

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS

MARGARETE JESUSA VARELA CENTENO HÜLSENDEGER

**A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO NA OBRA *SOLAR*,
DE IAN MCEWAN**

Porto Alegre

2016

MARGARETE JESUSA VARELA CENTENO HÜLSENDEGER

**A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO NA OBRA *SOLAR*,
DE IAN MCEWAN**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Regina Kohlrausch

Porto Alegre

2016

MARGARETE JESUSA VARELA CENTENO HÜLSENDEGER

**A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO NA OBRA *SOLAR*,
DE IAN MCEWAN**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 12 de janeiro de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Regina Kohlrausch (PUCRS/Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Rubelise da Cunha (FURG)

Prof. Dr. Pedro Theobald (PUCRS)

Porto Alegre

2016

À minha mãe, *in memoriam*, com
muito amor.

AGRADECIMENTOS

Quando chegamos ao final de uma jornada, começamos a pensar em todos aqueles que, de alguma maneira, nos ajudaram a ultrapassar obstáculos e a superar dificuldades. E, no meu caso, não há de ser diferente. Com todos eles aprendi, todos foram meus mestres.

Ao meu marido, amigo, amante e companheiro de vida, César, pela paciência e compreensão, sempre me amando e apoiando, mesmo nos piores momentos, quando me deixava afogar pela angústia e insegurança.

Ao meu filho, Gabriel, que, apesar de ter dito que eu fui para “o lado negro da força”, soube entender e aceitar o novo caminho que escolhi.

À minha família (Maria, Tino, Fabiana e Cássio), pelo apoio e compreensão, sempre dispostos a ajudar quando pedia socorro.

À minha orientadora, professora doutora Regina Kohlrausch, sempre disposta a me ouvir com paciência infinita, acalmando-me nos momentos de ansiedade e dúvida e estimulando-me a seguir em frente.

Aos meus colegas de curso, em especial Teresa Azambuya, Adriane Lazarotti e Amanda Oliveira, companheiras, amigas e confidentes. Vocês me acolheram, protegeram e não deixaram que eu me sentisse uma “estranha no ninho”. Valeu!

A todos os professores do PPGL, pela paciência demonstrada ao longo desses dois anos, pelas sacudidelas quando acreditava ser a dona da verdade e pelas incontáveis lições que me ajudaram a compreender um pouco melhor o significado da palavra literatura.

Um agradecimento especial ao professor doutor Paulo Ricardo Kralik Angelini, ex-colega de profissão, amigo e maior incentivador nessa aventura. Graças às suas palavras de apoio deixei de me sentir uma “estrangeira”, encarando os desafios que essa nova empreitada colocava diante de mim.

A todos os amigos e amigas, que pacientemente aguardaram minha volta ao mundo dos vivos, em especial Gilka Pierry Coimbra e Denise Costa, mais do que amigas, minhas irmãs de alma.

Finalmente, como filha da Umbanda que sou, não posso encerrar sem antes agradecer a todas as forças do Mundo Espiritual, pela luz, pelo amor, pela proteção e pela força das quais fui uma humilde merecedora:

Saravá às Sete Linhas da Umbanda, em especial, à minha Mãe, Yemanjá. Ô
doía!

Saravá o Povo da Rua. Alupo! Força e proteção para todos!

La ciencia es una escuela de modestia, de valor intelectual y de tolerancia: muestra que el pensamiento es un proceso, que no hay gran hombre que no se haya equivocado, que no hay dogma que no se haya desmoronado ante el embate de los nuevos hechos (SABATO, 2006: 31).

RESUMO

Ciência e literatura, apesar das linguagens diferentes, têm mais pontos em comum do que se possa imaginar. Um desses pontos é a presença de personagens oriundos da ciência em obras literárias. Assim, esta pesquisa teve como objetivo central responder: como personagens originários das ciências naturais, em especial da física, são representados na literatura? Para responder a essa pergunta, este trabalho utilizou como *corpus* o livro *Solar*, do escritor inglês Ian McEwan, e como método de análise a Análise de Conteúdo. A fundamentação teórica centrou-se no estudo do conceito de foco narrativo, na identificação dos diferentes tipos de narradores e na apresentação de uma teoria do personagem, tendo como base, principalmente, as ideias de Mikhail Bakhtin e Antonio Candido. Na análise do perfil biográfico do autor e dos componentes externos (dedicatória e epígrafe) da obra, constatou-se a presença de uma intencionalidade cujo objetivo é provocar uma reflexão sobre o problema do aquecimento global. O estudo sobre o foco narrativo de *Solar* verificou a existência de um “autor implícito” (BOOTH), o predomínio da cena e uma narração no estilo indireto livre, dando à narrativa mais riqueza e fluidez. O físico representado em *Solar* reúne um conjunto de traços que valoriza o fato de o protagonista ser um cientista famoso, ganhador do Nobel de Física, sem deixar de apontar os aspectos negativos de sua personalidade, inspirando-se, muitas vezes, em figuras conhecidas da ciência, como Albert Einstein e Paul Dirac. Também foram analisados os diferentes estereótipos utilizados na composição do personagem, entre os quais o fato de o cientista ser um indivíduo insensível, incapaz de relações afetivas, preocupado apenas com o seu trabalho, desprezando profissionais de outras áreas do conhecimento. Ao final, demonstrou-se que as concepções sobre o pensamento científico do protagonista descrevem-no como um físico com uma mentalidade positivista – acredita em uma ciência descolada da presença humana, determinista e casuística – conservador, preconceituoso, com dificuldades de compreender e aceitar novas ideias.

Palavras-chave: Literatura. Ciência. Personagem. Ian McEwan. *Solar*.

RESUMEN

Ciencia y literatura, a pesar de sus lenguajes distintos, tienen más puntos en común de lo que se pueda imaginar. Uno de esos puntos es la presencia de personajes oriundos de la ciencia en obras literarias. Así, esta pesquisa tuvo como objetivo central contestar: ¿cómo personajes originarios de las ciencias naturales, en especial de la física, son representados en la literatura? Para contestar esa pregunta, este trabajo ha utilizado como *corpus* el libro *Solar*, del escritor inglés Ian McEwan, y como método de análisis el Análisis de Contenido. La fundamentación teórica se ha centrado en el estudio del concepto de foco narrativo, en la identificación de los diferentes tipos de narradores y en la presentación de una teoría del personaje, teniendo como base, principalmente, las ideas de Mikhail Bakhtin y Antonio Candido. En el análisis del perfil biográfico del autor y de los componentes externos (dedicatoria y epígrafe) de la obra se ha constatado la presencia de una intencionalidad cuyo objetivo es provocar una reflexión sobre el problema del calentamiento global. El estudio acerca del foco narrativo de *Solar* ha verificado la existencia de un “autor implícito” (BOOTH), el predominio de la escena y una narración en el estilo indirecto libre, dando a la narrativa más riqueza y fluidez. El físico representado en *Solar* reúne un conjunto de características que valora el hecho de el protagonista ser un científico famoso, vencedor del Nobel de Física, sin dejar de apuntar los aspectos negativos de su personalidad, inspirándose, muchas veces, en personas conocidas de la ciencia, como Albert Einstein y Paul Dirac. También fueron analizados los diferentes estereotipos utilizados en la composición del personaje, entre los cuales el hecho de el científico ser una persona insensible, incapaz de relaciones afectivas, preocupado solamente con su trabajo, despreciando profesionales de otras áreas del conocimiento. Al fin, se ha demostrado que las concepciones sobre el pensamiento científico del protagonista lo describen como un físico con una mentalidad positivista – cree en la ciencia despegada de la presencia humana, determinista y casuística – conservador, prejuicioso, con dificultades de comprender y aceptar nuevas ideas.

Palabras clave: Literatura. Ciencia. Personaje. Ian McEwan. *Solar*.

ABSTRACT

Between science and literature, despite their language differences, there are more points in common than one would imagine. One of these points is the presence of characters from science in literary works. Thus, one of the main objectives of this research is to investigate how characters originally from the natural sciences, especially physicists, are represented in literature. In order to answer this question, this dissertation uses as its object of study the novel *Solar*, by the British writer Ian McEwan, and as a method, the Analysis of Content. The theoretical foundation is focused on the study of the concept of narrative focus, on the identification of different types of narrators, and on the presentation of a theory of character, based on the ideas of Mikhail Bakhtin and Antonio Candido. An analysis of the biographical profile of the writer and of the external components of the novel (dedication and epigraph) reveals an intended goal of provoking reflection on the problem of global warming. A study of the narrative focus of *Solar* reveals that there is an "implied author" – in terms of Wayne Booth –, a predominance of the scene and a narration in free indirect discourse, giving the narrative richness and fluidity. The physicist presented in *Solar* brings together a set of features that valorize the fact that the protagonist is a famous scientist and Nobel Laureate, while also pointing out the negative aspects of his personality, as often inspired by known figures of science, such as Albert Einstein and Paul Dirac. The different stereotypes used in the composition of the character have also been analyzed, including the idea that a scientist can be an insensitive individual, incapable of emotional relationships, concerned only with his own work, and neglecting professionals from other areas of knowledge. In the end, it has been demonstrated that the concepts of scientific thought of the protagonist describe him as a physicist with a positivist mentality – he believes in a science that do not consider the human presence, deterministic and casuistic. He is conservative, biased, and struggles to understand and accept new ideas.

Keywords: Literature. Science. Ian McEwan. *Solar*.

SUMÁRIO

1 LITERATURA E CIÊNCIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL.....	12
1.1 A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO COMUM.....	12
1.2 OPÇÕES METODOLÓGICAS	15
1.2.1 A pré-análise e a escolha do <i>corpus</i>.....	15
1.2.2 Exploração do material.....	18
1.2.3 A elaboração dos capítulos da pesquisa	19
2 UMA TEORIA SOBRE O PERSONAGEM.....	22
2.1 O FOCO NARRATIVO.....	22
2.2 OS NARRADORES	25
2.3 O PERSONAGEM “CIENTÍFICO”	28
3 SOLAR: A CIÊNCIA FAZENDO-SE LITERATURA	33
3.1 IAN MCEWAN, “O MACABRO”	33
3.2 O ESPAÇO EXTERNO DE <i>SOLAR</i> : DEDICATÓRIA E EPÍGRAFE	41
3.3 <i>SOLAR</i>	45
4 A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO EM <i>SOLAR</i>	50
4.1 O FOCO NARRATIVO DE <i>SOLAR</i>	50
4.2 O FÍSICO NO ROMANCE <i>SOLAR</i>	56
4.3 A IMAGEM DO FÍSICO E SEUS ESTEREÓTIPOS	67
4.3.1 “Caráter” e “tipo” reunidos na representação de Michael Beard	67
4.3.2 A presença de estereótipos na construção de Michael Beard	73
4.4 “DEUS PODE TER OU NÃO JOGADO DADOS”	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
6 POSFÁCIO.....	101
REFERÊNCIAS.....	104

1 LITERATURA E CIÊNCIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

La dicotomía entre la cultura científica y la cultura humanística es auténtica en muchos sentidos, pero si pensamos en los elementos imaginativos de que se nutre la ciencia, las diferencias no son tan abismales. Aun así cada una de ellas tiene sus métodos y sus productos diferenciados. Mejor así, pues el tesoro de la humanidad está en su diversidad creadora. Pero existe ese aspecto común que con seguridad lo encontramos en el hecho de que el estímulo, aquello que echa a andar la maquinaria de la imaginación, es el mismo en cualquier caso, y se llama sentido de la maravilla o atracción hacia el misterio del mundo (DÍAZ, 2004: 111).

