



“From the vaults of my dungeon”: dos lugares da memória em *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh

CLÁUDIA COIMBRA 

RESEARCH

]u[ubiquity press

ABSTRACT

Partindo do conceito de “lieu de mémoire” postulado pelo historiador Pierre Nora, segundo o qual uma entidade (material ou não) carrega em si significação simbólica no contexto de uma percepção identitária individual e colectiva, pretende-se verificar como no romance de Evelyn Waugh *Brideshead Revisited* (1945) instituições seculares inglesas, tais como a universidade ou a casa senhorial, operam o seu processo de cristalização e monumentalização. Concomitantemente, a obra presta-se a leituras que colocam o indivíduo perante a associação lugar de memória (ou rememoração) / lugar de luto, onde o passado se faz dolorosamente presente.

CORRESPONDING AUTHOR:

Cláudia Coimbra

Faculdade de Letras da
Universidade do Porto/
CETAPS – Centre for English,
Translation and Anglo-
Portuguese Studies, PT
claudialamorak@yahoo.com

KEYWORDS:

memória; história; identidade;
passado; lugares

TO CITE THIS ARTICLE:

Coimbra, Cláudia. ““From the vaults of my dungeon”: dos lugares da memória em *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh”. *Anglo Saxonica*, No. 19, issue 1, art. 3, 2021, pp. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.50>

The Stately Homes of England,
How beautiful they stand,
To prove the upper classes
Have still the upper hand (...)

The Stately Homes of England,
Tho' rather on the blink
Provide a lot of reasons
For what we do and think (...)

("The Stately Homes of England", Noël Coward, 1938)

Quando Noël Coward compôs a canção *The Stately Homes of England* em 1938 cobriu de paródia um tema caro à nação, dissecando o que restasse da aristocracia inglesa entre duas guerras mundiais e das suas propriedades latifundiárias, em perigo de degradação. Nesse sentido, a casa de campo condenada a uma negligência generalizada e à impossibilidade de ser o que foi outrora – mercê de factores que aqui serão aflorados – torna-se metáfora do estado de um país.¹ O narrador de *Brideshead Revisited* (1945), Charles Ryder, artista e amante de casas de campo, fala-nos acerca de uma masmorra, a partir de uma masmorra. Parecendo irónico que quem está habituado ao deslumbramento da paisagem natural e arquitectónica se encerre em perímetro tão exíguo e claustrofóbico como o que comumente associamos a um espaço de aprisionamento, não deixa de fazer sentido que a condição em que se encontra esteja ligada a um imaginário de antanho, como sejam as épocas obscuras da medievalidade. Porque Charles, um "dear boy" (assim o trata o pai erudito e distante) educado em Oxford, filho – e ao mesmo tempo órfão² – de uma classe média enaltecida, vive refém de um símbolo, símbolo esse consubstanciado na imagem imponente, monumental e sagrada da mansão de Brideshead, reduto da muito disfuncional família Flyte. Ora acontece que a mansão fora edificada a partir das ruínas de um antigo castelo, a que remontariam os antepassados de Lord Marchmain. Donde se explica, de imediato, esta imagem tingida de memória feudal.

Partindo do conceito de "lieu de mémoire" postulado pelo historiador Pierre Nora, segundo o qual uma entidade (material ou não) carrega em si significação simbólica no contexto de uma percepção identitária individual e colectiva, pretende-se verificar como neste romance de Evelyn Waugh instituições seculares inglesas, tais como a universidade ou a casa senhorial, operam o seu processo de cristalização e monumentalização. Concomitantemente, como se verá, a obra presta-se a leituras que colocam o indivíduo perante a associação lugar de memória (ou rememoração) / lugar de luto, onde o passado se faz dolorosamente presente. Se, como diz Nora, a história é a reconstrução, sempre problemática e incompleta do que já não é, concebendo apenas o que é relativo, então a memória traduz-se na perpetuação de uma consciência (individual e colectiva) absoluta que não se perde em continuidades temporais mas que se fixa na concretização de um espaço, de uma imagem, de um objecto (cf. Nora 9). Brideshead é, para Charles, esse lugar de memória que desafia quer a sua orfandade espiritual, quer a decadência da sociedade de onde a ele regressa.

I

Evelyn Waugh inscreve *Brideshead Revisited* no subgénero de *Bildungsroman* para a geração Bright Young Things e situa o seu protagonista, rapaz sensível propenso a reverberações

1 Len Platt sintetiza muito bem esta questão num ensaio intitulado "Aristocratic Comedy and Intellectual Satire", presente no quarto volume da *Oxford History of the Novel in English (The Reinvention of the British and Irish Novel 1880-1940)*: "Just as the protagonist Charles Ryder, drawn to collapsing empires, becomes the vague and unwilling commentator on English aristocracy, the painter who charts the collapse of English country houses, capturing their fall into ruins and replacement by blocks of flats, so this novel itself is a kind of testimony to vanishing aristocratic grandeur" (Platt 441).

