



ENCLAUSURADO: O MUNDO VISTO PELOS OLHOS DE UM NARRADOR SHANDIANO CONTEMPORÂNEO



NUTSHELL: THE WORLD SEEN THROUGH THE EYES OF A CONTEMPORARY SHANDEAN NARRATOR

Shirley de Souza Gomes CARREIRA
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 21/07/2017 • APROVADO EM 17/12/2017

Resumo

Em “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis”, Sérgio Paulo Rouanet define um tipo específico de narrativa, por ele nomeada shandiana, que se caracteriza pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo uso da primeira pessoa; pelo uso da digressão e da fragmentação; pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo; e pela interpenetração do riso e da melancolia. Neste artigo, propomos a análise do romance *Enclausurado*, de Ian McEwan, partindo da premissa de que o romance apresenta em sua estrutura narrativa as principais características das narrativas autoconscientes, bem como a versão contemporânea de um narrador shandiano.

Abstract

In "Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis", Sérgio Paulo Rouanet defines a specific type of narrative, which he named Shandean, characterized by the constant and capricious presence of the narrator, emphatically illustrated by the use of the first person; by the use of digression and fragmentation; by special treatment, strongly subjective, given to time; and by the interpenetration of laughter and melancholy. In this article, we propose the analysis of Ian McEwan's novel *Nutshell*, starting from the premise that the novel presents in its narrative structure the main features of self-conscious narratives, as well as the contemporary version of a Shandean narrator.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Narrador shandiano. *Enclausurado*. Narrativa autoconsciente.

KEYWORDS: Shandean narrator. *Nutshell*. Self-conscious narrative.

Texto integral

Introdução

A tradição dos narradores autoconscientes remonta ao século XVII, com Cervantes, e se desenvolve ao longo do tempo, nas obras de autores como Sterne, Fielding e Defoe, dentre outros. No entanto, atribui-se a Sterne a primazia de um modo específico de narrar que foi objeto de estudo de Sérgio Paulo Rouanet em "Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis" (2004). Neste artigo, Rouanet afirma que:

Um estudo completo da forma shandiana teria que abranger, além do próprio Machado, os três outros autores mencionados em *Memórias Póstumas* (Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garrett), e se possível outros, que Machado citou em várias passagens mas não incluiu na "família", como Diderot, cujo *Jacques le fataliste* é um livro shandiano exemplar. E teria que examinar, em cada um desses autores, em suas semelhanças e diferenças, o funcionamento das *quatro características estruturais da forma shandiana: a hipertrofia da subjetividade, a digressividade e a fragmentação, a mistura de riso e melancolia, e a subjetivação do tempo e do espaço* (ROUANET, 2004, p.336 -337, grifo nosso).

Assim, o tipo específico de narrativa a que Rouanet nomeia "forma shandiana" é caracterizado

(1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa [...], (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3)

pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia (ROUANET, 2007, p. 30).

Esses são os traços principais de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, publicado entre 1759 e 1769, em nove volumes. A obra conferiu a Sterne o estatuto de precursor de uma linhagem de autores que também fizeram uso da autoconsciência narrativa, dentre eles Machado de Assis. Aliás, Rouanet deixa clara a importância de Machado de Assis na concepção da forma shandiana:

Sterne a criou, mas não a definiu. Quem a definiu, dando-lhe contornos conceituais, foi um dos mais perfeitos cultores da forma shandiana, nascido 126 anos depois de Sterne e a muitos milhares de quilômetros de sua Irlanda natal: Machado de Assis (ROUANET, 2007, p. 29).

Claro está que o sentido dessa linhagem se estabelece numa perspectiva que se afasta da mera reprodução de traços das obras anteriores, como salienta Eliot em “Tradição e talento individual” (1989), dando espaço à criatividade por meio do diálogo intertextual.

A pós-modernidade, por sua vez, trouxe à baila narrativas que não apenas se mostram intensamente autorreflexivas como também apresentam narradores autoconscientes, cuja abordagem irônica dos eventos se assemelha àquela utilizada por Sterne em *Tristram Shandy*.

Neste artigo, propomos a análise do romance *Enclausurado*, de Ian McEwan, partindo da premissa de que o romance não apenas apresenta, em sua estrutura narrativa, características que possibilitam sua afiliação à linhagem inaugurada por Sterne, como também é conduzido pela versão contemporânea de um narrador shandiano.

O narrador shandiano contemporâneo de *Enclausurado*

Em *Enclausurado* (2016), o narrador é um feto que, abrigado no útero de sua mãe, ouve o que se passa no mundo exterior, analisando-o por meio de reflexões ora sérias ora cômicas, até o momento do seu nascimento.

O romance — que tem como traços marcantes a autoconsciência narrativa e a intertextualidade — dialoga implicitamente com o *Tristram Shandy*, de Sterne, que semelhantemente procede a uma narrativa *ab ovo* e privilegia um espaço interior, de aventuras mentais e conceituais¹. Se em *The Life and Opinions of Tristram Shandy* as opiniões assumem um papel mais importante do que a narrativa da vida propriamente dita de Tristram Shandy, em *Enclausurado* essa importância recai

sobre os pensamentos do narrador à medida que ele interpreta o mundo por meio de suas impressões.

