tal como ele nos chega narrado pela História, com a qual o texto literário mantém um diálogo irónico e malicioso, (...) o discurso histórico é, tal como o discurso da ficção (...) um sistema instável, que, a um nível semântico é susceptível de múltiplas interpretações e, que, por isso mesmo, não corresponde a nenhuma realidade, nem garante nenhuma verdade.” (Bulger 1998: 65)

Julian Barnes tem referido, com frequência, que não foi através de Arthur Conan Doyle que ele chegou até esta história, mas sim através de leituras que efectuou acerca do caso Edalji, no qual encontrou algumas semelhanças com o caso Dreyfus, em França. Emile Zola saiu publicamente em defesa de Alfred Dreyfus, um oficial falsamente acusado e condenado, devido a preconceitos anti-semíticos. Para Julian Barnes o que é importante é o caso em si e a ideia de poder efabular a partir de um determinado acontecimento que despertou a sua atenção e não o facto de Conan Doyle ser um dos protagonistas. Mas, então, podemos argumentar que Conan Doyle se envolveu no caso porque era um homem com influência social e que só alguém preocupado com a justiça e o bem-estar alheio poderia ter criado um detective tão singular quanto Sherlock Holmes. De facto, a identificação do criador da personagem com a própria personagem é uma crença que se tem mantido até à actualidade. O nome de Sherlock Holmes é reconhecido por um amplo universo de leitores que não reconhecem necessariamente o nome de Arthur Conan Doyle. Embora Barnes tenha utilizado fontes reais, chegando a transcrever pedaços de artigos jornalísticos da altura, o modo como nos apresenta a narração, bem como as técnicas utilizadas, desde a anacronia dos eventos e a narração omnisciente, à ironia e à paródia, alertam o leitor para a falibilidade e indeterminação inerentes a qualquer acto de reprodução verbal ou escrita relativamente a determinadas ocorrências. A narração omnisciente, como analisaremos mais adiante nesta dissertação, permite ao narrador percorrer todos os aspectos da interioridade das personagens, com o propósito de relativizar os acontecimentos, deixando margem para a dúvida, como é sugerido por Hutcheon:

“Historiographic metafiction is not “ideological novels” (...) they do not seek, through the vehicle of fiction, to persuade their readers of the “correctness” of a particular way of interpreting the world” (1983,1). Instead, they make their readers question their own (and by implication) others’ interpretations.” (Hutcheon 1988: 180)

Não é por acaso que o romance contrapõe versões dos jornais não fiáveis e ambíguas de descrições de George e da sua presença em tribunal, depoimentos contraditórios de agentes da polícia perante os mesmos acontecimentos, como podemos verificar na segunda parte do romance “Beginning With an Ending”, no capítulo que diz respeito à acusação e condenação de George. Aceita-se com naturalidade que, afinal, o erro caminhe lado a lado com a precisão, que o ser humano erre e adapte o seu discurso às circunstâncias em que se encontra. Esta aceitação e

reconhecimento de que nem tudo é real e definitivo aproxima, mais uma vez, Barnes do pós-modernismo, segundo ainda os comentários de Hutcheon:

“Like many postmodern novels, this provisionality and uncertainty (and the wilful and overt construction of meaning too) do not “cast doubt upon their seriousness that acknowledges the limits and powers of “reporting” or writing of the past, recent or remote.” (Hutcheon 1988: 117).

Se considerarmos a associação entre o romance e a sociedade nele representada: “Fictional narrative gives us an inside view of a society or nation” (Parrinder 2006: 1, introduction), podemos concluir que *Arthur & George* pretende oferecer uma representação da sociedade inglesa perante um caso de injustiça judicial e de preconceito racial. Para além deste macro-tema, outros temas são explorados no romance. Refiro-me aos conceitos de identidade nacional e de reconstituição histórica de “Englishness”. Enquanto em *England, England*, “Englishness” constitui o centro e o fio condutor do romance, em *Arthur & George*, o conceito entra na história por acaso, “it sort of comes in to the story”, citando Julian Barnes. Arthur e George são considerados “two unofficial gentlemen” (Barnes 2006: 303). De facto, “Irish by ancestry, Scottish by birth, instructed in the faith of Rome by Dutch Jesuits, Arthur became English” (Barnes 2006: 31). Arthur consegue afirmar a sua notoriedade social pelo seu próprio mérito, atingindo maior êxito como escritor do que como médico. George, de igual modo, alcançou, pelo seu próprio mérito, um lugar na sociedade com o cargo de solicitador, embora fosse mais ingénuo do que Arthur, ao acreditar nas leis e na civilidade de um país que considerava seu, mas que o repudiou na hora da verdade. O romance narra o desenvolvimento das duas personagens face às vicissitudes que se lhes vão deparando. Como afirma Patrick Parrinder: “Novels typically show individual characters, who are more or less outsiders, getting caught up in the public world that they first experience as distanced spectators” (Parrinder 2006: 11). Embora, no caso de George, o sentimento de alienação seja mais evidente, também Arthur se sente marginalizado. Teve de conquistar o seu lugar na sociedade inglesa do seu tempo, assumindo o papel de chefe de família, função que o seu próprio pai não foi capaz de cumprir. Segundo Parrinder, esta relação do indivíduo com o social tem acompanhado a evolução do romance inglês: “It [the novel] is accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society” (Parrinder 2006: 10). Cabe ao leitor perceber, através

do desenvolvimento das personagens, a sua função no romance. Cabe-lhe ainda aprender algo com o que lê. Não esqueçamos que o romance inglês tem um cariz educativo na sua génese, tal como o vê Parrinder: “To read a novel is to be invited to share the private, unspoken thoughts of fictional characters – characters who are seen to act and behave like people whose silent thoughts we could never know. The novel’s reality, therefore, is something overseen, overheard, it has an intimacy that takes us beyond the limitations of personal experience” (Parrinder 2006: 14). O leitor é, deste modo, a entidade privilegiada, porque, ao mesmo tempo que estabelece uma relação de proximidade, de quase intimidade com o narrador, tem também autonomia para criar o seu próprio mundo de acordo com o que lê. A este propósito torna-se oportuno o ponto de vista de Ricardo Piglia:

“ A leitura constrói um mundo paralelo, mas esse mundo paralelo, essa experiência ficcional de leitura, irrompe agora como o próprio real e produz um efeito de surpresa e de hesitação. A ficção entra no real inesperadamente; já não é o real que entra na ficção. Mas a chave disso é que esse cruzamento realiza-se como uma operação interna ao acto de ler.” (Piglia 2005: 144).

O título do romance, a simples evocação de dois nomes próprios, aponta para uma leitura de duas personagens que assumem vida própria, inseridas numa época histórica específica e num contexto sócio-cultural específico. Confirma-se a seguinte afirmação de Dorit Cohn: “In depicting the inner life, the novelist is truly a fabricator. Even as he draws on psychological theory and on introspection, he creates what Ortega called “imaginary psychology...the psychology of possible human minds” (Cohn 1978: 6). O percurso do leitor passa por penetrar na interioridade de cada personagem para ir descobrindo como ela se movimenta por entre os ambientes e situações em que se envolve ou como se molda perante as adversidades da vida. Num romance de princípios e fins, personagens e leitor interagem de forma a partilharem os momentos fulcrais e decisivos que constituem “the beginning of the end” or “the end of the beginning”.

5. SUBVERSÃO DA LÓGICA DETECTIVESCA

5.1 – Romance Policial

Consideramos que o romance em análise, *Arthur & George* parte da fórmula do romance policial, mas não a segue, pelo contrário, subverte-a. *The Hound of the Baskervilles* funcionará, nesta dissertação, como objecto de análise da utilização das técnicas características do romance policial. A escolha desta obra de Conan Doyle prende-se com a pertinência que a mesma adquire em *Arthur & George*. É referida quando George se encontra encarcerado, pois a personagem lê-o e considera-o “excelente”. *The Hound of the Baskervilles* é ainda mencionada como sendo a forma de “ressuscitar” Sherlock Holmes após a sua “morte” nas Reichenbach Falls. O detective tinha desaparecido às mãos do seu inimigo, Professor Moriarty, facto que também é explorado em *Arthur & George*.