1.1 A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO COMUM

Roland Barthes, em seu livro *O Rumor da Língua*, lança a questão “o que define a ciência?” (BARTHES, 2004: 3). Após listar uma série de negativas, ou seja, dizer o que ela não é, ele conclui: “é objeto da ciência toda a matéria que a sociedade julga digna de ser transmitida. Numa palavra, a ciência é o que se ensina” (BARTHES, 2004: 4). Depois, quando procura explicar o que é literatura, estabelece uma série de pontos de contato com a ciência – conteúdo, método, regras de investigação e até mesmo a moral – para, no final, dizer que, apesar de as duas serem discurso, “a ciência se fala, a literatura se escreve; uma é conduzida pela voz, a outra acompanha a mão; não é o mesmo corpo, e, portanto, o mesmo desejo, que está por trás de uma e de outra” (BARTHES, 2004: 6).

Seguindo um caminho semelhante ao de Barthes, Antoine Compagnon também procurou uma forma de conceituar literatura. Para alcançar esse objetivo, definiu-a a partir de características como extensão, função, forma do conteúdo e expressão. No entanto, ele também se rende a um conceito, afirmando: “literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura” (COMPAGNON, 2010: 45).

Do mesmo modo, Granger listou três traços característicos do que ele chamou “visão científica”: “a ciência é visão de uma realidade” (GRANGER, 1994: 45), “a ciência visa a objetos para descrever e explicar, não diretamente agir” (GRANGER, 1994: 46), e, finalmente, “o conhecimento científico é necessariamente público, ou seja, exposto ao controle – competente – de quem quer que seja” (GRANGER, 1994: 47). Já o filósofo Paul Feyerabend acreditava que não existia uma definição de ciência que se estendesse a todos os desenvolvimentos possíveis, assim como não há “qualquer forma de vida que não possa absorver radicalmente situações novas”

(FEYERABEND, 2001: 103-104).

O que se pode inferir dos conceitos de Barthes, Compagnon, Granger e Feyerabend sobre literatura e ciência? Talvez que definições fechadas ou restritivas não sejam o caminho mais seguro para compreender a natureza, a função e a influência de uma área do conhecimento. Ou, quem sabe, o que eles desejem seja chamar a atenção para algo que Paul Valéry já tinha percebido: “se tudo fosse irregular ou completamente regular, não haveria pensamento, pois ele não passa de uma tentativa de passar da desordem para a ordem, precisando de ocasiões da primeira – e de modelos da segunda” (VALÉRY, 2007: 143).

Com essas ideias em mente, o primeiro passo para estabelecer uma possível relação entre ciência e literatura é aceitar que ambas dependem da imaginação. Um cientista utiliza-se de imagens mentais tanto quanto um escritor, pois os dois sabem que lidam com elementos de uma realidade que, muitas vezes, estão além dos cinco sentidos. Assim,

é de se espantar que se exclua o processo de criação do trabalho do cientista, afinal a imaginação não é prerrogativa do artista e menosprezar o caráter imaginativo na ciência é, no mínimo, questionável. Por outro lado, na arte, fazem-se presentes os conhecimentos, métodos e visões de mundo implicados nas conquistas científicas. Artistas renascentistas, dentre os quais Leonardo Da Vinci representam bem esse fazer que se opera na convergência do inventor, matemático, físico, pintor (DAFLON, 2008: s/p).

A construção de espaços onde se finge ser o que não se é ou se age “como se fosse” real (VAIHINGER, 2011) é uma das características mais importantes do trabalho de um escritor e de um cientista. Portanto, ciência e literatura têm mais pontos em comum do que se possa acreditar. Um desses pontos em comum é a presença de personagens oriundos da ciência na literatura. No teatro, têm-se *A Vida de Galileu* (1937-1938), de Bertolt Brecht, e *Os Físicos* (1962), de Friedrich Dürrenmatt. Na narrativa longa ou romance, *O Homem sem Qualidades* (1978), de Robert Musil; *O Dilema de Cantor* (1999), de Carl Djerassi; *O Caminho de Ida* (2013), do Ricardo Piglia; *Aguapés* (2013), da escritora Jhumpa Lahiri; e os romances *Amor sem Fim* (1991) e *Solar* (2010), de Ian McEwan.

Segundo Beth Brait,

se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou

para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção (BRAIT, 1985: 12).

Passa, portanto, pela análise da estrutura do texto, e até mesmo dos conceitos compartilhados pelo autor, o entendimento de como os personagens¹ são criados. Além disso, compreender um personagem abre a “possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2014: 54).

Quando um escritor escolhe como personagem um cientista, ele está construindo a imagem de um tipo de herói, um ser cuja consciência estará cercada, por todos os lados, pela consciência do autor (BAKHTIN, 1997). A literatura pode passar, então, a refletir não só o saber da ciência, mas o do próprio cientista. Assim sendo, a análise dos personagens é uma oportunidade de demonstrar que literatura e ciência habitam o mesmo espaço cultural, influenciando-se mutuamente, não só no sentido de uma “causalidade directa, mas sim no de um quadro interpretativo comum, de uma língua comum, com imagens e metáforas comuns” (MECK, s/d :13), porque a ciência, assim como a literatura, também vive de metáforas poderosas.

Nesse sentido, esta pesquisa partiu do seguinte problema: como os personagens originários das ciências naturais, principalmente da física, são representados na literatura, em especial, no livro *Solar*, do escritor inglês Ian McEwan, considerando a voz narrativa criada pelo autor nesse romance?

Para responder a essa pergunta, será analisado como o físico é caracterizado nessa obra e se essa caracterização e consequente representação evoluem ao longo da narrativa. Também serão examinados os elementos que contribuem para a construção das imagens criadas pelo autor, se eles reforçam ou atenuam estereótipos, e se existe algum nexos entre a representação desse personagem e as ideias filosóficas sobre o pensamento científico. E, por fim, pretende-se demonstrar os pontos de convergência e divergência entre a representação ficcional e a figura real do físico dentro do seu campo de atuação.

¹ Nesta dissertação, o elemento narrativo “personagem” será utilizado na sua forma masculina, “o personagem”. No entanto, será respeitada a forma utilizada pelos diferentes teóricos que serviram de referência para esta pesquisa.

1.2 OPÇÕES METODOLÓGICAS

Um trabalho acadêmico exige que se estabeleça um método para obtenção dos resultados. Segundo Bardin,

a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise de comunicações. Não se trata de um instrumento, mas de um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações (BARDIN, 1977: 31).

Isso significa dizer que qualquer forma de comunicação deve poder ser escrita e decifrada pelas técnicas de análise de conteúdo. Partindo desse pressuposto e considerando que uma obra literária é uma forma de comunicação que implica um emissor (autor) e um receptor (leitor), utilizou-se para o estudo do livro *Solar* a análise de conteúdo. O propósito desse tipo de análise é a “inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não)” (BARDIN, 1977: 38). Para chegar nesse estágio, é preciso antes passar por três momentos distintos: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados.

1.2.1 A pré-análise e a escolha do corpus

O *corpus* em uma pesquisa que pretende trabalhar com análise textual constitui-se no conjunto de produções linguísticas – no caso deste estudo uma obra literária – que possam representar de maneira válida e confiável o fenômeno que será investigado. Essa escolha requer uma seleção e delimitação o mais rigorosa possível, lembrando que “os textos não carregam um significado a ser apenas identificado; são significantes exigindo que o leitor ou pesquisador construa significados com base em suas teorias e pontos de vista” (MORAES, 2003: 194).

Como o objeto central deste estudo é investigar a forma como o cientista é representado na literatura, mais especificamente no romance, foram selecionadas, em uma primeira fase, as seguintes obras para leitura e avaliação: *O Homem sem Qualidades – volume I* (1978), de Robert Musil; *O Dilema de Cantor* (1999), de Carl Djerassi; *O Caminho de Ida* (2013), de Ricardo Piglia; *Aguapés* (2013), da escritora Jhumpa Lahiri; e os romances *Amor sem Fim* (1991) e *Solar* (2010), de Ian McEwan.

No decorrer das leituras, outra questão foi se tornando clara: o personagem deveria ser “alguém” originário das ciências naturais, ou seja, “alguém” que exercesse a profissão de químico, físico ou biólogo. Essa primeira delimitação permitiu que se excluíssem as obras *O Homem sem Qualidades* e *O Caminho de Ida*, pois, nos dois casos, o personagem central é um matemático², não preenchendo, portanto, as condições estabelecidas para pesquisa.

Outro critério utilizado para definir o *corpus* foi o valor literário das obras analisadas. Nesse sentido, é preciso esclarecer que não há limites precisos, pois o valor de uma obra literária depende de uma série de fatores, a maioria deles subjetivos: complexidade, aspectos estéticos, multivalência e até mesmo sua preservação através do tempo. Como explica o crítico literário Antoine Compagnon,

Não é possível, sem dúvida, explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas, mas isso não impede que o estudo racional do movimento de valores, como fazem a história do gosto ou a estética da recepção. E a impossibilidade em que nos encontramos de justificar racionalmente nossas preferências, assim como de analisar o que nos permite reconhecer instantaneamente um rosto ou um estilo – *Individuum est ineffabile* –, não exclui a constatação empírica de consensos, sejam eles resultado da cultura, da moda ou de outra coisa (COMPAGNON, 2010: 250, *grifo do autor*).

Portanto, baseando-se em consensos, foram excluídos os livros *Aguapés* e *Dilema de Cantor*, pois a construção de seus personagens não preenchia as condições estéticas estabelecidas para esta pesquisa. Os personagens tinham características facilmente reconhecíveis sempre que surgiam e, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor, permanecendo inalteradas porque não mudavam com as circunstâncias (FORSTER, 1974), não possibilitando, por isso, a plurissignificação própria do texto literário.

As obras que preencheram os requisitos necessários – profissão ligada às ciências naturais, valor literário corroborado por autoridades e personagens com “uma série complexa de qualidades ou/e defeitos” (MOISÉS, 2007: 110) – foram *Amor sem Fim* e *Solar*, ambas do escritor inglês Ian McEwan. Nesses dois livros, os

² “A Matemática, como expressão da mente humana, reflete a vontade ativa, a razão contemplativa, e o desejo da perfeição estética. Seus elementos básicos são a lógica e a intuição, a análise e a construção, a generalidade e a individualidade” (COURANTE, ROBBINS: 2000, s/p). No campo das ciências naturais, ela atua como uma ferramenta ou linguagem na descrição dos fenômenos que estão sendo estudados.

protagonistas são físicos³, logo, profissionais das ciências da natureza. Entretanto, foi possível perceber, quando da leitura das duas obras, que o *status* profissional dos personagens era completamente diferente.

O protagonista de *Amor sem Fim*, apesar de ser um físico de formação, trabalha como divulgador de ciência, escrevendo livros e artigos para o leitor comum, portanto, afastado da sua atividade profissional original:

Eu era um jornalista, um comentarista, posto à margem de minha profissão original. Jamais voltariam aqueles dias, arrebatadores em retrospecto, em que eu conduzia pesquisas originais para minha tese de doutorado sobre o campo magnético do elétron, em que frequentava conferências acerca do problema da eliminação dos infinitos nas teorias renormalizadas – não como observador, mas como participante menor embora ativo. **Agora, nenhum cientista, e nem mesmo um técnico de laboratório ou porteiro de universidade, voltaria a me levar a sério** (MCEWAN, 2011: 95, **grifos meus**).