A primeira característica do narrador shandiano, ou seja, a hipertrofia da subjetividade, é uma presença constante em *Enclausurado*, porém partiremos de uma abordagem comparativa dos dois romances em um momento crucial em ambos: o nascimento dos narradores. Em *Tristram Shandy*, o narrador se reporta ao seu nascimento, afirmando: “Fui concebido na noite, entre o primeiro domingo e a primeira segunda-feira do mês de março, no ano de Nosso Senhor um mil, setecentos e dezoito. Estou certo de que fui”. Tristram revela ao leitor que pode ter essa certeza porque, na primeira noite de domingo de cada mês, seu pai tinha o hábito de cumprir dois deveres familiares: dar corda no relógio e fazer sexo com sua mulher. Tristram atribui, inclusive, o desequilíbrio de seu temperamento à perturbação do coito por uma pergunta inoportuna de sua mãe:

Gostaria que meu pai ou minha mãe, ou mesmo os dois, já que ambos estavam envolvidos nesse ato, tivessem pensado sobre o que estavam fazendo quando me geraram (...) se tivessem devidamente pesado e considerado tudo isso, e procedido em conformidade, - estou verdadeiramente persuadido de que eu deveria ter feito uma figura bastante diferente no mundo daquela em que o leitor provavelmente me verá.

-- Querido, perguntou minha mãe, você não esqueceu de dar corda no relógio?

Bom D..! exclamou meu pai, porém cuidando de moderar a voz ao mesmo tempo, - alguma vez uma mulher, desde a criação do mundo interrompeu um homem com uma pergunta tão boba? (STERNE, 2005, p. 6)²

A exemplo de Tristram, o narrador de *Enclausurado* também reflete sobre o momento de sua criação, expondo ao leitor a sua subjetividade:

Deixe que eu o evoque, aquele momento de criação que chegou com o meu primeiro pensamento. Faz muito tempo, muitas semanas atrás, meu circuito neural se fechou e se transformou em minha espinha, e meus muito milhões de jovens neurônios, tão ativos quanto bichos de seda, fiaram e teceram, a partir de seus axônios em forma de cauda, o lindo tecido dourado da minha primeira ideia, uma noção tão simples que agora me escapa. Era eu? Autoadmiração excessiva. Era agora? Dramática demais. Ou algo que antecedia ambas, continha ambas, uma só palavra acompanhada de um suspiro ou de um apagão mental de aceitação, de puramente ser, algo como — isto? Muito pedante. Por isso, chegando mais perto, minha ideia foi Ser. Ou, se não isso, sua variante gramatical, é. Esse foi meu conceito original, que tem na essência é. Apenas isso. Correspondendo a Es muss sein. O início da vida consciente foi o final da ilusão, a ilusão de não ser, e

a erupção do real. O triunfo do realismo sobre a mágica, do é sobre o parece (McEWAN, 2016, Cap.1, p. 2-3).

Entre o ser e o não ser desse primeiro pensamento do narrador, depreende-se que o principal intertexto em *Enclausurado* é *Hamlet*, de Shakespeare, do qual se configura como paródia³. A confirmação está associada ao título em inglês, *Nutshell*, que se deve a um verso de *Hamlet*: “Deus, eu poderia viver enclausurado dentro de uma noz e me consideraria um rei do espaço infinito, não fosse pelos meus sonhos ruins” (Ato II, Cena II)⁴.

Do seu invólucro, de cabeça para baixo, o narrador acompanha a relação adúltera entre sua mãe, Trudy, e seu tio paterno, Claude, e também descobre que ambos pretendem assassinar seu pai, John:

Então eu aqui estou, de cabeça para baixo, dentro de uma mulher. Braços cruzados, pacientemente esperando e me perguntando dentro de quem estou, o que me aguarda. Meus olhos se fecham com nostalgia quando lembro como vaguei antes em meu diáfano invólucro corporal, como flutuei sonhadamente na bolha de meus pensamentos num oceano particular, dando cambalhotas em câmara lenta, colidindo de leve contra os limites transparentes do meu local de confinamento, a membrana que vibrava, embora as abafasse, com as confidências dos conspiradores engajados numa empreitada maléfica. Isso foi na minha juventude despreocupada. Agora, em posição totalmente invertida, sem um centímetro de espaço para mim, joelhos apertados contra a barriga, meus pensamentos e minha cabeça estão de todo ocupados. Não tenho escolha, meu ouvido está pressionado noite e dia contra as paredes onde o sangue circula. Escuto, tomo notas mentais, estou inquieto. Ouço conversas na cama sobre intenções letais e me sinto aterrorizado com o que me aguarda pela encrenca em que posso me meter (McEWAN, 2016, Cap.1, p. 1-2).