Neste romance de Barnes existe ainda lugar, ou não estivéssemos perante um romance claramente pós-modernista, como já tentámos comprovar anteriormente neste trabalho, para a ironia e a paródia relativamente a este caso que Sherlock Holmes e Dr. Watson têm de resolver e que inclui a presença de um cão gigante e demoníaco.

Na introdução a *The Hound of the Baskervilles* (1999) David Stuart Davis refere que um amigo de Conan Doyle, Fletcher Robinson, lhe terá contado a lenda de um galgo espectral que supostamente assombrava as charnecas, “the moors”, de Dartmoor. Conan Doyle terá visto nesta lenda a base para uma história excitante. No entanto, ao perceber que a figura central que necessitava para interligar todos os factos da história seria um brilhante detective, aquiesceu em reavivar a personagem enigmática de Baker Street.

Nas páginas seguintes verificaremos quais as marcas características do romance policial que são utilizadas em *The Hound of the Baskervilles*, tomando como ponto de partida a tipologia da ficção policial proposta por Todorov, *The Typology of Detective Fiction* (2000) Concordamos que a ficção policial tem as suas normas, as quais são seguidas de modo a manter um tipo de escrita comum a todas as obras inseridas neste subgénero. O policial designado por “whodunit” mantém, na sua base, uma dualidade de histórias: a história do crime e a história da investigação. Esta é frequentemente contada por um amigo do detective, que, explicitamente, admite estar a escrever um livro. Na história da investigação, as personagens estão

constantemente a aprender, a examinar, pista atrás de pista. Outra premissa do “whodunit” é a imunidade do detective. Nada lhe poderá acontecer, não poderá ser ferido nem morrer. O estilo da literatura policial é simples, claro e transparente. O mistério, o desvendar dos segredos, as surpresas só se dão a conhecer no final da história. Todorov apresenta oito regras que ele propõe a partir de um conjunto de dez, da autoria de S.S. Van Dine, um autor de ficção policial (1928). Considera que esta categorização não é tão estanque quanto, por vezes, possa parecer. Dentro da ficção policial existem regras que se repetem em outros géneros, digamos, por exemplo, no “thriller”, “spy novel” ou “suspense novel”. Por isso, conclui que: “Unfortunately for logic, genres are not constituted in conformity with structural descriptions: a new genre is created around an element which was not obligatory in the old one: the two encode different elements. For this reason the poetics of classicism was wasting its time seeking a logical classification of genres” (McQuillan 2000:124). Salvaguardando o facto de que essas regras têm sido contestadas ao longo dos tempos, passarei a enumerá-las, analisando a sua aplicabilidade ou não em *The Hound of the Baskervilles*.

1 The Novel must have at most one detective and one criminal, and at least one victim (a corpse).

2 The culprit must not be a professional criminal, but must not be the detective, must kill for personal reasons.

3 Love has no place in detective fiction.

4 The culprit must have a certain importance.

(a) in life: not be a butler or a chambermaid

(b) in the book: must be one of the main characters

5 Everything must be explained rationally; the fantastic is not admitted. .

6 There is no place for descriptions nor for psychological analyses..

*7 With regard to information about the story, the following homology must be observed:
'author: reader =criminal: detective'*

8 Banal situations and solutions must be avoided.

(McQuillan 2000: 125)

Neste romance quem conta a história é um amigo chegado do detective, Dr. Watson, a sua escrita é auto consciente e a narrativa é efectuada na primeira pessoa. Existe uma vítima, que se encontra já morta no início da história, Sir Charles Baskerville, facto que desencadeia a história da investigação. Aqui levantam-se hipóteses, fazem-se deduções, contrapõem-se pistas. A solução só é apresentada no fim, isto é, só sabemos quem é o criminoso no penúltimo capítulo. O assassino mata por razões pessoais e detém uma certa importância como personagem na história. Das oito regras elencadas, embora se se verifique a existência de algumas delas neste romance, nomeadamente os números 1, 2 e 4, existem outras que podem ser contestadas. Uma delas é “Love has no place in detective fiction”. Em *The Hound of the Baskervilles* alude-se a uma história de amor entre Sir Henry Baskerville e Miss Stapleton. Embora se prove que este amor só existe por parte do cavalheiro, que se vê impedido de o manifestar e de lhe dar continuidade por motivos alheios à sua vontade, ele desempenha na história uma circunstância pertinente para o desenrolar dos eventos. Outra regra que pode ser contestada é a seguinte: “Everything must be explained rationally; the fantastic is not admitted”. Ora, esta história inicia-se precisamente com a narração de uma lenda/maldição que supostamente vem assomando os Baskervilles desde gerações, que encontram a morte à mercê de um cão diabólico, de olhos flamejantes. Holmes revela-se, inicialmente, reticente em aceitar tais acontecimentos, discutindo, com Dr. Mortimer, o portador do manuscrito que continha a lenda, acerca dos campos sobrenatural e científico. Indicia-se a possibilidade de se estar a lidar com uma criatura sobrenatural, mas Holmes não consegue evitar um comentário, em relação aos factos narrados por Dr. Mortimer, que reflecte bem o carácter científico e objectivo do seu trabalho:

“ ‘I find that before the terrible event occurred several people had seen a creature upon the moor which corresponds with this Barkerville demon, and which could not possibly be any animal known to science (...) a huge creature, luminous, ghastly and spectral (...) all tell the same story of this dreadful apparition (...)’

‘ And you, a trained man of science, believe it to be supernatural?’

‘I do not know what to believe.’

Holmes shrugged his shoulders. ‘I have hitherto confined my investigations to this world’, said he. ‘In a modest way I have combated evil, but to take on the Father of Evil himself would, perhaps, be too ambitious a task. Yet you must admit that the footmark is material.’ (Conan Doyle 1999: 20)

Esta confrontação entre o material e o espiritual continua até ao final da história, momento em que se desvenda todo o mistério, seguindo a fórmula do romance policial, e se verifica que, de facto, o cão maldito é “deste mundo”, embora o seu aspecto tenha sido modificado, pelo verdadeiro assassino, através da utilização de fósforo, para lhe dar uma cor maléfica.

Consideremos ainda outra regra: “There is no place for descriptions nor for psychological analysis”. *The Hound of the Baskervilles* recorre a muitas descrições de espaços físicos, principalmente nos momentos em que se descreve “the moor”. Estas descrições são caracterizadas por um tom de mistério e de suspense que prende o leitor e o deixa ansioso relativamente aos eventos que se seguirão. Quando Dr. Watson e Sir Henry se aproximam de Baskerville Hall, as impressões caracterizam-se por um misto de admiração e ao mesmo tempo de receio:

“A cold wind swept down from it [the moor] and set us shivering. Somewhere there, on that desolate plain, was lurking this fiendish man, hiding in a burrow like a wild beast, his heart full of malignancy against the whole race which had cast him out. It needed but this to complete the grim suggestiveness of the barren waste, the chilling wind and the darkling sky. Even Baskerville fell silent and pulled his overcoat more closely around him.” (Conan Doyle 1999: 49)

Não existem, de facto, análises psicológicas, como encontramos em *Arthur & George*, um romance essencialmente reflexivo e intimista, mas as descrições apresentadas são acompanhadas do efeito que elas produzem nas personagens. Referem-se, superficialmente, as sensações das personagens perante um cenário de mistério e de medo que constitui “the moor” e a lenda do cão demoníaco. Dr. Watson descreve nestes termos a visão que tem do cenário que o circunda:

“To his eyes all seemed beautiful, but to me a tinge of melancholy lay upon the countryside, which bore so clearly the mark of the waning year. Yellow leaves carpeted the lanes and fluttered down upon us as we passed. The rattle of our wheels died away as we drove through drifts of rotting vegetation—sad gifts, as it seemed to me, for Nature to throw before the carriage of the returning heir of the Baskervilles.” (Conan Doyle 1999: 48)

São ainda referidos estados mentais de outras personagens, nomeadamente o de Sir Henry Baskerville quando, em presença de Stapleton, e fazendo parte já de um esquema para capturar este criminoso, engendrado por Sherlock Holmes, o seu nervosismo é evidenciado. “Both of them were smoking cigars, and coffee and wine were in front of them. Stapleton was talking with animation, but the baronet looked pale and distraught. Perhaps the thought of that lonely walk across the ill-omened moor was weighing heavily upon his mind” (Conan Doyle 1999: 128). Já depois de ter sofrido o ataque do cão, ao qual escapou ileso fisicamente, Sir Henry fica psicologicamente afectado. Para além do ataque, teve ainda que enfrentar a verdade acerca da mulher por quem se tinha apaixonado. “The story of the Stapletons could no longer be withheld from him [Sir Henry], but he took the blow bravely when he learned the truth about the woman whom he had loved. But the shock of the night’s adventures had shattered his nerves, and before morning he lay delirious in a high fever under the care of Dr. Mortimer” (Conan Doyle 1999: 134).