Por outro lado, em *Solar*, o protagonista é um ganhador do Prêmio Nobel de Física, logo, um profissional atuante dentro de sua área envolvido com diferentes projetos:

[...] frequentava convenções gigantescas nos Estados Unidos (onze mil cientistas num só lugar!); ouvia pós-doutorandos explicar suas pesquisas; com alterações mínimas, proferia a mesma série de palestras sobre os cálculos que sustentavam a Conflação Beard-Einstein que lhe dera o Nobel; concedia prêmios e medalhas; aceitava títulos honoríficos; fazia discursos e panegíricos após os jantares em homenagem a colegas que se aposentavam ou estavam prestes a ser cremados. **Num círculo fechado de especialistas, ele era, graças a Estocolmo, uma celebridade, deixando a vida correr de ano para ano, vagamente cansado de si próprio, privado de alternativas** (MCEWAN, 2010: 24, **grifo meu**).

O perfil desse personagem enquadra-se no que Bourdieu denominou de “capitalista científico” (BOURDIEU, 2004: 26). Segundo ele, o “capital” desses profissionais é de um tipo inteiramente particular, porque repousa sobre

[...] o reconhecimento de uma competência que, para além dos efeitos que ela produz e em parte mediante esses efeitos, proporciona autoridade e contribui para definir não somente as regras do jogo, mas também suas regularidades, as leis segundo as quais vão se distribuir os lucros nesse jogo, as leis que fazem que seja ou não importante escrever sobre tal tema, que é

³“Como ciência do mundo natural, a física está desde sua origem estreitamente ligada à filosofia. As cosmologias dos primeiros filósofos, os pré-socráticos, também denominados por Aristóteles de ‘fisiólogos’, são precisamente uma tentativa de explicar o mundo material através de causas naturais e da existência de elementos primordiais, que seriam os princípios explicativos de toda a realidade” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996: 109).

brilhante ou ultrapassado, e o que é mais compensador publicar no *American Journal* de tal e tal do que na *Revue Française* disso e daquilo (BOURDIEU, 2004: 27).

A posição e a atuação profissional do personagem central tornaram-se, conseqüentemente, os principais motivos para que o livro *Amor sem fim* também fosse excluído do *corpus* da pesquisa. Assim, a partir dessa perspectiva, *Solar* acabou por configurar-se em “uma amostra capaz de produzir resultados válidos e representativos em relação aos fenômenos investigados” (MORAES, 2003: 194). Além disso, essa escolha foi ao encontro da ideia do físico teórico Basarab Nicolescu, quando diz que “aprender a conhecer também significa ser capaz de estabelecer *pontes* – entre os diferentes saberes, entre estes saberes e seus significados para nossa vida cotidiana; entre estes saberes e significados e nossas capacidades interiores” (NICOLESCU, 2001: 143, *grifo do autor*).

Como o estabelecimento de pontes também é um dos objetivos desta pesquisa, ao analisar a representação do físico em *Solar*, pontos de convergência e divergência entre a representação ficcional e a figura real do cientista poderão ser apontados, examinados e comparados. E, mesmo que a construção de um personagem seja incompleta – muito similar à forma como aprendemos a conhecer nossos semelhantes –, será possível por meio dela atingir “um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento” (CANDIDO, 2014: 64).

Concluída a escolha do *corpus*, iniciou-se a exploração do material e o, conseqüente, tratamento dos resultados.

1.2.2 Exploração do material

A exploração, próximo passo do processo de análise de conteúdo, foi feita a partir de diversas leituras da obra escolhida, assim como dos teóricos que poderiam ajudar na compreensão e interpretação dos fenômenos que estariam sendo estudados, no caso particular desta pesquisa, a representação do físico na obra *Solar*. Esse estágio teve dois momentos distintos: a unitarização e a categorização.

Na unitarização, o texto passou por uma fase de desmontagem ou desintegração. Com essa fragmentação, pretendeu-se “perceber os sentidos dos textos em diferentes limites de seus pormenores, ainda que compreendendo que um

limite final e absoluto nunca é atingido” (MORAES, 2003: 195). Durante essa etapa, também houve um envolvimento intenso com as informações contidas no *corpus* da análise, permitindo a construção de novas compreensões sobre o material que estava sendo examinado.

Do caos propiciado pela unitarização é preciso, no entanto, que surjam elementos que organizem os metatextos que a análise pretende escrever. Esse processo de reorganização é chamado de categorização. Para Bardin,

a categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos. As categorias, são rubricas ou classes, as quais reúnem (*sic*) um grupo de elementos (unidades de registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efectuado (*sic*) em razão dos caracteres comuns destes elementos (BARDIN, 1977: 117).

O método indutivo foi o escolhido para organizar as categorias, já que ele utiliza como base as informações contidas no *corpus*. Contudo, essa decisão não excluiu a possibilidade de *insights* nos quais as categorias “se apresentam ao pesquisador, por uma intensa impregnação nos dados relacionados aos fenômenos” (MORAES, 2003:198). Dessa maneira, a análise da obra *Solar* permitiu que emergissem as seguintes categorias:

1. Características físicas
2. Aspectos psíquicos e emocionais
3. Espaço pessoal
4. Relações pessoais
5. Concepções sobre a ciência
6. Reflexões sobre a vida acadêmica e a ciência
7. Relações com as humanidades

Estabelecidas as categorias (e subcategorias), passou-se ao processo de interpretação das informações e à subsequente elaboração dos metatextos que comporiam a pesquisa e os capítulos desta dissertação.

1.2.3 A elaboração dos capítulos da pesquisa

O objetivo nesse estágio final é procurar, mesmo que parcialmente, obter “por meio de um processo recursivo de explicação de inter-relações recíprocas entre categorias” (MORAES, 2003: 201), um maior entendimento da obra que está sendo analisada, superando a “causalidade linear e possibilitando uma aproximação da complexidade” (MORAES, 2003: 201). Logo, a partir de um trabalho que iniciou com uma visão do todo (leitura da obra), seguido pela desmontagem do texto (unitarização) e o estabelecimento de prováveis relações (categorização), procurou-se apreender o que estava emergindo dessas sucessivas leituras. O propósito era não só alcançar novos níveis de entendimento, mas construir textos (os futuros capítulos) que argumentassem em favor da tese defendida nesta pesquisa, respeitando o rigor necessário a um trabalho científico.

Como a questão central deste estudo é examinar como os personagens originários das ciências naturais, em especial da física, são representados na obra *Solar*, de Ian McEwan, os capítulos (e subcapítulos) foram construídos com o objetivo de apresentar possíveis respostas para esse problema, mesmo sabendo que o assunto não se esgota neste trabalho. Assim, o primeiro capítulo, **UMA TEORIA SOBRE O PERSONAGEM**, apresenta os referenciais teóricos que embasaram a pesquisa: conceito de foco narrativo, tipos de narradores e uma teoria do personagem focada, especialmente, na construção de personagens vindos da ciência. No segundo capítulo, **SOLAR: A CIÊNCIA FAZENDO-SE LITERATURA**, são apresentadas algumas informações sobre a obra analisada: perfil biográfico do autor, acompanhada de sua fortuna crítica, exame dos componentes externos ou paratextos (dedicatória e epígrafe), finalizando com a análise e descrição da estrutura do livro.

O terceiro capítulo, **A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO EM SOLAR**, o mais longo, abarca o exame das questões norteadoras da pesquisa:

1ª. Como o personagem “científico” é representado no romance *Solar*? Essa representação passa por alguma evolução ao longo da narrativa?

2ª. Que elementos contribuem para a construção das imagens criadas pelo autor? Elas reforçam ou atenuam estereótipos?

3ª. Existe alguma relação entre a representação do personagem “científico” e as concepções filosóficas sobre a ciência?

Para responder a essas questões, o capítulo foi dividido em quatro subcapítulos. No primeiro, realiza-se um estudo do foco narrativo da obra *Solar* que, apesar de não estar previsto nas questões norteadoras da pesquisa, foi incluído no

corpo de análise em razão da necessidade de avaliar a partir de que ponto de vista a história foi escrita e qual a sua influência sobre a construção do personagem. O segundo subcapítulo examina a forma como o físico está sendo representado em *Solar*, procurando evidências que confirmem, ou não, uma inspiração no real. No terceiro, analisam-se os elementos que contribuíram para a construção das imagens criadas pelo autor, destacando-se a presença, ou não, de estereótipos. E, no último, examina-se a existência de relações entre a representação do personagem e as teorias filosóficas sobre o pensamento científico.

Nas **CONSIDERAÇÕES FINAIS**, retomam-se as ideias expostas na análise das questões que nortearam esta pesquisa, procurando demonstrar como o autor construiu a figura do físico no livro *Solar* e refletindo sobre o que sugere essa criação relativamente à forma de atuar desse profissional em seu campo de trabalho. Na sequência, será apresentado um **POSFÁCIO** e as **REFERÊNCIAS**.

2 UMA TEORIA SOBRE O PERSONAGEM

[...] os personagens saem do próprio coração do criador, e embora não os conheça completamente, pelo simples fato de que ninguém conhece inteiramente a si mesmo, vive-os por dentro e não de fora; e ainda que escapem de sua vontade, como as fantasias oníricas, também pertencem a ele como essas fantasias, e será um escritor muito ruim, muito ingênuo ou muito mistificador se acredita ou simula acreditar na prescindência e na objetividade (SABATO, 2003: 42).

Uma narrativa literária compõe-se de um conjunto de elementos que a caracterizam como obra de arte: tempo, espaço, enredo, personagens, foco narrativo e recursos de linguagem. Tais elementos, sempre em relação com os demais, podem ser analisados separadamente de acordo com o objetivo da pesquisa. Neste trabalho, como indicado anteriormente, interessa verificar as questões relacionadas com o foco narrativo, tipos de narradores e personagem. A seguir, são apresentadas as concepções teóricas que têm relação com esses elementos, contribuindo para fundamentar o próximo capítulo, ou seja, a análise do personagem “científico” no romance *Solar*.

2.1 O FOCO NARRATIVO

A questão do foco narrativo está diretamente ligada ao processo de narrar, pois, por detrás da narração, há alguém que narra, já que as histórias não se fazem e nem se contam sozinhas. Do mesmo modo, identificar quem narra e de que lugar essa narração ocorre é um processo que também está diretamente relacionado à construção do personagem. O problema é que as histórias, ao longo do tempo, foram tornando-se cada vez mais complexas, e o narrador foi, aos poucos, escondendo-se atrás de outros narradores, dos fatos narrados ou, “mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia enquanto os dilui (LEITE, 1985: 07).

Mesmo que as diferenças entre “imitar” e “narrar” sejam uma discussão antiga – já aparecendo nas obras de Platão e Aristóteles – a sistematização da teoria do foco narrativo é mais recente. Ela começou a ser estruturada no final do século XIX, início do XX, a partir dos prefácios de duas obras do escritor norte-americano Henry James

(1843-1916)⁴. Neles há a defesa de um ponto de vista⁵ sem interferências que poderiam desviar a atenção do leitor⁶. James ataca a narrativa em primeira pessoa e defende a presença discreta de um narrador que passaria a impressão de que a história está sendo contada sozinha.

O escritor inglês Percy Lubbock (1879-1965), em 1921, utilizou, entre outras obras, os prefácios de Henry James para analisar como a narração deveria ser trabalhada. Ele, assim como James, condenou as interferências do narrador, chegando a “só considerar ‘arte da ficção’ aquelas narrativas que não cometem essa indiscrição” (LEITE, 1985: 15). Logo, para Lubbock, quanto mais o narrador intervém, mais ele “conta” e menos ele “mostra”. A opção pelo “mostrar” levaria ao que se chama de “cena” – os acontecimentos são mostrados sem a mediação do narrador – enquanto, o “contar” implicaria na presença de um “sumário” – os acontecimentos são contados e resumidos pelo narrador, condensando-os e, portanto, passando por cima dos detalhes.

