

## Anthony Burgess e *Enderby por dentro*

To fictionalize the past is an act of liberation  
Allan Massie, *One Night in Winter*

Neste capítulo, abordo as obras primárias que formam o *corpus* de minha tese: a autobiografia do romancista inglês Anthony Burgess, dividida em dois tomos, intitulados *Little Wilson and Big God: Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess*<sup>1</sup> (1987) e *You've had your Time: Being the Second Part of the Confessions of Anthony Burgess* (1990); e o romance autobiográfico *Inside Mr. Enderby*<sup>2</sup> (1963). Antes de iniciar o estudo do *corpus*, cumpre esclarecer que meu foco de análise será o cotejo entre o romance e o primeiro volume da autobiografia, uma vez que este contém elementos que podem ser comparados àquele.

Dito isto, apresento a estrutura que seguirei no capítulo. Na primeira seção, intento evidenciar o porquê de minha escolha por tal autor, usando como base sua própria autobiografia, assim como outras biografias e textos críticos sobre o romancista. Apresento os principais eventos de sua vida seguindo um prisma tradicional, ou seja, teleológico. Buscarei também delinear a imagem captada por meio da leitura de tais textos. Na segunda seção, procuro explicar minha escolha pela obra ficcional acima mencionada, além de demonstrar, por meio de operadores de identificação, por que o protagonista de tal romance, Francis Xavier Enderby, pode ser visto como representante de uma subjetividade alternativa do escritor inglês. Na terceira seção, realizarei a comparação entre passagens retiradas da autobiografia e do romance em questão que lidam com os mesmos temas a fim de demonstrar como estes são abordados e estruturados nos dois

---

<sup>1</sup> Este foi o único tomo a ser publicado em língua portuguesa no Brasil, sob o título de *O pequeno Wilson e o grande Deus*.

<sup>2</sup> Este é o primeiro de um quarteto de romances autobiográficos escritos por Anthony Burgess. Além dessa obra, fazem parte do quarteto os títulos *Enderby Outside* (1968), *The Clockwork Testament* (1974) e *Enderby's Dark Lady* (1984). Os quatro romances foram posteriormente relançados em volume único, intitulado *The Complete Enderby*. O único traduzido para o português do Brasil foi o primeiro da série, sob o título de *Enderby por dentro* (Cia. das Letras, 1990).

discursos. Além disso, buscarei evidenciar os efeitos produzidos pelos dois textos, enfatizando o relevo criado pela comparação da ficção com a autobiografia.

### 3.1

#### Por que Anthony Burgess?

Anthony Burgess nasceu no bairro de Hapurhey, na cidade de Manchester, Inglaterra, em 25 de fevereiro de 1917, filho de Joseph Wilson e Elizabeth Burgess. Seu nome de batismo, John Burgess Wilson, foi substituído pelo pseudônimo Anthony quando ele se tornou escritor, em homenagem a Santo Antônio, seu protetor de crisma. Diferentemente dos ingleses comuns, majoritariamente protestantes, Burgess foi educado na fé católica. Não foi criado por sua mãe, que morreu, assim como sua irmã, em virtude da gripe espanhola, quando ele tinha apenas um ano de idade. Quem o criou foi sua madrasta, Margaret Dwyer, com quem seu pai se casou em 1922. Burgess cresceu no ambiente do *pub* “*The Golden Eagle*”, de propriedade da madrasta, para onde se mudou depois do segundo casamento de seu pai. Apenas em 1928 ele se mudaria mais uma vez, quando sua família decidiu vender o *pub* e abrir uma tabacaria.

A maior parte de sua vida escolar se passou em instituições de ensino católicas, entre elas o *Xaverian College*, onde se aprofundou na religião que viria a renegar mais tarde. Tentou cursar Música no ensino superior, mas obteve o grau de bacharel em Literatura Inglesa no ano de 1940, pela Universidade de Manchester.

Burgess serviu ao exército britânico durante a Segunda Guerra Mundial entre 1940 e 1946, período em que se casou com a galesa Llewela Jones, que chamava de Lynne. Depois da guerra, lecionou em diferentes partes do Reino Unido de 1946 a 1954. Foi nessa época que escreveu seus primeiros romances, *A Vision of Battlements* e *The Worm and the Ring*, que foram inicialmente rejeitados por editoras, só vindo a ser publicados respectivamente em 1965 e 1960. Ambos podem ser considerados autobiográficos, visto que o primeiro se baseia nas experiências do autor quando serviu ao exército britânico em Gibraltar, enquanto o segundo se refere ao período em que lecionou na *Banbury Grammar School*.

Em 1954, Burgess e Lynne se mudaram para Kuala Kangsar, na Malásia, onde ele ministrou aulas de inglês e literatura inglesa no *Malay College*. Lá, escreveu e conseguiu publicar uma trilogia de romances baseada em suas vivências: *A Time for a Tiger*, *The Enemy in the Blanket* e *Beds in the East*, publicados em 1956, 1958 e 1959, respectivamente.

Transferido para Brunei em 1959, Burgess teve um colapso em sala de aula, o que precipitou seu desligamento do serviço colonial e sua volta à Inglaterra. Diagnosticado como portador de um câncer no cérebro, recebeu a notícia de que viveria por apenas mais um ano, o que o levou a se centrar em sua produção ficcional para deixar sua futura viúva em boas condições financeiras. Em seu suposto ano terminal, ele escreveu cinco romances e iniciou um sexto. Algum tempo depois, chegou-se à conclusão de que os médicos haviam realizado um diagnóstico equivocado.

Já que iniciara uma bem sucedida carreira como romancista, Burgess decidiu continuá-la. Até sua morte, no ano de 1993, ele escreveu mais de trinta romances, além de vários estudos sobre linguística e literatura, algumas biografias e traduções de livros famosos. Também compôs aproximadamente duzentas obras musicais, colaborou em roteiros para o cinema, televisão e rádio, e trabalhou como crítico e jornalista.

Em 1968, após a morte de sua primeira esposa, o escritor casou-se com Liliana Macellari Johnson, que chamava de Liana. Juntamente com ela e o filho, Paolo Andrea – por ele chamado de Andrew – o romancista deixou a Inglaterra para viver em Malta. A partir de tal momento, ele se tornou uma espécie de nômade, mudando-se constantemente para diversos países. Vinha esporadicamente à Inglaterra, mas nunca mais retornou para viver em sua terra natal. Voltou apenas pouco tempo antes de morrer para se tratar de um câncer de pulmão. Morreu aos setenta e seis anos de idade, no dia 22 de novembro de 1993.

Após esta breve excursão pela vida do escritor em torno do qual esta tese se configura, creio poder abordar as questões autobiográficas que emergem em sua obra ficcional. Anthony Burgess utiliza fragmentos autobiográficos em vários de seus escritos ficcionais, fator que Carol Dix reitera em texto apresentado no simpósio “The Lives of Anthony Burgess” (DIX in WOODROFFE, 2006, p. 139). Rob Spence, neste sentido, considera a ficção de Burgess como uma espécie de adjunto de sua autobiografia (SPENCE in WOODROFFE, 2006, p. 106). Por sua

vez, o pesquisador Anthony Levings alega que, ao ler a autobiografia de Burgess, teve a impressão de já conhecê-lo muito bem, pois boa parte dos dados está presente em sua ficção (LEVINGS in WOODROFFE, 2006, p. 55).

De fato, as primeiras páginas de sua autobiografia parecem confirmar que a vida do escritor serviu como matéria-prima para sua produção ficcional. No capítulo inicial, o autor afirma que o romancista profissional “transfere a sua vida interior para a obra que ele já publicou; a sua vida exterior pode ser resumida na imagem de um homem numa escrivania” (BURGESS, 1993, p. 12-13). Isso não é surpresa, já que ele entendia o ato de escrever como uma experiência catártica. A exemplo disso, em uma entrevista, quando questionado sobre a recontextualização do ataque sofrido por sua primeira esposa no romance *Laranja Mecânica*, Burgess argumentou o seguinte:

Acredito que seja o trabalho do artista, especialmente do romancista, o de usar eventos como este, de sua própria vida, ou das vidas de seus próximos, e purgá-los, catartizar a dor, a angústia, numa obra de arte. É um dos objetivos da arte; creio ter sido D. H. Lawrence que disse “nós projetamos nossas moléstias em obras de arte”<sup>3</sup>.

Essa noção, tipicamente burgessiana, de purgação de sentimentos por meio da arte foi igualmente explorada em outra entrevista em meados dos anos 70, no *talk-show* de Dick Cavett. Naquela ocasião, Burgess discutiu o ato de escrever como uma atividade insalubre, relacionando-o à constipação seguida de diarreia<sup>4</sup>. Sua insistência na identificação do escrever com o ato purgante permite inferir que ele via sua prática de romancista como canal para expulsão de suas mazelas. Se considerarmos vários de seus romances autobiográficos, a constipação parece sinalizar momentos de “digestão” de certos acontecimentos complexos de seu passado a partir da reflexão crítica sobre estas experiências. Neste sentido, a crise de diarreia indicaria a excreção do indesejável, do lado abjeto do escritor. Faria, pois, referência ao escrever como ato de purgação.

Sua afirmação de que “boa parte da vida real entrou [em sua] ficção” (BURGESS, 1993, p. 10), confirma o uso de aspectos autobiográficos em seus

<sup>3</sup> Acessado em <http://www.masterbibangers.net/ABC/index.php/online-texts-and-esources/textes-by-ab/49-anthony-burgess-interviewed-in-italy-in1974-about-a-clockwork-orange.html>. Acesso em 29/05/2011

<sup>4</sup> A cena em que Burgess faz esta declaração pode ser vista na rede, no seguinte endereço: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_ps\\_q9ycuDw](http://www.youtube.com/watch?v=_ps_q9ycuDw). Acesso em 29/05/2011.

romances. Pode-se citar o famoso *Laranja Mecânica* (1962), em que a agressão sofrida pela primeira esposa do autor é recontextualizada. Burgess nos conta, no primeiro volume de sua autobiografia, que Llewela fora brutalmente atacada por quatro desertores do exército norte-americano, o que a levou a perder o bebê que esperava (BURGESS, 2002a, p. 282).

Um de seus romances autobiográficos mais notórios é *The Worm and the Ring* (1961), que narra a estória de um professor e a rotina do colégio onde leciona. Burgess o baseou num momento de sua vida em que foi professor da *Banbury Grammar School*, buscando descrever alguns aspectos relativos à sua vivência nessa escola. Além disso, um dos episódios que ocorrem na trama é, na realidade, uma recontextualização de algo que ocorrera com um colega de infância, o que aponta para o caráter descontínuo de seu texto.

A ambígua superposição entre vida e ficção pode ser comprovada na atitude de uma antiga colega de trabalho, Gwen Bustin – também funcionária da *Banbury Grammar School* –, que se reconheceu em uma personagem e decidiu processar a editora por uso indevido de material verídico sem sua autorização. Apesar de se tratar de uma obra de ficção e de a personagem ter um nome diferente da pessoa real, a editora se viu forçada a retirar o romance das livrarias a fim de evitar consequências negativas (BURGESS, 2002a, p. 54-55). O livro foi relançado alguns anos mais tarde, contendo modificações em relação ao texto original. Por conta do episódio, *The Worm and the Ring* tem apenas duas edições e encontra-se, hoje em dia, fora de catálogo.

Outro exemplo interessante é *The Pianoplayers*<sup>5</sup> (1986). O pai de Burgess surge no romance reconfigurado pela memória da protagonista, Ellen Henshaw, dando relevo a uma afetividade ausente na descrição da figura paterna em sua autobiografia. Nesta, o autor conta que sua mãe e irmã morreram devido à gripe espanhola, o que teria levado seu pai a nutrir algum tipo de ressentimento em relação a ele por ter sido o único a sobreviver (BURGESS, 2002a, p. 18). A falta de afeição pelo pai, flagrante na autobiografia, é, desta forma, investida na ficção.

Além dos romances citados, vários de seus textos ficcionais podem ser lembrados. Os três romances que formam *The Malayan Trilogy* – *A Time for a Tiger* (1956), *The Enemy in the Blanket* (1958) e *Beds in the East* (1959) – são

---

<sup>5</sup> Publicado no Brasil sob o título de *O tocadordepiano*.

baseados em sua experiência como professor pela coroa britânica na Malásia. *The Doctor is Sick* (1960) narra o período de sua hospitalização quando foi equivocadamente diagnosticado como portador de um câncer no cérebro. *Honey for the Bears* (1963) retrata o contrabando de roupas de que participou para o mercado negro da antiga União Soviética. *A Vision of Battlements* (1965) narra suas experiências como professor no exército britânico durante a Segunda Guerra Mundial, quando foi transferido para Gibraltar.

A escolha de Anthony Burgess pode ser entendida, portanto, como profícua, visto a quantidade de escritos ficcionais de sua autoria que podem ser lidos por uma perspectiva autobiográfica. Contudo, questões autobiográficas são sempre problemáticas quando lidamos com uma figura como ele. Nas primeiras páginas de *Little Wilson and Big God*, o romancista nos explica uma das razões por que decidiu escrever sua autobiografia:

Por vezes, o romancista profissional terá um motivo dissimulado e talvez indigno para escrever sobre ele mesmo. Numa época improdutiva, quando lhe falta energia para criar, ele se contentará com recorrer à reminiscência, embora reconhecendo que é difícil traçar um limite entre o lembrado e o imaginado. Não encontrando nenhum outro alimento, ele se torna autófago. Uma biografia talvez seja um sucedâneo para o romance que não pode ser escrito. (BURGESS, 1993, p. 13)

Se o próprio Burgess admite que o conteúdo de sua autobiografia pode ser uma fabricação, fruto de suas reminiscências e imaginação, não há como não ler seu relato com suspeita. Este sentimento se intensifica se levarmos em consideração as duas biografias escritas sobre o romancista: uma de Roger Lewis, intitulada simplesmente *Anthony Burgess* (2002); a outra de Andrew Biswell, professor da Universidade Metropolitana de Manchester e atual diretor da *International Anthony Burgess Foundation*, com o sugestivo nome de *The Real Life of Anthony Burgess* (2005).

Roger Lewis utiliza os dois volumes da autobiografia escrita por Burgess como ponto de partida, apresentando, no entanto, versões diferentes para vários elementos. Ele basicamente desconstrói os relatos do romancista, mostrando que este quebra o pacto referencial em diversos momentos. Lewis sugere que Burgess fabrica alguns dos eventos narrados em sua autobiografia, não transmitindo a realidade empírica de sua vida. Sua visão pode ser sintetizada na seguinte passagem:

What, though, was Burgess's actual psychological make-up? His grand quality was a disguise for cowardice, shame, deception and disappointment; and the authoritative citizen of the world act, puffing out cigar smoke, (...) is of a piece with his charlatany. He pretends to be this, he pretends to be that. It's all about concealment and illusion. (...) All the time he is creating this image of action, mystery and suspense. We must trust nothing. (LEWIS, 2003, p. 209-210)

A *persona* construída é a de um mentiroso compulsivo. Além de desconstruir a autobiografia de Burgess, Lewis ridiculariza o romancista em diversas partes de seu texto, descrevendo-o de forma cruel, taxando-o de mentiroso e covarde. A leitura dessa biografia traz a impressão de que o Burgess descrito na autobiografia é uma completa fabricação.

A biografia de Andrew Biswell, intitulada *The Real Life of Anthony Burgess*, pode nos levar a crer na possibilidade de encontrar um Burgess representativo do real. Em conversas com o próprio biógrafo, na *International Anthony Burgess Foundation* em Manchester, ele revelou que o título fora inspirado pelo romance *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), de Vladimir Nabokov, uma biografia sobre uma personagem ficcional. Essa referência sublinha expressamente que a escolha do título aponta para a impossibilidade da biografia<sup>6</sup>. O próprio Biswell, em entrevista que me concedeu (a qual se encontra na íntegra no anexo desta tese), explica a razão da escolha do título da seguinte forma:

The title of my biography changed several times while I was writing it, as the focus changed. At one stage I wanted to call it 'Inside Mr Burgess', but the publisher raised objections, for reasons I have forgotten. *The Real Life of Anthony Burgess* is as good a title as any. Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight* is a brilliant novel about the impossibility of biography. The dead writer, Sebastian, is a kind of Houdini-figure who keeps disappearing from sight and is ultimately never found. All of his novels are about missing persons, and one begins to doubt whether Sebastian himself ever existed. Nabokov's point is that human character is fundamentally unknowable: you can never discover 'the real life', especially if you are dealing with a professional writer, whose business is the telling of lies. But nobody noticed the reference to Nabokov, and the title of my book was interpreted literally, as a kind of boast. I had intended an opposite meaning.

O livro traz conclusões extremamente importantes para esta pesquisa. Biswell cruza várias fontes, expondo convergências e contradições. Um dos

<sup>6</sup> Algumas das ideias de Andrew Biswell, quando não explicitadas em referências bibliográficas, são fruto de diálogos pessoais ou via *internet*.

pontos marcantes é a utilização da ficção para abordar certos fatos da vida do romancista. De acordo com o autor, a mãe descrita por Burgess em sua autobiografia é na verdade uma figura mítica retirada da literatura. Trata-se de uma reinvenção a partir da personagem Rosie do romance *Cakes and Ale* (1930), de William Somerset Maugham. Este não é um caso isolado, visto que, de acordo com Biswell, o Burgess que conhecemos por meio de seus escritos autobiográficos é uma espécie de personagem parcialmente modelada em outras personagens da literatura mundial (BISWELL, 2005, p. 8).