2 A mãe morreu em missão de voluntariado durante a Primeira Guerra nos Balcãs.

melancólicas, entre um plano, contingente, e outro, transcendente e sublimado, num texto crivado de “moments of vision” woolfianos. Tais momentos podem ou não ser meras ilusões, podem ou não ater-se a uma memória historicamente informada, mas acorrentam-no, nessa masmorra mental de onde nos interpela, a um universo do qual, em boa verdade, não quer sair. Da queda para uma atitude soturna e introspectiva nos dá conta o próprio Charles ao apresentar-se como um jovem que vivera

a lonely childhood and a boyhood straitened by war and overshadowed by bereavement; to the hard bachelordom of English adolescence, the premature dignity and authority of the school system, I had added a sad and grim strain of my own. (BR 45)

O apego à memória de um lugar, que é por sua vez um lugar a partir do qual outras memórias vão surgindo, num exercício de *mise en abîme* constante, servirá o propósito fulcral do autor em reconduzir o espaço e as pessoas que o habitam a um estado originário de glória, poder e reverência. Mesmo que para tal não seja necessário recuar séculos e séculos. Recuemos, então, cerca de vinte anos, ao momento em que no prólogo, o narrador, aquartelado numa velha casa senhorial ocupada agora pelas tropas do exército britânico, recorda a juventude idílica ali passada na companhia da família a que já se aludiu. Em breves pinceladas, importa saber que Charles se apaixona por Sebastian e mais tarde pela irmã deste, com quem consumará um desejo há muito adormecido. Importa também saber que no decorrer de um período que vai de 1923 a 1943 todas as personagens se vão perdendo umas das outras, ou por morte ou por afastamento consciente.

Actuando, porém, como um íman ou força centrípeta ao serviço de um destino imutável, a casa de Brideshead ainda surge no horizonte bucólico de Yorkshire como o exemplo acabado de uma instituição de natureza material, simbólica e funcional, cujo *ethos* vinha sendo associado a uma ideia de ordem publicamente articulada – relação aliás desenvolvida por Laura Coffey num estudo crítico recente, “Evelyn Waugh’s Country House Trinity: Memory, History and Catholicism in *Brideshead Revisited*” (2006). Surge assim, aos olhos de Ryder, como um “lieu de mémoire” tal como o historiador Pierre Nora o postula, a saber: simples e ambíguo, natural e artificial, capaz de induzir uma experiência sensorial (e sensual) concreta e, simultaneamente, passível da cogitação mais abstracta (cf. Nora 18). É também lugar ligado à vida e à morte, ao colectivo e ao individual, ao sagrado e ao profano (não por acaso o subtítulo da obra é *The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*), ao mutável e ao imutável (*ibidem* 19).

Sendo que, ainda segundo Nora, um dos poderes fundamentais de um lugar de memória é o de parar o tempo, travando assim a engrenagem do esquecimento (*ibidem*), convirá relevar a dimensão nostálgica (posto que nostalgia vem do grego *nostos*, que significa regresso a casa) do discurso do sujeito. É então o acto de lembrar, instado por esse regresso inesperado, que inspira em Charles uma demanda de identidade (individual e colectiva). De resto, à sua maneira, não deixa ele de ser uma espécie de historiador (“the task of remembering makes everyone his own historian” cf. Nora 15), capaz de, no exercício da profissão que escolheu – certamente influenciado pela fruição estética dos anos dourados passados em Brideshead – pintar material e alegoricamente esse mundo, tentando decifrar o que é à luz do que já deixou de ser (*ibidem* 18).

Ora, em certa medida, o que Nora nos diz é que há que distinguir história de memória no sentido em que a primeira é uma representação do passado, uma reconstrução, ainda que problemática e incompleta, do que já ali não é e/ou não está; enquanto que a segunda é absoluta e ligada a um presente perene (*ibidem* 8). Mais nos diz que a memória está circunscrita a lugares, enquanto a história está ligada a acontecimentos. Permitimo-nos rever esta teoria com a seguinte ideia: não será a memória tudo menos absoluta quando está irremediavelmente aberta a inúmeras significações (*ibidem* 24)? E não o será também porque continuamente a ela recorreremos, como Charles a ela recorre para, numa revisitação desse passado que tanto o assombra, diluir a fronteira entre espaço e acção, ou lugar e acontecimento? Não será a memória também uma espécie de *trompe l’oeil* que muitas vezes nos engana os sentidos? Oxford, essa “sweet city with her dreaming spires” que Matthew Arnold immortaliza em “Thyrsis, a Monody” (1865), constituiria um lugar de memória completamente diferente se Sebastian não tivesse aparecido ébrio à janela do quarto de Ryder na noite em que se conheceram. E a paisagem em redor de Brideshead não teria o mesmo peso se Sebastian não tivesse um dia

sugerido irem fazer um piquenique, lançando para o éter como uma ordem irrecusável a frase “I’ve got a motor car and a basket of strawberries and a bottle of Château Peyraguey” (BR 25). De forma mais cabal, estamos perante uma diluição de ambos os planos (o histórico e o memorialista) na cena em que Lord Marchmain, no leito da morte, evoca os seus antepassados cujos feitos valorosos recuam até à mítica batalha de Azincourt.