Considero ainda pertinente referir a importância do factor suspense nesta história. Embora seja uma característica fundamental da denominada “suspense novel”³⁷, está em *The Hound of the Baskervilles* e, particularmente, nos momentos antecedentes ao ataque do cão a Sir Henry

³⁷ Todorov refere-se à “suspense novel” desta forma: “It keeps the mystery of the whodunit and also the two stories, that of the past and that of the present; but it refuses to reduce the second to a simple detection of the truth. As in the thriller, it is this second story which here occupies the central place. The reader is interested not only by what has happened but also by what will happen next; he wonders as much about the future as about the past.” (McQuillan: 2000, p. 126)

Baskerville, em que Dr. Watson, Sherlock Holmes e o inspector Lestrade esperam, escondidos, pelo momento certo para intervirem. Pretende-se criar no leitor um crescendo de emoção e antecipação de acontecimentos. A história da investigação adquire maior importância relativamente à história do crime, pois nela se vive o mistério do que é que poderá acontecer a seguir, do que é que acontecerá às personagens. Os acontecimentos do presente são mais importantes do que os do passado.

Analisaremos, seguidamente, de que forma o romance de Julian Barnes, *Arthur & George*, aborda as técnicas principais do género policial, partindo desta perspectiva de Patrícia Waugh em relação à “detective story”:

“Probably the most formulaic of the popular fiction forms used in contemporary writing is the detective story. Todorov sees this as the masterpiece of popular literature because individual examples of the form most completely fit their genre (...) Pure detective fiction is extremely resistant to literary change, and therefore a very effective marker of change when used explicitly against itself.” (Waugh 1985: 82)

Arthur & George é um romance escrito segundo algumas das regras do romance policial ou detectivesco. O leitor é mantido na expectativa de descobrir quem praticou os crimes até ao final, existe a investigação, a confrontação de provas, os interrogatórios do inspector, a dedução e a inferência. No entanto, tratando-se de um romance pós-moderno, todos estes componentes são colocados em questão e relativizados. Parte-se de uma fórmula que está na base da escrita policial para depois se poder subverter essa mesma fórmula, parodiando-a. Vejamos de que forma esta subversão acontece.

O modo de apresentação do romance, que está dividido em quatro partes, cada uma com um título onde se joga com os termos “beginning” e “end”, capta, desde logo, a atenção do leitor. Na primeira parte, os capítulos, intitulados de acordo com o nome da personagem que abordam, Arthur ou George, não parecem ter ligação entre si, facto que indigna o leitor e o chama a querer descobrir sempre mais um detalhe para o ajudar na tentativa da interligação das personagens. Já na segunda parte, existe um capítulo que aparece “encaixado” e isolado dos outros em termos de assunto, pois narra o ataque a um animal, sem que se perceba o porquê de tal narração e o porquê da sua inclusão naquela parte do romance. No entanto, aparentemente sem fazer sentido, o capítulo é intitulado “Arthur and George”. A perplexidade do leitor

aumenta, mas também a sua curiosidade em estabelecer um ponto de ligação entre as personagens, e, então, a sua leitura prossegue num crescendo de interesse pelo que virá a seguir. O resto da segunda parte apresenta as circunstâncias em que George é perseguido e acusado pela polícia, interrogado, bem como a sua família, julgado e encarcerado. A investigação da polícia decorre de um modo algo descoordenado e impreciso. Levantam-se várias hipóteses, mas a única preocupação parece ser deturpar as provas para que se consiga incriminar George. Não existe um detective, que pela sua astúcia e lógica, não permite que se cometam erros. Viola-se uma das máximas de Sherlock Holmes, em que ele refere o seguinte, em relação à investigação de um crime: “I make a point of never having any prejudices and of following docilely wherever fact may lead me (...) It is of the first importance ...not to allow your judgement to be biased by personal qualities. A client is to me a mere unit, a factor in a problem. The emotional qualities are antagonistic to clear reasoning” (Eco and Sebeok 1983: 63, 64). A conduta do capitão Anson, do sargento Upton e do inspector Campbell denunciam preconceito e falta de precisão científica. Os diálogos entre Anson e Campbell lembram os diálogos entre Holmes e Watson, na análise do caso, exposição e contraposição de hipóteses. O tom ironizante é, contudo, algo inovador relativamente à fórmula utilizada nas aventuras criadas por Conan Doyle e protagonizadas por Sherlock Holmes. Em *Arthur & George* vemos o inspector Campbell a criticar o modo de agir, por exemplo, do sargento Upton, a quem ele considera: “as someone left over from the time when constabularies were happy to recruit almost anyone, except the obviously holt, lame and half-witted” (Barnes 2006: 110). Campbell é também irónico em relação a Anson quando ele decide colocar vinte polícias à paisana a patrulhar Great Wyrley de modo a “apanhar” o criminoso:

“He [Campbell] wondered how you disguised the presence of twenty special constables in an area where the least rumour travelled quicker than the telegraph (...) Twenty specials, most of them unfamiliar with the territory, against a local man who might just choose to stay at home and laugh at them. And in any case, how many animals could twenty constables protect? Forty? Sixty? Eighty? And how many animals were there in the district? Hundreds, probably thousands. (Barnes 2006: 109)

Temos, então, a polícia a criticar os seus próprios modos de actuação. A crítica parte de dentro da própria instituição. Nos casos de Sherlock Holmes, a metodologia da polícia também é criticada, mas aos olhos do detective privado, que se considera sempre a um passo mais à frente da investigação da polícia. Afinal, ele pode fazê-lo, pois é um detective privado e está envolto na sua fama de herói destemido da literatura policial. Como refere Marcello Truzzi, o detective privado não está sujeito às convenções da polícia: “As an unofficial investigator, he was not bound to the conventions of the police (...) Holmes was well aware of the inadequacies of law enforcement and commented that “many men have been wrongfully hanged” (Eco and Sebeok 1983: 73). Enquanto que em *Arthur & George*, um romance com características de escrita pós moderna, a crítica à investigação policial funciona como um despontar para a reflexão e questionamento acerca de algo que não funciona devidamente, nas aventuras de Sherlock Holmes, ela existe apenas com o objectivo de reforçar e enaltecer a actividade do detective. O leitor não é chamado a reflectir e a questionar, mas a deixar-se impressionar.

O sargento Upton, que aborda George por várias vezes no romance, é explicitamente um provocador preconceituoso, completamente desprovido de qualquer profissionalismo ou educação. A sua atitude é reforçada pelo apoio do capitão Anson, que demonstra a sua ignorância e desprezo pelas origens pársi de George. Em conversa com o inspector Campbell, antes de deterem George, Anson deseja desesperadamente encontrar um culpado, para poder sossegar a população, e George é o alvo mais fácil, sendo de origem oriental, e sendo considerado um indivíduo excepcionalmente invulgar. A citação seguinte poderá demonstrar a tacanhez de espírito do capitão Anson: “ In Edalji’s case there might be some deep hatred of animals (...) there might be some sacrificial principle involved. Perhaps the mysterious instrument we are seeking is a ritual knife of Indian origin. A kukri or something. Edalji’s father is a Parsee, I understand. Do they not worship fire?” (Barnes 2006: 125). Por ordem de Anson o presbitério passou a estar vigiado noite e dia, os passos de George observados até que o pudessem constituir culpado. Um pónei é atacado numa noite chuvosa, e George é detido pela polícia, como suspeito da autoria do crime, enquanto a sua família é submetida a um inquérito e conduzida maliciosamente pela polícia a incriminar George. Fazem uma busca ao presbitério, desprovidos de qualquer mandato de busca, e apreendem material que usarão para condenar o jovem solicitador. O jogo de pergunta/resposta entre o inspector e os pais e irmã de George chega ao ponto do ridículo, pois a conduta da polícia é, tacitamente, incompetente e tendenciosa. Por outro lado, a família de George, é tão facilmente manobrável que se torna estranha. O resultado são as suspeitas da polícia confirmadas e a prisão de George. À medida

que a narrativa avança, o leitor vai esperando que, a qualquer momento, apareça alguém que dê alguma seriedade à acusação e que, de facto, se apure a verdade dos acontecimentos. Assim o espera também George, que confia no julgamento ao ponto mesmo de recusar a fiança. No entanto, o julgamento vem comprovar, uma vez mais, a falta de seriedade de todo o processo e a conduta racista dos responsáveis pela lei inglesa. Os interrogatórios são igualmente tendenciosos e maliciosos. As testemunhas são manipuladas a bel-prazer do advogado de acusação. Não é evidente nem rigor, nem isenção. As respostas são deturpadas e incongruentes. George assiste, incapaz, ao embuste que criaram em seu redor, ao qual ele já não é capaz de fazer frente. Os seus próprios pais falharam, inocentemente, em defendê-lo em tribunal. George conclui que foram más testemunhas:

“‘In fact, they had been bad witnesses.’ All through the trial it had been not George’s hope but his certainty that his father’s evidence would bring him instant vindication (...) and his father had failed him, had failed to reveal himself as an Olympian deity whose sworn word was irrefutable. Instead, he had shown himself pedantic, prickly and at times confused.” (Barnes 2006: 193, 194)

Contrariamente ao que acontece na lógica das histórias de Sherlock Holmes, em que, o detective recorre ao seus métodos de observação e de dedução para chegar às conclusões “correctas”, em *Arthur & George* não existem soluções mágicas, e, por incompetência da justiça, um homem inocente é condenado. Marcello Truzzi explica que as deduções e inferências de Holmes só se verificam correctas porque o autor assim o permite. Os seus clientes, ou Watson, estupefactos com o seu poder de raciocínio, vão confirmando as hipóteses e conclusões que ele oferece, mas estas podem ser questionáveis. Truzzi refere:

“The simple fact is that the vast majority of Holmes’s inferences just do not stand up to logical examination. He concludes correctly simply because the author of the stories allows it so. Upon occasion, the abductive inferences are strung together in a long narrative series which the startled client (or Watson) confirms at each step (...) Nonetheless, in the vast majority of instances, the basic reasoning process described by Watson whereby Holmes astounds his listeners must, in the final analysis, be judged logically inadequate if not invalid.” (Eco and Sebeok 1983: 70)

Certamente que o leitor de Sherlock Holmes não estará preocupado em testar a exactidão das teorias do detective, pois parte do prazer da leitura perder-se-ia nesta tentativa. O romance policial apela sobretudo à sedução do leitor pelo mistério, investigação e resolução do crime, com o desmascarar do criminoso. Do leitor de *Arthur & George* exige-se mais. Existe o crime e existe o mistério, mas a solução não é a ideal, nem definitiva. Há lugar para incongruências, inexactidões, dúvidas, preconceitos raciais.

A técnica de pergunta-resposta em *The Hound of the Baskervilles* funciona como uma confirmação da eficácia do detective e como uma ligação entre o leitor e o detective. Watson desempenha a função de elo de ligação entre o leitor e a personagem de Holmes. Em *Arthur & George* os diálogos são tudo menos elucidativos. Levantam dúvidas, incertezas, incomodam, pela sua semelhança com o mundo “real”. Portanto, faz sentido, neste contexto, esta opinião de Waugh:

“Michael Holquist has suggested that the detective story developed out of a need to escape the obsession with the irrational and the unconscious. However, in the post-modern period, the detective plot is being used to express not order, but the irrationality of both the surface of the world and of its deep structures. (Waugh 1985: 82,83)

5.2 – Veredicto

“ ‘What have we left’, counsel for the defense asked in peroration, ‘What have we left after four days here in this courtroom, except the crumbling, crumpled and shattered theories of the police?’” (Barnes 2006: 196)

É desta forma que o advogado de defesa de George faz as suas alegações finais. O leitor sabe que estas palavras fazem todo o sentido, depois de ter sido confrontado com um conjunto de situações confusas e precipitadas que envolvem George e o deixam incapaz de defender o seu nome e provar a sua inocência. No entanto, a posição do júri é inequívoca: George é considerado culpado. Os jornais informam: “SEVEN YEARS PENAL SERVITUDE. WYRLEY CATTLE-KILLER SENTENCED. PRISONER UNMOVED” (Barnes 2006: 205).

Através do acesso que temos à consciência de George, sabemos-lo inocente, mas nem a evidência que ele próprio apresenta da sua inocência, nem a que apresenta o seu advogado superam um sistema judicial viciado e incompetente. A “vida real” que é evocada pelo capitão Anson para fazer ver a Sir Arthur que as fantasias, nas suas histórias, dão lugar, na “vida real”, aos erros humanos, injustiças e preconceitos. A Inglaterra do início do século XX não é exceção a estas imperfeições sociais. Particularmente, e especialmente porque a sua sociedade é ainda dominada pelo orgulho nacional e racial, em que os frutos do imperialismo eram ainda motivo da promoção da supremacia inglesa. Por essa razão, George teve a educação rígida que teve. Embora filho de um pársi, cresceu sempre confiante na lei inglesa, na civilização de um país que ultrapassou as suas fronteiras para espalhar a civilização inglesa, “the Englishness”. É desta forma que Laura Bulger se refere ao período do imperialismo inglês: “... the period when Englishness spilled over national boundaries to spread English civilization the world over.”³⁸ George foi educado a confiar na supremacia do país civilizado que era a Grã-Bretanha e, como tal, confiou na lei inglesa quase até à hora da sua condenação. Quando é proferido o veredicto, George fica perto de perder os sentidos, a sua consciência recusa-se a acreditar no que ouve: “No, that’s wrong, George thought. He looked at the foreman, a white-haired, schoolmasterly fellow with a light of Staffordshire accent. You just said the wrong words. Unsay them. You meant to say, Not guilty” (Barnes 2006: 199). Também sempre se recusou a admitir o facto de

³⁸ Laura Bulger em “The 1st International Conference on Crosscultural Humour: “Humour that Divides; Humour that Unites” Universidade da Madeira, Funchal, Janeiro 2008.

poder ter sido condenado devido à atitude preconceituosa de alguns membros da sociedade em que se inseria e, principalmente, da polícia.

A polícia concebeu uma teoria de conspiração, que datava já da altura em que os Edalji eram vítimas de brincadeiras de mau gosto e de cartas difamatórias, sete anos antes da condenação de George. O vigário Shapurji procurou protecção da polícia, escrevendo ao capitão Anson, pedindo-lhe que averiguasse a proveniência de tais actos malignos. Porém, a resposta da polícia foi petulante e ameaçadora. George, cujo nome constava nessas cartas como autor das mesmas e de outros actos bizarros, como roubar a chave da escola de Wallsal, é tratado como culpado, embora a polícia não tivesse tomado qualquer providência para averiguar o caso. O capitão Anson prefere partir do princípio de que George é, de facto, dado a brincadeiras doentias, e, sem investigar, deixa implícito, nas suas cartas a Shapurji, que o vigário tem em casa um filho desequilibrado, a quem não hesitará em castigar mesmo com a prisão (Barnes 2006: 43, 63). A atitude do sargento Upton, um homem de cara vermelha e com a constituição de um serralheiro, de abordar George enquanto este dava o seu passeio habitual pelos campos, à noite, é perfeitamente condenável, não só pelas ofensas psicológicas que exerce sobre o adolescente, mas também pelas ofensas físicas:

“The Sergeant releases his grip, steps back, and laughs in George’s face. Then he spits down towards George’s boot (...) ‘Well then, being a clever young monkey and intending to be a solicitor, you will know that a pair of gloves is known as Going Equipped, won’t you?’ Then he spits again and stamps off down the lane. George burst into tears.” (Barnes 2006: 41,42)