A expandir o diálogo intertextual, os nomes dos amantes ecoam, respectivamente, as personagens Gertrudes e Claudius, de *Hamlet*. Muitas têm sido as obras inspiradas por *Hamlet*, como o *The Black Prince*, de Iris Murdoch, *Gertrude and Claudius*, de John Updike, e *Infinite Jest*, de David Foster, para citar algumas. Igualmente, a presença de um feto como narrador não é um artifício novo, pois Carlos Fuentes já o havia utilizado em *Christobal Nonato*. A novidade, de fato, reside em unir o intertexto ao tipo inusitado de narrador (ADAMS, 2016), cuja condição insólita e fantástica amplia-se na narrativa, uma vez que ele se faz enunciar em uma linguagem adulta, irônica e incompatível com a sua condição de feto, o que o aproxima ainda mais do modelo shandiano.

Muito do prazer da leitura apoia-se no que Coleridge denominou “suspensão da descrença”, essencial à aceitação do insólito, e no deleite produzido pelo humor do autor ao atribuir ao narrador, cujo cérebro ainda não está totalmente formado em boa parte da narrativa, reflexões sobre acontecimentos

históricos, obras literárias e até mesmo as condições climáticas atuais, apresentando, volta e meia, a justificativa de estar sempre com o ouvido grudado à parede abdominal da mãe. À medida que o insólito se instaura, impõe-se também a circunstância que enseja o riso, ou seja, o paradoxo entre a condição de feto e a linguagem utilizada pelo narrador para expressar seus não menos inusitados pensamentos.

O narrador de McEwan, que percebe a si mesmo segundo uma concepção descartiana⁵, rejeita o tédio de boiar indefinidamente no líquido amniótico, sem nada mais para fazer, chutando a barriga da mãe no meio da noite para acordá-la, sabedor de que ela fatalmente buscará distração nos programas de rádio ou televisão, por meio dos quais ele adquire conhecimento:

Sou, ou era, apesar do que dizem agora os geneticistas, uma lousa em branco. Mas uma lousa porosa e escorregadia, inútil para ser usada numa sala de aula ou no telhado de uma cabana, uma lousa que escreve por si mesma à medida que cresce a cada dia e se torna menos branca (MCEWAN, 2016, Cap. 1, p. 2-3).

Como é que eu, nem mesmo jovem, nem mesmo nascido ontem, posso saber tanto ou saber o suficiente para estar errado sobre tantas coisas? Tenho minhas fontes, eu escuto. Minha mãe, Trudy, quando não está com seu amigo Claude, gosta de ouvir rádio e prefere programas de entrevistas a música. Quem, com o surgimento da internet, teria previsto o crescimento continuado do rádio ou o renascimento daquela expressão arcaica, “sem fio”? Acima da barulheira de máquina de lavar roupa que fazem estômago e intestinos, acompanho as notícias, origem de todos os pesadelos. Movido por uma compulsão que me faz mal, ouço com atenção as análises e os debates. As repetições de hora em hora e os resumos regulares a cada meia hora não me aborrecem. Tolero até o Serviço Mundial da BBC e as fanfarras pueris de clarins eletrônicos e xilofone que separam cada notícia. No meio de uma noite longa e serena, posso sapecar um bom pontapé em minha mãe. Ela acorda, perde o sono, liga o rádio. Uma maldade, eu sei, mas estamos os dois bem informados de manhã (MCEWAN, 2016, Cap. 1, p. 5).

A insistência em dar uma explicação lógica à aquisição do conhecimento, fundamentada na compulsão do homem contemporâneo pela informação, paradoxalmente, colabora para evidenciar a presença do insólito no texto. Se, por um lado, a ânsia de saber deriva-se da situação de confinamento do narrador, por outro, essa mesma condição é responsável por passagens cômicas do romance, como aquela em que o feto busca esquivar-se do pênis do tio, empreendendo um verdadeiro malabarismo ao colar-se às paredes do útero de Trudy:

Nem todo mundo sabe o que é ter o pênis do rival do seu pai a centímetros do seu nariz. A essa altura tardia, eles deviam estar se

contendo por minha causa. A cortesia, senão um motivo clínico, assim exigiria. Fecho os olhos, aperto as gengivas, me apoio nas paredes uterinas. Essa turbulência sacudiria as asas de um Boeing. Minha mãe estimula seu amante, o incita com gritos dignos de um parque de diversões. Parede da Morte! Toda vez, a cada movimento do pistão, temo que ele rompa a barreira, perfure os ossos ainda moles de meu crânio e irrigue meus pensamentos com a essência dele, com o creme abundante de sua banalidade. (MCEWAN, 2016, Cap. 3, p.3)

Assim como *Tristram Shandy*, *Enclausurado* é permeado de digressões, outra característica da forma shandiana, que não apenas envolvem o saber adquirido pelo narrador, como também se configuram como contradiscursos. Na passagem a seguir, o narrador contesta os discursos dominantes, divulgados pelo universocultural e midiático:

Ansioso, peguei meu cordão. Serve como um fio de contas muçulmano. Embora ele ainda esteja em meu futuro, o que há de errado em ser infantil? Tendo ouvido um bom número dessas palestras, aprendi a invocar contra-argumentos. O pessimismo é fácil demais, até mesmo delicioso, o emblema e enfeite dos intelectuais em toda parte. Exime as classes pensantes de buscar soluções. Nos excitamos com pensamentos sombrios em peças teatrais, poemas, romances e filmes. E agora nas análises de especialistas. Por que confiar nesse relato, quando a humanidade nunca foi tão rica, tão saudável, tão longeva? Quando mais do que nunca há menos mortes em guerras e em partos, quando mais do que nunca a ciência disponibiliza a todos mais conhecimento e mais verdade? Quando a cada dia se vê mais simpatia e carinho por crianças, animais, religiões alternativas, estrangeiros desconhecidos e distantes? Quando centenas de milhões de seres humanos foram retirados da subsistência miserável? Quando no Ocidente até mesmo os moderadamente pobres, envoltos em música, se reclinam em bancos ao deslizarem por estradas macias a uma velocidade quatro vezes maior que a de um cavalo a galope? Quando a varíola, a poliomielite, a cólera, o sarampo, as altas taxas de mortalidade infantil, o analfabetismo, as execuções públicas e a tortura rotineira praticada pelo Estado foram banidos de tantos países? Não faz muito tempo essas pragas estavam por toda parte (MCEWAN, 2016, Cap. 3, p. 10-11).

A citação acima é um exemplo do que Rouanet (2007) denomina digressão extratextual, ou seja, uma reflexão sobre elementos externos aos acontecimentos da história narrada, tipo de digressão muito presente em *Tristram Shandy*, caracterizando-se como uma intertextualidade de forma.

Conforme afirma Bakhtin (1988, p.88), todo discurso é dialógico: “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o

discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa”. A par do diálogo principal com *Hamlet*, o romance estabelece relações intertextuais com outras obras, como *Macbeth* – quando Trudy e Claude torturam um ao outro, afirmando que se um dos dois for pego, o outro também o será —, *Lolita* — nas relações íntimas entre Trudy e Claude —, *A Tale of Two Cities*, os ensaios de Montaigne e textos de Dante, Nietzsche e Kafka, que evidenciam o “amplo conhecimento” adquirido pelo narrador, ao ouvir programas de rádio durante os nove meses de gestação. Nesse aspecto, o romance ecoa novamente o *Tristram Shandy* de Sterne, pois, ao proceder a uma colagem de múltiplas fontes bibliográficas, produz uma representação assistemática e arbitraria do conhecimento humano.

O narrador sabe que o mundo que o espera não parece ser muito agradável, a considerar as informações que obtém sobre guerras, desastres ambientais, violência e conflitos políticos. Ante esse panorama, ele se mostra conformado ao saber que nascerá na Inglaterra. Observemos na passagem a seguir o tom irônico do narrador, igualmente presente em *Tristram Shandy*:

Mas não me queixo diante da boa fortuna. Eu sabia desde o início, ao desembulhar de seu tecido dourado meu presente de consciência, que poderia ter chegado a um lugar pior e em momento bem pior. Os elementos gerais já são claros, fazendo com que meus problemas domésticos sejam, ou devessem ser, insignificantes. Há muito que comemorar. Herdarei condições modernas (higiene, férias, anestésicos, lâmpadas de leitura, laranjas no inverno) e habitarei um canto privilegiado do planeta — a Europa Ocidental, bem alimentada e livre de pragas. A Velha Europa, esclerosada, relativamente bondosa, atormentada por seus fantasmas, vulnerável aos agressores, insegura de si mesma, destino preferido de milhões de infelizes. Minha vizinhança não será a próspera Noruega — minha primeira escolha por causa de seu gigantesco fundo soberano e generoso sistema de amparo social; nem minha segunda, a Itália, por causa da culinária local e decadência ensolarada; nem mesmo minha terceira, a França, devido a seu pinot noir e jovial amor-próprio. Em vez disso, herdarei um reino em nada unido governado por uma rainha idosa e reverenciada, onde um príncipe que é também um homem de negócios, famoso por suas boas ações, seus elixires (essência de couve-flor para purificar o sangue) e intromissões inconstitucionais, aguarda com impaciência a coroa. Esse será meu lar, e vai dar para o gasto. Eu poderia ter vindo ao mundo na Coreia do Norte, onde a sucessão também é garantida, mas onde faltam liberdade e alimentos (McEWAN, 2016, Cap. 1, p. 4-5).

A citação acima é um exemplo da ironia tratada como estratégia retórica, conforme descrita por Muecke (1996), em *Irony and the Ironic*, para quem “a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1996, p.48). Mais especificamente, a citação

constitui o que Muecke denomina “ironia observável”, ou seja, quando o que se apresenta é o irônico de uma situação, de um contexto. O que o narrador denomina “boa fortuna” é, em seguida, contestado pela sua descrição do lugar onde há de nascer.

Conforme afirma Duarte,

Nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 1994, p. 55).