Temos, pois, que a partir da rememoração (individual) de um lugar (quarto de Lord Marchmain) dá-se a rememoração (colectiva) de um acontecimento histórico (batalha). Do mesmo modo, a partir de um acontecimento, ainda que ficcional (morte de Lord Marchmain), somos transportados para um lugar real (Azincourt). Veja-se igualmente como o retrato dos irmãos de Lady Marchmain remete para as trincheiras da Grande Guerra: “Lady Marchmain, whose brothers’ names stood in letters of gold on the war memorial, whose brothers’ memory was fresh in many breasts” (BR 137). Em última instância, a memória não reconstrói, antes – sendo mais criativa – reinventa o passado, como que reiterando a evidência do *dictum* faulkneriano presente em *Requiem for a Nun* (1951) de que o passado nunca está morto; nem sequer passado é.

Mas a morte está sempre por perto. O narrador que cavalga (porque Ryder – “rider” – é o seu apelido, não o esqueçamos) a onda do enamoramento pelos Flyte, sente a presença destes mesmo *in absentia*, e segue viagem, iludido, pelos espaços onde esses fantasmas ressurgem. Prova disso é o facto de ver operar neles essa metamorfose, dando assim a entender que o fantasma é já memória de quem ali deixará de estar. “In the gloom of that room she seemed a ghost” (BR 199), quando Charles se refere a Julia Flyte, ou “the stillness of death seemed in the house already” (BR 200) atestam essa transposição de fronteira entre dois mundos à qual nem mesmo Bridey, o irmão mais velho, escapa: “He’s like a character from Chekhov. One meets him sometimes coming out of the library or on the stairs – I never know when he’s at home – and now and then he suddenly comes in to dinner like a ghost quite unexpectedly” (BR 246). Brideshead surge como memorial, lugar de memória dos mortos, mesmo que ainda vivos. Deste ponto de vista, Waugh, crítico de uma Inglaterra entre guerras e em ruína civilizacional,³ período ao qual há uns anos o historiador Richard Overy deu o nome de “morbid age” (*Britain and the Crisis of Civilization 1919-1939*)⁴ parece instituir uma cartografia do luto, remetendunos *avant la lettre* para o conceito de “site of mourning”, de lugar de luto, preconizado por Jay Winter no estudo que consagrou à memória da Grande Guerra e seus monumentos, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (1995). A preparação, por parte de Mr. Samgrass, de um livro sobre os três irmãos de Lady Marchmain é um acto comemorativo enquanto tentativa de monumentalização da memória individual e colectiva da guerra. Da mesma forma, mais tarde, na pintura de Charles, “remembrance is part of the landscape” (Winter 1). “I began to mourn the loss of something...” (BR 216), lamenta o anti-herói no decorrer da narrativa, num percurso que o leva de um ritual de iniciação acolhido com extrema devoção à constatação de que transporta, na sua presente situação, uma série de sentimentos já não apenas adormecidos mas mortos, de facto (“As I lay in that dark hour, I was aghast to realize that something within me, long sickening, had quietly died” [BR 11]). Nos primeiros segundos de contacto com o nome da mansão Brideshead aquando do seu regresso durante a guerra, antes mesmo de avistá-la do cimo da colina, Charles tem uma de muitas epifanias presentes na obra. Tal epifania confirma, nesse inesperado retorno, quer um medo-desejo de memória, quer o estatuto de seres híbridos, transparentes e translúcidos das restantes personagens:

He told me and, on the instant, it was as though someone had switched off the wireless, and a voice that had been bawling in my ears, incessantly, fatuously, for days beyond number, had been suddenly cut short; an immense silence followed,

3 O Relatório Gowers – *Houses of Outstanding Historic or Architectural Interest* (1950), cujas premissas nos são dadas a conhecer no estudo de Laura Coffey, espelha uma mudança de paradigma, transformando a “country house” em “national asset”, deixando esta de ser o reduto de uma elite propensa a endividamentos astronómicos. Nesse processo de monumentalização a casa é des-historicizada enquanto instituição social e re-historicizada enquanto instituição arquitectónica (Coffey 61).