Talvez a principal contribuição do estudo empreendido por Biswell seja a resposta à indagação sobre a identidade empírica real do romancista inglês: uma incógnita impossível de ser desvendada. Diferentes textos (auto)biográficos não multiplicam os fragmentos em vista de uma identidade integrada, mas criam novos sujeitos e objetos em constante articulação.

Em um artigo, Biswell reafirma a ideia de que Burgess se reinventava ao ativar diferentes identidades constantemente, por meio de variados gêneros textuais (BISWELL in WOODROFFE, 2006, p. 92). A ambiguidade no tocante à noção de verdade em tais escritos assim como a transitoriedade identitária inerente a essas representações justificam pesquisas concernentes a discursos autobiográficos no que tange ao romancista em questão, principalmente se pensarmos no contexto contemporâneo, que contempla a construção de biografias complexas e descontínuas por meio de relações entre diferentes discursos.

Algumas pesquisas que apresentam este foco tiveram seus resultados divulgados na coletânea *Anthony Burgess, Autobiographer*, lançada em 2006. Esta publicação contém uma série de artigos resultantes de trabalhos apresentados por diferentes pesquisadores, durante o simpósio “The Lives of Anthony Burgess”, promovido pelo *Anthony Burgess Centre*, na *Université d’Angers*. O encontro motivou diversas novas pesquisas sobre textos que tangenciam aspectos autobiográficos do escritor, incluindo seus romances.

Visto que minha tese busca contribuir para a produção de conhecimento acerca da construção (auto)biográfica, a escolha da figura de Anthony Burgess como objeto central se justifica pelo desafio face à complexidade do material e das questões que podem ser investigadas. A ambiguidade própria do romance autobiográfico, um dos gêneros escolhidos como *corpus* desta tese, contribui para a complexificação no que tange aos referidos processos de construção. Levando



em consideração o fato de que um escrito ficcional pode apenas ser lido por um prisma autobiográfico quando cotejado com dados sobre a vida de seu autor, proponho me ater, neste momento, a um dos textos que formam meu *corpus*: o primeiro volume da autobiografia de Anthony Burgess, que funciona como ponto de partida para a recepção de *Inside Mr. Enderby* como romance de natureza autobiográfica.

Quando escreveu *Little Wilson and Big God*, Anthony Burgess se aproximava de seu septuagésimo aniversário. Entendendo não ter muito tempo de vida, o autor inicia sua autobiografia afirmando que era apropriado pensar na morte (BURGESS, 2002a, p. 4). O subtítulo do volume, *Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess*, que aponta para a natureza confessional de seu livro, sugere dois possíveis significados. O primeiro estaria ligado com o campo semântico da esfera jurídica, consistindo no ato em que o réu reconhece e declara ser verdadeiro o fato a ele imputado. O segundo remete à esfera religiosa, que, segundo a tradição cristã católica, consiste na declaração de pecados e posterior assunção de culpa por parte de um pecador diante de um sacerdote, no intuito de obter perdão. Diante do prospecto de seu fim, e por ter sido criado como católico, pode-se aventar a hipótese de que Anthony Burgess tenha buscado se confessar por meio de sua autobiografia, não necessariamente para obter perdão ou salvação, mas talvez para revisitar e aceitar seu passado.

Esta hipótese parece encontrar apoio no fato de boa parte do primeiro tomo ser dedicada a questões religiosas. É neste volume que o autor relata sua formação católica, seu embate com certas questões doutrinárias e sua subsequente perda de fé. Apesar de sua apostasia, Burgess nunca se desligou inteiramente dos ideais católicos, o que reforça a hipótese de que ele tenha buscado se confessar por meio de sua autobiografia.

Às reflexões iniciais acerca da morte, se segue um mapa de sua árvore genealógica, acompanhado por episódios referentes a seus bisavós, avós e tios até chegar a seus pais. Nestas considerações, fica patente o costume de inventar, presente em sua família. Burgess conta, por exemplo, que seu avô lia o jornal para a avó analfabeta, inventando notícias, principalmente obituários. Por diversas vezes, sua avó se deparou com pessoas que, segundo as informações de seu avô, já estavam mortas (p. 13). Em tom bem humorado, Burgess relata vários casos engraçados sobre seus tios, geralmente por um viés do humor negro e

politicamente incorreto tipicamente britânico. Ele inclui até mesmo piadas típicas de sua cidade natal. Há de se reconhecer o tom por vezes cômico de sua autobiografia. Mesmo em relatos sobre sofrimentos, falta um tom pesaroso. Ele parece fazer piada de si mesmo boa parte do tempo.

Com respeito à árvore genealógica e à tendência da família em fabricar acontecimentos, cabe mencionar o achado de Andrew Biswell que localizou uma outra árvore, não publicada, na qual Burgess inventa sua origem, remontando-a ao Príncipe Charles Edward Stuart, filho do Rei James II<sup>7</sup>. Segundo Biswell, Burgess teria usado a invasão de Manchester pelo príncipe, durante o levante jacobita de 1745, para criar a versão fantástica de que Bonnie Charlie teria concebido um filho ilegítimo, que foi supostamente adotado por uma família Wilson. Esta linha viria a chegar, em algumas gerações, ao pai de Burgess, Joseph Wilson. Esta invenção anedótica evidencia claramente a tendência de Burgess por cruzar a fronteira entre o real e o imaginado, apontando para a ambiguidade de seus escritos autobiográficos.

Retomando a autobiografia, depois de falar sobre seus antepassados e chegar a seu nascimento, Burgess relata um momento que poderia ser demasiadamente pesado: a morte de sua mãe e irmã. Contudo, o romancista descreve o evento sem demonstrar muita emoção, talvez porque ocorrera quando ele era jovem demais para gravá-lo em sua memória. Seu pai retornara da Primeira Guerra Mundial, escapando ileso de um conflito que matou milhões de compatriotas para, ironicamente, encontrar sua esposa e filha mortas:

No começo de 1919, o meu pai, ainda não desmobilizado, foi, em uma das suas licenças regulares, provavelmente irregulares, até Carisbrook Street, e encontrou mortas minha mãe e minha irmã. A *influenza* espanhola, pandêmica, atacara Hapurhey. Não restava dúvida da existência de um Deus: só o ser supremo poderia tramar uma apoteose tão brilhante para quatro anos de sofrimento e devastação sem precedentes. Aparentemente, eu dava risadinhas no meu berço enquanto a minha mãe e a minha irmã jaziam mortas numa cama no mesmo quarto. Eu não deveria ter estado dando risadinhas; deveria ter estado chorando por comida; talvez a vizinha que por lá passara, e que tinha ela própria acabado de morrer, me tivesse fornecido uma garrafa de Glaxo. A atitude do meu pai para comigo naquele momento deve ter se tornado complicada demais para enunciação clara [*articulation*, no original]. Teria sido mais simples se os três naquele quarto tivessem sido eliminados. Quando eu estava grande o bastante para avaliar o seu

---

<sup>7</sup> De acordo com Biswell, essa árvore não publicada se encontra nos arquivos do Harry Ransom Center, na Universidade do Texas em Austin, que ele consultou em sua pesquisa para escrever *The Real Life of Anthony Burgess* (BISWELL, 2005, p. 1-2).

misto de ressentimento e de gratidão artificial pela minha sobrevivência, fui capaz de compreender o seu afeto limitado, a sua falta de interesse em qualquer futuro que eu pudesse ter, o segundo casamento impensado que foi um meio de me afastar das suas mãos. (BURGESS, 1993, p. 25)

A partir deste momento, a construção de sua imagem se pauta no perfil de uma pessoa solitária, cuja existência era repleta de ressentimento. Em diversos momentos de sua autobiografia, Burgess constrói esse quadro: foi rebelde mal compreendido na escola, quando questionou certos dogmas religiosos; foi solitário em seu trabalho como professor; se distanciou de sua pátria, indo morar na Oceania e, mais tarde, na Europa; se sentia ressentido pela pátria e pelos críticos por publicar livros demais; professava uma fé diferente da padrão em seu país natal. As sensações de solidão, incompreensão e ressentimento parecem tê-lo acompanhado em toda sua vida.

O primeiro capítulo de *Little Wilson and Big God* é dedicado a seus antepassados, sua infância e seus primeiros estudos. Nele, além de lembrar de algumas experiências desagradáveis na casa de sua tia, em especial sonhos com serpentes feitas de fezes (BURGESS, 2002a, p. 21), ele também relata o casamento do pai com sua madrasta e a mudança para o *pub*, descrevendo sua vida e estado de espírito sempre como solitário e ressentido.

Sua instrução nos dogmas da religião católica se inicia com sua madrasta, cuja origem era irlandesa. Desde o início de sua educação formal, Burgess estudou em escolas católicas. Nelas, aprendeu a oposição entre protestantes e católicos, deparando-se com a realidade de que os últimos sofriam preconceitos em solo inglês, mais um motivo para fazê-lo se sentir solitário. Além disso, o fato de seu processo de aprendizagem ser mais rápido, se comparado aos de outros alunos, gerou ressentimento por parte de seus colegas de escola. Apesar disso, o tom de seu relato, avesso à autopiedade, é constantemente irônico e debochado, carregado de humor tipicamente britânico.

As questões mais significativas nesse capítulo referem-se aos temas do pecado, danação e inferno, que o impactaram profundamente. Esses três elementos mostram-se extremamente importantes desde o início de sua narrativa, justificando meu foco no aspecto religioso ao abordar sua trajetória de vida.

A temática do catolicismo em relação ao pecado se aprofunda no segundo capítulo, dedicado à educação do autor no *Xaverian College*, uma das mais

respeitadas instituições de ensino de Manchester. Foi nessa escola que Burgess começou a duvidar de sua fé, sendo suas hesitações ligadas às suas primeiras aventuras sexuais, constantemente relacionadas à noção de pecado (p. 66-86). Sua leitura do clássico joyceano *A Portrait of the Artist as a Young Man*, principalmente a parte do sermão sobre o inferno, aumenta sua indagação acerca da dicotomia salvação x danação (p. 140), fator este que veio a precipitar o afastamento de sua religião, levando-o a se tornar um católico não-praticante, ou um católico relapso/renegado, em suas palavras.

De fato, a questão religiosa aparece de maneira pronunciada na autobiografia de Burgess. Gore Vidal aponta isso em uma resenha crítica que escreveu sobre *Little Wilson and Big God*, intitulada “Why I am Eight Years Younger than Anthony Burgess” (1990). Ele identifica três questões temáticas principais no volume supracitado: (1) a visão de Anthony Burgess sobre a arte em geral e a literatura, mais especificamente; (2) a dificuldade do romancista em se relacionar com outras pessoas pela incapacidade de demonstrar afeto, em função da morte precoce da mãe e da educação que recebeu de uma madrasta distante por quem nutre grande aversão; (3) a relação problemática com sua antiga fé católica, da qual se desligou quando ainda jovem (VIDAL, 1990, p. 233-234).

Esses são os principais temas que atravessam o primeiro volume de sua autobiografia. Minha focalização específica da relação de Burgess com a fé católica e com sua madrasta se deve ao fato de serem esses os núcleos temáticos presentes em *Inside Mr. Enderby*.

Como já sublinhado, Burgess mantinha uma relação extremamente contraditória com sua fé. Parte do que aprendeu sobre o catolicismo veio em razão de sua educação formal, principalmente no citado *Xaverian College*. Tal experiência fez com que ele concebesse o catolicismo como uma religião extremamente dura e disciplinadora. No contexto familiar, apesar de seu pai não demonstrar interesse em aspectos religiosos, sua madrasta, uma católica praticante, teve participação ativa em sua educação nessa doutrina. O romancista se referia a seu catolicismo como algo inseparável da figura da madrasta, fator que pode ter contribuído para sua apostasia.

Por outro lado, ele nunca deixou de defender tal credo. Em uma entrevista a Samuel Coale, por exemplo, ele confidenciou que ser um católico na Inglaterra lhe trazia uma sensação de ser um estranho, um intruso, um *outsider* (COALE,

1981, p. 436). Entre outras coisas, Burgess menciona ter deixado de ir a missas desde seus dezessete anos de idade, porém, quando se alistou e foi para Gibraltar durante a segunda Guerra Mundial, se declarou católico, baseando-se no argumento de que a Igreja Católica nunca pôde ser efetivamente abandonada, já que, em suas próprias palavras, “ela é a única coisa que está lá”, “não há nada mais” (p. 437-438). Há de se concluir, conseqüentemente, que Anthony Burgess possuía uma relação no mínimo contraditória com sua fé.

Considerando a relação que o autor estabeleceu entre a fé católica e sua madrasta, compreende-se não apenas o espaço dado a esta como também suas descrições inusitadas. De acordo com o romancista, sua madrasta sofria de dores constantes, tinha terríveis hábitos de higiene, como limpar os dentes com bilhetes de bonde e os ouvidos com grampos de cabelo, não tomar banhos periodicamente, reclamar o tempo inteiro e não demonstrar afeição (BURGESS, 1993, p. 53). De certa forma, Burgess a culpa por sua própria inadequação afetiva. A ausência de uma mãe e a indiferença e distância da madrasta são aspectos que, de acordo com o escritor, contribuíram para a sua dificuldade de se relacionar com outras pessoas e de demonstrar afeição (p. 73-90).

Em certos aspectos, Burgess via na fé católica a mãe que não tivera. Contudo, ser um católico em solo majoritariamente protestante trazia um sentimento de orfandade. A noção de patriotismo conflitava com sua fé, na medida em que era um dever cívico do autor ser fiel a uma nação que renegara o grupo religioso ao qual ele pertencia. Pode-se argumentar que o romancista era órfão duplamente: no sentido literal, por ter perdido sua mãe; e no sentido figurado, por fazer parte de uma comunidade religiosa minoritária. Em diversos momentos, o autor revela ressentimento em relação a outros escritores britânicos como Evelyn Waugh ou Graham Greene, que se converteram ao catolicismo. Para ele, os convertidos tiveram contato apenas com a parte positiva da fé católica, i.e., com sua filosofia e teologia, não tendo sofrido a discriminação vivenciada por católicos de berço como ele (BURGESS, 2002a, p. 7-8).

Ainda que o credo desempenhasse o papel de uma mãe, Burgess escolheu renegar o catolicismo, processo que ocorreu gradualmente, a partir do momento em que um de seus professores do *Xaverian College* explicou a Reforma Protestante. Algumas questões ritualísticas, como a confissão de pecados, por exemplo, o incomodavam. O romancista queria uma relação mais direta com a

divindade. Depois de uma missa na Igreja do Santo Nome (*Holy Name Church*), Burgess chegou à conclusão de que havia apostatado (p. 138-142). Este foi um dos motivos que o levaram a se tornar um artista. Por meio da arte, ele buscou criar seus próprios mitos, seu próprio universo (BURGESS, 2002a, 147).

A questão religiosa nunca deixou de ser importante para o autor. Ele constantemente voltava a ela, em entrevistas, como pode ser visto na coletânea intitulada *Conversations with Anthony Burgess* (2008), ou em seus escritos ficcionais. *Inside Mr. Enderby* pode ser considerado uma prova cabal, pois lida com questões envolvendo a apostasia do catolicismo por parte do protagonista.

Em visita à *International Anthony Burgess Foundation*<sup>8</sup>, que arquiva, entre outras coisas, a biblioteca pessoal do romancista, pude constatar a natureza religiosa de diversos livros, muitos deles abordando a figura de Jesus Cristo. Essa visita foi extremamente importante para a construção da figura de Burgess, não apenas por conta dos documentos encontrados, mas igualmente pelas conversas esclarecedoras com o professor e biógrafo Andrew Biswell, diretor da fundação, e com Will Carr, seu assistente.

Um dos documentos, o texto “The God I Want” (1967), apresenta Burgess discutindo sua visão sobre a divindade. Esse foi um texto encomendado a diferentes autores, que deveriam usar o mesmo título e discutir a sua ideia no tocante à figura de Deus. O escritor estrutura seu texto como se fosse um diálogo entre duas figuras, *Anthony* e *Burgess*<sup>9</sup>. Enquanto o último explica seu conceito de Deus, o primeiro demonstra ser um cético que questiona continuamente as ideias do outro. O texto inicia com *Anthony* dizendo o seguinte: “O Deus que você quer? Pensei que toda sua vida tivesse sido dedicada a não querer Deus” (BURGESS, 1967, p. 57). *Burgess* responde que o Deus que ele não queria era a “grande invisibilidade vingadora” que aprendera a temer em sua infância. O paraíso não o interessava. O que ele realmente desejava era ser deixado em paz, i.e., não ter que se preocupar com a danação ou o inferno. Contudo, a figura de Deus estava tão marcada em sua mente que, apesar de seu desinteresse, era impossível abstrair sua existência.