São muitas as instâncias de ironia em *Enclausurado*. O contraste entre a experiência real do narrador e o conhecimento de mundo por ele adquirido constitui um exemplo de ironia verbal:

Estou lutando contra o sentimento gélido e bem conhecido de exclusão. Mas a voz é cálida, maior que seu corpo, enfrentando sem tensões os ossos do ofício. A ligeira pronúncia típica dos habitantes mais pobres do leste de Londres corresponde aos padrões urbanos consagrados, e não será facilmente desafiada. Não pelas vogais forçadas de minha mãe, aprendidas em colégios caros. Esse velho truque já não funcionaria. Os tempos são outros. Um dia a maior parte dos estadistas britânicos falará como a inspetora-chefe. Me pergunto se ela tem uma arma. Desnecessário. Como a rainha, que não carrega dinheiro. Atirar nas pessoas é coisa de sargento para baixo (McEWAN, 2016, Cap.18, p.9)

No romance, a ironia faz parte de um jogo narrativo que evidencia na fala do narrador a presença do autor implícito⁶ cuja linguagem e conhecimento de mundo são apropriados pelo feto em formação, exigindo igualmente um compartilhamento de conhecimento com os leitores potenciais⁷.

O caráter intertextual do romance torna-se perceptível ao longo de todo o texto, nas reflexões do narrador, cuja relação com a mãe resulta em dúvidas que espelham, de certo modo, os sentimentos de Hamlet em relação à Gertrudes, que em nenhum momento se opõe a Claudius em favor de Hamlet:

Recebo minhas primeiras impressões de cor e forma, pois, como o abdômen de minha mãe está voltado para o sol, consigo distinguir, como na vermelhidão de um quarto escuro fotográfico, minhas mãos em frente ao rosto e o cordão que envolve amplamente

minha barriga e meus joelhos. Vejo que minhas unhas precisam ser cortadas, embora eu não esteja sendo esperado nas próximas duas semanas. Gostaria de pensar que o objetivo de ela estar aqui fora é produzir vitamina D para o crescimento de meus ossos, que ela abaixou o volume do rádio para contemplar melhor minha existência, que a mão que acaricia o lugar onde ela crê que se encontra minha cabeça seja uma manifestação de ternura. Mas pode ser que ela queira só se bronzear, que esteja quente demais para ouvir no rádio o drama do imperador mogol Aurangzeb e que com a ponta dos dedos ela esteja simplesmente aliviando o desconforto causado pelo inchaço do final da gravidez. Em suma, não tenho certeza de que ela me ama (McEWAN, 2016, Cap. 4, p.3).

Baseando-se no que ouve, o narrador reflete sobre as razões do desamor por parte de sua mãe:

Meu relacionamento amoroso com Trudy não vai bem. Pensei que eu pudesse ter como certo o seu amor. Mas ouvi biólogos debatendo de madrugada. Mulheres grávidas precisam combater os ocupantes de seus úteros. A natureza, ela própria uma mãe, ordena uma luta por recursos que podem ser necessários para nutrir meus futuros irmãos — e rivais. Minha saúde deriva de Trudy, porém ela também precisa se proteger de mim. Sendo assim, por que deveria se preocupar com meus sentimentos? (McEWAN, 2016, Cap. 4, p.4)

Em meio a relações sexuais que o narrador julga serem frias, pois “não há beijos, nada é tocado nem acariciado, murmurado ou prometido, nenhuma lambida generosa, nenhum devaneio brincalhão” (McEWAN, 2016, Cap. 3, p. 5), o plano do casal é revelado: John, seu pai, será envenenado e ele, o narrador, descartado como um objeto qualquer. Quando o narrador confronta sua própria história com outras narrativas, como os contos de fadas, na passagem citada a seguir, é possível detectar uma das instâncias de autoconsciência narrativa, uma das características do texto shandiano:

Como o solipsismo convém a quem ainda não nasceu! Enquanto Trudy, descalça, se recupera das cinco taças dormindo no sofá da sala, e nossa casa imunda desliza para leste ao se embrenhar na noite, me concentro tanto no colocado de meu tio quanto no veneno de minha mãe. Como um DJ debruçado sobre sua plataforma, repito a frase que arranha o disco: E... nós teremos colocado o bebê em algum lugar. Com a repetição, as palavras se tornam tão nítidas quanto a verdade, e o futuro que têm em mente para mim brilha claro. Colocado não passa de um sinônimo mentiroso de abandonado. Como bebê é um sinônimo de mim. Em algum lugar também é uma mentira. Mãe cruel! Essa vai ser minha

perdição, minha queda, pois só nos contos de fadas bebês indesejados melhoram de vida. A duquesa de Cambridge não vai me pegar (McEWAN, 2016, Cap. 5, p.1-2).

Em *Enclausurado*, o narrador tem consciência da sua existência como personagem. Na citação a seguir, é possível observar a instância de autoconsciência ao fim de uma digressão opinativa, segundo a concepção de Rouanet (2007):

A condição do feto moderno. Pense bem: nada a fazer senão existir e crescer, em que o crescimento não representa um ato consciente. A alegria da existência pura, o tédio dos dias iguais. A beatitude prolongada é um tédio existencial. Este confinamento não devia ser uma prisão. Aqui possuo o privilégio e o luxo da solidão. Falo como um inocente, porém concebo um orgasmo prolongado até a eternidade — que tal esse tédio no reino do sublime?