4 Overy apresenta a obra como um estudo exploratório da sociedade britânica nas décadas de 20 e 30, período em que essa mesma sociedade se digladiava, “sometimes fatalistically, sometimes with undisguised relish” (Overy xiii), com uma ideia de crise e ansiedade: “Nothing provoked greater public anxiety in Britain in the 1920s and 1930s than fear of war” (*ibidem* 175). Overy chama a atenção para o panorama político dominado entre 1919 e 1939 pelo Partido Conservador, pela criação da Liga das Nações, por um império em desagregação, pelo desemprego em grande escala e pelo protecçãoismo pós-crash de 1929.

empty at first, but gradually, as my outraged sense regained authority, full of a multitude of sweet and natural and long forgotten sounds: for he had spoken a name that was so familiar to me, a conjuror's name of such ancient power, that, at its mere sound, the phantoms of those haunted late years began to take flight.⁵ (BR 21)

Brideshead reverbera nos ouvidos de Charles e acciona uma série de respostas imediatas, instintivas, a um estímulo que antes de ser (ou por ter deixado de ser) visual, imagético, é simbólico. Recuperando a alegoria da masmorra, e citando o narrador quando pela primeira vez percorre os salões silenciosos da mansão, é como se “light streamed through the cracks in the shutters” (BR 39). Brideshead enquanto signo é já gatilho emocional, que a memória – e não a história – transforma em símbolo.

Quando Sebastian se afasta da família e viaja pela Europa, terminando os seus dias num mosteiro em Marrocos, Charles, para quem ele fora o “forerunner” (BR 245) nessa vivência avassaladora chamada amor, vê em Julia uma réplica da memória física e psíquica – excepção feita à propensão para o alcoolismo desregrado – do amigo, réplica essa já evidenciada, aliás, no primeiro encontro: “Her voice was Sebastian's and his her way of thinking” (BR 73). Tal identificação prossegue:

She so much resembled Sebastian that, sitting beside her in the gathering dusk, I was confused by the double illusion of familiarity and strangeness. (...) Her dark hair was scarcely longer than Sebastian's, and it blew back from her forehead as his did; her eyes on the darkling road were his, but larger; her painted mouth was less friendly to the world. (BR 74)

Mas a certeza de que um irmão pode, ainda que temporariamente, substituir outro irmão nos afectos de Charles é revelada na descrição de uma paixão nascente à espera de ser cumprida:

On my side the interest was keener, for there was always the physical likeness between brother and sister, which, caught repeatedly in different poses, under different lights, each time pierced me anew; and, as Sebastian in his sharp decline seemed daily to fade and crumble, so much the more did Julia stand out clear and firm. (BR 172)

Julia e Sebastian sugerem, assim, na sua essência, a (pré)existência do outro, fazendo com que, a partir de certa altura, o protagonista os ame igualmente, fundindo-lhes corpo e alma: “I had not forgotten Sebastian. He was with me daily in Julia; or rather it was Julia I had known in him, in those distant Arcadian days” (BR 288).

II

Na primeira parte do romance é-nos apresentada uma cidade universitária feita de aquarela (“Oxford, in those days, was still a city of aquatint” [BR 23]) e apelos arcádicos, estratégia descritiva que fomenta a cristalização desse período da vida de Charles como um tempo de intenso envolvimento nos estudos, nas tertúlias regadas a vinho e incensadas a charuto e no idílio homoerótico, muito platónico, com Sebastian. Oxford traz consigo “the soft airs of centuries of youth” (BR 23); e Charles faz desse património de memória colectiva uma sua recordação individual. No entanto, já ali, a História ocupa o seu lugar. Exemplos disso são a descrição de uma caveira rodeada de rosas⁶ com a inscrição *Et In Arcadia Ego*, lembrando a fugacidade do tempo (*vanitas*) e a iminência da morte (*memento mori*); e o episódio de meta-

5 Note-se aqui o jogo subtil e elegante entre os substantivos homófonos “flight” e Flyte, estabelecendo-se uma analogia entre a família de Sebastian e uma certa arte da fuga: Sebastian e os seus iludem continuamente a sede de entendimento e decifração de Charles.