---

<sup>8</sup> Realizei uma pesquisa de duas semanas nos arquivos da fundação, supervisionada pelo diretor da fundação, o professor e biógrafo Andrew Biswell, e seu assistente, Will Carr. Encontrei material extremamente relevante para a pesquisa que resultou nesta tese. Ademais, pude visitar lugares que aparecem na autobiografia de Burgess, como a Igreja do Santo Nome, a Universidade de Manchester, o *Xaverian College*, e ruas onde o romancista viveu.

<sup>9</sup> Marco as duas figuras graficamente por meio do uso de itálico.

O diálogo entra numa discussão sobre valores eternos, seguindo a tradição platônica. O principal argumento que *Burgess* defende é a existência de um deus que funciona como uma obra de arte, i.e., beleza em sua forma pura. Tal obra de arte seria capaz de fruir de si própria, sem necessitar se relacionar com outros seres para tal. *Anthony* contrapõe tal ideia ao afirmar que a divindade deve se relacionar com a humanidade, no sentido de propiciar condições para que esta se torne melhor.

Esse texto é extremamente profícuo por revelar a figura devastadora, cheia de ódio, que o romancista inglês concebeu em seus anos de formação no que tange à divindade. Em segundo lugar, o texto traz relevo à maneira contraditória com que *Burgess* abordava o conceito de Deus, acentuada pela marcação gráfica de sua identidade sendo dividida em duas figuras que se contradizem. Em terceiro lugar, o texto aponta para a necessidade que o escritor teve de criar seus próprios mitos por meio de sua expressão artística, para conseguir lidar com sua apostasia.

Numa entrevista a Jeremy Isaacs em um programa de TV, *Burgess* compara sua autobiografia a uma espécie de confissão. Com o sugestivo título de “Guilty as Hell: Jeremy Isaacs Talks to Anthony Burgess”, a entrevista tem como foco principal *Little Wilson and Big God*. O escritor aborda diversos assuntos, tais como a confusão provocada por seus nomes, sua infância em Manchester, sua educação e, obviamente, a questão do catolicismo. Apesar de reafirmar sua descrença nos dogmas católicos e sua aversão ao hábito da confissão, *Burgess* admite que sua autobiografia consiste justamente nisso:

**Isaacs:** ...confessions? Why do you call that *The Confessions*?

**Burgess:** That’s a very shrewd point to make. I am in fact confessing. This is a kind of literary equivalent of going into the confessional and saying, *Bless me Father, I have sinned...* off we go. I think it’s rather Graham Greene’s characterization.

**Isaacs:** But can you get absolution from the general public?

**Burgess:** Probably not. Not from a Protestant general public. I have odd letters absolving me from the crimes I present in the book. I don’t know. I think the confessional tradition in literature, as well as in religious life, is probably a good thing. We burden our minds with past sins, regrets, all kinds of inhibiting forces. It’s probably best to get them out occasionally. The confessional is probably a very good institution. Nowadays we have psychoanalysis, which costs more.

**Isaacs:** Do you still feel guilty?

**Burgess:** Oh yes. Guilty as hell. (BURGESS in INGERSOLL, 2008, p. 175)

A ambiguidade desta posição é crucial para a discussão em curso e mostra claramente que apesar de sua tentativa confessional por meio de sua autobiografia, Burgess não se livra de sua culpa. Ainda assim, ele se recusou, até o fim de sua vida, a retornar à fé católica. Em uma conversa com o professor Biswell, este relatou-me certos aspectos de sua pesquisa por ocasião da escrita da biografia *The Real Life of Anthony Burgess*. Um comentário extremamente significativo se refere à ocasião em que Burgess estava em seu leito de morte, num hospital em Londres, quando lhe foi oferecida a chance de se confessar com um padre e receber o rito de extrema unção. Ele se recusou enfaticamente. De acordo com Biswell, a testemunha de quem colheu tal informação assegurou que Burgess não apenas recusou a oferta, mas chegou a se irritar com a ideia de uma reaproximação com o catolicismo naquele momento.

Outros documentos consultados na fundação, extremamente relevantes para entender a relação do autor com sua fé, são os rascunhos das traduções do poeta romano Giuseppe Gioacchino Belli, que viveu de 1791 a 1863. Belli foi, assim, como Burgess, uma figura contraditória, principalmente com respeito à sua relação com a religião. Apesar de ter trabalhado como censor para o governo papal, ele escreveu diversos sonetos em que fazia chacota de figuras eclesiásticas e bíblicas. Em sua maioria, esses poemas são escritos no dialeto romanesco, conferindo um sabor mundano aos temas abordados. Alguns deles apresentam recontextualizações de acontecimentos narrados na Bíblia, recheadas de termos e imagens nada sacras.

Alguns destes sonetos foram traduzidos por Burgess, que buscou transformá-los do dialeto romanesco para o *mancuniense*, de Manchester. As traduções foram publicadas ao fim de um de seus romances, *Abba Abba* (1977), em que é contada, de maneira ficcional, a viagem do poeta inglês John Keats à cidade de Roma. Neste romance, Burgess imagina um encontro entre Keats e Belli, apontando para a dicotomia entre o mundo platônico das ideias, da perfeição, pólo representado por Keats, e o mundano, o terreno, representado por Belli. Trata-se de um dos temas abordados em sua autobiografia, a questão do catolicismo, que se mantém contraditória, sem possibilidade de síntese.

Os poemas de Belli traduzidos por Burgess permitem deduzir que eles representavam, em parte, a maneira de pensar do romancista em relação à divindade que o catolicismo lhe apresentara. É importante salientar que



juntamente com os rascunhos das traduções encontrei um desenho que, de acordo com Will Carr, foi provavelmente feito pelo próprio Burgess. Possivelmente, trata-se de uma capa imaginada pelo escritor para o livro em que publicaria tais poemas, com o título de *Belli's Bible for Blasphemers*. O desenho da capa mostra uma gigantesca mão, provavelmente da divindade, com o dedo indicador apontando para chamas, que podem ser interpretadas como referência ao inferno. Não há como não pensar num Deus vingativo diante disso. Abaixo, apresento uma fotografia do desenho em questão:

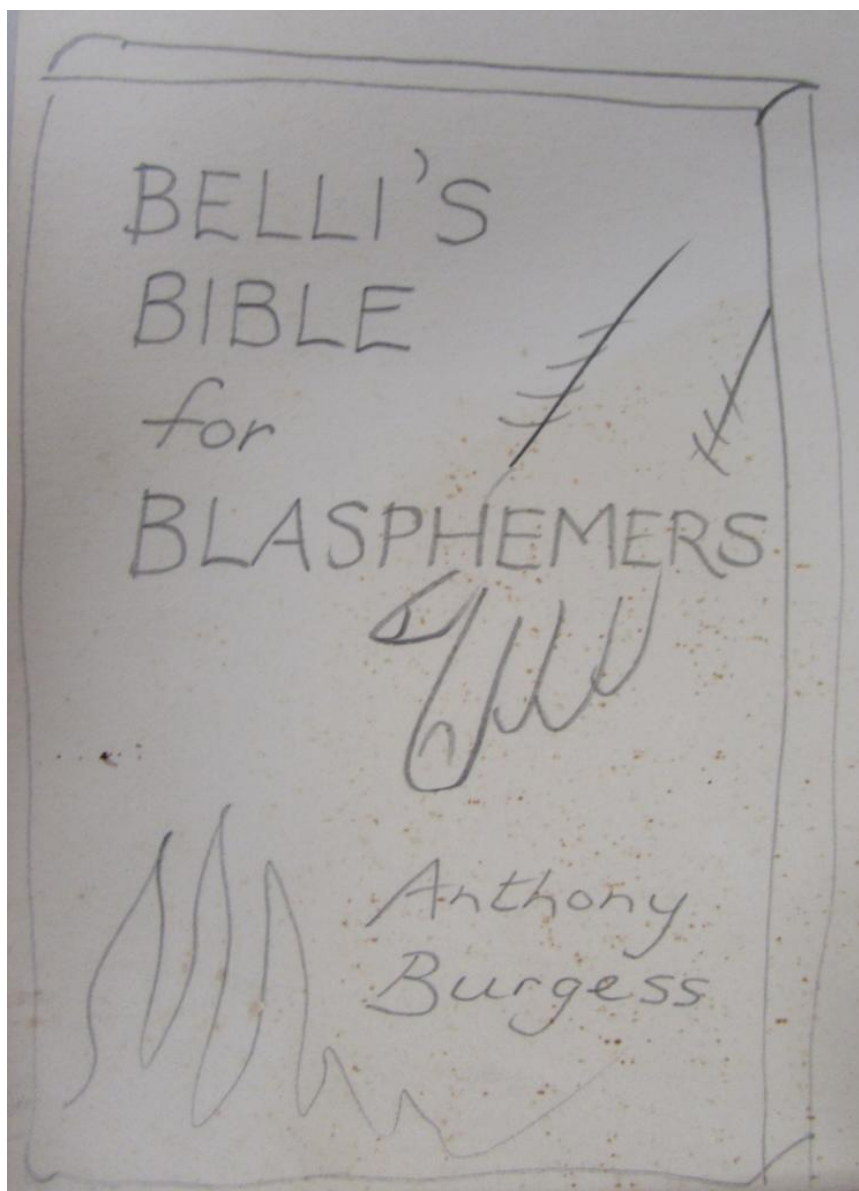


Figura 1 – Ilustração feita por Anthony Burgess

O conteúdo dos poemas é extremamente significativo no que tange ao tema do catolicismo focado nesta tese. Neste âmbito, julgo proveitoso citar, a título de exemplo, um dos sonetos traduzidos e publicados em *Abba Abba*. Como o título do soneto, “The Creation of the World”, indica, trata-se da criação, sinalizando a proximidade de seu conteúdo aos primeiros capítulos do livro de *Genesis* do Antigo Testamento:

One day the bakers God & Son set to  
 And baked, to show their pasta-master’s skill,  
 This loaf the world, though the odd imbecile  
 Swears it’s a melon, and the thing just grew.  
 They made a sun, a moon, a green and blue  
 Atlas, chucked stars like money from a till,  
 Set birds high, beasts low, fishes lower still,  
 Planted their plants, then yawned: “Aye, that’ll do.”

No wait. The old man baked two bits of bread  
 Called folk – I quite forgot to mention it –  
 So he could shout: “Don’t bite that round ripe red  
 Pie-filling there.” Of course, the buggers bit.  
 Though mad at them, he turned on us instead  
 And said: “Posterity, you’re in the shit.” (BURGESS, 2000, p. 92)

Esse soneto apresenta um dos mais importantes dogmas do cristianismo: o pecado original. Os dois quartetos tematizam a criação do mundo por Deus e Seu filho, representados por meio de uma ocupação comum e mundana: a de padeiros. O conteúdo dos tercetos, a criação do homem e o pecado original, problematiza o conceito de justiça divina, ao mostrar a divindade estendendo sua ira a toda a posteridade. A aparente injustiça por parte de Deus é sublinhada por uma linguagem, em alguns aspectos, ofensiva, o que se demonstra por meio de palavras como “*buggers*” e “*shit*”, por exemplo. Outros sonetos que retomam eventos ou temas da Bíblia apresentam uma linguagem ofensiva similar, apontando mais uma vez para a relação paradoxal de Burgess com sua fé.

Outros documentos encontrados na Fundação, que contribuem para aprofundar essa problematização, se constituem em uma coleção de obituários. Neles, Burgess foi chamado de elizabetano por alguns, como Anthony Curtis e Charles Champlin, e foi reconhecido por sua prolificidade por vários outros, como Auberon Waugh e Christopher Hawtree. Sua difícil relação com a igreja católica tampouco foi esquecida. Muitos dos autores dos textos mencionados se referem às

questões relativas à sua antiga fé e ao desconforto que Burgess sempre demonstrou ao abordá-las, seja em sua obra ou por outros meios, como se pode ver no seguinte obituário de Auberon Waugh publicado no dia 27 de novembro de 1993 no Daily Telegraph:

Always an admirer but never a close friend of Anthony Burgess, the novelist, musician and polymath, I found myself deeply saddened by news of his death. Although he was 76, I always thought of him as an unusually brilliant, *angst*-ridden young man who was destined to become a close friend as soon as he had resolved life's problems to the extent of settling in London and allowing those of us who loved and admired him to burn incense at his feet.

His fierce, impatient mind watched over all the absurdities of modern Britain. So long as he was there, one felt the country could not go too far wrong. How much he must have enjoyed the antics of the Bishop of Manchester, as they emerged this week. The bishop, finding himself in the awkward situation of having allowed the blasphemous worship in his cathedral of a female Christ crucified, dealt with it by averring that the figure was really male.

When religion reduces itself to an irrelevance and an absurdity as part of a general collapse of the social order, human society, too, is on the point of collapse. Burgess, who was never sufficiently honoured in his lifetime, saw this. The prophetic element in *A Clockwork Orange* becomes more apparent with every month that passes. Now he is dead, perhaps we shall start paying him the attention he deserves. (WAUGH, 1993)

Considerando as evidências até agora apresentadas, julgo ter esclarecido a razão da escolha da figura de Anthony Burgess para uma tese que lida com discursos autobiográficos em uma perspectiva relacional. A ambiguidade no que tange à noção de verdade em sua autobiografia aponta para a necessidade de buscar evidências no que diz respeito a aspectos autobiográficos em outros textos de sua autoria, dado o caráter transitório da figura esboçada em *Little Wilson and Big God*. O fato de o autor ter usado dados autobiográficos em sua obra ficcional oferece, portanto, possibilidades profícuas no tocante à noção de relevo esboçada por Lejeune. Estes dados podem ser compreendidos como biografemas que se repetem em diferentes obras de Burgess, sendo construídos de maneiras distintas e, portanto, trazendo maior complexidade à figura do romancista. Como já apontado, os dois traços focalizados nesta tese consistem na relação do escritor com a fé católica e com sua madrasta por serem justamente estes que aparecem no romance em foco, fator que será demonstrado na próxima seção.

### 3.2

#### Francis Xavier Enderby: dejetto autobiográfico de Anthony Burgess

Os romances autobiográficos de Anthony Burgess mais importantes, no âmbito desta tese, são os que formam o chamado quarteto Enderby, devido à superposição de certos aspectos identitários do seu protagonista, Francis Xavier Enderby, e do autor. Existem diversos operadores de identificação entre as duas figuras, entre os quais se destacam:

- (1) a atividade profissional: Enderby é um poeta e Burgess um romancista;
- (2) a proximidade de suas idades quando da escritura do romance;
- (3) o fato de ambos terem residido na cidade inglesa de Hove;
- (4) a participação das duas figuras na pré-produção de filmes polêmicos, e o consequente confronto com críticas da mídia;
- (5) o trabalho que desenvolveram como palestrantes convidados em universidades americanas;
- (6) a participação ativa na montagem fracassada de musicais na América do Norte;
- (7) a ocupação de seus pais, como responsáveis por tabacarias e como pianistas;
- (8) a perda das mães na primeira infância;
- (9) o costume de ir ao cinema quando crianças e ler os intertítulos de filmes mudos para seus colegas ainda não alfabetizados;
- (10) pesadelos na infância com serpentes feitas de fezes.

No texto “Autobiographical elements in Anthony Burgess’s fiction: the Enderby saga”, Romina Rota, pesquisadora que lida com questões autobiográficas do romancista, aponta outros operadores de identificação entre as duas figuras, tais como a noção da arte como catarse e uma forma de conhecimento; a divisão cósmica e o eterno conflito entre forças pelagianas e augustinianas<sup>10</sup>; o papel e a responsabilidade do artista em sua comunidade; e a relação entre a arte e outros tipos de conhecimento (ROTA in WOODROFFE, 2006, p. 95).

---

<sup>10</sup> A forma como Burgess encarava a existência era baseada em uma dicotomia entre duas visões sobre o ser humano, sendo a primeira relacionada à doutrina de Pelagius, um monge de origem provavelmente britânica, que viveu nos séculos IV e V, e a segunda relacionada à doutrina de Agostinho de Hipona.

Outros operadores que dizem respeito a questões temáticas, abordados no primeiro tomo da autobiografia, se referem à sua visão de arte, sua inadequação afetiva gerada pelo relacionamento conflituoso com sua madrasta e sua relação com a fé católica. No romance *Inside Mr. Enderby* comparecem os mesmos temas: (1) a visão da arte na opinião do protagonista; (2) sua dificuldade afetiva pessoal e social, devido à falta de relacionamentos afetuosos em sua própria formação, causada pela morte prematura da mãe na primeira infância e pela ausência de afetividade por parte da madrasta; (3) sua dificuldade de lidar com sua apostasia em relação ao catolicismo, fé em que fora educado na infância.

Há alguns operadores de identificação que emergem no nível da intertextualidade, como se pode notar na comparação entre a abertura de *Inside Mr. Enderby* e o capítulo introdutório de *Anthony Burgess: The Artist as Novelist*, do crítico Geoffrey Aggeler (1979). No romance, o narrador da primeira seção do capítulo inicial – neste caso um professor de literatura, que fala em primeira pessoa – faz uma espécie de viagem no tempo e visita, com seus alunos, o apartamento de Enderby. O narrador, então, descreve Enderby da seguinte maneira<sup>11</sup>:

Pffrrrummp.