Um dos primeiros a questionar o aspecto normativo da teoria de Lubbock sobre o foco narrativo foi E. M. Forster (1879-1970). Segundo ele, “um romancista pode mudar seu ponto de vista, desde que obtenha o resultado esperado” (FORSTER, 1974: 64):

Somos mais estúpidos em algumas ocasiões que noutras; podemos penetrar na mente das pessoas, às vezes, mas não sempre, porque o nosso próprio intelecto cansa: e esta descontinuidade empresta, no decorrer do tempo, variedade e colorido às nossas experiências (FORSTER, 1974: 64).

Finalmente, em 1961, o crítico norte-americano Wayne C. Booth (1921-2005) denuncia muitas das normas defendidas por Lubbock, tachando-as de “dogmas paralisantes”. Ele contesta praticamente toda a teoria do foco narrativo de Lubbock: a superioridade da “cena” sobre o “sumário”, do “mostrar” sobre o “contar” e destaca a

⁴ Seus prefácios estão reunidos no livro póstumo **The Art of Fiction and Other Essays**. New York, Morris Robert, 1948.

⁵ Para Brooks e Warren, conforme Alfredo Leme Coelho de Carvalho, a expressão “ponto de vista” é usada “de maneira menos precisa para indicar as atitudes e idéias do autor”, e, mais estritamente, como referência “ao narrador da história – à mente através da qual é apresentado o material da história” (CARVALHO, 1981: 02). Porém, esses mesmos autores, segundo Carvalho, “vieram a utilizar um novo termo, oriundo da Física, para **expressar a mesma idéia: foco**” (CARVALHO, 1981: 02, **grifo meu**). Portanto, neste estudo, serão utilizadas as expressões “ponto de vista” e “foco narrativo” como expressões equivalentes.

⁶ Segundo Leite, Henry James “fez esses prefácios depois de escrever os romances. Ou seja, ele agiu como qualquer teórico, refletindo a *posteriori* sobre um conjunto de obras” (LEITE, 1985: 14).

“falsidade da ideia de que o autor possa realmente desaparecer da ficção: por mais velado que ele esteja deixa perceber o seu controle sobre a narrativa” (CARVALHO, 1981: 30).

Booth não só defende as possíveis “intrusões do autor”, como também cria um novo termo – “autor implícito” (*implied author*) para indicar o “segundo-ser do autor”:

Mesmo o romance em que nenhum narrador é dramatizado, cria uma figura implícita de um autor que fica atrás das cenas, seja como diretor de palco, como controlador de bonecos, ou como um Deus indiferente, que silenciosamente apara as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do “homem real” – não importa o que consideremos que ele seja – que cria uma versão superior de si próprio, um “segundo ser” (BOOTH, 1980: 151).

Além disso, Booth aponta a distância que pode existir entre narrador e o autor implícito; entre o narrador e os personagens; entre o narrador e as normas do leitor; entre o autor implícito e o leitor; e, finalmente, entre o autor implícito e os outros personagens (BOOTH, 1980). Um jogo de distâncias no qual “sai preservada a função crítica do ‘autor implícito’ na criação de um ‘universo ficcional’ e na sua comunicação ao leitor” (LEITE, 1985: 19). O “autor implícito” torna-se, portanto, a

[...] imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente os personagens envolvidos na história (LEITE, 1985: 20).

De qualquer maneira, todas essas teorias (ou “visões”⁷) até agora destacadas, assim como tantas outras – de Jean Poullion até Roland Barthes – apontam uma preocupação sobre qual “voz” se faz ouvir em uma narrativa ficcional, em especial no romance. Percebe-se que entre os teóricos não há um consenso e cada um deles apresenta seus próprios argumentos para definir e identificar os diferentes focos narrativos, mesmo que – como no caso de James e Lubbock – isso signifique eliminar o narrador. Essa falta de uniformidade também pode ser encontrada nos escritores.

Na obra *Enquanto Agonizo*, do escritor norte-americano William Faulkner, percebe-se uma ausência do escritor e a narração é feita exclusivamente pelos personagens que se explicam enquanto falam e reagem aos acontecimentos. Faulkner constrói uma narrativa na qual a linguagem equivale a um signo, um reflexo

⁷ Expressão usada por Jean Poullion, no livro *O tempo no romance*, publicado em 1946.

dos temperamentos, inclinações e conflitos de seus personagens. Já o escritor turco Orhan Pamuk, em seu livro *O romancista ingênuo e o sentimental*, afirma não acreditar que sejam os personagens que assumem e ditam o curso de um romance. Para ele, o “elemento misterioso” no processo de escrita, é o que ele chama de “centro”,

uma luz cuja fonte permanece ambígua, mas que mesmo assim ilumina a floresta inteira – cada árvore, cada trilha, as clareiras que deixamos para trás e aqueles para as quais nos dirigimos, os arbustos espinhosos e a mata mais escura, mais impenetrável (PAMUK, 2011: 113).

A partir dessas diferentes opiniões sobre a construção de personagens e, conseqüentemente, da narrativa literária, logo se percebe o quanto é difícil chegar a um denominador comum. Contudo, se um acordo não é possível, pode-se, ao menos, “rastrear” alguns pontos de contato entre a maioria dessas ideias. Um desses pontos é compreender que em um romance, muitas vezes, não há apenas um foco narrativo. O autor é livre para aproximar-se ou afastar-se de seu narrador e personagens, gerando, assim, diferentes “vozes” em uma mesma narrativa. Como explica Bakhtin, “o objeto estético abarca todos os valores do mundo, que possuem contudo um coeficiente estético determinado; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser avaliados em função de todos esses valores” (BAKHTIN, 1997: 204). Portanto, será a posição do autor e o objetivo que pretende alcançar com sua escrita que irá determinar qual a voz narrativa predominante e, como consequência, o papel do personagem na história em criação.

2.2 OS NARRADORES

Caracterizar um personagem passa necessariamente pelo problema do narrador, “esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente” (BRAIT, 1985: 53-54). Assim, não é de se estranhar que até hoje a classificação de Norman Friedman, lançada em 1955 na revista PMLA⁸, ainda seja uma referência importante quando se trata de entender as principais questões que envolvem o narrador:

⁸ Esse artigo foi reproduzido na coletânea **The Theory of the Novel**, organizada por Philip Stevick e publicada em Nova York pela editora *The Free Press*, em 1967.

1) Quem fala ao leitor (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?) (FRIEDMAN, 2002: 171-172).

Os tipos de narradores analisados por Friedman procuram fornecer elementos para responder a essas quatro questões, baseando-se na distinção de Lubbock e de outros teóricos entre ‘cena’ e ‘sumário’. Entretanto, Ligia Leite alerta que, para ‘cena’ e ‘sumário’, bem como para os diferentes narradores que seguem a tipologia de Friedman, “trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente, quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro” (LEITE, 1985: 27).

Desse modo, o “autor onisciente intruso” (*editorial omniscience*) tem a liberdade de narrar à vontade, adotando um ponto de vista divino. Nesse caso, seu traço mais característico é a intrusão, podendo fazer comentários sobre a vida, os hábitos e a moral dos personagens ou de fatos que nem fazem parte da trama. É um narrador que pode estar a qualquer distância dos acontecimentos e dos personagens, pois tudo vê e tudo sabe. Já quando se trata de um “narrador onisciente neutro” (*neutral omniscience*), tem-se um narrador que fala em terceira pessoa, cujas características dos personagens são descritas e explicadas ao leitor por esse narrador. Além disso, nesse segundo tipo, há uma “ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara” (LEITE, 1985: 33).

Por outro lado, no narrador “Eu como testemunha” (*I as witness*), não há uma mediação ostensiva de uma voz exterior; trata-se, portanto, de uma narração em primeira pessoa. Como consequência, o ângulo de visão torna-se mais limitado e passa-se a ter informações apenas de um único personagem. Essa visão pode ser mais ou menos mudada, pela possibilidade de “entreter diálogo com vários personagens, ou de obter acesso a documentos importantes, conseguindo assim enfeixar pontos de vista diferentes, de fontes eventualmente bem informadas” (CARVALHO, 1981: 11). No “narrador-protagonista” (*I as protagonist*), a história

também é contada em primeira pessoa, mas aqui a visão não é periférica, é central. Logo, o “narrador-protagonista” é um personagem atuante, não podendo ser simultaneamente espectador, crítico ou colecionador de opiniões dos outros.

Se no “Eu testemunha” e no “narrador-protagonista” perde-se a onisciência, na “onisciência seletiva múltipla” (*multiple selective omniscience*) perde-se o “alguém” que narra. Em outras palavras, não há propriamente um narrador. Há um predomínio da cena e a história é contada a partir da mente dos personagens e das suas impressões sobre os fatos e as pessoas em torno delas. Ademais, existe uma preponderância do estilo indireto livre, no qual o narrador pode não apenas reproduzir indiretamente as falas dos personagens, mas também o que eles não dizem, incluindo ideias do próprio narrador e, como consequência, trazendo ambiguidade e riqueza de sentido ao texto.

Na “onisciência seletiva” (*selective omniscience*) haverá um só personagem e o ângulo é “central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente” (LEITE, 1985: 55). Continua havendo predomínio da cena e do discurso indireto livre. Alfredo L. C. de Carvalho, no entanto, alerta que, mesmo que o leitor não ouça de forma ostensiva o narrador, ele o ouve veladamente, pois há alguém informando que o personagem “suspirou” alguma coisa, ou “pensou” algo (CARVALHO: 1981: 13).

No “modo dramático” (*the dramatic mode*), são eliminados os estados mentais e limita-se a informação apenas ao que os personagens falam ou fazem. Existe um predomínio da cena, o ângulo é frontal e fixo e a ação pode se desenvolver por meio de diálogos, com pouca interferência do autor. Já o “narrador câmera” (*the camera*), última categoria de Friedman, serve para transmitir *flashes* da realidade como se fossem apanhados por uma câmera, de forma arbitrária e mecânica. Aqui o autor fica completamente eliminado.

Quando se identifica adequadamente o narrador e se determina o lugar de onde ocorre essa narração, está-se dando o primeiro passo no sentido de compreender como os personagens foram construídos e a que distância eles se encontram do autor e também do leitor. A relação estreita entre aquele que narra e o que o personagem expressa por ações ou palavras foi o fator que motivou essa revisão dos diferentes tipos de narradores, assim como das diferentes teorias sobre o foco narrativo. Do mesmo modo, será igualmente importante repassar alguns conceitos que envolvem a criação e a construção do personagem, utilizando diferentes referenciais teóricos. O

exame dessas ideias auxiliará na análise da obra que está sendo estudada, já que elas procuram responder às duas questões que, segundo Antonio Candido, configuram um paradoxo da criação literária: “como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?” (CANDIDO, 2014: 55).

2.3 O PERSONAGEM “CIENTÍFICO”

“Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista?”, pergunta Antonio Candido (CANDIDO, 2014: 67). Em seguida, ele mesmo responde: “Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas” (CANDIDO, 2014: 67). Logo, seria impossível para um romancista simplesmente reproduzir em toda a sua singularidade uma pessoa real, pois, no mundo da ficção, o escritor não busca a verdade dos fatos ou dos indivíduos que ele retrata, mas sim, as diversas possibilidades que a realidade pode oferecer.

Segundo Bakhtin, o personagem pode revelar muitos disfarces,

máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário (BAKHTIN, 1997: 26).