Esse era meu patrimônio até que minha mãe desejou meu pai morto. (McEWAN, 2016, Cap. 8, p.3; grifo nosso).

Um aspecto de especial relevância é que, assim como ocorre em *Tristram Shandy*, a narrativa principal é extremamente lacônica – a trama e o assassinato de John por Trudy e Claude — cabendo às digressões a sustentação das duzentas páginas do romance.

O tempo e o espaço se desmaterializam em *Enclausurado*, transformando-se em vivência subjetiva, ao sabor dos interesses do narrador. Muito embora haja a contingência biológica de um período de nove meses até o momento do nascimento, não há uma noção clara de temporalidade. Conforme afirma Rouanet (2007, p. 120): “O autor shandiano é agudamente consciente do poder do tempo sobre as pessoas, seja por submetê-las à velhice e à morte, seja por impor o peso do passado sobre o presente [...], assumindo uma atitude de desafio. Ele finge ser senhor do tempo [...]”.

O tema da vingança e da procrastinação, parodiado no romance, enfatiza o poder decisório do narrador sobre o universo ficcional em que está inserido:

Vingança: o impulso é instintivo, poderoso — e desculpável. Insultado, enganado, ferido, ninguém pode resistir à atração de um pensamento vingativo. E aqui, nesta extremidade onde me encontro, um ente querido assassinado, as fantasias são incandescentes. Somos animais sociais, no passado mantínhamos distância entre nós por meio da violência ou de sua ameaça, como cães numa matilha. Nascermos com essa expectativa deliciosa. De que serve a imaginação senão para visualizar, saborear e repetir possibilidades sangrentas? A vingança pode ser executada cem

vezes ao longo de uma noite insone [...] Por isso, quando chegamos diante da preciosa biblioteca de meu pai, me absolvi, não pelos pensamentos, mas pelas ações de vingar sua morte nesta vida ou na que virá depois do nascimento. E estou me absolvendo da covardia. A eliminação de Claude não vai trazer meu pai de volta. Estou estendendo os quarenta segundos de Reichelt pelo resto da vida. Não às ações impetuosas! (McEWAN, 2016, Cap. 14, p. 2-3)

A menção a Reichelt e ao seu salto para a morte em 1912⁸ demonstra o alcance do saber adquirido pelo feto e como ele utiliza esse conhecimento para tomar decisões. Reichelt hesitara por 40 segundos antes de atirar-se da Torre Eiffel. O narrador, por sua vez, também hesitou depois de decidir enforcar-se com o próprio cordão umbilical. Em sua inexperiência, ele acreditara que sua morte seria atribuída aos excessos sexuais de Trudy e Claude e que, conseqüentemente, eles sofreriam algum tipo de punição. Ao avaliar criticamente o ato que quase cometeu, ele percebe que teria sido totalmente inútil.

Pressentindo a proximidade do seu nascimento, o narrador reflete sobre o futuro que o espera. Sua pretensão era vir ao mundo como um cidadão britânico livre, cuja “personalidade seria esculpida por prazer, conflito, experiência, ideias e opiniões próprias” (McEWAN, 2016, Cap.15, p. 4). Entretanto, sobre ele paira a ameaça de nascer em uma prisão. Quando as investigações começam e as visitas da inspetora Allen se tornam frequentes, o narrador se preocupa com o próprio destino:

Já a escutei dizer que, na prisão, mães que estão amamentando levam uma vida melhor. Mas vou perder meu direito de nascer, o sonho de todos os seres humanos, minha liberdade. Enquanto juntos, como uma equipe, eles podem escapar raspando. E depois me darem para alguém. Sem mãe, mas livre. Portanto, o que é melhor? Já pensei nisso, voltando sempre ao mesmo bendito lugar, à única decisão moralmente correta. Vou arriscar os confortos materiais e me aventurar no mundo. Já estive confinado por tempo demais. Voto pela liberdade. Os assassinos precisam escapar. (McEWAN, 2016, Cap.18, p.4)

No capítulo 20, ele imagina o surgimento do fantasma do pai morto, a atormentar os assassinos e a executar, ele próprio, a sua vingança. No entanto, esse espectro distancia-se do modelo shakespeariano. No contexto da peça de Shakespeare, a presença do fantasma tem seu espaço, pois Hamlet é um homem “dividido entre a cultura supersticiosa da religião e o conhecimento científico, entre os instintos emocionais arcaicos e a racionalidade estratégica” (GOMES, 2016, p. 2). Diferentemente, em *Enclausurado*, o narrador sabe que só lhe resta projetar essa presença fantasmagórica no âmbito do imaginário, muito embora duvide que o materialismo e o racionalismo exacerbado do mundo contemporâneo possam proporcionar uma solução que efetivamente o satisfaça:

Me perguntam, eu mesmo me pergunto, o que mais desejo agora. Qualquer coisa. O realismo não é um fator limitativo. Corte as cordas, solte a imaginação [...] Meu pai está com as roupas com que morreu. Rosto exangue, lábios preto-esverdeados já em putrefação, olhos pequenos e penetrantes. Agora se postou ao pé da escada, mais alto que em minhas recordações. Veio do necrotério para nos encontrar e sabe exatamente o que deseja [...] E era isso que eu queria. Uma fantasia infantil do Dia das Bruxas. De que outro modo encomendar a vingança de um espírito numa era de convicções seculares? O gótico foi razoavelmente banido, as feiticeiras largaram às pressas os caldeirões, só nos restou o materialismo, tão perturbador para a alma. Uma voz no rádio me disse certa vez que, quando compreendermos perfeitamente o que é a matéria, vamos nos sentir melhor. Duvido. Nunca terei o que quero (McEWAN, 2016, Cap. 20, p. 6).