And a very happy New Year to you too, Mr Enderby!

The wish is, however, wasted on both sides, for this, to your night visitors, is a very old year. We, whispering, fingering, rustling, creaking about your bedroom, are that posterity to which you hopefully addressed yourself. Congratulations, Mr Enderby: you have already hit your ball smack over the pavilion clock. If you awaken now with one of the duodenal or pyloric twinges which are, to us, as gruesome a literature-lesson spicer as Johnson's scrofula, Swift's scatophobia, or Keats's gallop of death-warrant blood, do not fancy it is ghosts you hear sibilant and crepitant about the bed. To be a ghost one has first to die or, at least, be born. (BURGESS, 2002c, p. 13)

Na abertura de *Anthony Burgess: The Artist as Novelist*, Aggeler descreve Burgess de forma muito semelhante:

And a very happy New Year to you, too, Mr. Burgess!

The wish, however, is wasted on both sides, for this, to your night visitors, is a very old year. We – whispering, fingering, rustling, creaking, about your roach-ridden West Side flat – are that posterity to which you hopefully address yourself. Congratulations, Mr. Burgess: you have already hit your ball smack over the pavilion clock, not to mention the left-field wall on this American side of the

<sup>11</sup> Transcrevo o original das duas passagens na língua inglesa para que o estilo não seja perdido na tradução.

Atlantic. If you awaken now with one of the duodenal or pyloric twinges of your poet Enderby (which are to us as gruesome a literature-lesson spicer as Johnson's scrofula, Swift's scatophobia, or Keats's gallop of death-warrant blood), do not fancy it is ghosts you hear, sibilant and crepitant about the bed. To be a ghost one has first to die. (AGGELER, 1979, p. 1)

Aggeler não apenas parodia o romance de Burgess. Ao escolher apresentar o romancista desta maneira, o crítico parece apontar similaridades significativas entre a figura pública do autor e sua criatura ficcional, fortalecendo sua mútua identificação.

Outras formas de intertextualidade podem ser encontradas na coletânea de poemas de Burgess, *Revolutionary Sonnets and Other Poems* (2002), editada por Kevin Jackson. No mundo ficcional do quarteto Enderby, é mencionada uma coletânea de poemas escritos pelo protagonista de título quase idêntico: *Revolutionary Sonnets*. Essa situação é radicalizada pela publicação simultânea de alguns poemas na coletânea do autor real e no interior dos romances do quarteto, fazendo assim parte de dois universos distintos. Na coletânea real, a autoria dos sonetos é creditada tanto a Anthony Burgess quanto à personagem Francis Xavier Enderby.

Outro intertexto importante é o livro organizado por Anthony Burgess, intitulado *They Wrote in English* (1979). Trata-se de uma coletânea de poemas escritos originalmente na língua inglesa por poetas que eram falantes nativos. Cada artista tem uma breve apresentação biográfica, que contém não mais do que cinco linhas no início da seção dedicada a ele, seguida de seus próprios poemas, que, por sua vez, são acompanhados por interpretações e explicações de Burgess. O que faz dessa coletânea relevante é o fato de encontrarmos o poema "*Garrison Town, Evening*", creditado ao poeta Francis Xavier Enderby, após uma seção dedicada ao poeta Philip Larkin, uma personalidade real (BURGESS, 1979, p. 553). Ou seja, Burgess edita uma coletânea de poemas escritos por artistas diversos de literatura em língua inglesa, porém inclui um poema cuja autoria é atribuída a uma personagem ficcional por ele inventada.

O poema é precedido, como os outros, por um parágrafo contendo uma breve biografia de Enderby, no qual se lê: "[a] poet from Bradcaster, in the North of England, Enderby lived a poor and lonely life, though one spent without self-pity" (p. 553). Sua cidade natal é ficcional, porém Burgess a localiza no norte da Inglaterra, ou seja, na mesma região em que nasceu. Assim como a autoimagem

que o romancista esboça para si próprio, Enderby é descrito como um artista solitário, que, no entanto, não tinha pena de si próprio.

A quantidade de operadores de identificação sugere a possibilidade de ler *Inside Mr. Enderby* como romance autobiográfico. De acordo com Romina Rota, a personagem Enderby dá a Burgess a oportunidade de reviver seu passado sem assumir as responsabilidades da vida social:

(...) Burgess will tackle many artistic and autobiographical problems using Enderby as a personification of a boundless self. Enderby enables him to go back to episodes of his own past, to imagine himself in situations he could not or did not want to put himself in, to depict a less disciplined, even an adolescent self. It is a very serious game where [sic] a side of Burgess's personality kept at bay because of the responsibilities he had to face,[sic] is allowed to emerge. (ROTA in WOODROFFE, 2006, p. 94).

Consoante Rota, Burgess se utiliza de Enderby para poder levar a cabo ações ou atitudes que provavelmente gostaria de ter tomado, mas que não pôde por conta de convenções sociais. Em consonância com a noção de “subjetividade alternativa” de que fala Galle, discutida no capítulo anterior, pode-se argumentar, portanto, que Enderby apresenta fragmentos identitários que apontam para questões desagradáveis que fazem parte da identidade do autor.

Neste âmbito, o momento de escrita de *Inside Mr. Enderby* torna-se extremamente importante. Como já apontado na seção anterior, Burgess inicia o primeiro volume de sua autobiografia falando da morte, pois entendia estar próximo dela (BURGESS, 1993, p. 11-12). Esse fator pode ser uma das razões que trouxe uma natureza confessional à sua autobiografia. Como já relatado, ao fim de 1959, o escritor foi diagnosticado com um tumor cerebral, que lhe daria apenas mais um ano de vida. *Inside Mr. Enderby* é escrito durante este famoso ano terminal. O fato de o autor se deparar com a proximidade da morte pode tê-lo levado a refletir sobre sua existência, revisitar seu passado e se confrontar com aspectos de sua vida que escolhera deixar, até então, intocados.

Outra questão interessante no tocante a este romance é que Burgess não o publicou com seu nome, mas com o pseudônimo Joseph Kell. Ele o teria usado por ter escrito romances demais em um mesmo ano e por querer evitar a incredulidade da crítica no que tange a sua prolificidade. Pode-se aventar a hipótese de que a escolha tenha sido motivada também por uma preocupação em

esconder sua identidade oficial por trás de outro nome, afinal, o autor poderia ter escolhido dentre quatro outros livros para publicar no mesmo ano com tal pseudônimo.

Não há como efetivamente afirmar nada em relação à motivação por trás da escrita de *Inside Mr. Enderby* e nem mesmo sobre a questão da escolha do pseudônimo acima mencionado. Entretanto, a ideia de que o romance seja um exercício confessional por parte de Burgess parece aceitável.

Há uma relação entre a noção acima exposta e a ideia de abjeção como elaborada por Julia Kristeva. Em “Approaching Abjection” (1982), ela situa o abjeto fora da relação sujeito/objeto, fora da ordem do simbólico, como um significado sem significante. Nas palavras de Kristeva: “toda abjeção é, na verdade, um reconhecimento da *falta* sobre a qual qualquer ser, sentido, linguagem ou desejo se fundamenta” (KRISTEVA, 1982, p. 5). A ideia de abjeção se manifesta de forma mais concreta quando nos deparamos com possibilidades ou concretudes indesejáveis inerentes à nossa existência, como a morte, por exemplo (p. 4). Outra manifestação do abjeto se apresenta em nossos dejetos, fluidos corporais que geram asco, mas que são por nós produzidos e, portanto, fazem parte de nós. Assim, o abjeto seria aquilo que existe em nós, mas que não queremos reconhecer.

Em “As palavras, os corpos e as fronteiras do humano”, Nízia Villaça argumenta que no confronto com o abjeto, o “sujeito perde progressivamente seu *pathos* autoritário, sua referencialidade, estabilidade e controle sobre o objeto, assumindo a etimologia de *subjectum*, assujeitado” (VILLAÇA, 2008, p. 182). Nesse sentido, o estranhamento face ao abjeto corresponde a uma experiência traumática em que se funda nossa existência.

Para Kristeva, o abjeto poderia ser assimilado pelo sujeito ao ser nomeado, ao passo que lhe atribuímos um significante (KRISTEVA, 1982, p. 5). Em outras palavras, ao narrativizarmos nosso lado abjeto, reconheceríamos tais partes como inerentes a nosso ser.

Essas ideias encontram consonância com a visão de Galle acerca do romance autobiográfico, no sentido de poder dar ao escritor a chance de expressar um lado oculto de sua subjetividade, sem ter de assumir responsabilidade sobre o que é dito. A ficcionalização de suas experiências, portanto, ofereceria ao autor as condições para o processo de assimilação de questões indesejáveis. O protagonista



de um romance autobiográfico poderia ser visto, então, como a concretização do lado abjeto de seu autor.

Essa noção é patente no caso de Enderby. Como já visto anteriormente, Burgess usa metáforas escatológicas quando se refere ao ato de escrever, comparando o processo criativo a momentos de constipação, seguidos de crises de diarreia. Tal metáfora está presente de forma concreta em *Inside Mr. Enderby*. Ao ser inspirado pela musa, Enderby precisa se dirigir ao banheiro, fazendo com que o ato de escrever e o gesto de defecar ocorram simultaneamente.

De acordo com Burgess, a figura de Enderby originou-se de uma alucinação que ele teve, quando morava na Oceania. Em *Little Wilson and Big God*, o autor relata seu primeiro “encontro” com a personagem:

A falta de vegetais de folha verde nos deixava com a língua branca e com prisão de ventre. A prisão de ventre era a enfermidade que predominava entre os expatriados. Um amanuense tâmil que conheci aproveitava o dia de descanso, a sexta-feira, como a ocasião para um tipo de ritual de purgação. Ele tomava uma garrafa inteira de óleo de rícino, e levantava no sábado, dia de trabalho, magro, pálido, com movimentos lentos mas tendo notadamente passado por uma catarse. Desperdicei muito tempo no banheiro. Certo dia, ao entrar nele, vi um homem<sup>12</sup> de meia-idade na privada, escrevendo poemas. Foi uma breve alucinação, mas ela me levou a criar um personagem chamado Enderby. (BURGESS, 1993, p. 392)

A insistência de Burgess na purgação aponta, a meu ver, para a personagem Enderby como uma espécie de canal para excreção do lado negativo do autor. Por isso, concebo Enderby como dejetos de Anthony Burgess. Andrew Biswell reconhece que a personagem poderia ser vista como uma versão do escritor caso ele tivesse deixado sua infância solitária e vazia de alegria se tornar uma neurose. É por isso que Biswell sugere que se Enderby é Burgess, ele é seu pior lado (BISWELL in WOODROFFE, 2006, p. 206).

Para melhor entender a figura de Enderby e por que a compreendo como dejetos do romancista inglês, faz-se necessário expor a estória narrada no romance. *Inside Mr. Enderby* é dividido em três partes, subdivididas em capítulos. A primeira apresenta o protagonista Francis Xavier Enderby, um poeta, que, apesar de admirado e reconhecido, não tem nenhum de seus poemas publicados em antologias. Ele é um misantropo, que evita contato prolongado com outros, por

<sup>12</sup> A tradução traz o vocábulo “mulher” ao invés de “homem”. Tomei a liberdade de corrigi-la, visto que o texto original traz o vocábulo “man”.

não desejar interferências em sua relação com a musa. Seus recursos financeiros, oriundos de uma herança de sua madrasta, lhe permitem uma vida aprazível. A personagem é um esteta, vivendo quase que exclusivamente pela e para a arte, dentro de seu mundo linguístico, sem demonstrar muito interesse pelo mundo exterior e pela vida prática cotidiana.

Seu apartamento é sujo e desarrumado. Sua aparência é desleixada, devido a seus péssimos hábitos de higiene; seus banhos são mensais, por exemplo. Sua banheira se tornou o arquivo de seus poemas em construção, geralmente escritos quando a personagem se assenta no vaso sanitário para dar conta de suas necessidades fisiológicas. Como não cuida bem de sua alimentação, ele sofre de constante dispepsia, sinalizada por onomatopeias que simbolizam flatos ou eructações. Em suma, Enderby emerge como uma figura repulsiva.

Em repetidos momentos, a personagem revela uma ligação problemática com a Igreja Católica Romana, semelhante à do autor, apontando para uma apostasia dolorosa. Essa relação é tão forte que gera reflexos em sua própria produção artística. Apesar desta relação contraditória com a fé católica, Enderby e Burgess permanecem apóstatas.

A madrasta da personagem é um dos fatores apresentados como responsável por sua apostasia, já que fora ela que o educara nos preceitos da fé católica. Além disso, tal figura faz com que Enderby não demonstre interesse por mulheres, como se pode atestar na passagem em que ele escreve em um pedaço de papel higiênico: “[t]oda mulher é madrasta” (BURGESS, 1990, p. 60). Essa é uma das razões para que a personagem seja um solteirão convicto. Além de não desejar nenhum tipo de intromissão feminina em sua relação com a musa, o protagonista do romance não consegue conceber nenhum indivíduo do sexo oposto como algo diferente da madrasta por quem sente tanta aversão.

Durante um jantar em que Enderby é premiado por sua obra, ele é abordado por outro poeta, Rawcliffe, para quem conta sobre seu projeto: um poema épico intitulado *The Pet Beast*. Ele pretende juntar o mito grego do minotauro ao mito cristão do pecado original, mais uma vez sublinhando o dilema religioso. Na mesma cerimônia, o protagonista é procurado por Vesta Bainbridge, editora da revista feminina *Fem*. Ela deseja contratá-lo para escrever poesia para a revista. Enderby aceita, ao que parece, por ter ficado impressionado com a beleza de sua interlocutora.

Contudo, alguns eventos fazem o protagonista mudar de ideia em relação à sua contribuição para a revista, fator que o leva a cometer um equívoco com suas correspondências. A carta contendo sua desistência é trocada por um poema amoroso e enviada a Vesta. Intrigada, ela decide visitá-lo, ocasião em que fica impactada com a vida insalubre do poeta. Atribuindo o desleixo do protagonista à falta do elemento feminino em sua vida, ela assume como projeto trazer-lhe de volta a uma vida social e saudável, fator que leva as duas figuras a se casarem.

Alguns dos elementos mais significativos do romance são apresentados na segunda parte do romance, durante a lua de mel do casal. Vesta Bainbridge é, assim como Enderby, uma católica não-praticante. No entanto, a personagem pretende retornar ao seio de sua antiga igreja e deseja que seu novo esposo faça o mesmo. Devido a isso, a lua de mel ocorre em Roma, sede da Igreja Católica. A questão religiosa é problematizada por meio dessa viagem, visto que o protagonista é levado a enfrentar símbolos que concebe como opressores.

Um evento relevante no tocante a esta questão consiste em uma viagem de um dia apenas, aparentemente turística, para uma comuna perto de onde as personagens estão hospedadas. Assim como Enderby, sabemos, inicialmente, de que se trata de uma visita a um lago. Entretanto, posteriormente, revela-se que o local é o Lago Albano, onde fica situado o Castel Gandolfo, residência de veraneio do Papa. O protagonista se encontra, portanto, em meio a milhares de turistas, ou melhor, peregrinos, que viajam em busca da figura sagrada, sendo levado, então, a confrontar sua apostasia.

A ligação da fé católica com a madrasta e o interesse renovado nesta religião por parte de Vesta leva Enderby a identificar as duas figuras. Devido a isso, o poeta propõe o divórcio. A esposa concorda, prometendo se apoderar de todo o dinheiro do protagonista, o que destruirá sua independência financeira, negando-lhe a possibilidade de voltar a viver como fizera antes do casamento.

A terceira parte apresenta Enderby divorciado, vivendo em condições piores do que no início da narrativa e enfrentando uma crise criativa. Depois de uma malsucedida tentativa de suicídio, ele é internado numa instituição mental para tratar seu comportamento antissocial, visto pelos psiquiatras da instituição como infantil. Estes desejam transformá-lo em um adulto normal e socialmente produtivo.

Considerando o que foi exposto até este momento, creio ser possível responder a indagação sobre o que poderia nos levar a considerar Enderby como

subjetividade não-oficial de Anthony Burgess. Utilizando as contribuições de Galle e de Kristeva, poder-se-ia dizer que a liberdade trazida pela escrita ficcional teria a potencialidade de auxiliar o romancista não apenas a se desvencilhar de um lado abjeto, mas também a reconhecê-lo e aceitá-lo. Talvez seja por isso que ele utilize a metáfora do excretar/escrever com Enderby, já que é por meio deste que o autor se dá a liberdade de descrever suas experiências desagradáveis. Destarte, entendo que Enderby seja uma espécie de canal excretor sentimental.