Criar um personagem demanda, portanto, um exercício de imaginação, no qual, com elementos trazidos da mente do autor e também do seu entorno, dá-se forma a uma personalidade que em tudo se parece a uma pessoa, mas que na verdade não o é. E se esse personagem é um cientista – um físico – esse entorno deve comportar não só aspectos físicos do indivíduo e do meio social, mas, também, características que levem em consideração as ideias ou conceitos trazidos por esse ser ficcional para dentro da história. Desse modo, cada traço irá adquirir sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento de realidade dependerá, nesse aspecto, “da unificação do fragmentário pela organização do contexto” (CANDIDO, 2014: 80).

Entender como se processa a construção de um personagem originário da ciência possibilita o estabelecimento de um elo entre esta área do conhecimento e a literatura, pois, nesses dois campos, a inventividade desempenha um papel

importante. Para o professor e físico brasileiro João Zanetic, a física, bem como as outras ciências, quando bem trabalhadas,

pode muito bem ser um instrumento útil tanto para o pensador diurno, dominado pelo pensamento e discurso racionais, quanto para o pensador noturno, marcado pelo pensamento imaginário e sonhador. A grande ciência, que nos seus momentos criativos de ruptura nasce do encontro dessas duas vertentes, tem tudo para satisfazer o pensador que apela para o fantástico, para a imaginação, para o voo do espírito (ZANETIC, 2006: 69).

Albert Einstein também acreditava que o mecanismo de descobrimento, mesmo precisando de uma inteligência analítica e da experiência para confirmá-lo, não era apenas um processo lógico e intelectual, mas uma espécie de iluminação, quase um êxtase. Ele “comparava a sua obra em parte com a livre criação de um artista que tira as suas ideias da sua imaginação” (MEDEIROS; MEDEIROS, 2006: 161); para Einstein, “o papel que a razão e a consciência jogavam no comportamento dos homens era também bem modesto” (MEDEIROS; MEDEIROS, 2006: 161).

Do mesmo modo ocorre com a ficção. De acordo com Anatol Rosenfeld, a ficção é um lugar

em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD *in* CANDIDO, 2014: 48).

A contemplação, por meio de “personagens variadas”, pode levar a um melhor entendimento de universos que estão longe do cotidiano do leitor comum, como é o caso da ciência. Universo que pode ser experimentado quando acompanha, por exemplo, a trajetória de um personagem científico ao longo de uma narrativa literária. Por esse motivo, o “romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é concretização deste” (CANDIDO, 2014: 55).

Esse aparente paradoxo – realidade e ficção convivendo no mesmo espaço – também pode ser percebido na ciência, uma vez que ela, na maior parte do tempo, atua “como se” tivesse acesso direto aos fenômenos por ela estudados (VAIHINGER, 2011). Contudo, o fato é que na ciência, assim como na literatura, finge-se, imagina-

se, cria-se, a partir de mecanismos essencialmente subjetivos, uma realidade com a qual é possível lidar, mesmo que ela seja apenas produto da imaginação do cientista.

Segundo Díaz:

La búsqueda científica es apasionada, humana, personal y, en definitiva, no está peleada con las emociones, sino que trabaja en cooperación con ellas. En los procesos de cambio cultural, el hombre, con todas sus facultades y capacidades mentales, construye visiones del mundo en las que no puede haber una separación entre él (como sujeto) y la naturaleza (como objeto) (DÍAZ, 2004: 110).

Essa busca apaixonada e humana pelo conhecimento ajuda a compreender que “o mundo do *como* se assim constituído, o mundo do ‘irreal’ é tão importante quanto o mundo do que é chamado, no sentido, comum da palavra, o real, e ainda mais importante para o ético e o estético” (VAIHINGER, 2011: 706, *grifos do autor*). Por essa razão, os escritores – e também os cientistas – criam universos distintos dos nossos sem nenhuma intenção de apreender a realidade ou produzir algum tipo de conhecimento “verdadeiro”.

Contudo, quando se representa um personagem, deve-se ter cuidado, pois a representação sofre um processo de permanente contaminação de sentido. Assim, o autor, “em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste” (BAKHTIN, 1997: 205). A criação de um personagem oriundo de um campo aparentemente tão diferente da literatura exigirá do escritor uma atitude que lhe permita construir de forma coesa um herói que está entranhado no mundo que o rodeia, de forma que “o acabamento e a solução estão impregnados de sinceridade e de tensão emocional” (BAKHTIN, 1997: 205).

Um físico no mundo “real” é uma pessoa como qualquer outra, com defeitos, qualidades, manias, preferências, amores, ódios, tristezas e alegrias, elementos que o constituem como um ser humano real. No mundo ficcional, essa representação não pode ser muito diferente, sob pena de empobrecer-se a personalidade que está sendo criada e, conseqüentemente, gerando-se uma obra carente de qualquer força artística de convicção (BAKHTIN, 1997). Desse modo, é preciso selecionar os traços que caracterizem o que o escritor acredita que compoñha a personalidade de um cientista – em especial, de um físico – e será nessa seleção que se constituirá a existência desse ser fictício.

Estabelecer os limites entre uma reprodução fiel da realidade e a simulação do real não é uma tarefa fácil, já que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2014: 56). Exige do escritor o que Bakhtin chamou de “objetividade estética” (BAKHTIN, 1997: 212), algo que tem relação com a realidade do herói. Segundo ele, essa realidade difere da realidade das ciências naturais, pois se relaciona não com uma realidade cognitiva ou prático-empírica, mas com uma “realidade do acontecer” (BAKHTIN, 1997: 213). Portanto, não se trata de uma dinâmica física, mas do acontecimento criado pelo autor, e é por ela que se avalia a verossimilhança artística, a objetividade estética e a fidelidade (BAKHTIN, 1997). Da mesma forma, o “funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes” (CANDIDO, 2014: 77, *grifo do autor*).

Mais do que buscar a realidade factual do ser, o escritor deve primar por construir um personagem que seja verossímil, isto é, coerente com a estrutura do livro. Um ser que, dentro da organização estética estabelecida pelo autor, transmita um sentimento de realidade, com cada traço adquirindo sentido em função de outro. Seria essa organização “o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (CANDIDO, 2014: 80). Orhan Pamuk chama esse sentimento de realidade que um bom romance transmite ao leitor de “ilusão de poder do romancista”, porque “a precisão, a clareza e a beleza dos detalhes, a sensação que ‘sim, é exatamente assim, eis aí’ que a descrição provoca dentro de nós e a capacidade inspiradora de um texto para dar vida a uma cena em nossa imaginação” (PAMUK, 2011: 39), são as qualidades que os leitores admiram em um escritor.

Nesse sentido, criar personagens científicos trazendo para a narrativa não apenas seus traços de personalidade, mas elementos de sua atividade profissional, pode se transformar em uma ponte entre áreas do conhecimento que raramente se tocam. Como diz Bakhtin, “compreender significa vivenciar o objeto, olhá-lo pelos seus próprios olhos, renunciar à substancialidade de uma posição exotrópica a respeito dele” (BAKHTIN, 1997: 216). É também aceitar que o que existe de mais real no pensamento não é a imagem ingênua da realidade, mas “a observação, aliás precária e frequentemente suspeita, do que se passa em nós” (VALÉRY, 2007: 135).

A verdade é que a criação científica e a literária são fundamentadas em uma percepção que, muitas vezes, supera a barreira da realidade empírica, transformando-se em um desejo de conhecer e ser conhecido, independentemente da metodologia empregada. Logo, mesmo que as diferenças entre ciência e literatura existam, as semelhanças não podem ser ignoradas. O escritor, assim como o cientista, também interage com a realidade, pois é dela que extrai o material necessário para a construção do seu imaginário.

Por essa razão, cabe ao escritor, que opta por unir esses dois saberes em uma obra de ficção, encontrar uma forma de aproximar-se da vida pelo lado de fora, explorando possibilidades, situando-se na fronteira do mundo que está criando (BAKHTIN, 1997). Desse ponto de vista, o papel do personagem em uma obra literária torna-se um meio não só para compreender o objeto estético, mas também uma forma de acessar novas formas de conhecimento:

O autor entra em contato direto com o herói e seu mundo, e é somente através de sua relação de valores com o herói que ele determina sua posição enquanto posição artística, somente através dessa relação de valores com o herói é que os procedimentos literários formais alcançam pela primeira vez sua importância, seu sentido e seu peso de valores [...], e que a dinâmica do acontecer penetra também na esfera da literatura entendida como realidade material (BAKHTIN, 1997: 211).

No início deste trabalho, perguntava-se: o que é literatura? O que é ciência? Agora, a essas duas questões, pode-se acrescentar mais duas: “De que é composto o mundo em que vivemos, agimos e criamos? De matéria e de psiquismo? De que é composta a obra de arte? De palavras, orações, capítulos, ou será que de páginas, de papel?” (BAKHTIN, 1997: 208). Qualquer resposta a essas perguntas estará impregnada de incorreções oriundas de diferentes preconceitos e limitações. Cabe ao pesquisador encontrar caminhos que, de alguma maneira, ajudem a responder, mesmo que parcialmente, a essas questões. Lembrando que, assim como o mundo pode ser constituído de matéria e psiquismo, ciência e literatura, por habitarem o mesmo espaço cultural, não só se influenciam mutuamente, mas têm em comum o mesmo interesse, a busca incessante do conhecimento.

Com base nos conceitos até agora expostos, no próximo capítulo, intitulado **SOLAR: A CIÊNCIA FAZENDO-SE LITERATURA**, será apresentado um perfil biográfico do autor, acompanhado de sua fortuna crítica; uma análise dos elementos externos à obra (dedicatória e epígrafe) e uma breve exposição da estrutura do livro.

3 SOLAR: A CIÊNCIA FAZENDO-SE LITERATURA

Professor Michael Beard, o senhor foi agraciado com o Prêmio Nobel de Física deste ano por sua profunda contribuição ao nosso entendimento da interação entre a matéria e a radiação eletromagnética. É uma honra para mim transmitir-lhe as efusivas congratulações da Academia Real de Ciências da Suécia. E agora peço que o senhor se adiante para receber o Prêmio Nobel das mãos de Sua Majestade o Rei (MCEWAN, 2010: 335-336)⁹.

Este capítulo está dividido em três partes: na primeira, será apresentado um perfil biográfico do romancista inglês Ian McEwan, acompanhado de sua fortuna crítica, com o objetivo de demonstrar como o seu trabalho criativo se desenvolve e a que elementos, muitas vezes, ele recorre para a construção de seus personagens; na segunda parte, será realizada uma análise dos elementos que antecedem a obra (dedicatória e epígrafe), pois eles também representam o livro, inferindo-o, resumindo-o e confirmando sua principal função, a de “tatuagem” (COMPAGNON, 1996); e, na terceira e última parte, será apresentada uma descrição da organização narrativa de *Solar*, na qual serão levantados os principais pontos da história e sua relação com o personagem principal.

3.1 IAN MCEWAN, “O MACABRO”¹⁰

“Você tem de escrever como se os seus pais estivessem mortos”, foi o conselho do escritor norte-americano Philip Roth ao, então, jovem Ian McEwan. Pelo resultado de suas primeiras publicações, parece que ele seguiu à risca a recomendação do colega mais velho e experiente.