A mescla de melancolia e riso que acompanha o discurso do narrador shandiano é exemplificada na passagem a seguir, quando o narrador põe-se a conjecturar sobre o lugar ideal para estar após a fuga planejada pelos assassinos:

Tudo que eles dizem, mesmo os ruídos que fazem, têm um ar de despedida, como um triste acorde final, um adeus cantado. Este é o fim, não voltaremos. A casa, a casa de meu avô em que eu deveria crescer, está prestes a se apagar. Não me lembrarei dela. Eu gostaria de solicitar uma lista de países sem acordo de extradição. Na maioria são desconfortáveis, desorganizados, quentes. Ouvi dizer que Beijing é um lugar aprazível para fugitivos. Uma próspera aldeia de vilões que falam inglês enterrada na vastidão populosa da cidade cosmopolita. Um bom local para terminar (McEWAN, 2016, Cap. 20, p.7-8).

Enquanto Trudy e Claude tomam as últimas providências para a fuga, o narrador decide intervir e dar um desfecho à história. O final do capítulo consiste na materialização possível da vingança:

Estou respirando. Que delícia [...] Minha mãe se mexe e faz com que minha cabeça mude de posição. Vejo Claude de relance. Menor do que eu imaginava, com ombros estreitos e cara de raposa. Sem a menor dúvida, com uma expressão de repugnância [...] Ah, a alegria de esticar as pernas, de verificar no despertador sobre a mesinha de cabeceira que eles jamais pegarão aquele trem [...] Contemplamos esse fato. Acabou. Não é um bom final. Nunca seria. Minha mãe me muda de lugar para que possamos trocar um longo olhar. O momento pelo qual esperei. Meu pai tinha razão, é um rosto adorável. O cabelo mais escuro do que eu pensava, os olhos

de um verde mais pálido, as bochechas ainda coradas por causa do esforço recente, o nariz de fato uma coisinha bem pequena. Acho que vejo o mundo inteiro nesse rosto. Belo. Amoroso. Assassino. Ouço Claude atravessar o quarto com passos resignados para descer até a porta. Nenhum clichê. Mesmo nesse intervalo de descanso, durante o longo e ávido olhar no fundo dos olhos de minha mãe, estou pensando no táxi que espera lá fora. Um desperdício. Hora de mandá-lo embora. E estou pensando na nossa cela — espero que não seja pequena demais — e, mais além de sua pesada porta, nos degraus gastos que sobem: primeiro a tristeza, depois a justiça, enfim o significado. O resto é caos (McEWAN, 2016, Cap.20, p.18-19).

Na tragédia de Shakespeare, Gertrudes morre ao beber um cálice de vinho envenenado, que havia sido preparado por Claudius para Hamlet. Este, ferido pela espada de Laerte, também morre, não sem antes obrigar Claudius a beber o restante do vinho. Apenas Horácio sobrevive à tragédia para contá-la.

Assim como o herói trágico de Shakespeare, o narrador de McEwan se perde em conjecturas antes de decidir-se pela vingança. No entanto, ao contrário de Hamlet, ele sobrevive e, com o traço irônico dos narradores shandianos, vislumbra a inevitabilidade da lei de causa e efeito.

Quanto à concepção paródica do texto, há que observar que não existe incompatibilidade na presença da ironia, da paródia e do riso em uma mesma obra. Nas diversas instâncias em que a ironia se instaura, ela o faz para suscitar “o riso como possibilidade de reflexão” (ALAVARCE, 2009, p.132). Além disso, não se deve esquecer que “a paródia se mostra pela ironia” (ALAVARCE, 2009, p. 132). Interpretada como uma visão especular em que a imagem original se encontra invertida, a paródia assume características distintas na contemporaneidade, na medida em que incorpora o insólito e o inverossímil como parte da estratégia de inversão. O narrador não é um narrador intruso à moda de Sterne, mas é consciente da tecitura da narrativa.

Considerações finais

A análise de *Enclausurado* visou à verificação da sua conformidade com o que Rouanet denominou “narrativa shandiana”. As características de tal tipo de narrativa, explicitadas na introdução, são detectáveis no romance de McEwan: a narrativa é autodiegética; o romance — estruturado como uma paródia moderna — é permeado por digressões e não obedece a uma ordem cronológica dos acontecimentos, mas antes a uma ordenação psicológica, que emana das sensações e reflexões do narrador; o sarcasmo e a ironia contribuem para conferir ao texto o tom de comicidade, ao mesmo tempo em que constituem pano de fundo para a melancolia do narrador, que se percebe envolvido em uma trama e fadado a um destino totalmente diferente do que esperava para si: o aprisionamento, já que, por causa do seu nascimento, Trudy e Claude se veem impossibilitados de fugir.