Há uma passagem no início do romance que parece sugerir essa noção. Tal passagem tem como narrador o professor que visita com seus alunos o apartamento da personagem. Eles adentram o banheiro do protagonista e veem seus poemas jogados na banheira. O narrador, então, explica a seus alunos o seguinte:

É aqui que o senhor Enderby escreve a maior parte de seus poemas. Extraordinário, não? Aqui ele sabe que sua privacidade é absoluta. A banheira está cheia de manuscritos, dicionários, esferográficas gastas. À frente da privada vemos uma mesa baixa, da altura exata. Há um aquecedor elétrico para aquecer suas pernas nuas. Por que ele escolhe este cômodo tão exíguo? A poesia, como ele declarou certa vez numa entrevista, é bem apropriada ao banheiro; o poeta tem a função de limpar o tempo, fazer-lhe a catarse. *Porém podemos estar certos de que a coisa é bem mais complexa. Trata-se de alguma agonia de sua infância que ainda não descobrimos.*<sup>13</sup> (p. 15)

Outro elemento que parece sugerir o mesmo é o nome do protagonista. Uma de suas referências é uma vila na Inglaterra, localizada no condado de Leicestershire. Trata-se também de uma cidade na província canadense de British Columbia. Há montes, picos, regiões e ilhas com o mesmo nome, ao redor do mundo, em lugares como Nova Zelândia, Austrália e América do Sul. Richard Matthews sugere que a escolha do nome se refere a uma região da Antártica, onde nada existe, onde não cresce vida. Isso apontaria para o fato de Enderby ser uma personagem sem vida externa, já que vive somente em seu mundo de palavras (MATTHEWS in WOODROFFE, 2006, p. 197).

Entretanto, nenhum dos especialistas que li atentou a uma outra possibilidade que exponho agora. Burgess era também um linguista e tinha o costume de inventar palavras<sup>14</sup>, como seus heróis literários William Shakespeare e

<sup>13</sup> Grifo meu.

<sup>14</sup> Uma rápida leitura de qualquer página de seu mais famoso romance, *Laranja Mecânica*, atesta a criatividade que ele possuía de inventar novos vocábulos.

James Joyce. Isso me leva a indagar se a palavra Enderby não seria uma espécie de jogo ou trocadilho. Compreendo tal palavra como um vocábulo formado pelo processo de aglutinação dos seguintes componentes: *end + er + by*. *End* significa finalizar na língua inglesa. Já “-er” é um sufixo que designa uma função ou profissão, o que faz com que a junção de “*end + er*” signifique algo como “finalizador”. O afixo *by*, neste caso, é pronunciado como o verbo *to be* no modo imperativo, que significa “seja” ou “esteja”. Portanto, poder-se-ia argumentar que “*End + er + by*” significa algo como “seja o finalizador”.

A ideia é sugerida no próprio romance, em uma passagem em que Rawcliffe se encontra com Enderby em Roma. Depois de alguns copos de Strega, bebida alcoólica italiana, Rawcliffe começa a improvisar uma canção com o nome do protagonista, que contém a construção “*ender be*”<sup>15</sup>:

‘Your Italian’s coming along very nicely,’ said Rawcliffe. ‘A couple of nice vowels there. A couple of nice Stregas,’ he said, as these appeared. ‘God bless, all.’ He drank. He sang, ‘Who would an *ender be*<sup>16</sup>, let him come hither.’  
 ‘How did you know we were here?’ asked Enderby.  
 ‘Air terminal,’ said Rawcliffe. ‘Today’s arrivals from London. Always interesting. Here, they said honeymoon. Remarkable, Enderby, in a man of your age.’  
 ‘What do you mean by that?’ asked Enderby.  
 ‘You gentlemen ave Strega on the ouse’, said Dante, pouring.  
 ‘*Tante grazie*,’ said Rawcliffe. ‘There you go, Enderby, worrying about meaning all the time.’ He sang, standing to attention. ‘Would you a spender be would you a *mender be*<sup>17</sup>, God save the queen. No meaning there, is there? Would you a *fender be*<sup>18</sup>. That’s better still. Too much meaning in your poetry, Enderby. Always has been.’ (BURGESS, 2002c, p. 116)

Além de “*ender be*”, as frases “*would you a mender be*” e “*would you a fender be*” parecem confirmar o caráter construtivo do nome do protagonista. A palavra *mender* significa “reparador” na língua inglesa. Já *fender* pode apontar para um tipo de objeto usado nas laterais de embarcações para absorver o impacto destas contra o cais no momento de atracação, algo como um pneu velho, por exemplo. A crítica que Rawcliffe efetua a Enderby em relação a sua procura por sentido só pode ser lida como irônica na passagem referida. Além do possível significado do nome Enderby – o de finalizador – poder-se-ia argumentar que a

<sup>15</sup> Mantenho a passagem no original em inglês visto que o trocadilho seria perdido na tradução.

<sup>16</sup> Grifo meu.

<sup>17</sup> Grifo meu.

<sup>18</sup> Grifo meu.

personagem funciona como um reparador do passado do autor ou como um objeto para suavizar o impacto que tal passado teve em sua identidade.

Retomando o nome completo do protagonista, Francis Xavier Enderby, chega-se ao seguinte significado: “seja o finalizador de Francisco Xavier”. A figura de São Francisco Xavier é deveras importante para a Igreja Católica. Ele foi cofundador da Companhia de Jesus, cuja principal função, ainda hoje, é promover trabalhos missionários e educacionais ao redor do mundo. Como apontado na seção anterior, Burgess estudou no *Xaverian College*, uma escola ligada à Companhia mencionada. Enderby passou pela mesma experiência. Além da influência de suas madrastas em suas formações religiosas, as duas figuras aprenderam muito sobre o catolicismo nas instituições educacionais jesuítas pelas quais passaram. Foi nessas instituições também que os dois ligaram a fé católica a um poder disciplinador e às noções de inferno e danação eterna. A fé em que foram nutridos na infância se tornou um símbolo de opressão. Ainda assim, Burgess não deixou de apoiar o catolicismo, mas se negou a segui-lo, sempre se mostrando contraditório.

Acredito que essa contradição tenha levado Burgess a lançar mão do romance autobiográfico, para assumir a subjetividade não-oficial de que fala Galle (2006, p. 80-81). Por meio de Enderby, ele pôde ter buscado reconhecer seu lado obscuro, aceitar-se a si mesmo e sublimar sua relação com a Igreja Católica, ou, pelo menos, tentar lidar com a complexidade de sua identidade religiosa. Francis Xavier Enderby, então, se torna o “finalizador de Francisco Xavier”, o destruidor de seu passado católico, aquele que ajuda o romancista a sublimar o fim de tal relação. Enderby é, ao mesmo tempo, seu dejetivo e seu redentor, seu lado abjeto e o cordeiro sacrificial por meio do qual o romancista pode expiar sua culpa por apostatar de sua fé.

A liberdade oferecida pela escrita ficcional traz ao autor a oportunidade de utilizar os traços biografêmicos de maneiras distintas daquelas que utiliza ao construir sua narrativa na autobiografia, o que faz com eles gerem efeitos diferentes. Ao cotejarmos os dois discursos, esses traços ganham relevo, destacando-se e gerando maior complexidade na construção biográfica que fazemos acerca do autor. É neste ponto que reside o ganho de uma leitura comparativa entre autobiografia e romance autobiográfico, i.e., na possibilidade criativa dessa relação.

Proponho, então, cotejar passagens de *Little Wilson and Big God* e *Inside Mr. Enderby* na próxima seção. Pretendo, por meio desta comparação, ilustrar a diferença no que tange aos efeitos gerados por ambos os discursos e demonstrar o potencial criativo deste cotejo para a construção da figura de Anthony Burgess. Cabe salientar que abordarei não só a questão do catolicismo mas também a relação conturbada que Burgess e Enderby mantinham com suas respectivas madrastas, representadas nas obras que compõem o corpus desta pesquisa como figuras desprovidas da capacidade de demonstrar afeto.

### 3.3

#### ***O pequeno Wilson e o grande Deus & Enderby por dentro***

Nesta seção, proponho apresentar passagens retiradas do primeiro volume da autobiografia de Anthony Burgess e trechos que lidem com as mesmas questões temáticas presentes no romance *Inside Mr. Enderby*. Meu intuito é mostrar as diferenças nas estratégias de construção dos textos mencionados, assim como os efeitos produzidos. Cabe salientar que quando me refiro à figura de Anthony Burgess não tenho em mente o autor empírico, visto que seria impossível ter acesso a ele. Há diferentes instâncias que podem ser chamadas de Burgess em sua autobiografia, sendo estas o autor empírico, o autor implícito (a figura que, como leitores, construímos acerca daquele que cremos ser o autor empírico, mas que não corresponde a este), o narrador e, finalmente, a personagem narrada. O Burgess que abordo corresponde às duas últimas figuras mencionadas.

Entretanto, antes de iniciar a comparação referida, faz-se necessário relembrar que a autobiografia estabelece um contrato referencial, mesmo que apresente elementos de descontinuidade. Ao lermos autobiografias, espera-se encontrar relatos que tenham como base a noção de verdade, como argumenta Douglas Milton (MILTON in WOODROFFE, 2006, p. 22).

Como discutido anteriormente, textos factuais buscam deixar poucos espaços vazios para o preenchimento do leitor, pois são, em sua maioria, de natureza informativa. De acordo com Philippe Lejeune, *Little Wilson and Big God* é um exemplo patente (LEJEUNE in WOODROFFE, 2006, p. 50). No texto

apresentado no simpósio “The Lives of Anthony Burgess”, o teórico francês afirma que Anthony Burgess não deixa vazios em sua autobiografia, e argumenta que seu relato é, de certa forma, saturado, até mesmo para uma autobiografia (p. 50). É possível argumentar, como o fez Roger Lewis por meio da biografia que escreveu sobre Burgess, que o romancista inglês deixou de relatar diversos elementos de sua experiência de vida em sua autobiografia, mantendo, dessa forma, parte de sua história oculta, fator que parece contradizer, em primeira instância, o que Lejeune afirma. Tais escolhas são compreensíveis a partir do que foi discutido na seção que aborda a construção do *self* autobiográfico. O autobiógrafo relata apenas aquilo que crê contribuir para a formação da autoimagem que intenciona construir. É nesse sentido que a afirmação de Lejeune deve ser entendida, i.e., o relato de Burgess pode ser considerado saturado se tomarmos como ponto de partida a autoimagem construída por ele.

Esse fator, por si só, poderia bastar para que, primeiramente, o leitor aborde o relato em questão com suspeita. No caso de *Little Wilson and Big God*, devido à saturação de informações e à estruturação da narrativa evitando a ocorrência de vazios, a possibilidade do processo de ideação sofrer rupturas se torna mínima, o que, conseqüentemente, não nos permite adentrar o texto da mesma forma que fazemos na escrita ficcional. A participação do leitor não pode, portanto, ser muito ativa. Além disso, como já argumentado, durante a leitura da autobiografia, o que pode ser presentificado é o momento de lembrança do narrador. Nesse caso, esta figura possui o mesmo nome do autor, que, por sua vez, é uma pessoa real. Por ser uma autobiografia, o pacto de leitura estabelecido é referencial. Assim, tomando como base as contribuições de Hamburger (1986), não há como adentrar a interioridade do narrador, pois ele é identificado como uma eu-*origo* real.

O contrário ocorre em *Inside Mr. Enderby*. Consoante o que foi apresentado no capítulo teórico, devido ao pacto ficcional estabelecido pelo romance, os eventos nele descritos são presentificados durante sua leitura. Além disso, eventos narrados em escritos ficcionais são experimentados por meio das perspectivas e subjetividades das personagens, por meio de suas eu-*originidades*, como afirma Hamburger (p. 68). Isso significa que podemos imergir nas interioridades das personagens. Ademais, por mais que alguns dos acontecimentos pareçam ser predizíveis, há índices de indeterminação suficientes para levar o leitor a idear



possibilidades que não se concretizam, frustrando suas expectativas e botando em xeque seus quadros de referências.

*Inside Mr. Enderby* possui uma especificidade que o faz diferente de outros romances. Apesar de ser um escrito ficcional, de ser narrado em terceira pessoa e de apresentar diferentes personagens, a narrativa permite acesso apenas à interioridade do protagonista, que, como já demonstrado, pode ser identificada à figura de Anthony Burgess. Outras personagens não têm sua interioridade revelada. Processos internos como pensar, sentir, imaginar, entre outros, quando relacionados a personagens diversas, são geralmente descritos a partir de indícios percebidos pelo narrador. Entretanto, este tem livre acesso a tais processos quando relacionados ao protagonista, como se o enxergasse por dentro, fator sugerido pelo próprio título do romance. Somando essas características à presença de vários biografemas que aparecem na autobiografia oficial, é possível argumentar que o leitor que conhece a história de vida de Burgess pode ter a impressão de estar diante de uma autobiografia alternativa. A copresença desses traços faz com que eles ganhem relevo, profundidade e densidade. Entretanto, o caráter ambíguo do romance autobiográfico não permite delimitar o que é efetivamente autobiográfico e o que é estritamente ficcional, dificultando confirmar impressões acerca dos biografemas focalizados. Ainda assim, *Inside Mr. Enderby* permite aventar hipóteses sobre os biografemas em questão, o que contribuiria para maior complexidade na construção da figura de Anthony Burgess.

Levando tais fatores em consideração, proponho iniciar a comparação de trechos retirados do *corpus* de minha tese, focando as diferentes estratégias de construção das narrativas, assim como os efeitos produzidos por elas. É importante salientar que *Little Wilson and Big God* baseia-se num paradigma tradicional, i.e., trata-se de uma narrativa teleológica que constrói uma figura que passa por dificuldades ao tentar deixar sua marca no mundo. Como já apontado, os eventos são, em uma perspectiva geral, muito bem amarrados, oferecendo poucos espaços para a ruptura do processo de ideação.

Um dos principais assuntos que Burgess aborda em sua autobiografia diz respeito à sua apostasia do catolicismo. Em primeiro lugar, transcrevo algumas passagens que mostram o que significava professar o catolicismo para uma criança, na perspectiva do narrador. Um dos pontos em que ele insiste é o sentimento de alienação em solo inglês.

Ser um católico significava, primeiro que tudo, pertencer a uma facção minoritária desprezada pelos estudiosos da escola primária da Igreja Anglicana St Augustine, no outro lado da Monsall Street. Os meus colegas me ensinaram a chamá-los de “anglicaninos” [*proddy dogs*] em resposta à chacota que eles faziam dos “gatólicos” [*cat licks*]. (BURGESS, 1993, p. 35)

A tensão entre os dois grupos é ironicamente sublinhada pelo uso de vocábulos inusitados como “anglicaninos” e “gatólicos”. O relato do início de sua educação nos dogmas católicos segue um padrão similar:

Madre Andrea tinha uma expressão afável, era delicada e gentil. Ela nos ensinou o Pai-Nosso, a Ave-Maria e o Louvado Seja Deus. Sabíamos quem era a Ave-Maria. Havia uma estátua sua, vestida de azul com uma grinalda de estrelas, no saguão da escola. Para lá os meninos mais velhos, cujos gritos, devido à cinta, podíamos ouvir, eram mandados aos soluços a fim de que se ajoelhassem e pedissem perdão. Tínhamos de ser convencidos com a possibilidade de passarmos por castigos mais apocalípticos. O inferno, ternamente explicado por Madre Andrea, era ainda mais terrível pela ternura. “Pra sempre, Madre Andrea?” – “Sim, para todo o sempre. Rezo a Deus Todo Poderoso para que nenhuma criança dentre vocês mereça o fogo eterno.” O Fim do Mundo podia não estar longe; ele podia vir tão rápido que os pecadores não teriam tempo de se arrepender. (p. 45).

Apesar do tom grave usado na descrição dos meninos ajoelhando-se aos soluços para pedir perdão a uma divindade, a passagem se configura um tanto irônica ao chegar à descrição “tenra” do inferno, aumentando a distância entre o narrado e a emoção a ser evocada.

Na seguinte passagem, Burgess fala sobre os preparativos para sua primeira confissão e sua primeira comunhão. De início, ele demonstra preocupação com o evento, o que parece conferir um tom de gravidade à descrição. Contudo, o apelo cômico da canção que encerra o trecho contradiz sua tentativa de conferir solenidade ao acontecimento. O mesmo clima atravessa a passagem entre parênteses, em que o narrador imagina Deus e Seu filho iniciando uma discussão acalorada sobre o caráter profano da flatulência.