6 “A human skull lately purchased from the school of medicine, which, resting in a bowl of roses, formed, at the moment, the chief decoration of my table” (BR 43). A presença constante de flores nos espaços oxfordianos – o quarto de Charles repleto de bouquets oferecidos por Sebastian como compensação pela noite em que lhe sujou a entrada (“I found my room full of flowers” BR 32); a visita imprescindível aos Jardins Botânicos, “too see the ivy” (BR 35); as flores na lapela dos casacos cada vez mais sofisticados de Charles – poderá indiciar não apenas o contraste entre o natural e o artificial (veja-se a pose afectadamente *dandy* de Sebastian e mesmo de Blanche) mas também uma reflexão sobre a ideia de beleza efémera e decadente, de vida intensa e perfumada, porém irremediavelmente curta.

literatura em que Anthony Blanche,⁷ o mais esteta dos seus amigos, recita na via pública “The Waste Land”, poema modernista de T.S. Eliot. Waugh alarga neste excuro a ideia de “terra devastada” à dessacralização posterior de Brideshead aquando da sua requisição pelo exército durante a guerra e à definitiva destruição de uma certa ideia de aristocracia moribunda, caída em desgraça quer pelas vicissitudes de uma sociedade em mutação,⁸ quer pela sua incapacidade de fazer justiça ao peso que a própria história enquanto continuo cronológico lhe confere. Exemplos disso são as declarações de Bridey sobre a venda da casa de Londres (“You know it’s being pulled down? My father’s selling it. They’re going to put a block of flats here. They’re keeping the name – we can’t stop them apparently” [BR 209]),⁹ e a recusa do próprio Lord Marchmain, um inadaptado por natureza, em desempenhar as funções que lhe foram legadas pela tradição (“It has been my tragedy that I abominate the English countryside. I suppose it is a disgraceful thing to inherit great responsibilities and to be entirely indifferent to them” [BR 96]).

Waugh, que em obras anteriores já gizara, pelo menos em título, uma estética da degenerescência (*Decline and Fall* [1928] e *A Handful of Dust* [1934]) exhibe aqui o negativo da sua pluma sarcástica, porque o tema é mais solene, ainda que não descure a espaços a fina ironia que caracteriza o seu estilo. O tom elegíaco é predominante e, justificando-o, Brideshead representa o regresso a um estado de graça primordial (“I, at any rate, believed myself very near heaven, during those languid days at Brideshead” [BR 77]) assim como o urso de peluche de Sebastian (Aloysius), que o acompanha em tudo, representa um regresso (e regressão) à infância,¹⁰ um lugar profanado pela entrada na vida adulta e pelos deveres dos quais tenta desviar-se. Como Michael Schudson conclui em *The Collective Memory Reader* (2011), “not only does the past, as Freud says, live in people’s mental life, people’s mental life lives in the past” (Schudson 289). Charles luta, assim, contra a ideia de civilização como “a heap of broken images” (Eliot, de novo), erigindo através da memória, um paraíso perdido e uma certa ideia de “Englishness” evocada em parte nas páginas da revista *Country Life*¹¹ e mesmo nos quadros musicais do compositor Vaughan Williams que muito fez, nos anos 20, por conferir um poder ascético à paisagem típica inglesa (ouça-se, por exemplo, *The Lark Ascending*).

Charles é, para Waugh, instrumento de refutação de uma concepção disruptiva – e mesmo bárbara – da história, uma história que não suspende o sujeito na crença dos espaços e instituições que formataram a sua identidade: Oxford e Brideshead. Em suma, e recuperando Nora, uma história que não pára o tempo. Por essa razão, motivado por uma resistência ao discurso prevalecente do individualismo e materialismo burgueses, Waugh edifica um contra-discurso de devoção aos valores aristocráticos, estéticos e religiosos que os Flyte representam

7 Deve ser dada alguma atenção a Anthony Blanche como a personagem cuja função na diegese mais se aproxima da de um coro grego, revelando ao (anti) herói da tragédia – Charles – as premonições e consequências dos seus actos. Desse ponto de vista, poder-se-á identificar os elementos da família Flyte com os velhos deuses do Olimpo, com os quais se brinca despreocupadamente sem que haja lugar a uma reflexão sóbria sobre o poder que estes exercem no comum mortal. Para Charles, a impossibilidade de *pathos* torna-se evidente – e a confirmação de que de facto se morre sempre um pouco por amor – quando Blanche lhe proporciona um momento de *anagnorisis*: “I took you out to dinner to warn you of charm. I warned you expressly and in great detail of the Flyte family. Charm is the great English blight. It does not exist outside these damp islands. It spots and kills anything it touches. It kills love; it kills art; I greatly fear, my dear Charles, it has killed you” (BR 260).

8 Leia-se a este propósito a certa observação de um outro *outsider*, Rex Mottram, futuro marido de Julia, quando, do alto do seu pragmatismo de *self-made man* das colónias (Canadá), explica a Charles a inevitabilidade de uma reavaliação dos bens e do estilo de vida dos Flyte: “Well, they are rich in the way people are who just let their money sit quiet. Everyone of that sort is poorer than they were in 1914, and the Flytes don’t seem to realize it. I reckon those lawyers who manage their affairs find it convenient to give them all the cash they want and no questions asked. Look at the way they live – Brideshead and Marchmain house both going full blast, pack of foxhounds, no rents raised, nobody sacked, dozens of old servants doing damn all, being waited on by other servants, and then besides all that there’s the old boy setting up a separate establishment – and setting it up on no humble scale either” (BR 168-9).