Apesar de haver um interregno de sete anos, em que o presbitério deixou, finalmente, de ser alvo dos mais esquisitos eventos, como as cartas difamatórias, o aparecimento de animais mortos e da chave da escola à porta do presbitério, pela altura do ataque ao pônei, de que George é acusado, a polícia tinha já formado uma teoria de conspiração. George, pelas suas origens, devido às suas características físicas peculiares e ao seu modo de vida pacato, seria o alvo mais fácil. Só foi necessário adaptar as evidências a essa teoria e prendê-lo. Sherlock Holmes teria considerado este “modus operandi” um desafio ao seu método de investigação objectiva. Em *The Hound of the Baskervilles* Holmes adverte Watson para o facto de não poderem agir enquanto não tiverem reunido todas as provas irrefutáveis em tribunal:

“My dear Watson, you were born to be a man of action. Your instinct is always to do something energetic. But supposing, for arguments’ sake, that we had him arrested tonight, how on earth should we be the better off for that? We could prove nothing against him. There’s the devilish cunning of it! (...) ‘Surely we have a case.’ ‘Not a shadow of one – only surmise and conjecture. We should be laughed out of court if we came with such a story and such evidence (...) we have to *prove* all this...” (Conan Doyle 1999: 116)

Também em outras ocasiões Sherlock Holmes instrui, quer Watson, quer o leitor, relativamente ao seu método. Não há lugar para conjecturas e teorias sem provas: “‘There is nothing more deceptive than an obvious fact’, says Holmes in *BOSC*. The police also make the “capital mistake” of theorizing before they have all the evidence (*STUD*). The result is that “insensibly” they begin to “twist facts to suit theories, instead of theories to suit facts” (*SCAN*) (Eco and Sebeok 1998: 23).

Contudo, em *Arthur & George* não existe nenhum detective privado super eficiente a investigar. Existe uma polícia corrupta, uma busca ilegal ao presbitério, especialistas tendenciosos, um advogado de acusação sem escrúpulos, que humilha e ridiculariza a família de George perante o júri. O próprio advogado de defesa, Mr. Vachel, tem perfeita noção de como funcionam os meandros da justiça. Chega mesmo a aconselhar George a não fazer correcções relativamente à pronúncia do seu nome.

“ ‘What I am saying, George, is that we should acknowledge the court’s right to decide a prisoner’s name. It’s not written down anywhere, but that’s more or less the fact of the matter. What you call mispronouncing, I would call ... making you more English’. George took a breath. ‘And less Oriental?’ ‘Less Oriental, yes, George.’ (Barnes 2006: 166)

O poder da lógica e do método científico, que, na opinião de Conan Doyle, levariam à evolução material e espiritual da condição humana³⁹, não se verifica no julgamento de George Edalji. Pelo contrário, todo o romance *Arthur & George* coloca esses princípios à disposição da crítica por parte do leitor, ao ridicularizá-los. Não há deduções infalíveis e conclusões

³⁹ “We agree, but for different reasons, then, with Nordon’s opinion that “As the creation of a doctor who had been soaked in the rationalist thought of the period, the Holmesian cycle offers us for the first time the spectacle of a hero triumphing again and again by means of logic and scientific method. And the hero’s prowess is as marvellous as the power of science, which many people hoped would lead to a material and spiritual improvement of the human condition, and Conan Doyle first among them.” (Eco and Sebeok: 1988, p. 28)

científicas. No julgamento discutem-se pormenores como o exacto número de pêlos de gado encontrados no casaco andrajoso de George ou o tamanho das nódoas de sangue, à exaustão, não para conferir credibilidade às evidências, mas para parodiar a noção de objectividade e cientificidade. A seguinte citação de Patrícia Waugh comprova esta interpretação contrastiva entre o romance formulaico e o romance metaficcional.

“Formulaic fictions thus construct ideologically powerful but intensely ‘literary’ worlds. They provide collective pleasure and release tension through the comforting total affirmation of accepted stereotypes. What is interesting about their use in metafiction is that, when they are parodied, the release effect of such forms is to do with *disturbance* rather than *affirmation*. (Waugh 1984: 82)

Embora em *Arthur & George* se subvertam os princípios do romance policial, nomeadamente a capacidade detectivesca de Sherlock Holmes, é irrefutável a popularidade do detective de Baker Street, bem como a importância dos seus métodos científicos de investigação. De facto, o seu legado perdura até aos nossos dias. Os seus métodos inovadores, para o seu tempo, como a análise balística, a distinção entre caracteres de impressão⁴⁰, a análise da escrita, das pegadas, da cinza de cigarro, permanecem ainda actuais. A actual série televisiva CSI (Crime Scene Investigation) assenta a sua investigação nas evidências obtidas através da balística, grafologia, impressões digitais. John Scaggs refere:

“Holmes’s nineteenth-century scientific approach has been reinvented for the twenty-first century in the figure of ‘Gruesome’ Gil Grissom in the television series *C.S.I.: Crime Scene Investigation*. Computers and technology in *C.S.I.* allow for the development of Holmes’s nineteenth-century science of accumulation and cataloguing of data to an exponential degree, with national computer databases of fingerprints, DNA, tyre-and-shoe treads, chemicals, ballistics, and more. *C.S.I.*’s use of extreme close-ups and microscopic images, furthermore, echoes the attention to small details that is fundamental to mystery and detective fiction.” (Scaggs 2005: 41)

⁴⁰ “He [Sherlock Holmes] was able to spot identifying differences between a wide variety of printing types in newspapers and magazines, and he stated that “the detection of types is one of the most elementary branches of knowledge to the special expert of crime” (HOUND) (Eco and Sebeok: 1988, p. 76)

Torna-se interessante relembrar que também no caso de George Edalji se referem as pegadas como uma prova de que George tinha estado no caminho que dava para o campo onde o pónei tinha sido mutilado. No entanto, aqui a análise é perfeitamente imprecisa, como se pode verificar no interrogatório, em tribunal, levado a cabo por Mr. Vachell, ao agente da polícia Cooper (Barnes 2006: 170, 171, 172). George, ainda antes de ser detido, aconselha a polícia a utilizarem cães de caça, “bloodhounds”, para poderem chegar ao mutilador de gado. Porém, a polícia está mais interessada em ridicularizar George pela ideia, do que em considerar a validade científica da sugestão. Esta menção aos “bloodhounds” estabelece mais uma ligação com a história do cão dos Baskervilles. Outro ponto em comum são os cenários campestres, os ataques à noite. George tinha por hábito andar pelos carreiros, “the lanes”, à noite, Sir Charles Baskerville também o fazia. Os ataques ao gado aconteciam durante a noite, bem como os ataques do cão infernal.

Em *The Hound of the Baskervilles* tínhamos um detective que estabeleceu as qualidades essenciais ao detective ideal: 1. Conhecimento; 2. O poder de observação, 3. O poder de dedução⁴¹. Em *Arthur & George*, para além de uma força policial incompetente, temos um tribunal preconceituoso, em que as alegações finais do advogado de acusação reflectem o carácter preconceituoso da condenação de George:

“ If you are to ask yourselves, as others in the courtroom have done over these past days, But what is the prisoner’s motive? (...) No: we must, I would suggest, look for the motivation in a brain that was not diseased, but rather formed differently from that of ordinary men and women. The motive was not financial gain, or revenge against an individual, but rather a desire for notoriety, a desire for anonymous self-importance, a desire to cheat the police at every turn, a desire to laugh in the face of society, a desire to prove oneself superior.” (Barnes 2006: 197, sublinhado meu)

⁴¹ “ In speaking of the “qualities necessary for the ideal detective”, Holmes noted that they were: (1) knowledge, (2) the power of observation, and (3) the power of deduction (SIGN) (Eco and Sebeok: 1988, p.62)

5.3 – Verdade póstuma do crime

Da mesma forma que George não estava preparado para ser encarcerado e condenado, não estava preparado para o libertarem, depois de três anos de prisão. O leitor é também surpreendido, quando, sem nada o fazer esperar, o final do capítulo dá conta da libertação de George: “From Scotland Yard he was driven to meet his parents. He was free” (Barnes 2006: 224). Esta forma de terminar os capítulos, o que acontece em todo o romance, deixa o leitor na expectativa, interrogando-se acerca do que virá a seguir, é recorrente em *Arthur & George*. Este foi um dos aspectos que me interessou abordar, quando entrevistei Julian Barnes. Respondeu-me que a forma especial com que terminava os capítulos, convidando o leitor a querer saber mais, era uma técnica através da qual ele “falava” com o leitor. “I am talking to the reader, it is a technique. I think about how I can talk to the reader, what is the tone of my voice. You say to the reader: ‘Come here next to me’. Then you say: ‘Go over there.’ It’s a question of making the reader trust you.”⁴²

George escreve a Sir Arthur Conan Doyle, pedindo-lhe ajuda, pois, devido à situação anómala em que se encontra, não pode retomar o seu posto como solicitador, que é tudo o que deseja. Libertaram-no sob licença, decisão tomada pelo antigo ministro do interior, Mr. Akers-Douglas, e executada pelo actual, Mr. Herbert Gladstone. Nenhum deles apresentou qualquer razão ou explicação oficial. A condenação de George não fora anulada, nem fora apresentada qualquer desculpa pela sua detenção. Resumindo, George estava uma vez mais, incapaz de controlar os factos que se passavam à sua volta, preso novamente nas teias de um sistema judicial desconexo. Sir Arthur decide tomar o caso “em mãos” e um encontro entre ele próprio e George Edalji é marcado. George verbaliza o suplício que o vem dominando desde que foi acusado. Esclarece, na forma honesta e directa que lhe é natural, Sir Arthur acerca da injustiça que lhe fizeram, bem como à sua família. Explica como confiou num sistema judicial que considerava competente e foi decepcionado:

⁴² Julian Barnes na entrevista que, gentilmente, me concedeu em 23.09.07.