Se, por um lado, *Enclausurado* não apresenta uma manipulação temporal intensa como *Tristram Shandy*, por outro, compartilha com este a estratégia de uma voz autorizada a contar sua própria história.

Indubitavelmente, há alguma divergência na forma como as duas obras estabelecem a relação narrador-narratário. Em *Enclausurado*, ao contrário do que ocorre em *Tristram Shandy*, em que há um “leitor ficcionalizado”, o narratário é implícito e, portanto, em nenhum momento é convocado a participar da concretização do texto. Muito embora a presença explícita do narratário seja normalmente associada à autorreflexividade narrativa, em *Enclausurado*, o narrador revela a sua autoconsciência de outro modo: ao intervir no curso da história, assumindo propositadamente uma mudança de planos para as outras personagens.

Para finalizar, podemos afirmar que é o conjunto de características apontadas ao longo deste texto que nos autoriza a pensar no feto que narra suas aventuras pré-natais como uma versão contemporânea do narrador shandiano.

Notas

1 Em *Tristram Shandy*, o narrador adota o conceito do pré-formacionismo, ao considerar a si mesmo um “homúnculo”. De acordo com essa teoria da hereditariedade, largamente difundida por Nicolaas Hartsoeker, no século XVII, cada espermatozoide carregaria em si um indivíduo pré-formado, uma miniatura do indivíduo, com todas as suas características.

2 Nossa tradução.

3 Tomaremos como premissa para esta afirmação a concepção de paródia moderna de Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), que considera a possibilidade de um contexto ser evocado e depois invertido sem que seja necessário assinalar ponto por ponto toda a sua forma. A autora considera, ainda, que muito embora a maioria dos teóricos recorra à etimologia para definir a paródia como uma imitação burlesca, há dois significados, em grego, para o prefixo “para”. Se por um lado “para” significa “contra”, o que tende a definir a paródia como oposição ou contraste entre dois textos, por outro lado, “para” também pode significar “ao lado”, o que sugere acordo ou intimidade ao invés de contraste. Segundo ela, é este segundo significado, normalmente negligenciado, que alarga o escopo pragmático da paródia.

4 *Oh God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space — were it not that I have bad dreams. Hamlet, Act II, Scene I.*

5 Descartes defendia a ideia de que o homem tinha uma natureza dupla: a *res cogitans* (mente) e a *res extensa* (o corpo).

6 O autor implícito (ou implicado) é a ideia de um autor real que se forma na mente do leitor (GENETTE, 1983, p.103)

7 O “leitor potencial” é qualquer leitor empírico que possa vir a ler a obra.

8 Conhecido como “o alfaiate voador”, Franz Reichelt criou um traje para teoricamente voar ou flutuar levemente até o solo. Sua intenção era ganhar 10 mil francos oferecidos pelo L’Aero-Club de France como prêmio pelo melhor projeto de paraquedas apresentado. Em 4 de

fevereiro de 1912, duas câmaras de filmagem utilizadas para registrar o feito registraram o salto de Reichelt para a morte. A autópsia constatou que Reichelt morreu de um ataque cardíaco, antes de tocar o solo.

Referências

- ADAMS, T. Nutshell by Ian McEwan review – a tragic hero in the making. *The guardian*. [London, UK] 30 august 2016.
- ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1988.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 15, p. 54-76, fev. 1994. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/article/view/11451 Acesso em 19 dez. 2016.
- ELLIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GOMES, Marcelo Bolshaw. Hamlet e a hermenêutica. Das muitas interpretações da triste estória do príncipe da Dinamarca. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, v. 4, n. 1, p. 166, ago. 2016. Disponível: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/6422> Acesso em 17 dez. 2017.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Ensino das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- MCEWAN, I. *Enclausurado*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MUECKE, D. *A ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ROUANET, S. P. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*. São Paulo, v.18, n. 51, p. 335-354, Ago. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200021&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23 Fev. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000200021>.
- _____. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Disponível em: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> Acesso em 23 Fev. 2017.
- STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Munich: Günter Jürgensmeier, 2005. Disponível em: http://www.gasl.org/refbib/Sterne_Shandy_Journey.pdf Acesso em: 23 Fev. 2017.

Para citar este artigo

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Enclausurado: o mundo visto pelos olhos de um narrador shandiano contemporâneo. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 6, n. 3, p. 163-179, set.-dez. 2017.

A autora

Shirley de Souza Gomes Carreira é doutora em Literatura Comparada. Professora Adjunta da UERJ. Como ensaísta, tem trabalhos publicados em livros e periódicos do Brasil, México, Portugal, Estados Unidos e Inglaterra. Sua produção ensaística aborda os seguintes temas: pós-colonialismo, questões de identidade e de gênero, estudos culturais, diásporas, multiculturalismo e a produção textual dos escritores migrantes. Sua pesquisa atual focaliza as relações entre Literatura e Memória Étnica.