9 Cordelia, a filha mais nova, afina pelo mesmo diapasão, expondo a situação financeira do pai como causa primeira da venda da casa: “Apparently papa has been terribly in debt for a long time. Selling Marchers has put him straight again and saved I don’t know how much a year in rates. But it seems a shame to pull it down” (BR 211).

10 Cara, amante de Lord Marchmain, sentença de forma clínica que Sebastian “is in love with his own childhood” (BR 100), razão pela qual o jovem se refugia amiúde no quarto da ama Hawkins, esse pilar discreto de Brideshead, que passa os dias a ouvir a telefonia e a folhear as páginas do pariato.

11 Para além da revista, criada em 1897, outras publicações conheceram fortuna editorial nos anos 40: *The English Country House* (Ralph Dutton); *The Architecture of England: From Norman Times To the Present Day* (Frederik Gibberd); *The Age of Adam* (James Lee-Milnes); *British Architects and Craftsmen* (Sacheverell Sitwell).

(Rothstein 324).¹² Charles, num percurso paralelo ao de Sebastian, embora sem o pendor para o auto-sacrifício, exila-se, *contra mundum*, nesse labor de memória em pausa que é a pintura de edifícios vetustos e arcanos, barrocos e classicistas (“I loved buildings that grew silently with the centuries, catching and keeping the best of each generation” [BR 215]), legitimação última de como um lugar de memória se transforma, *in situ*, na memória de um lugar.¹³ Tais edifícios, “the boundary stones of another age, illusions of eternity” (Nora 12), são o espelho de uma nação no limiar da extinção:

In such buildings England abounded, and, in the last decade of their grandeur,
Englishmen seemed for the first time to become conscious of what before was taken
for granted, and to salute their achievement at the moment of extinction. (BR 215-6)

O sucesso profissional¹⁴ de Charles é, pois, sintoma desse declínio, como se pode ler no seguinte excerto:

The financial slump of the period, which left many painters without employment,
served to enhance my success, which was, indeed, itself a symptom of the decline.
When the water-holes were dry people sought to drink at the mirage. After my first
exhibition I was called to all parts of the country to make portraits of houses that
were soon to be deserted or debased; indeed, my arrival seemed often to be only a
few paces ahead of the auctioneer’s, a presage of doom. (BR 216)

De facto, Charles institui na urgência da pintura a solenidade quase sepulcral do acto comemorativo. Em breve, desses lugares de memória pouco restará se os grupos sociais a eles associados cessarem de existir ou sofrerem mutação significativa enquanto materialização de identidade nacional, imperial ou política (Winter 61). Em breve, memória e luto fundir-se-ão. Como pintor, portanto, Ryder corporiza o zelo do arquivista, “taking inventory of the material signs of a fading aristocratic tradition, which he, with prophetic tone, denounces as a sign of the downfall of England itself” (Fernandez 100).

Se para um dos camaradas militares do capitão Ryder, no epílogo, o comentário que a velha casa inspira é o de “worst place we’ve struck yet” (BR 325), para este ela ainda representa, por via desse “winged host that soared about me one grey morning” (BR 215) – a memória – um mundo de harmonia e beleza (“a world of its own of peace and love and beauty; a soldier’s dream in a foreign bivouac” [BR 306]). Legitimada pela história, mas dela escapando – sendo alada, possuindo asas –, é ela a guardiã veneranda dos nossos mitos, mitos que a própria literatura contempla, desfaz e volta a erguer, continuamente.

Num prefácio escrito para nova edição da obra, em 1959, Waugh confessa:

It was impossible to foresee, in the Spring of 1944, the present cult of the English
country house. It seemed then that the ancestral seats which were our chief national
artistic achievement were doomed to decay and spoliation like the monasteries in
the sixteenth century. (BR 8)

O espanto, para ele legítimo, perante a ténue sobrevivência dessa instituição inglesa será atenuado ao longo de décadas por um revivalismo de cariz saudosista, sem deixar de problematizar a queda e o declínio que a levaram a ser uma sombra do que fora em tempos. Encontramos, aliás, um exemplo recente deste fascínio em programas de televisão como *The Country House Revealed* (2011) apresentado pelo historiador Dan Cruickshank. E para não irmos

12 “Waugh situates his novel in response to the post-war dehistoricisation of the country house and the reconstruction of its architectural heritage. In contrast, Waugh repositions *Brideshead* as symbolic of the historic values of an aristocratic social institution, in the face of the apparent modernization and decay of the country house” (Coffey 67). Diz-nos também Platt que a intenção de Waugh seria a de “idealize traditional aristocracy as irrecoverable cultural authenticity and mystified Englishness, all of which became attached to the image of the decaying – or brutally modernized, or just about to be demolished – Big House” (Platt 440).