“As I think the laws of England are the best guide for how society in general may live a true and honourable life together. But then my ... ordeal began. At first I viewed it all as an unfortunate example of maladministration of the law. The police made a mistake, but it would be corrected by the magistrates. The magistrates made a mistake, but it would be corrected by the Quarter Sessions. The Quarter Sessions made a mistake, but it would be corrected by the Home Office. It will, I hope, still be corrected by the Home Office.” (Barnes 2006: 296)

Chega até a confessar as suas dúvidas na fé cristã, a fé que lhe foi imposta pela educação do pai. Deixa bem claro, mesmo depois de tudo o que passou, que não acha que tenha sido vítima de preconceito racial. Não considera que haja provas disso, e, então recusa-se a aceitar essa ideia. Confronta Sir Arthur desta forma:

“ ‘Perhaps others can see what you cannot.’ No doubt. But it is also a question of what is useful. It is not useful to me as a general principle of life to assume that those with whom I have dealings have a secret dislike of me. And at the present juncture, it is no use imagining that if only the Home Secretary were to become convinced that race prejudice lies at the heart of the case, then I shall have my pardon and the compensation to which you allude. Or perhaps, Sir Arthur, you believe Mr. Gladstone himself to be afflicted with that prejudice? ‘I have absolutely no ... evidence of that. Indeed, I very much doubt it’. ‘Then please let us drop the subject.’” (Barnes 2006: 301, 302)

O leitor não percebe se George é demasiado crédulo, ou se teima em aceitar a evidência que lhe é imposta. Afinal, basta relembrar as circunstâncias da sua acusação e o julgamento para chegar à conclusão de que algo não está bem explicado. Contudo, a atitude de George faz lembrar a de Sherlock Holmes, quando, em *The Hound of the Baskervilles*, diz a Watson: “It is not what we know, it’s what we can prove” (Conan Doyle 1999: 112).

Sir Arthur promete “fazer barulho” para provar a inocência de George e obrigar o estado a ressarcir-lo de todas as injustiças que lhe foram feitas, das quais se impõem a perda do seu nome e da sua respeitabilidade profissional.

Quando Sir Arthur entra em acção, juntamente com Alfred Wood, o seu secretário de longa data, a comparação com as personagens de Sherlock Holmes e Dr. Watson é inevitável. O diálogo que mantém Sir Arthur e Wood parodia explicitamente o diálogo entre Holmes e

Watson. Sir Arthur incorpora a figura de Holmes e nomeia Wood para seu parceiro, para desempenhar o papel de Watson: “ ‘Woodie, let me use you as a sounding board, if I may.’ He did not wait for an answer; nor did his secretary think one was expected” (Barnes 2006: 319). No entanto, Wood não segue a conduta de Watson. Demonstra-se subserviente a Sir Arthur, mas porque é seu empregado e não porque admira ou aprova as suas ações no tratamento do caso Edalji. Os pensamentos de Wood chegam até ao leitor e podemos constatar a sua relutância perante certas atitudes do seu amo. Wood é mais sóbrio e cauteloso perante a evidência do que Sir Arthur, que está obcecado pela aventura, pela excitação de desempenhar o papel de detective a sério. Como George concluirá, já quase no final do romance, Sir Arthur não consegue despir-se da sua capa de novelista. A seguinte citação poderá resumir a posição de Wood perante as aventuras de Sir Arthur:

“Today his role had been that of assistant investigator: partner, almost friend to Sir Arthur. After supper, on the hotel billiards table, competitiveness had made equals of the two men. Tomorrow, he would revert to his usual position of secretary and amanuensis, taking dictation like any female stenographer. This variety of function and mental register did not bother him. He was devoted to his employer, serving him with diligence and efficiency in whatever capacity was necessary. If Sir Arthur required him to state the obvious, he would do so. If Sir Arthur required him not to state the obvious, he was mute.” (Barnes 2006: 329, 330)

Sherlock Holmes desempenha sempre o papel de mentor, de líder, nas histórias e Watson de comprovador das suas teorias, de medeador entre o leitor e a personagem principal das histórias. No início de *The Hound of the Baskervilles*, Sherlock Holmes apresenta a sua opinião acerca da função de Watson nas suas investigações:

“I am bound to say that in all the accounts which you have been so good as to give of my own abilities. It may be that you are not yourself luminous, but you are a conductor of light. Some people without possessing genius have a remarkable power of stimulating it. I confess, my dear fellow, that I am very much in your debt.” (Conan Doyle 1999: 4)

Para Watson, esta função de ajudante de um génio é suficiente. Estas palavras de Holmes deixam-no satisfeito, logo, admirar e apoiar o seu brilhante amigo detective é o caminho certo a tomar: “He [Sherlock Holmes] had never said as much before, and I must admit that his words gave me keen pleasure, for I had often be piqued by his indifference to my admiration and to the attempts which I had made to give publicity to his methods. I was proud, too, to think that I had so far mastered his system as to apply it in a way which earned his approval” (Conan Doyle 1999: 4).

Em *Arthur & George*, nem Conan Doyle é meticuloso no recolher das provas, nem Wood é subserviente ao ponto de o apoiar incondicionalmente em todas as suas conclusões. Conan Doyle chantageia as testemunhas em Great Wyrley, para que lhe forneçam informações relativamente ao caso Edalji. É aliás desta forma que chega à conclusão precipitada que Royden Sharp é o autor das cartas e dos ultrajes e, portanto, como apresenta um suspeito, que George obterá o perdão e a recompensa monetária a que tem direito por ter sido injustamente condenado. Wood não aprova estes métodos, como podemos comprovar através dos seus pensamentos (Barnes 2006: 329, 330, 331). Enquanto Sherlock Holmes encontra em Watson um apoiante incondicional, Sir Arthur tem dificuldades com os amuos ou comentários sarcásticos de Wood. Deste modo, quando Sir Arthur decide imitar a sua personagem mais popular e enigmática, falha redondamente, pois contrariamente ao seu herói, adopta estratégias facilmente condenáveis. Não distingue que o caso Edalji aconteceu de facto, perante a incapacidade e passividade de um país inteiro, ou que não foi uma história inventada, com uma conclusão exemplar. Sir Arthur prepara-se para resolver o caso como se se preparasse para escrever mais um romance: “As he set to work, Arthur felt back on similar ground. It was like starting a book: you had the story but no all of it, most of the characters but not all of them, some but not all of the casual links. You had your beginning, and you had your ending” (Barnes 2006: 332). Holmes tocaria o seu violino, para distrair a mente e obter um estado de relaxamento que lhe permitisse chegar às conclusões correctas⁴³. Sir Arthur tinha o desporto como forma de libertar energias: “The mind was wandering now. And in Arthur’s experience,

⁴³ Acerca desta necessidade de relaxamento como forma de aperfeiçoar o raciocínio, Thomas Sebeok e Jean Umiker-Sebeok escrevem: “Holmes was known to oscilate between the almost frenzied single mindedness of the fox-hound on the trail of his quarry and a sort of lethargic reverie.” (Eco and Sebeok, 1988, p. 25, 26) .