Ian McEwan nasceu no dia 21 de junho de 1948 em uma pequena cidade inglesa, a 60 km do sudoeste de Londres, chamada Aldershot. Seu pai, David McEwan, um escocês da classe operária, entrou para o exército durante a Segunda

⁹ Essa citação encontra-se em um “Apêndice” intitulado: “Discurso de apresentação do professor Nils Palsternacka da Academia Real de Ciências da Suécia” (MCEWAN, 2010: 333- 336). Trata-se de um discurso completamente ficcional pronunciado durante a entrega do Prêmio Nobel de Física ao personagem Michael Beard e no qual são reconhecidos seus méritos no campo das investigações sobre o efeito fotoelétrico. McEwan já havia utilizado um recurso semelhante em *Amor sem fim* (1991), quando ao final do romance inclui dois “Apêndices”: o primeiro é um “artigo científico” (com referências) intitulado “**Uma obsessão homoerótica com conotações religiosas**: uma variante clínica da síndrome de Clérambault”; e o segundo, uma carta escrita por um dos personagens que faria parte do “estudo” abordado pelo “artigo”.

¹⁰ As informações para a elaboração deste perfil biográfico foram retiradas, na sua maioria, de artigos de jornais ingleses, cujos links estão disponíveis na *homepage* de Ian McEwan. Maiores detalhes ver **REFERÊNCIAS** no final do trabalho.

Guerra Mundial, permanecendo nele até a sua aposentadoria, quando já havia atingido o posto de major. A mãe, Rose, quando se casou com David McEwan, era viúva. Seu primeiro casamento foi com um homem chamado Ernest Wort e, com ele, teve dois filhos. Ernest também se alistou para lutar na Segunda Guerra, mas, ao contrário de David, não conseguiu sobreviver ao conflito, morrendo em 1944, devido a ferimentos recebidos em combate. Rose, segundo McEwan, era uma mulher de educação modesta e, portanto, com algumas dificuldades no campo gramatical. Dificuldades que McEwan herdaria dela.

A vida de militar de seu pai o levou para diferentes lugares: Alemanha, Leste da Ásia e Norte da África. Contudo, apesar das constantes mudanças, parece que o casal conseguia manter uma vida extremamente organizada. Para fugir desse regime de caserna, o jovem McEwan começou a utilizar a escrita como uma forma de escapar da disciplina e das regras impostas pelos pais.

Quando chegou a época de receber uma educação mais formal, os pais de Ian McEwan recorreram àquilo que poderia ser considerada uma instituição tipicamente inglesa, o colégio interno. McEwan estava com 11 anos quando foi enviado para a escola e, segundo ele, esse se constituiu em um dos momentos mais sombrios do seu passado. Porém, com a ajuda de um amigo, ele aproveitou a distância imposta pela família para trabalhar seus problemas com a língua inglesa. Esse seria o primeiro passo em um processo de reinvenção que se tornaria permanente.

Quando concluiu a escola secundária, tentou ingressar em Cambridge, mas foi reprovado porque não teria lido *Macbeth*. Assim, ele acabou ingressando na Universidade de Sussex – a mesma que seu personagem Michael Beard, de *Solar*, também cursaria – pela qual, em 1970, recebeu o diploma de bacharel em Inglês e Literatura. Seu mestrado na mesma área foi realizado na Universidade de East Anglia¹¹, onde foi aluno do escritor Malcolm Bradbury¹².

Os anos 70 e 80 foram períodos de grandes mudanças na vida de Ian McEwan. Além de receber os diplomas de bacharel e mestre, em 1972 publicou seu primeiro conto na *Revista Americana*, recebendo o apoio do escritor Philip Roth. Dois anos depois, mudou-se para Londres e, nessa época, não só formou algumas de suas

¹¹ A Universidade de East Anglia é constituída de quatro faculdades, entre elas a Faculdade de Artes e Ciências Humanas, que tem um curso de “Literatura, Drama e Escrita Criativa”. Disponível: <https://www.uea.ac.uk/literature>. Acesso em: 21 out. 2015.

¹² Autor do livro **The History Man**, publicado em 1975.

amizades mais importantes – Martin Amis, Julian Barnes e Christopher Hitchens – como também conheceu sua primeira esposa, Penny Allen.

Nessa década, quando se misturavam ideias *New Age* e protestos contra a guerra do Vietnã, McEwan publicou seus três primeiros livros: *First Love, Last Love Rites*¹³ (1975), *In Between the Sheets*¹⁴ (1978) e *The Cement Garden*¹⁵ (1978). Os dois primeiros seriam seus únicos livros de contos e o terceiro sua primeira narrativa longa. Nessas três primeiras obras, é possível perceber que Ian McEwan levou a sério o conselho dado por Philip Roth, pois qual pai ou mãe se sentiria à vontade ao ler os livros de um filho que gosta de escrever sobre incesto, castração, masturbação e as mais variadas funções corporais?

Portanto, não é de estranhar que, enquanto ia comendo os folhados de salsicha, começasse a pensar que, com um bocadinho de adulação e uma certa dose de paleio, conseguiria convencer a Connie a considerar-se, ainda que apenas durante alguns minutos, algo mais que uma irmã, uma mulher jovem e bela, uma estrela de cinema, por exemplo, e talvez, Connie, pudéssemos enfiar-nos na cama e experimentar uma coisa emocionante, agora tiras esse pijama maljeitoso, enquanto eu vejo à luz... (MCEWAN, 2005b: 42).

A presença do macabro com algumas pitadas de humor pautam o estilo de McEwan. Ele também sabe ser provocador e mordaz, e já nesses primeiros trabalhos pode-se detectar uma escrita fascinante e repleta de imagens que são, simultaneamente, assustadoras e sensuais. É nessa época que McEwan recebe o apelido de “Ian Macabro”.

Enquanto seus primeiros livros eram publicados, McEwan se envolveria com aquela que viria a ser sua primeira esposa, Penny Allen. A relação, apesar de intensa, era complicada. Em 1980, os dois se separaram por 18 meses, mas voltaram a ficar juntos e, em 1982, decidiram se casar. Allen fazia parte daquela primeira onda de feminismo que começou a emergir no início dos anos 60. Além disso, ela também foi influenciada pelas ideias *New Age* que se tornaram moda entre os intelectuais de sua época, envolvendo-se com uma série de atividades “alternativas”. McEwan, por outro lado, teve dificuldades de aceitar esses novos conceitos, apesar de, por algum tempo – provavelmente por influência de Allen –, ter flertado com eles. O fato é que McEwan

¹³ Na edição portuguesa, *Primeiro amor, últimos ritos*.

¹⁴ Na edição portuguesa, *Entre os lençóis*.

¹⁵ Na edição brasileira, *O jardim de cimento*.

acabou se interessando pelos meandros da ciência, fazendo, inclusive, amizade com o etólogo, biólogo evolutivo, escritor britânico e ateu declarado Richard Dawkins.

Esses dois lados da personalidade de McEwan – o analítico e o sobrenatural – travaram uma batalha durante alguns anos, acabando, inclusive, por revelar as dificuldades pelas quais seu casamento estava passando. Em seus livros *The Child in Time*¹⁶ (1987) e *Black Dogs*¹⁷ (1992), essa dicotomia entre o racional e o místico acabaria por se tornar evidente.

Black Dogs conta a história de dois jovens membros do Partido Comunista, June e Bernard, que se apaixonam na Londres do pós-guerra. Inicialmente, sua relação foi intensa, afinal, além de serem jovens compartilhavam dos mesmos ideais. Porém, durante a lua-de-mel, um estranho evento faz com que June comece a questionar as ideias que até aquele momento havia compartilhado com Bernard. Esses questionamentos acabam levando-a a renunciar ao Partido e a se aproximar da religião. Bernard, ao contrário, permanece durante alguns anos fiel ao Partido e a suas ideias, não conseguindo entender a “obsessão” religiosa que passou a dominar a jovem esposa. O resultado é inevitável: o casal se separa, sem nunca se divorciar ou envolver-se seriamente com outra pessoa:

Sempre que falávamos do mundo que existia para além de nós falávamos de comunismo. Era a nossa outra obsessão. [...] Quando começamos a ver o mundo de maneiras diferentes, sentimos o tempo fugir-nos e tornámo-nos impacientes um com o outro. Cada desacordo era uma interrupção daquilo que sabíamos ser possível, e em breve só havia interrupções. No fim o tempo esgotou-se, mas as recordações persistem, acusam-nos, e continuamos incapazes de nos deixarmos em paz um ao outro (MCEWAN, 2005a: 61).

Razão *versus* religião. Memórias de um *versus* memórias do outro. A ruptura de um casal apaixonado por se encontrarem em polos ideológicos diferentes. Essa é a temática trabalhada por Ian McEwan nesse livro, que, para alguns críticos, era estranhamente esquemático, mostrando um conflito sem vida entre formas redutivas e abertas de olhar o mundo.

Se os anos 70 e 80 foram anos de mudança para Ian McEwan, os anos 90 e o início do século XXI tornaram-se um período de consagração, não só de crítica, mas também de público. Em 1998, recebeu o Booker Prize por *Amsterdã* e, em 2002, os prêmios US *National Book Critics Circle* e *WHSmith* para o melhor livro de ficção por

¹⁶ Na edição portuguesa, *A criança no tempo*.

¹⁷ Na edição portuguesa, *Cães pretos*.

*Atonement*¹⁸, publicado em 2001¹⁹. A vida profissional de Ian McEwan não poderia estar melhor nesse início do novo século, emplacando dois grandes sucessos com uma diferença de apenas três anos. O mesmo, infelizmente, não estava acontecendo com sua vida pessoal. Em 1995, Penny separa-se de McEwan e abandona a Inglaterra, indo morar na França, em uma cidade que, segundo ela, era muito semelhante àquela descrita em *Black Dogs*, onde a personagem June, após a separação de Bernard, foi se refugiar.

Os problemas vividos com Penny Allen não impediram que McEwan encontrasse um novo amor. Isso ocorreu não muito tempo depois da separação de Allen. Annalena McAfee surgiu na vida de McEwan como a jornalista que foi entrevistá-lo para uma matéria que seria publicada no *Financial Times*. Aparentemente, os interesses comuns – ela é crítica literária e escritora de livros infantis – aproximaram-nos e a relação rapidamente evoluiu para algo mais sério. Os dois acabaram se casando em 1997.

Em entrevista ao *Daily Mail*, em agosto de 2012, McEwan se dizia extremamente apaixonado por Annalena. Para ele, ela é uma encantadora mistura de racionalidade, conhecimento estranho e um fino senso de humor. Nessa mesma entrevista, McEwan também declarou que considerava libertador os sentimentos que as pessoas encontram em um relacionamento a longo prazo: “Você é livre para buscar ideias e pensamentos. Acho que não é só maravilhoso em termos de vida mental, mas é também erótico” (tradução minha). Esse sentimento de amar e ser amado por alguém com quem se está há algum tempo aparece claramente em seu livro *Saturday*²⁰, publicado em 2005:

Quando pensa em sexo, pensa nela. Aqueles olhos, aqueles peitos, aquela língua, aquele acolhimento. Quem mais poderia amá-lo de forma tão hábil, com tanto calor e tanto bom humor, ou acumular um passado tão rico, junto com ele? No tempo de uma vida, não seria possível encontrar outra mulher com quem ele pudesse aprender a ser tão livre, a quem ele pudesse agradar com tamanho desprendimento e tanta perícia. Por algum acidente de caráter, é a familiaridade que o excita, mais do que a novidade sexual (MCEWAN, 2013: 49).

¹⁸ Na edição brasileira, *Reparação*.

¹⁹ *Atonement* seria adaptado para o cinema seis anos depois, tendo James McAvoy e Keira Knightley como protagonistas e a jovem atriz Saoirse Una Ronan (indicada para o Oscar de atriz coadjuvante) no papel de Briony. Em 2008, *Atonement* recebeu o Globo de Ouro como melhor filme de drama, ganhando também o Oscar de melhor trilha sonora.