13 “Charles acknowledges his problematic relationship to the country house; his career as a painter is dependent upon the threat to the very fabric of the nation’s historic identity (...) This tension between the ideal and its destruction situates Charles in an uneasy dualism as preserver and herald of doom for the country house” (Coffey 69).

14 Charles é conhecido sobretudo por três publicações (variações sobre um mesmo tema) que precedem a sua aventura nas selvas sul-americanas: *Ryder’s Country Seats*; *Ryder’s English Homes*; *Ryder’s Village and Provincial Architecture*.

mais longe, basta recordar o êxito sem precedentes que conheceu a famosa adaptação de *Brideshead Revisited* para série, em 1981, onde pontificaram Jeremy Irons, Anthony Andrews, John Gielgud e Laurence Olivier. Sinal evidente de que o leitor/espectador partilhará com o romance uma obsessão necrófila pelos esplendores do passado e que acolherá intimamente a certeza avançada por Jeremy Paxman em *The English: A Portrait of a People* de que “no Englishman ever really escapes the institutions which made him” (cf. Paxman 156 e 206). Também o cinema legitima, assim, a conclusão de Nora de que “memory has been promoted to the centre of history: such is the spectacular bereavement of literature” (Nora 24).

Na sua propensão para o pictórico, Charles Ryder é o anfitrião de *Brideshead* que melhor nos serve, colhendo ao longo da sua educação sentimental elementos de suspensão da história e de perpetuação da memória, mesmo quando ambas nos são reveladas por outras personagens. Atente-se no episódio iniciático do piquenique a dois:

On a sheep-cropped knoll under a clump of elms we ate the strawberries and drank the wine (...) and we lit fat, Turkish cigarettes and lay on our backs, Sebastian's eyes on the leaves above him, mine on his profile, while the blue grey-smoke rose, untroubled by any wind, to the blue-green shadows of foliage, and the sweet scent of the tobacco merged with the sweet summer scents around us and the fumes of the sweet, golden wine seemed to lift us a finger's breadth above the turf and hold us suspended. (BR 26)

Se os lugares de memória imaterializam o material (cf. Nora 19) este instante debaixo das árvores cumpre tal designio; sabemos-lo pela vívida, sinestésica recordação que dele guarda Charles. No entanto, é Sebastian que nos dá a chave de uma felicidade que depende dessa escavação do passado que é a memória quando suspira:

Just the place to bury a crock of gold' (...) 'I should like to bury something precious in every place where I've been happy and then, when I was old and ugly and miserable, I could come back and dig it up and remember. (BR 26)

Não será Sebastian o arqueólogo de *Brideshead*, mas Charles, cujo pai vive em permanente ligação com o passado, colecionando amorosamente peças e artefactos de antigas civilizações. Naquela que será a penúltima vez em que se afasta da mansão, antecipando um hiato de cerca de dez anos, o protagonista manifesta uma estranha consciência de natureza dupla: ele é simultaneamente artefacto arqueológico a ser desenterrado juntamente com todas as outras recordações (porque também ele fica para trás) e é o sujeito-fantasma que empreenderá essa revisitação prometida, tentando encontrar um qualquer “crock of gold” providencial que o faça sentir-se, de novo, vivo.¹⁵

But as I drove away and turned back in the car to take what promised to be my last view of the house, I felt that I was leaving part of myself behind, and that wherever I went afterwards I should feel the lack of it, and search for it hopelessly, as ghosts are said to do, frequenting the spots where they buried material treasures without which they cannot pay their way to the nether world. (BR 163)

Esse encantamento que a memória, sempre caprichosa e sádica, nele exerce, a ponto de o fazer temer quebrá-lo, tem ainda num último assomo de ternura entre duas personagens que, relutantes, se despedem uma ressonância clássica. Julia e Charles regressam do jardim à noite e este sente-se transportado para os versos da *Iliada*:

We shut the windows behind us and the voices ceased; the moonlight lay like hoar-frost on the terrace and the music of the fountain crept in our ears; the stone

15 Se dúvidas houvesse de que Charles vive pelo passado e para o passado, basta ler o início do terceiro livro, *A Twitch Upon the Thread*, para sabermos como vida e memória são sinónimos: “These memories, which are my life – for we possess nothing certainly except the past – were always with me. Like the pigeons of St. Mark's, they were everywhere, under my feet, singly, in pairs, in little honey-voiced congregations, nodding, strutting, winking, rolling the tender feathers of their necks, perching sometimes, if I stood still, on my shoulder; until, suddenly, the noon gun boomed and in a moment, with a flutter and sweep of wings, the pavement was bare and the whole sky above dark with a tumult of fowl. Thus it was that morning of war-time” (BR 215). Recuperando “The Waste Land”, também as memórias serão para um solitário, desencantado Charles de meia-idade “fragments I have shored against my ruins”.