Também em *The Hound of the Baskervilles* podemos ler: “I knew that seclusion and solitude were very necessary for my friend in those hours of intense mental concentration during which he weighed every particle of evidence, constructed alternative theories, balanced one against the other, and made up his mind as to which points were essential and which immaterial. I therefore spent the day at my club and did not return to Baker Street until evening.” (Conan Doyle: 1999, p. 22)

the only way to concentrate it was first to clear it. Holmes might have played his violin, or perhaps succumbed to that indulgence his creator was nowadays embarrassed to have awarded him. No cocaine syringe for Arthur: he put his trust in a bagful of hickory-shafted golf clubs” (Barnes 2006: 334).

O capitão Anson é quem mais cruelmente ridiculariza a tendência de Sir Arthur para fantasiar. Aproveita a visita do novelista a sua casa, em missão de detective, para o elucidar relativamente ao modo como as coisas acontecem fora do mundo literário que ele criou. Confronta-o com a necessidade da intervenção por parte da polícia perante casos “reais” de desafio à lei, perante casos “reais” de preconceito. Tenta fazê-lo admitir que só nas histórias é que os problemas se resolvem sempre da melhor forma, mas na vida “real”, no país real em que vivem, a questão racial é uma questão central e está na base de muitas atitudes sociais: “ I do not doubt it. They are not called the Jews of Bombay for nothing. And equally I do not doubt that it is the mixing of the blood that is partly the cause of all this” (Barnes 2006: 385).

Sendo escritor e não detective, Sir Arthur presta melhor auxílio a George Edalji através das suas cartas de denúncia, que publica nos jornais, do que através das investigações que realiza com Wood. Seguindo algumas pistas intuitivamente, chega a um culpado, um tal Royden Sharp, que teria frequentado a escola ao mesmo tempo que George e se teria ausentado do país por um período de sete anos, o tempo de interrupção das atrocidades cometidas em Great Wyrley. Sir Arthur vem ainda a “tomar posse” de um objecto longo e afiado na ponta, descrito no romance como um bisturi de cavalos, e que pertenceria a Royden Sharp. Este será então o culpado que Sir Arthur apresenta na sua exposição à Comissão de Re-avaliação do caso Edalji. Existindo um culpado, pensa o escritor, George será imediatamente reconhecido como inocente e compensado pela má conduta da justiça de que foi vítima. Restará aos responsáveis admitirem publicamente o seu erro. Contudo, a sensação de Sir Arthur, chegado a esta fase, não é de triunfo, contrariamente ao que acontece nas suas histórias, o caso parece não estar completamente encerrado, dúvidas persistem. Note-se a ironia na seguinte passagem:

“Wood shook his head slowly. ‘I still can’t get over it. This time last night we knew almost nothing. Or rather, we had a few suspicions. Now we know everything. All in a day. Whynn, Greateorex, Mrs Greateorex-and that’s it. We may not be able to prove it, but we know it. And all in a day.

‘It’s not meant to happen like this’, said Arthur. ‘I should know. I’ve written it enough times. It’s not meant to happen by following simple steps. It’s meant to seem utterly insoluble right up till the end. And then you unravel the knot with one glorious piece of deduction, something entirely logical yet quite astounding, and then you feel a great sense of triumph.’

‘Which you don’t?’

‘Now? No, I feel almost disappointed. Indeed, I do feel disappointed.’ (Barnes 2006: 409, 410)

O relatório da Comissão Gladstone concede a George uma prerrogativa de perdão, “free pardon”, mas, simultaneamente, não o considera inocente. Também considera que o caso não é daqueles em que se pode conceder algum tipo de compensação. George cai por terra mais uma vez, a lei inglesa ainda não admitiu a sua inocência. Sir Arthur indigna-se, ao ponto de ficar fora de si, com a incongruência de um sistema judicial corrupto, que considera um homem inocente e ao mesmo tempo culpado.

O caso continua ainda em discussão por mais algum tempo, discute-se no Parlamento, onde uma frase é proferida por Mr. Vincent Kennedy, que finalmente resume toda a postura do sistema judicial inglês para com George Edalji: “Is Edalji being thus treated because he is not an Englishman?” In the words of *Hansard*: ‘[No answer was returned.]’ (Barnes: 2006, p. 440). Esta pergunta encerra toda uma mentalidade dominante em relação às origens e à raça de um cidadão. Se o próprio membro do Parlamento, depois de analisado e reanalisado o caso Edalji, ainda o considera um cidadão não-inglês, não há comentário possível, ou como diria Sir Arthur “...you can only point out the obvious so many times” (Barnes 2006: 421).

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação procurámos analisar várias questões específicas, tentando responder aos apelos do romance *Arthur & George*, de Julian Barnes. Logo no primeiro capítulo partimos das origens do romance inglês, para que, tendo em conta as suas oscilações entre o realismo social e o intimismo, pudéssemos descobrir as coincidências e não coincidências com este romance em análise. A ideia da reprodução realista do observável dos inícios do romance inglês é aqui abandonada, dando lugar à construção de um mundo ficcionado que inserimos dentro do pós-modernismo. Neste romance, a narração intimista desempenha uma função primordial, pois desta maneira o leitor tem acesso à interioridade de cada personagem, oferecendo ainda uma maior possibilidade interpretativa a um romance que, no fim, se caracteriza, como dissemos, pela indeterminação e pela inconclusividade.

No segundo capítulo, pudemos verificar que na reconstituição dos acontecimentos históricos efectuada neste romance também existe espaço para que sejam preenchidas lacunas, o que se faz segundo a capacidade inventiva do narrador e, porque não, do leitor. A História não é encarada como uma fonte de factos irrefutáveis e de verdades incontestáveis. No fundo, trata-se de demonstrar que não existe uma História, mas histórias e que os romancistas podem sempre encontrar material que lhes proporcione um pretexto para efabularem. Também, como disse, o próprio leitor é convidado a intervir, colaborando com o narrador na construção de uma possível interpretação dos factos. Já em *Flaubert's Parrot* esta técnica é utilizada para fazer a reconstituição da biografia de Gustave Flaubert.

A metaficção é outro aspecto central no romance *Arthur & George*. Neste romance reflecte-se acerca do acto da escrita, questionando-se a distinção entre o empírico e a efabulação. Julian Barnes faz uso dos géneros jornalístico, biográfico, epistolar, policial, para escrever o seu romance, servindo-se deles, simultaneamente, para os parodiar, questionar, subverter.

Uma das temáticas do romance é a questão interracial. Como pudemos analisar no terceiro capítulo, o problema da identidade e da “Englishness” está na base da reconstituição histórica das vidas das duas personagens vitorianas, Sir Arthur Conan Doyle e George Edalji. Arthur não nasce inglês, mas torna-se inglês, através do estatuto social que alcança e que culmina com o título de “Sir”. Por sua vez, George pensa que é inglês, mas não é visto como tal no seio da sociedade em que nasceu. Esta preocupação com a identidade ocupa um lugar central

na Grã-bretanha actual e entre alguns autores, entre eles Julian Barnes, devido a recentes acontecimentos históricos que vão desde a imigração em massa de cidadãos do antigo império à adesão à união europeia. Numa entrevista dada à revista “Ípsilon”, Julian Barnes diz: “Alguém que estivesse na posição de George hoje em dia diria: se a Inglaterra e a Grã-Bretanha me rejeitam, então serei um pársi, ou então ambos, sou indiano e britânico; ou britânico muçulmano; ou muçulmano britânico. Dizem-no das duas maneiras. Assim se vê que o mundo mudou em geral. As pessoas, e talvez isso seja uma uma boa coisa, sentem a identidade nacional de uma outra maneira, com menos força...”⁴⁴ Talvez nestas palavras possamos sentir uma certa nostalgia por parte de Barnes relativamente ao facto de o orgulho nacional já não ser o mesmo que nos tempos áureos do Império Inglês. A mesma nostalgia está implícita no romance *Engalnd, England*, em que, por entre a paródia se entende a vontade de regressar a uma época em que existia orgulho em ser inglês.

O capítulo quatro permite-nos uma visão pormenorizada sobre a construção das personagens, em consequência das técnicas a que o narrador recorre para as caracterizar. A narração omnisciente, os monólogos narrados e os momentos do fluir da consciência possibilitam a interacção entre narrador e o leitor no sentido de reconstituir um caso mal resolvido da justiça inglesa. O estilo cuidado e minucioso do escritor e a sua fina ironia são também evidentes, permitindo um melhor conhecimento do texto.