Eu estava com sete anos, e, portanto, chegara à idade da razão: eu tinha de me tornar um filho racional da Igreja fazendo a minha primeira confissão e comungando pela primeira vez. Eu precisava de conselhos acerca dessa primeira confissão, que deveria ser feita no confessionário ao Padre O’Reilly na Igreja dos Mártires Ingleses. Eu cometera pecados, eu sabia, (...) mas eu tinha a vaga consciência de um limite entre a verdadeira condição pecaminosa e o simples comportamento social inaceitável. Por exemplo, meter o dedo no nariz e peidar deliberadamente poderiam não ser considerados por Deus Pai e Filho (embora eu

Os pudesse imaginar começando um bate-boca sério sobre isso) como ações dignas do inferno. Mas havia uma cançãozinha que eu estivera cantando para mim mesmo, e eu sentia que ela era obscena o bastante para ser pecaminosa. Qual era a canção, isso o meu pai queria saber. Envergonhado, eu a cantei:

Bem longe, existe um mundo de alegria,  
Onde os leitões fodem três vezes por dia.  
Pudesses tu  
Ver como enfiam os dedos no cu,  
Pudesses tu  
Ver a vara dar seis num dia. (p. 49-50)

A próxima passagem, em que Burgess relata sua primeira comunhão, parece, a princípio, apresentar um tom um pouco mais sério se comparado com o último trecho citado:

O Padre O'Reilly aceitou o conjunto generalizado de palavrões e de pensamentos maus, e recebi a minha absolvição, embora, eu pensava, com um castigo desproporcional de cinco Pais-Nossos e cinco Ave-Marias. A manhã da minha primeira comunhão deveria ter sido o momento mais feliz da minha vida. Ela foi, até aquele momento, o mais terrível. Deram-me o corpo e o sangue de Jesus Cristo na forma de um *wafer* fininho que aderiu ao céu da minha boca, e me afastei do altar, as mãos unidas, os olhos fechados, murmurando “Meu Senhor e Meu Deus”. Com a língua, eu poderia limpar Cristo do céu da boca, porém o fogo do inferno estaria à minha espera caso os meus dentes O tocassem. Se até mesmo um pouquinho de comida ou uma gotinha de líquido tivessem antecedido a Sua ingestão, o céu, então, haveria de irar-se, e o carvão recém-extraído da mina seria trazido a fim de causar a minha morte de maneira repentina e impenitente. Desde o momento em que me tornei um confessor de verdade, foi muito importante adiar a morte. Fiz a minha primeira comunhão num dia em que chovia a cântaros em Manchester. No meu caminho até a igreja, eu abrira a boca para apanhar alguns pingos de chuva. Seria aquele líquido um alimento? Daquele momento em diante, eu tinha de ser bom. Eu tinha já qualificações para ir ao inferno. (p. 50).

A incongruência entre os termos “feliz” e “terrível”, quando o autor descreve suas expectativas *versus* a realidade no tocante ao dia de sua primeira comunhão, aponta para desconforto e decepção. A descrição do temor ao receber a hóstia é quase palpável, o que poderia trazer a gravidade que se esperaria em um relato sobre uma primeira comunhão. Contudo, mesmo nesse fragmento se vislumbra um tom irônico: ter as qualificações necessárias para ser mandado ao inferno efetua uma quebra em relação à seriedade expressa na forma como ele apresenta sua primeira eucaristia. O leitor é direcionado, dessa forma, a abordar o temor que o autor anteriormente sugeriu sentir com suspeita.

Outra passagem que reforça esse sentimento de suspeita em relação ao seu medo da divindade encontra-se no relato cômico de sua rotina escolar:

As orações eram longas, e retratavam mais a Virgem Maria do que seu filho, ou do que o grande Deus, irado e dispéptico, que andava bufando pelo seu laboratório de castigos. Maria estava lá, notadamente terna e perdoando palavrões tais como “cu” e “bunda”, embora se admitisse que fosse educada o bastante para saber o que essas palavras significavam. (p. 62)

Tanto a descrição da divindade como um ser “irado e dispéptico”, que anda “bufando pelo seu laboratório de castigos”, análoga aos vilões desajeitados que povoam as histórias infantis, quanto a associação da Virgem Maria a palavras como “cu” e “bunda” não apenas acentuam o tom de absurdo e de comicidade do trecho como também contradizem a imagem disciplinadora da Igreja.

Já quando Burgess começa a duvidar de sua fé, por conta do início de sua vida sexual, ele parece mostrar certa preocupação, ou até mesmo temor, perceptível na seguinte passagem, em que ele confessa aos padres que tivera contatos de natureza sexual com uma criada que trabalhou em sua casa:

Eu passara por ela [confissão por pecados sexuais] de maneira bastante fácil, depois das primeiras oportunidades para a luxúria. Tivera o bom senso de não me confessar no Santo Nome, onde os jesuítas haveriam de me interrogar de modo implacável; eu fora para o Mártires Ingleses, onde um cura não levava muito a sério a visão proibida da nudez total, nem o ato de tocar os seios – coisas dignas de lástima, mas talvez inevitáveis numa grande família mal alojada, provavelmente como a família dele no Condado de Cork ou em outro lugar. Uma absolvição fácil, e a criada, depois do seu banho final, partira. Eu podia escapar impune num novo encontro com esse mesmo padre, principalmente se a brontofobia, de caráter irlandês, fizesse parte da conversa, mas Madge, que podia muito bem ter ouvido ruídos suspeitos no quarto ao lado, insistiu em que ela e eu fôssemos juntos à confissão no Santo Nome. Assim, prosseguimos debaixo de chuva (...). Para o Pe. Fitzjames, fiz o que é conhecido como limpar a consciência (o limpar<sup>19</sup> mais bem aplicado à jovem que tomava banho). Eu poderia ver através do ralo que ele estava lendo os resultados das corridas de cavalo no *Evening Chronicle*. A minha revelação se mostrou mais interessante do que o *Chronicle*, que ele enrolou, fazendo um canudo apertado para bater no meu vulto que se via atrás do ralo. Obscenidade, pecado mortal, e também alguém tão jovem, qual é o seu nome, onde você mora? Eu sabia tudo sobre o sigilo nos confessionários, e insistia no meu direito ao anonimato. Disseram-me que fosse embora, e depois fui chamado de volta para receber a absolvição cansativa e uma penitência detestável – cinco dezenas do rosário ali em frente ao altar-mor. Madge, que logo passou pelo seu costureiro Pai-Nosso, por uma Ave-Maria e por um Deus Seja Louvado, teve de esperar muito tempo por mim. Que pecados eu havia cometido, isso ela queria saber. Briga, desobediência, má-criação. Ela não parecia convencida. (p. 69-70)

<sup>19</sup> “Trocadilho com a expressão *to make a clean breast of it* (fazer uma confissão completa)”. (N. do T.) (BURGESS, 1993, p. 70)

À primeira vista, Burgess parece alterar seu tom levemente, trazendo maior gravidade a seu relato. Entretanto, pode-se ver que ele buscava manipular o tipo de penitência ao se confessar numa igreja menor. O “bom senso” de não se confessar no Santo Nome aponta para a natureza manipulativa do narrador e, indiretamente, para a falta de seriedade com a qual encarava suas confissões. O comentário que faz entre parênteses quando se refere a limpar sua consciência, claramente aludindo ao corpo da criada, efetua uma ruptura do tom aparentemente grave do princípio da passagem. Quando Burgess descreve o padre deixando de ler o *Evening Chronicle*, pois sua confissão era mais interessante que os resultados das corridas de cavalos, não há mais como abordar o trecho sem reconhecer a ironia.

Algumas páginas depois, há um episódio que parece trazer enorme temor ao narrador. Burgess reconhece que, depois de ler o sermão sobre o inferno do romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, sentiu-se impelido a confessar seus pecados.

(...) quando cheguei ao retiro da escola e aos dois sermões sobre o inferno, vi-me fora da literatura. Fiquei terrificado. Ironicamente, em contraste com os cânones estéticos expressos de modo tão eloqüente por Stephen Dedalus, considerei inteiramente didático o poder do romance. Corri para o confessionário, despejei os meus pecados de dúvida quase que a soluçar, e recebi uma absolvição dada de modo brando e uma penitência nugatória. (p. 136)

Ao afirmar ter se sentido “terrificado” e ter corrido ao confessionário a soluçar, Burgess demonstra menor distância entre si próprio e o evento relatado. Contudo, como argumentei outrora, a narração autobiográfica pode apenas retornar ao momento da própria narração, não ao momento supostamente vivenciado, impedindo a presentificação daquilo que é narrado, atenuando seu efeito.

Considerando o temor à sua religião, seria de se esperar que a perda de fé fosse um processo, no mínimo, doloroso. No entanto, as passagens em que o escritor nos apresenta suas dúvidas sobre o catolicismo mantêm a mesma forma irônica e, em certos momentos, até mesmo bem humorada, como se pode notar abaixo:

A perda de fé se revela como uma síndrome. Muitos sintomas aparecem conjuntamente, e resultam nela. Um sintoma pode ser a preguiça que faz a gente

ficar na cama, uma falta de disposição para acordar cedo no domingo e ir à missa – uma indicação de que o sono é mais importante do que a renovação do sacrifício divino. Um outro sintoma talvez seja protelar a confissão, devido ao aborrecimento causado pela bronca em virtude de pecados sexuais. A minha desilusão cada vez maior com relação à Igreja Católica tinha que ver mais com a estética do que com a doutrina. (...) Deus odiava a arte. (p. 133-134)

A vontade de permanecer na cama, a “falta de disposição para acordar cedo” ou se confessar aparecem como mera constatação, não denotando qualquer crise ou abalo emocional, que seriam esperados em relação a uma questão tão crucial como a perda de fé. O início de seu distanciamento do catolicismo parece ser nada problemático.

No trecho seguinte, ele relata uma conversa que teve com um padre da Igreja do Santo Nome sobre algumas de suas dúvidas. Há de se notar um tom completamente irônico.

Levei comigo as minhas inquietações para o Santo Nome e para uma entrevista particular com o Pe. Myerscough. Eu era ingênuo o bastante para esperar compreensão da parte dele, e esperar que ele até mesmo abençoasse a vontade que eu tinha de ser um católico extra-eclesiástico. Quando eu disse que os sacramentos me pareciam um excrescimento superficial sobre a fé, que era essencialmente algo relacionado com o amor e com a vida reta, ele perdeu as estribeiras e gritou: “Heresia”. Com expressão grave, ele me ordenou que interrompesse por ora as minhas atividades escolares e passasse todo o tempo rezando pelo perdão. Então, mandou-me embora. Depois disso, ouvi ele dizer a alguém que foi um caso lamentável, um problema envolvendo “o pequeno Wilson e o grande Deus”. Rezei pela graça, mas o grande Deus estava em alguma importante conferência arcangélica, e não dispunha de tempo para o pequeno Wilson. (p. 135-136)

Assim como nas passagens anteriores, Burgess não parece demonstrar nenhum tipo de sofrimento em relação às suas dúvidas religiosas. A frase em que imagina a divindade numa grande “conferência arcangélica” chega mesmo a ridicularizar a seriedade com a qual o padre Myerscough lidou com a situação. Nota-se também que esse diálogo foi a origem do título do primeiro tomo de sua autobiografia. A partir desse momento, o título só pode ser interpretado como troça às palavras do padre.

Ao descrever o católico apóstata, Burgess constantemente utiliza um tom de zombaria, fazendo chacota da culpa que sente por ter deixado a igreja, como se percebe na seguinte passagem:

Digo que perdi a minha fé, mas, na verdade, eu não passava de um católico que havia apostatado, uma figura tão chata quanto o irlandês teatral e algumas vezes a

mesma figura. O que o torna tão chato é a sua lacrimosidade, principalmente depois que bebe, sobre ser um filho mau que bateu na mãe e que não ousa voltar pra casa. (p. 143)

Não há traços de culpa ou arrependimento na passagem, apenas uma pequena dose de bom humor para lidar com o tema da apostasia. O narrador não demonstra sentir pena de si próprio, não conferindo à perda de sua crença religiosa a gravidade esperada.

Uma das consequências do afastamento da igreja é sinalizada na busca do autor em criar seus próprios mitos. De acordo com ele, sua relação com a arte se inicia por conta disso:

Eu perdera a minha fé no catolicismo, mas ainda queria a minha imortalidade. Eu tinha de me decidir agora com que a imortalidade devia ser preenchida. Era provavelmente uma realidade platônica da qual esse mundo era uma cópia. A beleza era a realidade, já que a verdade era uma proposição ontológica sem substância, e a bondade era a essência das relações éticas, que não existiam na eternidade. (p. 142)

Apesar de sua nova fé na arte, Burgess chegou a pensar em retornar ao seio de sua Igreja quando mais velho. Esse fator demonstra, mais uma vez, a natureza contraditória desta relação, que se pode notar no trecho seguinte:

Na velhice, relembro as várias tentativas de cancelar a minha apostasia e de me reconciliar com a Igreja mais uma vez. Isso se deve ao fato de eu não ter encontrado nenhum substituto metafísico para ela. O marxismo não a substituirá, tampouco o tipo de humanismo céptico professado por Montaigne. Não conheço nenhuma outra organização capaz de explicar o mal e, teoricamente, pelo menos, pegar em armas contra ele. A Igreja decepcionou demais os seus filhos para ser considerada uma boa mãe, mas é a única mãe que temos. (p. 143)

Como demonstrado por meio dos trechos transcritos, nas descrições sobre a religião católica, sobre o processo de apostasia e sobre as tentativas de retornar à igreja prevalece o tom de ironia, gerando certo distanciamento entre o narrador e o que é narrado.

Ao comparar as passagens citadas com trechos retirados de *Inside Mr. Enderby*, nota-se que, apesar de tematizar os mesmos assuntos, a narrativa do romance gera efeitos distintos, contribuindo para a complexificação da imagem do autor. Ao analisar o romance em questão, não há como não perceber diferenças significativas nas estratégias usadas para apresentar os temas focalizados nesta tese. A relação da

personagem Enderby com sua fé parece ser mais problemática que a de Burgess. O processo de perda de fé, por exemplo, é construído de forma a transmitir um tom de angústia ausente na autobiografia.

Já fraca no pai comerciante (...), a fé morrera no filho poeta, graças àquela madrasta. Há mais de vinte anos que era tarde demais para revisita-la – retomar sua dignidade intelectual, sua teologia fria e coerente. Enderby havia se livrado dela, com lágrimas amargas, na adolescência, ajudado por Nietzsche, Tólstoi e Rousseau, e na tentativa de criar seus próprios mitos se tornara poeta. Não poderia mais retornar a ela, nem mesmo se quisesse tal coisa. (...) Como sua apostasia era notória, Enderby seria classificado juntamente com diversos irlandeses amalucados. Assim, era melhor ser discreto em relação a sua fé ou agnosticismo (...); o único problema era que sua arte se recusava a ser discreta. (BURGESS, 1990, p. 59-60).

Algumas escolhas vocabulares apontam claramente a diferença de expressividade na descrição dessa experiência na autobiografia e no romance em questão. Burgess perde sua fé, ao passo que a de Enderby *morre*. O primeiro tem preguiça de acordar cedo e deixar o conforto de sua cama para ir à missa. O segundo deixa o seio de sua igreja “com lágrimas amargas”, que apenas secam quando ele cria uma cosmologia própria por meio de sua arte. As diferenças de construção assim como dos efeitos gerados são flagrantes bastando essa breve análise da escolha de algumas palavras.

A questão da apostasia é retomada quando Enderby se casa com Vesta Bainbridge e esta se envolve na malsucedida tentativa de recuperar sua fé. Em lua de mel em Roma, surge uma conversa sobre o império romano, descrito por Enderby como “[u]m grande queijo podre, cheio de vermes e verbos irregulares” (p. 178), ao que se segue o diálogo abaixo:

Vesta ainda estava sorrindo, como Nossa Senhora na visão que Enderby experimentara naquele dia de calçadas escorregadias, viajando para Londres com um poema novo em gestação. -Você não ouve, não é? Você não me deixa dizer o que eu quero dizer.

-Paz romana, pois sim – rosou Enderby.

-Eu não me referia a este império, e sim ao outro, o que surgiu nas catacumbas.

-Ah, meu Deus, essa não – murmurou Enderby.

(...) Vesta disse: -Você não tem a impressão de estar voltando pra casa? A volta do filho pródigo, sabe? Você resolveu se excluir do império e desde então se arrepende. Não adianta negar; isso os seus poemas revelam o tempo todo (p. 178).



A reação de Enderby à menção de Vesta à Igreja Católica Romana é ilustrativa. Apesar de ser expressa por uma simples frase – “Ah, meu Deus, essa não” – tal reação aponta para seu incômodo em relação ao tema, que não se demonstra tão presente na autobiografia.

A visita ao Castel Gandolfo também consiste em mais uma estratégia de construção distinta no que tange o tema. Enderby, assim como o leitor, não sabe que se dirige à residência do Papa. Ele imagina apenas se tratar de uma excursão para algum ponto turístico que Vesta gostaria de conhecer. Esta o informa que durante o trajeto haverá paradas para visitas a diferentes vinhedos, fator que o leva a aceitar a proposta. Durante a viagem, Enderby dorme, acordando pela primeira vez quando o ônibus efetua uma parada. O prospecto de beber o anima. É nessa parada que ocorre o seguinte diálogo entre o casal, iniciado pelo esposo:

– Gozado nós dois sermos católicos relapsos<sup>20</sup>, não é? Você tem razão, dá um pouco a impressão de a gente estar voltando pra casa. Quer dizer, nós entendemos um país como esse melhor que os protestantes. As tradições daqui têm a ver conosco. (...) –Mesmo que a gente não tenha mais fé – disse Enderby – a gente tende a achar a Inglaterra meio estranha, meio hostil. Quer dizer, quando a gente pensa nas igrejas que roubaram da gente. Se bem que por mim eles podem ficar com todas elas, mas é bom eles se lembrarem de vez em quando que na verdade elas são ainda nossas. (...)

Vesta sorriu um sorriso um tanto azedo e disse: –Eu preferia que você não falasse dormindo. Pelo menos, não em público.

– É mesmo? O que foi que eu disse?

– Você disse “abaixo o papa” ou algo assim. Ainda bem que a maioria dos passageiros não fala inglês.

– Gozado – disse Enderby – Eu não estava nem pensando no papa. É muito curioso. Incrível as coisas que o subconsciente apronta, não é?