balustrade of the terrace might have been the Trojan walls, and in the silent park might have stood the Grecian tents where Cressid lay that night. (BR 280)

Ao contrário da perspectiva de Coward, que trata de forma risível a herança latifundiária e classista inglesa (leiam-se os versos “We are the products of those homes serene and stately/ Which only lately/ Seem to have run to seed” [Coward 14-16] e “The stately homes of England/ We proudly represent/ We only keep them up for/ Americans to rent” [Coward 17-20]) Waugh parece querer conferir-lhe uma réstia de prestígio estóico, digno de um proverbial *stiff upper lip*. O passado de Charles não será “a foreign country”, como L.P. Hartley advoga num romance de 1951 (*The Go-Between*), mas talvez seja o mais íntimo país que conhece, negando-lhe o desejo de (re)conhecer outros. Esse passado não é, não pode ser, para ele “a thought to fade and vanish like smoke without a trace” (BR 288); antes deve permanecer, *ad aeternum*, inscrito na memória, como “a small red flame (...) burning anew among the old stones” (BR 331). É através dessa chama periclitante – também ela indício de conversão religiosa – que o narrador pesa a desilusão de regressar a um lugar sem que o tempo desse lugar seja o tempo em que nele viveu. É, porém, nesse frágil equilíbrio que a memória de Nora persiste, entre lembrança e esquecimento, vulnerável a manipulações e apropriações, muitas vezes adormecida, tantas vezes renascida e quase sempre acossada, deformada e petrificada pelo devir histórico (Nora 12). De igual modo, recentra o acto de rememoração no âmbito do sagrado (*ibidem* 9), que o luto enquanto linguagem de perda (simbólica ou não) legitima. *Brideshead Revisited* é, finalmente, o romance-lugar de um tempo histórico e, simultaneamente, portal temporal para um lugar mitológico reconstruído individualmente para benefício, e sobrevivência, de uma memória colectiva. E nesse esforço, dir-se-ia que é o único edifício que não se fica pela ilusão de eternidade.

COMPETING INTERESTS

The author has no competing interests to declare.

AUTHOR AFFILIATION

Cláudia Coimbra  orcid.org/0000-0002-1842-4392

Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ CETAPS - Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies, PT

REFERÊNCIAS

- Coffey, Laura. “Evelyn Waugh’s Country House Trinity: Memory, History and Catholicism.” *Brideshead Revisited, Literature and History*, 3rd ser., No. 15, issue 1, 2006, pp. 59–73. DOI: <https://doi.org/10.7227/LH.15.1.4>
- Fernandez, Carlos Sanchez. *Twilight of the Toffs: Fall of a Castle, Rise of a Myth*. Diss. University of East Anglia, 2013.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *Representations*, no. 26, *Special Issue: Memory and Counter-Memory*, Spring, 1989, University of California Press, pp. 7–24. DOI: <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Overy, Richard. *The Morbid Age: Britain and the Crisis of Civilization, 1919–1939*. Penguin Books, 2010.
- Paxman, Jeremy. *The English: A Portrait of a People*. Penguin Books, 2007.
- Platt, Len. “Aristocratic Comedy and Intellectual Satire.” *Oxford History of the Novel in English (The Reinvention of the British and Irish Novel 1880–1940)*, editado por Patrick Parrinder e Andrzej Gasiorek. Oxford University Press, 2011, pp. 433–447.
- Rothstein, David. “*Brideshead Revisited* and the Modern Historicization of Memory.” *Studies in the Novel*, No. 25, issue 3, Fall 1993, pp. 318–331. University of North Texas.
- Schudson, Michael, “The Past in the Present versus the Present in the Past”. *The Collective Memory Reader*. Ed. Jeffrey K. Olick et al. Oxford University Press, 2011, pp. 287–290.
- Waugh, Evelyn. *Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*. 1962. Penguin Modern Classics, 2000.
- Winter, Jay. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge University Press, 1995.
- “Sites of Memory and the Shadow of War”. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Ed. Astrid Erll e Ansgar Nünning. De Gruyter, 2010, pp. 61–74.

TO CITE THIS ARTICLE:

Coimbra, Cláudia. ““From the vaults of my dungeon”: dos lugares da memória em *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh”. *Anglo Saxonica*, No. 19, issue 1, art. 3, 2021, pp. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.50>

Submitted: 22 October 2020

Accepted: 10 February 2021

Published: 24 June 2021

COPYRIGHT:

© 2021 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Anglo Saxonica is a peer-reviewed open access journal published by Ubiquity Press.