²⁰ Na edição brasileira, *Sábado*.

Nesse livro, McEwan narra todas as horas de um dia do neurocirurgião Henry Perowne. O dia escolhido é 15 de fevereiro de 2003, quando, em Londres, ocorre uma grande manifestação popular, com um milhão de pessoas nas ruas para protestar contra a invasão iminente do Iraque. Contudo, mais do que a manifestação nas ruas de Londres, outro incidente, aparentemente menos grave, trará consequências sérias para o médico e sua família. E é justamente essa capacidade de tocar em nossos medos mais secretos e do fato de ele acreditar que os romances devem contar histórias fortes e emocionantes que pode explicar a grande popularidade de Ian McEwan.

McEwan gosta de surpreender os leitores, e a vida aparentemente também gosta de surpreendê-lo. No mesmo ano que publica *On Chesil Beach*²¹ (2007), McEwan descobre ter um irmão mais velho e uma história familiar que muito se assemelha às tramas que ele cria para os seus livros. Sua mãe, quando ainda estava casada com o primeiro marido, manteve um caso com o pai de McEwan. Dessa relação, nasceu, em 1942, um menino. Na iminência de o marido retornar da guerra, Rose e David decidem dar a criança para adoção. Apesar de o caso ter repercutido amplamente na imprensa britânica, as razões que levaram os pais de McEwan a não assumir esse primeiro filho após o seu casamento ficaram sem explicações, pois Rose já havia falecido em 2003, de Alzheimer.

De qualquer maneira, nenhum desses “acidentes” pessoais afetou a popularidade de Ian McEwan como escritor. Em entrevista ao *The Observer*, em agosto de 2012, após a publicação de *Sweet Tooth*²², McEwan faz algumas reflexões acerca da influência do sucesso sobre a criatividade: ele não tem dúvidas que o sucesso faz diferença, mas, no seu caso em particular, acredita que contou com a vantagem de sempre ter feito o que desejava. Entretanto, McEwan reconhece que a idade traz novas preocupações. Segundo ele, o escritor passa a se preocupar se poderá continuar escrevendo ou se seu pensamento se tornará menos rico. McEwan dá como exemplo seus livros *Atonement* (2001) e *Solar* (2010). Enquanto o primeiro foi o que ele chamou de “anomalia”, devido ao seu enorme sucesso, o segundo foi odiado pelos americanos.

O que ele evita dizer nessa entrevista é que a rejeição dos americanos a *Solar* deveu-se, principalmente, a dois aspectos: o assunto abordado e o estilo empregado

²¹ Na edição brasileira, *Na praia*.

²² Na edição brasileira, *Serena*.

pelo autor. Tal suposição tem como base o fato de que, em *Solar*, McEwan escreve sobre o aquecimento global e as já comprovadas mudanças climáticas, tema que deixa boa parte dos americanos desconfortável. Como é sabido, os Estados Unidos negaram-se a ratificar o Protocolo de Kyoto, porque, de acordo com a alegação do ex-presidente George W. Bush, a assinatura do protocolo comprometeria negativamente a economia norte-americana²³. Além disso, muitos norte-americanos questionam a teoria de que os poluentes emitidos pelo homem causem a elevação da temperatura da Terra, ideia que McEwan reproduz na fala de um de seus personagens secundários, “coincidentalmente” um americano:

Dizem que é insignificante um aumento de zero vírgula sete grau centígrado desde os tempos pré-industriais, há duzentos e cinquenta anos, algo perfeitamente explicado pelas flutuações normais de temperatura. E que os últimos dez anos ficaram abaixo da média. E dizem também que, como muita gente vai ficar rica com os presentinhos do Obama e os incentivos fiscais, ninguém quer contar a verdade (MCEWAN, 2010: 259).

O estilo utilizado por McEwan, ao escrever *Solar*, também desagradou aos americanos e até mesmo a alguns críticos, como Michiko Kakutani, do *The New York Times*:

Apesar do pano de fundo sóbrio e científico do livro (e o aquecimento global aqui é meramente isso), *Solar* é o romance mais engraçado de McEwan – um livro que em tom e efeito muitas vezes parece mais com algo de Zoe Heller ou David Lodge. Como *Amsterdam*, seu mais recente livro mostra os dons satíricos do autor, mas, embora comece de maneira energética, **seu enredo logo perde fôlego, soltando faíscas e enguiçando ao passar de um momento cômico para outro (grifo meu)**.²⁴

O modo de escrever do autor britânico sempre foi descrito como sendo preciso, racional e controlado. Em *Solar*, ele subverte essa prática optando por um humor que beira a tragicomédia. Para conseguir esse efeito, ele criou um personagem absolutamente diferente do neurocirurgião Henry Perowne, de *Saturday*, ou do jovem Edward, de *On Chesil Beach*. O protagonista de *Solar*, o físico Michael Beard, é um ganhador do Prêmio Nobel, obeso, alcoólatra, mulherengo, cínico e sem nenhuma empatia. Ele vive de forma dissoluta, não tendo problemas em se apropriar das ideias

²³ PROTOCOLO DE KYOTO. Disponível em: <<http://protocolo-de-kyoto.info/>> Acesso em: 01 jun. 2015.

²⁴ KAKUTANI, Michiko. Ian McEwan apresenta mais um anti-herói no livro 'Solar'. **The New York Times**. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/arte-e-cultura/ian-mcewan-apresenta-mais-um-anti-heroi-em-livro-solar>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

dos outros ou de trair descaradamente todas as mulheres com as quais se relaciona. Empregando o discurso indireto livre – recurso que McEwan utiliza com frequência – o leitor tem acesso aos pensamentos mais íntimos de Beard, e o que encontra não é agradável, pois a mente do físico está tão povoada de imagens autoindulgentes que é quase impossível estabelecer qualquer tipo de empatia com o personagem:

Achou que era um homem comum, não mais cruel, nem melhor nem pior do que a maioria das pessoas. Se às vezes se revelava ganancioso, egoísta, maquiavélico e mentiroso, quando isso se fazia necessário para não ficar numa situação incômoda, todo mundo se comporta da mesma maneira. A imperfeição humana era um tema muito amplo. Bastava considerar alguns poucos defeitos (MCEWAN: 2010, 207).

De qualquer maneira, mesmo que *Solar*, na opinião de seu autor, não tenha alcançado o mesmo sucesso que *Atonement*, o fato é que McEwan é um escritor que conquistou a crítica e o público escrevendo livros que conseguem equilibrar

os méritos de uma literatura mais comercial (saber contar uma boa história, prender o leitor) com as qualidades de altíssima literatura – seus livros têm ideia (ou seja, pensamentos sobre relações humanas, a literatura e o mundo contemporâneo) e uma enorme preocupação com os elementos do texto (a trama, a linguagem, os jogos metaliterários) (ROSP *in* MASINA, 2014: 76-77).

Depois de *Solar*, McEwan publicou *Sweet Tooth*, em 2012, e, em 2014, *The Children Act*²⁵, nos quais ele retoma o seu estilo sóbrio, conciso e racional. No primeiro, ele leva o leitor pelos corredores da espionagem britânica, o MI5, onde a protagonista, uma jovem recém formada de nome Serena, vê-se envolvida em um plano secreto para financiar jovens escritores com fortes visões anti-soviéticas. No segundo, o foco é a justiça britânica e os dilemas de uma juíza, Fiona Maye, que precisa decidir se autoriza ou não uma transfusão de sangue para um jovem de 17 anos, que está morrendo devido a uma leucemia e cuja família pertence às Testemunhas de Jeová.

As duas personagens femininas, Serena e Fiona, veem-se diante de problemas éticos que exigem uma tomada de posição. Ao contrário de Michael Beard, de *Solar*, que não tem nenhum problema em mentir para conquistar seus objetivos, Serena e Fiona precisam encontrar uma forma de lidar com esses dois aspectos de suas vidas: o dever profissional e a sua integridade moral. E, como acontece muitas vezes nas

²⁵ Na edição brasileira, *Balada de Adam Henry*.

histórias de McEwan, o destino – ou seria melhor dizer o imprevisto? – acaba arrancando a decisão das mãos dos personagens.

Em 2015, Ian McEwan completa 40 anos de profissão²⁶, sendo responsável por obras fundamentais como *Enduring Love*²⁷, *Amsterdã* e *Atonement*, apenas para citar algumas. Todas figuram não só no panteão contemporâneo da língua inglesa, mas de todo o mundo. Nos últimos anos, o traço predominante de sua atividade intelectual tem sido a defesa da racionalidade em oposição ao fundamentalismo, não importando a sua origem. Suas histórias dramatizam a hostilidade enfrentada pelos valores do Iluminismo, com heróis extremamente racionais sendo confrontados por pessoas e ideias perigosas.

Ele, ao contrário de seu amigo Philip Roth²⁸, não demonstrou até o momento nenhum desejo de se “aposentar” da escrita. Assim, cabe a seus leitores aguardar por sua nova produção. Como disse a jovem Briony de *Atonement*, o leitor pode alimentar a esperança de que a próxima história de Ian McEwan será uma forma de telepatia, na qual o autor, por meio de símbolos traçados com tinta numa página, conseguirá transmitir pensamentos e sentimentos diretos da sua mente para a mente de seus leitores.

3.2 O ESPAÇO EXTERNO DE SOLAR: DEDICATÓRIA E EPÍGRAFE

Antoine Campagnon denomina “perigrafia” a uma “zona intermediária entre o fora do texto e o texto” (CAMPAGNON, 1996: 105). Segundo ele, é preciso passar por ela para se chegar ao texto propriamente dito, tratando-se de “uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor” (CAMPAGNON, 1996: 105). Fazem parte dessa “cenografia” ou dessa “moldura que fecha o quadro” (CAMPAGNON, 1996: 104), a dedicatória e a epígrafe.

A dedicatória seria um código fonte do texto que aparece sem que esteja visível na interface da página. É um metadado que pode estar constituído de conversas, leituras prévias, nomes de pessoas, sonhos, viagens, experiências importantes, ou seja, tudo que configura o texto e que não pode aparecer explicitamente. Além disso,

²⁶ Toma-se como referência a publicação de seu primeiro livro *First Love, Last Love Rites* ocorrida em 1975.

²⁷ Na edição brasileira, *Amor sem fim*.

²⁸ REVISTA CARTA CAPITAL, **Philip Roth se cala**. Publicada em 29 de agosto de 2014. Disponível: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/801/o-teatro-da-retirada-4810.html>> Acesso em: 21 out. 2015.

“Esta localización se disimula, se vuelve infinitamente pequeña, hasta operar en lo invisible del texto para darle aliento, para darle voz: no el decir, sino lo que respira para que el decir sea posible” (RAYA, s/d).

A dedicatória também pode ser considerada o reconhecimento de uma dívida, uma confissão de insuficiência – “Sem você, eu não poderia ter escrito este texto” – ou uma maneira de mostrar que “no salimos de la nada, estamos referenciando siempre” (RAYA, s/d). O destinatário, apesar de não ser o único leitor da obra, é em certa medida um inspirador do texto e aquele que vai acolhê-lo.

No caso de Ian McEwan, suas dedicatórias são nomes de pessoas que ele respeita, ama ou amou. O livro *The confort of strangers*²⁹ (1981) ele dedicou a sua primeira esposa, “A Penny Allen”; *Enduring Love* (1997) a sua segunda esposa “Para Annalena”; *Saturday* (2005) aos filhos, “Para Will e Greg McEwan”; e *Solar* (2010) ao seu primeiro amor, “Para Pollie Bide”.