Dado que uma das personagens, Sir Arthur Conan Doyle, está associada à criação do detectivismo moderno, através da figura enigmática e inconfundível de Sherlock Holmes, no quinto capítulo, considerámos algumas características da fórmula do romance policial. Desta forma tivemos como objectivo analisar em que termos a lógica deste subgénero foi subvertida. Assim, temos um crime de características peculiares, envolvendo a mutilação de gado e temos um criminoso acusado e preso em circunstâncias duvidosas, depois libertado, sendo-lhe garantido “free pardon”. O caso nunca chega a ser explicado logicamente, nem são apuradas as responsabilidades. O final do romance resulta na incerteza, ou seja, numa nebulosidade interpretativa. Não se prova quem é o culpado, e, como consequência, também não existe castigo.

Por fim, concluímos que, como temos já tínhamos assinalado, se trata de um romance em que o leitor é solicitado várias vezes a colaborar com o narrador na reconstituição de um caso mal resolvido, em que os participantes tiveram existência real, ainda que, tanto a história, como as personagens, não passem de um pretexto para uma grande efabulação, confirmando, de

⁴⁴

Entrevista a Julian Barnes publicada na revista “Ípsilon” de sexta-feira 28 de Setembro de 2007.

certo modo, o que o próprio Julian Barnes declara acerca da criação das personagens de *Arthur & George* no seu artigo intitulado “The Case of Inspector Campbell’s Red Hair” : “...the art of fiction takes its stories where it finds them, and then moulds its characters according to its purposes and needs – or from low practicality: it’s extremely unlikely that any grandchildren or great-grandchildren of characters in the novel will pick it up. And if they do, so what? It’s fiction, not biography or history.”⁴⁵

⁴⁵

Evaristo and Gee *NW15The Anthology of New Writing volume 15* (2007) Granta Publications. London

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Primária:

Barnes, Julian *Arthur and George* (2006) Vintage. London

Barnes, Julian *Arthur & George* (2007) Asa Editores. Portugal

Barnes, Julian *England, England* (1998) Picador. London

Barnes, Julian *Flaubert's Parrot* (1984) Jonathan Cape. London

Conan Doyle *The Hound of the Baskervilles* (1999) Wordsworth Editions Limited.
Hertfordshire

Bibliografia Secundária:

Fundamentação Teórica

Ackroyd, Peter *Albion-The Origins of the English Imagination* (2004) Vintage. London

Bradford, Richard *The Novel Now-contemporary british fiction* (2007) Blackwell Publishing
Ltd. United Kingdom

Bulger, Laura Fernanda *As Máscaras da Memória-Estudos em torno da obra de Agustina*
(1998) Guimarães Editores. Lisboa

Cohn, Dorrit *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*
(1978) Princeton University Press. New Jersey

Eco, Umberto *Como Se Faz Uma Tese em Ciências Humanas* (1991) Editorial Presença. Lisboa

Head, Dominic *Modern British Fiction, 1950 – 2000* (2002) Cambridge University Press. Cambridge

Hutcheon, Linda A *Poetics of Post Modernism-History, Theory, Fiction* (1988) Routledge. London

Kearns, Michael S. *Metaphors of Mind in Fiction and Psychology* (1987) University Press of Kentucky. Kentucky

McHale, Brian *Post Modernist Fiction* (1987) Methuen. London

McKeon, Michael *Theory of the Novel - A Historical Approach* (2000) The Johns Hopkins University Press. USA

McQuillan, Martin *The Narrative Reader* (2000) Routledge. London

Mouralis, Bernard *As Contra – Literaturas* (1982) Livraria Almedina. Coimbra

Parrinder, Patrick *Nation & Novel-The English Novel from its Origins to the Present Day* (2006) Oxford University Press. New York

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia* (2002) Livraria Almedina. Coimbra

Rivkin, Julie and Ryan, Michael *Literary Theory: An Anthology* (1998) Blackwell Publishers. U.K.

Shaffer, Brian W. *Reading the Novel in English 1950-2000* (1988) Blackwell Publishing. United Kingdom

Shlomith, Rimmon-Kenan *Narrative Fiction, Contemporary Poetics* (1983) Methuen. London

Silva, Vítor Manuel de Aguiar *Teoria da Literatura* (1991) Livraria Almedina. Coimbra

Smart, Barry *A Pós-Modernidade* (1993) Publicações Europa –América. Portugal

Waugh, Patricia *Metafiction Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) Methuen. New York

Sobre Julian Barnes

Bulger, Laura Fernanda *The 1st International Conference on Crosscultural Humour: Humour that Divides: Humour that Unites.*” Universidade da Madeira. Funchal, Janeiro de 2008

Evaristo, Bernardine and Gee, Maggie *NW 15 The Anthology of New Writing volume 15* (2007) Granta Publications. London

Fernandes, Ana Raquel Lourenço *O Pícaro e o “Rogue” Sobrevivência e Metamorfose de Daniel Defoe a Julian Barnes* (2006) Edições Colibri. Lisboa

Gnignery, Vanessa *The Fiction of Julian Barnes-A reader’s guide to essential criticism* (2006) Palgrave Macmillan. New York

Martin, James E. M Ed, M.A. *Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes.* (Master of Arts) University of Arkansas. 2001

Moseley, Merrit *Understanding Julian Barnes* (1997) University of South Carolina. Columbia, South Carolina

Nunning, Vera *The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’s England, England* (2001)

Pateman, Mathew *Julian Barnes* (2002) Northcote House Publishers Ltd. United Kingdom

Rennison, Nick *Contemporary British Novelists* (2005) Routledge. Cornwall

Sobre literatura policial

Eco and Sebeok, *The Sign of Three-Dupin, Holmes, Peirce* (1988) Indiana University Press. USA

Lehman, David *The Perfect Murder A Study in Detection* (2000) The University of Michigan Press. USA

Mansfield-Kelley Deane and Marchino, Lois *Death By Pen* (2007) The Longman Anthology of Detective Fiction from Poe to Paretsky Pearson Longman. USA

Scaggs, John *Crime Fiction* (2005) Routledge. New York

Outas obras consultadas

Austen, Jane *Great Classic Library Pride and Prejudice, Northanger Abbey, Persuasion* (1994) Reed Int. Books Ltd. Great Britain

Conan Doyle, Arthur *The Hound of the Baskervilles-The Sherlock Holmes Collected Edition with an introduction by John Fowles* (1974) Jonathan Cape, Ltd. London

Defoe, Daniel *Moll Flanders* (1993) Wordsworth Editions Limited. Great Britain

Dostoyevsky, Fyodor *Crime and Punishment* (1997) Penguin Popular Classics. England

GRANTA The Magazine of New Writing / 100 Guest edited by William Boyd (2007) Granta Publications. London

Piglia, Ricardo *O Último Leitor* (2005) Editorial Teorema. Lisboa

Prose, Francine *Ler Como Um Escritor* (2007) Casa das Letras. Portugal

Richardson, Samuel *Pamela* (2001) Oxford University Press. New York

Sterne, Lawrence *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1967) Penguin Books. England

Zschirnt, Christiane *Livros-Tudo o Que é Preciso Ler-prefácio Prof. Eduardo Lourenço* (2007)
Casa das Letras. Portugal

Internet

<http://www.julianbarnes.com>

<http://www.julianbarnes.com/bib/arthur&george.html>

<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth1>

<http://www.nytimes.com>

<http://www.newyorker.com>

<http://www.guardian.co.uk>

<http://www.thenation.com>

<http://en.wikisource.org/wiki>

<http://www.contemporarywriters.com/authors>

<http://books.guardian.co.uk/news/articles>

<http://www.observer.co.uk>

<http://entertainment.timesonline.co.uk>

Outras fontes

Jornal « Público » de 28 de Setembro, 2007 (revista « Ípsilon »)

Jornal « Expresso » de 22 de Setembro, 2007 (revista « actual »)

Jornal « Sol » de 29 de Setembro de 2007

Site oficial da Rádio TSF, onde está disponível « On line » a entrevista a Julian Barnes por Carlos Vaz Marques, transmitida a 14 de Novembro de 2007.