– Talvez fosse melhor você não dormir na próxima etapa da viagem – ordenou Vesta. –É a última.

– Mas, me diga uma coisa, ninguém falou no papa, nem nada parecido, não, falou? – disse Enderby, intrigado. (p. 184)

Nota-se que Enderby não demonstra pesar ao falar sobre a questão do catolicismo no plano teórico, o que assemelha sua figura a de Burgess, que constantemente discutia o tema, mantendo-se sempre distanciado do plano prático. Há de se notar, também, o tom preocupado de Vesta em relação ao que seu esposo dissera sobre o papa. Este elemento funciona como indício de que algum tipo de complicação está prestes a ocorrer. De fato, ao chegar ao Lago Albano, onde fica o

<sup>20</sup> A tradução de Paulo Henriques Britto apresenta o termo “católicos relapsos” para a versão original de *renegade catholics*.

Castel Gandolfo, Enderby começa a desconfiar do plano e se vê encurralado. Sua reação demonstra enorme inquietação:

Enderby agora já imaginava vagamente o que iria encontrar no alto da ladeira que começavam a subir, esquivando-se dos ônibus que ainda chegavam, a guinchar, porém deixou-se ser levado, passando por sorridentes vendedores de frutas e imagens religiosas. Enderby parou por um instante atônito, ao ver um retrato do tamanho de uma carta de baralho repetido mais de cinquenta e duas vezes: à primeira vista, parecia sua madrasta disfarçada de santo, abençoando o pintor que a pintara. Mas logo em seguida não era mais ela.

Ofegante, passou por um grande portão e atravessou um pátio onde fervilhava uma multidão eletrizada. Atrás dele e de Vesta, mais gente subia a ladeira. Uma armadilha, uma armadilha: ele não conseguiria escapar. Porém agora ouviu-se um rugido sagrado, tremendo, que fez todo o morro estremecer, e uma voz amplificada começou a falar muito depressa, em italiano. A voz não tinha dono: as bocas abertas, extáticas, bebiam o ar, os olhos negros procuravam a voz atrás das altas paredes de estuque amarelado, as persianas abertas para o calor, as árvores, o céu. Os rostos mal barbeados se abriam em beatitude ao ouvirem aquelas palavras tonitroantes e indistintas. Um brado brotou – Viva, viva, viva! – e toda a multidão o repetiu.

– Quer dizer – disse Enderby a Vesta – que é ele, não é?

Ela fez que sim. E agora os franceses ficaram excitados, levantando as orelhas, pois a voz parecia anunciar fantásticas decolagens: Toulon, Marseille, Bordeaux, Avignon. – Bravo! – O som ecoava nos vales, refletia-se nos morros, subia aos céus. – Bravo! Bravo!

Enderby estava apavorado, confuso. – Mas o que está acontecendo exatamente? – exclamou. Agora a voz começou a falar em americano, dando as boas-vindas aos peregrinos de Illinois, Ohio, Nova Jersey, Massachusetts, Delaware. E Enderby sentiu mãos frias por todo seu corpo quente ao ver os gestos ritmados de um jovem que, com uma camisa de malha nova, com um grande *P* em azul, comandava a torcida.

– Rhode Island – disse a voz. – Kentucky, Texas.

– Hurra, hurra, hurra! – gritavam. – O papa, o papa, o papa!

– Ah, meu Deus, essa não – gemeu Enderby. – Pelo amor de Deus, me deixe ir embora daqui. (p. 187-188)

Assim como Enderby, o leitor é enganado em relação ao que imagina no tocante à viagem, apontando a inadequação de seus quadros de referência. A repetição de termos, como em “[u]ma armadilha, uma armadilha”, evidencia falta de articulação por parte da personagem diante da experiência, acentuando o caráter desconfortável do evento. Frases como “Mas o que está acontecendo exatamente?”, “Ah, meu Deus, essa não” e “Pelo amor de Deus, me deixe ir embora daqui” configuram mapas corporais/mentais de angústia e desespero. A estratégia de construir uma reação que transmite tais emoções ao passo que a personagem se depara com o plano prático do catolicismo traz maior complexidade ao tema. A relação de Anthony Burgess com o catolicismo, se abordada a partir do romance em foco, parece ganhar nuances mais problemáticas.

Outro exemplo significativo no tocante a esta diferença nas estratégias de construção do tema se encontra na continuação da cena descrita acima, quando o Papa aparece e o desespero toma conta da personagem:

-Hurra, hurra, hurra! O papa, o papa, o papa!

-Meu Deus – soluçava Enderby –, me deixe ir embora, por favor. Não estou me sentindo bem, estou passando mal, preciso ir ao banheiro.

-A Igreja Militante está presente – disse Vesta, venenosa – e você quer ir ao banheiro.

-Quero, sim, quero, sim. – Enderby, os olhos marejados de lágrimas, estava agora atarracado com um redolente espanhol, que não o deixava passar. A menina francesa continuava chorando, apontando para Enderby. De repente houve uma espécie de exórdio de prece, e todos começaram a se ajoelhar no chão. Enderby tornou-se uma espécie de professor irritado num mar de crianças miúdas. Ela também se ajoelhou. Vesta se ajoelhou; ajoelhou-se com todos os outros. – Levante-se! – gritou Enderby; e depois, como um sargento: – Levante-se daí, porra!

-De joelhos – ordenou-lhe Vesta, os olhos cheios de veneno verde mortífero. – De joelhos. Todo mundo está olhando pra você.

-Ah, meu Deus – chorava Enderby, rezando contra a corrente, e começou a tentar sair de novo, levantando as pernas como se caminhasse sobre melado. Pisou em joelhos, saias, até mesmo ombros, e foi amplamente xingado até mesmo por alguns que rezavam com sinceridade assustadora, os olhos enevoados de fervor. Tropeçando, xingando também, marchando num grotesco passo de ganso, apoiando episcopalmente a mão espalmada nas cabeças dos fiéis, atravessou como uma faca o imenso bolo de gente ajoelhada, e chegou, quase vomitando, cego de suor, no portão. Enquanto descia a ladeira, por entre vendedores sorridentes, murmurou baixinho: – Que idiotice minha, vir aqui. – Do alto do morro veio um imenso Amém. (p. 188-189)

O *pathos* da cena evidencia a distinção no que tange os afetos e efeitos gerados pelo romance em comparação com a autobiografia. Os choros e soluços do protagonista diante da figura do papa, suas exclamações como “Meu Deus”, “Ah, meu Deus” e o gaguejar representado por “Quero, sim, quero, sim” mostram o impacto que tal experiência lhe gerou, a ponto de fazê-lo ter dificuldades de se articular. A descrição da personagem chegando “quase vomitando, cego de suor” ao portão de saída aponta para seu completo desespero. O “Amém” fecha a cena mostrando que toda a situação pode ter se configurado como uma experiência traumática para Enderby.

A emotividade presente nas reações da personagem do romance é ausente na autobiografia. Considerando as citações transcritas, pode-se notar que o tema da apostasia configura mapas mentais/corporais mais intensos na personagem Enderby quando comparado à personagem Burgess. Em uma leitura, poder-se-ia argumentar que o leitor, ao simular mapas semelhantes aos das personagens, perceberia o desconforto causado pela apostasia mais intensamente por meio de

Enderby. Consoante o que foi discutido na seção sobre os afetos, se o leitor simula mapas causados por um dado estímulo, este é considerado como presente. Assim sendo, se a autobiografia comenta tal sentimento, o romance o apresenta *in loco*, i.e., o presentifica. A leitura dos dois textos em conjunto gera, portanto, relevo ao biografema da apostasia, conferindo-lhe complexidade.

Outra possibilidade de leitura seria pensar que o leitor pode se distanciar de Enderby, devido ao exagero de suas reações, sublinhado pelo tom de comicidade presente nas passagens citadas. O temor e desespero do protagonista diante dos símbolos religiosos apresentados parecem infundados, podendo ser, portanto, apreendidos como sentimentos ridículos. Neste ponto, a autobiografia e o romance se tocam, por buscarem um efeito semelhante: o de ridicularizar a culpa que o autor pareceu sentir por ter deixado sua fé. Entretanto, no caso da autobiografia, tal ridicularização é construída por meio de comentários bem humorados e irônicos; no romance, ela é encenada, encarnada por uma personagem. Por apreender o universo do romance por meio da interioridade de Enderby, o leitor percebe a inadequação dos quadros de referência da personagem, distanciando-se dela, processo que intensifica a ridicularização de suas reações. Com a autobiografia, compreendemos a satirização da culpa. Com o romance, sentimos tal satirização presentificada.

Algo semelhante ocorre em relação ao outro biografema que propus abordar: a relação de Burgess com sua madrasta, Margaret Dwyer. Tal tema aparece no romance por meio da relação entre Enderby e sua madrasta. A primeira descrição da figura de Dwyer na autobiografia é carregada de acentos negativos: “(...) ela não era uma mulher atraente. Era também virtualmente analfabeta, e desenhava seu nome num cheque como se se recordasse de hieróglifos egípcios” (BURGESS, 1993, p. 29). Abaixo, Burgess a descreve mais detalhadamente:

Ela cutucava os dentes com passagens de bonde e limpava a cera do ouvido com grampos de cabelo. Os seus dentes doíam, da mesma forma que os seus calos, e ela invejosamente roubara de meu pai as dores dele na base da espinha. Com fascínio e obstinação, eu “ticava” uma lista com termos de anatomia – cabeça, nariz, pescoço, peito, estômago, pernas – e concluía que ela era um prato cheio para um sintomatologista. A mim me parecia impossível que alguém com tantas dores desejasse sobreviver, mas ela conservava um grande vigor. (p. 53)

Margaret Dwyer não é descrita como uma pessoa simpática, mas tampouco é mostrada como uma figura por quem o leitor cultivaria uma profunda antipatia. Esta duplicidade aparece igualmente na condescendência em relação à falta de tato e de afeto demonstrada por ela:

As pessoas, até mesmo as madrastas, não devem ser condenadas por não conhecerem arte ou por não pronunciarem o agá aspirado do inglês. Eu não tinha direito sobre o seu amor, e tinha apenas um direito mínimo sobre o que devia ser chamado de seu dever. Ela me aceitara como um pálido e magro anexo do meu pai, (...) e tinha de me ver nutrido, vestido e educado até os dez anos – ou melhor, catorze, como ficou sabendo ao ser informada sobre a lei. (p. 54)

Burgess destaca aspectos de sua madrasta que, embora negativos, não apresentam, a princípio, uma relevância que justifique sua antipatia em relação a ela, tais como o fato de não pronunciar o agá aspirado ou de não conhecer arte. O fragmento sugere até certa compreensão por parte do autor no tocante à falta de afeto da figura em questão. Ainda assim, apesar de seu perdão, Burgess indiretamente a culpa por sua falta de habilidade de se relacionar com outras pessoas, como quando ele nos conta sobre os poucos amigos que cultivou na infância:

Esse menino [o próprio Burgess], com quase dez anos, era evidentemente anormal. Ele necessitava de uma mãe verdadeira, não de uma substituta, e de um modelo masculino da vida real, não de um bêbado na maioria das vezes ausente que se chamava a si próprio de um pai. Eu não o culpava absolutamente por evitar passar as noites em companhia da minha madrasta, que palitava os dentes e que não pronunciava os agás na sala de estar, até que o toque do sino da loja a intimava a servir. (p. 73)

Mais uma vez, Burgess enfatiza aspectos aparentemente insignificantes para a construção de uma imagem negativa da madrasta, como o palitar de dentes e o problema na pronúncia dos agás. Apesar de o ressentimento que Burgess nutria por sua madrasta ficar claro na passagem, os elementos apresentados para gerar tal sentimento não parecem suficientemente relevantes para justificá-lo.

O motivo mais relevante parece ser o desenvolvimento precário do Burgess narrado na autobiografia no campo afetivo, ainda que não seja de responsabilidade exclusiva da madrasta. A falta de convívio com uma mãe teria contribuído de forma crucial para esta situação, como se pode vislumbrar na seguinte passagem:

Havia certas coisas que eu nunca aprenderia em casa. Uma delas o relacionamento entre mãe e filho. Eu estava vagamente consciente de uma privação quando, uma noite em minha cama, ao entreter fantasias libidinosas, me desculpei a Deus, aos prantos: “Eu nunca tive uma mãe”. Não fui encorajado a expressar carinho. Fui criado de forma emocionalmente fria<sup>21</sup>. (BURGESS, 2002a, p. 86-87)

Ao dizer que se desculpou a Deus “aos prantos”, o narrador nos indica que se sentira profundamente emocionado naquele momento. Nota-se que o fato de não ter sido criado por uma mãe propriamente dita foi de extrema importância para ele. Por isso, Burgess julga que boa parte de sua inadequação afetiva é culpa de sua madrasta, não por ela ter sido uma pessoa má, mas por ter sido distante:

Como eu disse, a minha madrasta cumpriu os seus deveres de madrasta, que não incluíam dar amor. Ela não era uma madrasta dos contos de fada: faltava-lhe o impulso tirânico que, com Cinderela, era poderoso o bastante para trazer à vida o seu oposto. (...) Se a minha madrasta não demonstrava nenhuma afeição, pelo menos era neutra, embora às vezes houvesse uma ponta de desafeto – por vezes gratuita, por vezes numa transferência de pai para filho. (BURGESS, 1993, p. 89)

O trecho acima transcrito não aponta apenas a indiferença da madrasta, mas também a do autor em relação a ela. Sua descrição distanciada parece apontar para uma figura que não mais exerce influência sobre a identidade do narrador. No entanto, este fator parece ser contradito quando Burgess tece comentários sobre relações familiares em obras de escritores que admirava:

[E]u lamento a frieza emocional que então se estabeleceu e que, à parte outras faltas, prejudicou o meu trabalho. Leio sobre relações familiares nos livros das outras pessoas, e invejo igualmente a tranqüilidade e a perturbação. *Filhos e Amantes* e *Pais e Filhos*<sup>22</sup> pertencem a um planeta estranho, que eu posso visitar apenas levando a minha imaginação para mais longe. (p. 89-90)

A ausência de emotividade e afetividade supostamente se transfere ao próprio trabalho do autor, encontrando compensação apenas por meio de sua imaginação.

Além da falta de afeto, Burgess relacionava Margaret Dwyer ao lado disciplinador da religião católica. Tais elementos – a madrasta e o catolicismo – parecem estar intimamente interligados para o escritor. Entretanto, sua relação com a fé católica possuía outro ponto de contradição, visto que o romancista a

<sup>21</sup> Tradução livre. Escolhi traduzir essa passagem diretamente do original, pois, a meu ver, a versão para o português publicada no Brasil não expressa com precisão o conteúdo do texto original.

<sup>22</sup> Ambos os títulos são obras do romancista inglês D. H. Lawrence.

concebia como uma espécie de substituta para a mãe com quem não convivera. Apesar de estar ligada à sua madrasta e de ser distante e disciplinadora, a crença religiosa lhe servia como figura materna:

Na família maior que é a família de uma nação, a qual, como disse George Orwell, era governada por tios corruptos, eu pertencia a um bando de órfãos, de garotos que podiam brincar no quintal enquanto se conservassem quietos, mas que não eram admitidos na sala de estar. Pediam-nos que fôssemos leais aos desleais. (p. 90)

A seleção vocabular evidenciada é, em certos aspectos, reveladora. O narrador Burgess usa a palavra “órfão”, que é crucial para entender sua posição diante da vida. A perda de sua mãe, sua educação por uma madrasta, sua doutrinação em uma religião considerada estrangeira e sua decisão por abandoná-la são elementos usados para construir uma imagem de orfandade e consequente solidão.

Esse sentimento foi explorado e expressado por meio de sua criação, Enderby. Como já mostrado, Enderby é uma personagem enclausurada em seu mundo linguístico, sem demonstrar interesse pelo mundo exterior, o que se traduz pelo próprio título do romance.

Um ponto em comum entre o Burgess narrado em sua autobiografia e Enderby consiste na figura da madrasta. Há, no entanto, uma exacerbação na negatividade atribuída à madrasta ficcional em sua descrição, se comparada àquela narrada na autobiografia:

Ah, mas ela era desgraciosa e grossa demais. Quatro arrobas de banha enfeitada de anéis e broches, recebendo toda sorte de fedores fêmeos, rançosos como carne bichada, o quarto dela cheio de roupa de baixo suja jogada pelos cantos, combinações encardidas, corpetes fétidos. As juntas dos dedos e as palmas das mãos eram inchadas, os pulsos torneados de gordura, os braços grossos e branquicentos, indecentes como coxas nuas. Os pés e pernas ostentavam calos, joanetes, varizes. Saudável feito uma porca, queixava-se de dores em todas as juntas, enxaquecas perpétuas, dor nas costas, dor de dentes. “Essa dor nas perna me mata”, dizia. Peidava alto e bom som, mesmo em público. “O médico diz que é pra soltar mesmo. Depois é só a gente pedir desculpa.” Tinha hábitos abomináveis. Palitava os dentes com passagens de bonde usadas; limpava os ouvidos com grampos de cabelo que ficavam encrustados de cera, a qual depois escurecia e endurecia; coçava as partes pudendas por cima das roupas com um estridor de fósforo riscando na caixa, audível a dois cômodos de distância; comia sanduíches grosseiros em todas as refeições; cortava a carne com uma tesoura; cuspiu pele de toucinho e de torresmo de volta no prato; arrancava fibras de carne de seus molares cavernosos e depois exibia para todo mundo ver; fisgava pedaços maiores com um dedo sujo, roliço como uma salsicha; arrotava alto feito um navio perdido na

neblina; bebia cerveja preta nas noites de sábado até passar mal, para depois vomitar como um trombone no banheiro; palavra sem nenhum respeito pela gramática nem pelos ouvidos alheios; lixava-se para todos os livros, menos o *Old Moore's Almanac*, que trazia umas gravuras apocalípticas que ela conseguia entender. Analfabeta de pai e mãe, assinava cheques copiando sua assinatura de um protótipo rabiscado num pedaço de papel gorduroso, desenhando-a com tanto cuidado como um chinês a copiar um ideograma. As refeições que preparava eram quase sempre frituras, e fazia questão de que a gordura estivesse tépida. Mas sabia fazer chá, bem forte, com muito tanino, e ensinou ao pequeno Enderby sua técnica, para que ele lhe preparasse o chá todas as manhãs: três colheres por pessoa e duas para a chaleira, leite condensado em vez de leite fresco, açúcar a valer. Enderby, aluno da última série do secundário, em pé à cabeceira, ficava a vê-la tomar chá na cama – descabelada, cara inchada e amassada, malcheirosa, um horror – e era como se ela não bebesse o chá exatamente, e sim o chá penetrasse como água em terra ressecada. Algum dia ele colocaria veneno para ratos no chá. Mas jamais chegou a fazê-lo, embora tivesse chegado a comprar veneno. Ódio? Ódio é apelido. (BURGESS, 1990, p. 30-32).

Por mais que Burgess tenha criticado sua madrasta em sua autobiografia, há de se reconhecer que ele nunca teria a liberdade que teve para descrevê-la como fez com a madrasta de Enderby. Pode-se dizer que a versão ficcional é uma recontextualização da real, cujos hábitos negativos são exacerbados, gerando um efeito de ridicularização. As palavras usadas na descrição da madrasta do protagonista são muito mais gráficas e cruéis do que as usadas na descrição da madrasta de Burgess na autobiografia. A figura ficcional é execrável não apenas visualmente. Ela agride vários sentidos como o olfato – que se pode ver em “recebendo toda sorte de fedores fêmeos, rançosos como carne bichada” –, ou a audição – em “coçava as partes pudendas por cima das roupas com um estridor de fósforo riscando na caixa, audível a dois cômodos de distância.” Se em sua autobiografia Burgess pintou a segunda mulher de seu pai em cores negativas, em *Inside Mr. Enderby* ele deixou claro que a odiava.

No início do romance, há um episódio que faz menção à madrasta, quando Enderby ajuda uma senhora que caíra a se levantar no *pub* chamado *The Neptune*<sup>23</sup>:

Com as mãos ainda enfiadas nas axilas da mulher, Enderby ficou chocado ao ver a imagem de sua madrasta no grande espelho com anúncio de vinho do Porto Gilbey's que havia na parede em frente. Abalado, quase deixou seu fardo cair no chão. A imagem saudou-o, como uma pintura animada num anúncio de televisão,

<sup>23</sup> O *pub* realmente existe. Tive a chance de vistá-lo em janeiro de 2014, quando estive no Reino Unido. O bar é localizado na cidade de Hove, onde Enderby vive no início do romance e onde Burgess viveu com sua primeira esposa depois que voltou das colônias britânicas. É importante lembrar que *Inside Mr. Enderby* foi escrito quando o romancista morava nesta cidade.



elevou seu copo num brinde ao ano-novo, e foi andando para o canto do espelho, mancando, até desaparecer. (p. 27-28)

A figura do fantasma é sugestiva: por mais que Enderby quisesse se desvencilhar de sua madrasta, esta parecia perseguir seus pensamentos. As construções das duas narrativas apontam para a hipótese de tanto Enderby quanto Burgess terem sido profundamente influenciados pelas figuras em foco. Isso fica patente, pelo menos no caso de Enderby:

Mas, à medida que avançava a meia-idade, cada vez mais sua madrasta se apossava dele. As costas doíam, os pés o incomodavam, a barriga crescia; tinha perdido todos os dentes, e arrotava sem parar. Tentava lavar as roupas e manter limpas as panelas, mas a poesia atrapalhava tudo, alçando-o a um plano em que a imundície não tinha importância. Porém a dispepsia interrompia-o com frequência desconcertante, cada vez maior, explodindo como uma tuba em meio aos delicados solos de violino de suas pequenas criações. (p. 33)

Assim como Burgess, Enderby teve sua obra negativamente influenciada por sua madrasta. Em sua autobiografia, o romancista discute o resultado desta influência, afirmando que se tornou inapto para expressar afetividade entre personagens membros de uma mesma família, como evidenciado num trecho anteriormente citado (BURGESS, 1993, p. 89-90). A construção desta negatividade relacionada à obra de Enderby é diferente, já que se revela por meio do processo de criação artística da personagem, como demonstrado no trecho transcrito acima. Assim como ocorre com o biografema da apostasia, a autobiografia explica a influência da madrasta sobre Burgess, ao passo que o romance encena a da madrasta de Enderby, presentificando-a para o leitor que, portanto, é levado a compreendê-la de maneira mais profunda.

Tratando-se de Enderby, a influência da madrasta é tão negativa que chega a levá-lo a recusar relações com o sexo oposto, visto que ela “acabara com as mulheres para ele, surgindo, num arrotado discretamente disfarçado ou num limpar de dentes com um palito, atrás da fachada mais elegante e faceira” (p. 32). Enderby concebe toda mulher como análoga à sua madrasta. É por isso que ele tenta fugir da ideia de se casar com Vesta, como se pode notar no seguinte trecho:

Este é meu sacramento – disse Enderby com firmeza, e foi para a cozinha preparar o café da manhã (...) e preparar seu chá de madrasta. Ele seria fiel àquela megera prototípica, a segunda mulher de seu pai. Ela tornara sua vida um inferno; pois ele

não concederia a nenhuma outra mulher o privilégio de fazer o mesmo. (p. 100-101)

Há um episódio envolvendo Enderby e sua madrasta que sinaliza de maneira relevante as reações do protagonista a contatos com essa figura:

Quando Enderby estava com dezessete anos, seu pai foi a Nottingham visitar uma fábrica de fumo, e não dormiu em casa. O calor de julho (que piorava a madrasta ainda mais) explodiu num temporal, com relâmpagos terríveis. Mas era só do trovão que ela tinha medo. Enderby acordou às cinco da manhã e encontrou-a deitada a seu lado, com uma camisola suja, agarrada a ele, apavorada. Ele levantou-se, vomitou no banheiro e lá se trancou, onde ficou até o amanhecer lendo os pedaços de jornal que encontrou no chão. (p. 32)

Este episódio é ainda mais relevante na adaptação do romance para o rádio. Na *International Anthony Burgess Foundation*, além de um roteiro de cinema em que os dois primeiros romances do quarteto Enderby foram adaptados pelo próprio Burgess, encontrei um arquivo de áudio, contendo uma adaptação desses escritos para a rádio BBC<sup>24</sup>. A cena acima transcrita gera um desconforto fortíssimo, ao mostrar a madrasta de Enderby gemendo de medo diante das trovoadas.

O pavor de trovoadas da madrasta de Enderby se repete em sua mulher. Depois de se casar, o protagonista entra em uma crise criativa. Ele culpa seu casamento, pois Vesta passa a ditar tudo aquilo que ele viria a fazer, se intrometendo, assim, em seus hábitos, como o de escrever sentado no vaso sanitário, por exemplo. Enderby passa a vê-la como sua madrasta, visão que se intensifica a partir da seguinte cena, quando o protagonista responde à lembrança de tal figura visceralmente:

Ao lado de toda aquela imensidão sorridente, Vesta parecia uma menor abandonada. – *Grazie* – disse Enderby. Um raio riscou subitamente o céu antes escurecido, os tocadores de timbale esperaram meio compasso e explodiram em belos e cósmicos acordes berliozianos. Vesta fez o sinal da cruz. Estava tremendo.  
– Por que – perguntou Enderby – você fez isso?  
– Ah, meu Deus – disse ela –, eu morro de medo. Tenho pavor de trovões.  
Ao ouvir estas palavras, Enderby sentiu o estômago revirar-se. (p.194)

<sup>24</sup> O texto foi dramatizado por Jim Poyser e dirigido por Polly Thomas para a estação de rádio BBC Radio 4 de Manchester. A apresentação ocorreu em dois dias, 4 de março de 2001 e 11 de março de 2001. O programa de rádio parece fazer com que a presença das personagens seja sentida de maneira mais concreta, talvez pela realidade física das vozes.

Com a identificação entre Vesta e a madrasta de Enderby, os problemas conjugais do casal se intensificam. Para resolvê-los, eles decidem conversar, mas o protagonista chega à conclusão de que sua esposa se assemelha cada vez mais à sua madrasta, passando a sentir por ela a mesma repulsa que nutria pela outra figura. Sua inquietação diante disso é notável:

Desde que a gente se casou, quer dizer, em apenas dois dias (...) você está tentando de todo jeito se transformar na minha madrasta. (...)

– Minha madrasta, aquela megera. Você ainda não está gorda, mas imagino que não vai demorar a engordar. Você arrota o tempo todo e diz “arre<sup>25</sup>” e me atazana, me azucrina, me aporrinha, tem medo de trovão e quer que eu volte a ser católico. Por quê? Isso é o que eu queria saber. Por quê? Qual o motivo? Aonde você quer chegar? O que você está tentando fazer? (p. 200)

A fala de Enderby é exemplar neste caso. Ele usa uma série de palavras que denotam respostas afetivas, como “atazana”, “azucrina” e “aporrinha”. Logo depois, assume um tom inquiridor, ao perguntar por que Vesta está tentando fazer com que ele retorne ao catolicismo. Tantas perguntas apontam para sua confusão e irritação diante daquilo que experimenta.

De forma semelhante ao biografema da apostasia, percebe-se que as reações de Enderby em relação à sua madrasta são exageradas. A repulsa demonstrada por Burgess à figura análoga em sua autobiografia é intensificada por meio das respostas do protagonista do romance. Apesar de serem presentificadas, pode-se argumentar que essas reações são ridicularizadas pelo tom de comicidade da narrativa. Este fator poderia apontar para uma suposta tentativa do autor de se desvencilhar da negatividade que a lembrança de sua madrasta exercia sobre sua arte.

Além disso, o tom irritadiço de Enderby em relação à figura em foco demonstra também outro traço presente na autoimagem de Burgess construída em sua autobiografia: o romancista, assim como sua criação, não queria intromissão do mundo exterior em sua subjetividade. Burgess sempre defendeu o direito ao livre arbítrio em suas obras, se preocupando com a liberdade individual que cada ser humano deve ter para expressar sua própria identidade. Os dois elementos abordados nesta seção, o catolicismo e a figura da madrasta, simbolizam aspectos da vida do autor que se opuseram à sua liberdade.

---

<sup>25</sup> A exclamação tipicamente escocesa *Och*, apresentada no texto original em língua inglesa.

Há ainda três trechos de *Inside Mr. Enderby* que considero relevantes para a discussão aqui levantada. Um aponta para a razão de a personagem ter se tornado um artista, razão esta que é congênere com a de Burgess. Depois da discussão conjugal, Enderby pensa na falta primordial de sua vida: sua mãe. Ele conclui que preencheu essa falta com a arte:

Balançou a cabeça repetidamente, em pé no meio do quarto, na Itália, na chuva, pensando que o que sempre quisera fora uma mãe, em vez de uma madrasta, e que criara aquela mãe ele próprio em seu quarto, com base no passado, na história, nos mitos, na arte da poesia. Uma vez criada, ela tornou-se esbelta, jovem, como uma amante: a Musa. (p. 195-196)

Órfão de mãe, ressentido por pai e madrasta, Burgess buscou conforto em vão na Igreja, encontrando apenas uma divindade furiosa pronta a puni-lo por seus pecados. Não teve escolha a não ser apostatar de sua fé. A arte se tornou a mãe ausente, permitindo-lhe exprimir seus afetos. Talvez tenha sido também por isso que ele escolheu como nome artístico o sobrenome de solteira de sua mãe: Burgess.

Enderby passa por uma experiência semelhante, na medida em que também troca de nome ao fim do romance. Na última parte de *Inside Mr. Enderby*, o protagonista tenta o suicídio, porém falha nesse mister. Depois dessa malsucedida tentativa, ele é enviado a um centro psiquiátrico para ser tratado de seu comportamento antissocial. Uma das técnicas usadas pelos psiquiatras consiste na mudança do nome da personagem para que ela assuma uma nova identidade. O nome escolhido pela personagem é Hogg, sobrenome de solteira da mãe que não conheceu:

– Meu nome é Enderby-Hogg, meu nome é Enderby-Hogg. – Fazia parte de seu processo de cura mudar de identidade gradualmente. Hogg fora o sobrenome de sua mãe quando solteira, e, depois que ele aposentasse o nome Enderby, ele o adotaria (p. 254).

Essa mudança aponta para a negação do tipo de vida que Enderby levava, considerado pelos psiquiatras que o tratam como infantil e inadequado. Como a própria personagem entende, não havia possibilidade de continuar vivendo da maneira como fizera. Seu passado não era exatamente uma vida, mas uma sequência de ações obsessivas por trás das quais ele se escondia no intuito de se

defender das forças controladoras do mundo. Ainda assim, ele não conseguira escapar de tais forças. Na seguinte passagem, vemos Enderby buscando se convencer de que seu comportamento até o momento de sua internação no hospital psiquiátrico fora equivocado:

– Enderby – disse Hogg – era o nome de um eterno adolescente. As características da adolescência estavam bem pronunciadas, e aparentemente iam perdurar para sempre. Por exemplo, essa obsessão com poesia. E também a masturbação, a vontade de viver trancado num banheiro, a rebeldia em relação à religião e à sociedade.

– Excelente – disse o dr. Wapenshaw.

– A poesia era uma flor desta adolescência – disse Hogg. – Era e ainda é boa como poesia, pelo menos parte dela, mas era produto de uma personalidade adolescente. Sempre me orgulharei da obra de Enderby. Mas a vida tem que ser vivida. (p. 257-258)

Hogg se torna a faceta de Enderby que pode ser útil e produtiva à sociedade. Ao contrário de sua criação, Burgess escolhe o nome de solteira de sua mãe para a *persona* literária. Semelhantemente a Enderby, é a partir da mudança de nome que Burgess pode se tornar um membro ativo na sociedade. Burgess o faz ao encontrar um meio para sua expressividade, se tornando um artista.

Como apontado anteriormente, Andrew Biswell argumenta que se Enderby corresponde a Burgess, ele é seu lado negativo, dominado por sentimentos de solidão e neurose (BISWELL in WOODROFFE, 2006, p. 206). A partir da discussão empreendida nesta tese, defende-se que Enderby representa este fragmento negativo de Anthony Burgess, um aspecto oculto que se revelou por meio da leitura em conjunto de *Little Wilson and Big God* e *Inside Mr. Enderby*. Enderby simultaneamente é e não é Burgess: ele representa um fragmento identitário latente do autor, alguém em que Burgess poderia ter se transformado se tivesse permitido ser dominado pela culpa por ter apostatado e pela ausência de afetividade em sua vida familiar. Ao ridicularizar esses elementos por meio do romance autobiográfico em foco, o escritor parece ter buscado atribuir-lhes menor valor, desvencilhando-se deles. Seguindo sua própria noção de catartizar a dor por meio da arte, ideia esta que encontra consonância com a teoria de abjeção de Kristeva outrora discutida, Burgess expressa suas inquietações para poder sublimá-las. Este fragmento, então, tem o potencial de esclarecer a importância que os biografemas focalizados tinham para o escritor.

Ademais, considerando o que foi discutido no tocante ao discurso ficcional ser capaz de presentificar aquilo que representa, seja pela possibilidade que nos dá de experienciar as personagens em sua *eu-origindade* ou pelas rupturas de nossos quadros referenciais proporcionadas pelos índices de indeterminação, há de se reconhecer que os biografemas em questão saltam aos olhos do leitor em *Inside Mr. Enderby*. Como se pode notar, nos trechos retirados da autobiografia, Burgess tece comentários que demonstram que suas inquietações em relação à sua culpa e à sua madrasta não deveriam ser encaradas como importantes. Por meio de *Enderby*, tais inquietações são ridicularizadas, intensificando o efeito. Nisso reside o potencial criativo e crítico do romance autobiográfico: os biografemas presentes em autobiografias são intensificados ao serem cotejados com suas representações na ficção.

Dessa forma, entende-se que os efeitos provocados pela leitura de *Inside Mr. Enderby* como romance autobiográfico têm a potencialidade de produzir maior complexidade e de trazer mais nuances no que tange à representação da figura pública de Anthony Burgess, gerando, assim, uma compreensão mais profunda de alguns dos dilemas que o inquietaram.