A diferença entre essas dedicatórias é que em *Solar* o nome vem seguido de duas datas: 1949-2003. Pollie Bide, apenas um ano mais jovem que McEwan, morreu em 2003 vítima de um câncer raro no sangue chamado mieloma múltiplo. Os dois haviam sido colegas de graduação, namorados e, quando a relação amorosa terminou, amigos íntimos. Assim, dedicar *Solar* a Pollie foi um reconhecimento pelos anos de convivência que só foram interrompidos pela sua morte. Uma forma de prestar um tributo a quem passou as últimas semanas de vida catalogando fotografias e escrevendo legendas atrás delas, para que as crianças (seus netos) pudessem saber como o mundo era quando estava viva³⁰.

Já quando se escolhe uma epígrafe está-se trabalhando com outro tipo de “perigrafia”. Nesse caso, trata-se de “uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor” (COMPAGNON, 1996: 120), um “posto avançado do livro, onde nada em volta a protege” (COMPAGNON, 1996: 120). É possível dizer que a análise de uma epígrafe pode revelar, não só o tema de uma obra, mas também a intenção ou a motivação do autor ao escrevê-la. Além disso, “invoca uma palavra autoritária que é a de um autor ou obra com reconhecido peso cultural, palavra essa capaz de desempenhar diversas funções” (REIS, 1999: 217). Entre as possíveis

²⁹ Livro não publicado no Brasil. Foi consultada a versão espanhola: MCEWAN, Ian. *El placer del viajero*. Barcelona: Anagrama, 2011.

³⁰ JK Rowling Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1356311/How-final-chapters-mother-love-inspired-novelist-Ian-McEwan-campaign-right-assisted-suicide.html>>. Acesso em: 25 maio 2015.

funções da epígrafe está a “função temática”, ou seja, aquela que introduz uma história que nesse plano lhe é afim (REIS, 1999).

Em *Solar*, Ian McEwan optou por uma epígrafe retirada de uma série de livros do escritor e crítico estadunidense John Hoyer Updike (1932-2009). Essa série foi iniciada em 1960, recebendo o nome de *Rabbit*. Os livros seguem a vida do jogador de basquetebol Harry 'Rabbit' Angstrom e foram escritas num período de mais de trinta anos e por eles Updike ganhou por duas vezes o Prêmio Pulitzer. A epígrafe selecionada é de uma das sequências de *Rabbit – Rabbit grow* – e diz: “Dá-lhe um grande prazer, faz Coelho se sentir rico, contemplar o declínio do mundo, saber que a Terra também é mortal”.

Refletindo sobre o conceito de epígrafe como sendo a base sobre a qual repousa o livro, pode-se considerar que a escolha feita por McEwan é uma referência direta ao tema central do livro, o aquecimento global. Essa interpretação se confirma quando são lidas algumas das entrevistas dadas por McEwan na época do lançamento de *Solar*. Para o jornal *The Guardian*, por exemplo, em março de 2010, ele disse que queria escrever sobre a mudança climática desde 1990, mas, não conseguia ver uma maneira de iniciar, pois “um assunto tão impregnado de valores morais e políticos dificulta a escrita de um romance. Eu não conseguia ver uma maneira de trazê-lo a vida” (tradução minha)³¹. Esse sentimento só mudaria durante uma visita de artistas (incluindo o autor) e cientistas, patrocinada pelo grupo ambientalista Cape Farewell, à Svalbard, um conjunto de ilhas norueguesas no Oceano Ártico, realizada em 2005.

Mesmo acreditando que o melhor modo de esclarecer as pessoas seria por meio da não-ficção, pois há muito material informativo sobre o assunto, McEwan reconheceu que o seu desejo era passar, utilizando a literatura, uma sensação do quanto é difícil essa tarefa de conscientização. Esse desejo transparece na epígrafe escolhida, tornando-se “um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar” (COMPAGNON, 1996: 121). Desse modo, é possível perceber a existência de um elo

³¹ DAVID, Adam. Ian McEwan. Failure at Copenhagen climate talks prompted novel rewrite. **The Guardian**, London, s/n, 5 mar. 2010. Disponível em <<http://www.theguardian.com/environment/2010/mar/05/ian-mcewan-climate-copenhagen-solar>>. Acesso : 23 out 2015.

entre os personagens Angstrom, de *Rabbit*, e Beard, de *Solar*, já que os dois têm uma trajetória de vida pontuada por uma série de enganos e tomadas de decisões equivocadas. A falta de preocupação, por exemplo, de Angstrom para com o destino do planeta – sentindo-se rico ao contemplar o declínio do mundo – é muito semelhante à posição do personagem principal de *Solar*:

Obviamente, sabia que uma molécula de dióxido de carbono absorve energia no espectro infravermelho, e que os seres humanos estavam lançando tais moléculas na atmosfera em volumes substanciais. Ele próprio, porém, tinha outras coisas com que se preocupar. E não o impressionavam certos comentários que sugeriam estar o mundo “em perigo” e os seres humanos descambando para a calamidade, quando as cidades costeiras desapareceriam sob as ondas, as colheitas fracassariam... (MCEWAN, 2010: 26).

O fato dos livros de McEwan serem ricos em introspecção psicológica, sendo reconhecida sua habilidade em elaborar a vida interior de seus personagens, com suas motivações e autoenganos, apóia essa ideia de aproximação entre o seu personagem – Michael Beard – e o de Updike – Harry 'Rabbit' Angstrom –, sugerida pela epígrafe que abre a obra. Afinal, para o autor, o romance é uma forma elevada de fofoca, além de um ato de empatia imaginativa, “mostrando a possibilidade de ser outra pessoa”³². E, para McEwan, seria essa empatia “o alicerce da moralidade”³³.

No próximo capítulo, **A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO EM SOLAR**, são abordadas as questões que orientaram esta pesquisa: o foco narrativo de *Solar*, a representação do “personagem científico”, os elementos que contribuíram para a elaboração das imagens criadas pelo autor e se existe relação entre a figura do cientista em *Solar* e algumas das concepções sobre a ciência.

³² BROWN, Mick. **Warming to the Topic of Climate Change**. *Telegraph*, London, s/n, 11 Mar. 2010. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7412584/lan-McEwan-interview-warming-to-the-topic-of-climate-change>> Acesso em: 04 maio 2015.

³³ *Ibidem*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espero que esta nave no naufrague y llegue a buen lector. Al fin de cuentas el peor de todos los naufragios sería el olvido (POSSE, 1992: 262).

Em *Assunto encerrado*, Italo Calvino reúne um conjunto de escritos que tratam dos mais variados assuntos – literatura, filosofia, ciência... Um desses textos é a reprodução de duas entrevistas dadas pelo autor, em 1968, reunidas sob o título: “Duas entrevistas sobre ciência e literatura” (CALVINO, 2006: 219). Na primeira, o escritor italiano responde à pergunta: “Em sua opinião, que relação existe hoje entre ciência e literatura?” (CALVINO, 2006: 219).

Para Calvino, existem “dois polos entre os quais oscilamos, ou pelo menos eu oscilo, sentindo atração e percebendo os limites de um e de outro” (CALVINO, 2006: 221). Um desses polos está ocupado pelas ideias defendidas por Roland Barthes, que considerava a literatura mais científica do que a ciência, “porque a literatura sabe que a linguagem nunca é inocente, sabe que escrevendo não podemos dizer nada exterior à escritura, nenhuma verdade que não seja uma verdade condizente com o ato de escrever” (CALVINO, 2006: 220). No outro polo, ele coloca o escritor francês Raymond Queneau que, além de escrever, teria tido como hobby a matemática. Calvino conta que, com uma visão de ciência completamente diferente, Queneau e um amigo matemático fundaram uma espécie de agremiação – Ouvroir de Littérature Potentielle³⁴ – onde seriam feitos experimentos e pesquisas matemático-literárias e o “divertimento, a acrobacia da inteligência e da imaginação” (CALVINO, 2006: 221) dominariam. Com esses dois exemplos, o escritor italiano conclui a entrevista dizendo: “De um lado Barthes e os seus, ‘adversários’ da ciência, que pensam e falam com fria precisão científica; do outro lado Queneau e os seus, amigos da ciência, que pensam e falam por meio de extravagâncias e cambalhotas da linguagem e do pensamento” (CALVINO, 2006: 221).

Apesar de terem se passado quase 50 anos desde a entrevista de Calvino, esse assunto “não está encerrado” e continua sendo motivo para longos debates entre os integrantes dessas duas áreas do conhecimento, situação que apenas corrobora a necessidade de mais trabalhos e pesquisas que estimulem o diálogo entre as ciências

³⁴ A “Oulipo” (abreviatura de *Ouvroir de Littérature Potentielle*) tem seu site no seguinte endereço: <http://www.ouliipo.net/>. Acesso em: 24 set 2015.

e as humanidades. A partir desse ponto vista, esta pesquisa procurou, no exame de como os personagens oriundos das ciências naturais – especialmente da física –, são representados na literatura, uma aproximação entre essas “duas culturas” (SNOW, 2015). Os objetivos estiveram centrados na busca de elementos que os caracterizassem, na presença de possíveis estereótipos e na busca da existência de alguma relação entre as representações desses personagens e concepções filosóficas sobre o que é a ciência.

O primeiro passo para dar início à pesquisa foi a escolha do corpus. Assim, entre as várias obras analisadas, o livro *Solar*, do escritor inglês Ian McEwan, foi aquele que preencheu os requisitos necessários para levar adiante este trabalho. Além do valor estético da obra e do reconhecimento internacional de seu autor, o protagonista de *Solar* satisfaz todas as condições estabelecidas para este estudo, pois se trata de um cientista, ganhador do Prêmio Nobel de Física e um profissional atuante dentro de sua área.

A metodologia empregada no estudo de *Solar* foi a “análise de conteúdo” porque por meio da *“dissección, clasificación y cómputo, desgarrando la red de relaciones que forma el texto, poniendo mejor al desnudo el peso de los elementos brutos y, sobre todo, otro orden de relaciones”* (DUBOIS in ESCARPIT, 1974: 74). A exploração do material – a partir de uma desconstrução inicial do texto e sua posterior unitarização – permitiu que surgissem as categorias e subcategorias que ajudaram na elaboração dos metatextos que compõem os capítulos de análise desta dissertação.

Devido a uma necessidade da pesquisa e do próprio pesquisador, o capítulo intitulado **UMA TEORIA SOBRE O PERSONAGEM** apresentou uma revisão teórica dos temas que estão diretamente relacionados à forma como o personagem pode ser construído. Desse modo, realizou-se uma recapitulação das teorias mais importantes sobre o foco narrativo, assim como uma breve descrição dos diferentes tipos de narradores, utilizando-se como referência a classificação elaborada por Norman Friedman.

Nesse mesmo capítulo, apresentaram-se alguns conceitos que estariam em jogo na criação de um personagem. A partir, principalmente, das ideias de Antonio Candido e Mikhail Bakhtin, demonstrou-se a impossibilidade de um escritor representar na sua totalidade uma pessoa real, devendo o esforço concentrar-se no sentido de dar forma a uma personalidade que em tudo parece um ser vivo, mas que na verdade não o é (CANDIDO, 2014). O “ser ficcional”, portanto, não está ligado a

uma realidade prático-empírica, mas a uma realidade que é o resultado do evento criado pelo autor, chamada por Bakhtin de “realidade do acontecer” (BAKHTIN, 1997). Dessa maneira, no plano crítico, o aspecto mais importante no estudo de um romance, e conseqüentemente na construção de um personagem, é aquele que “resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo” (CANDIDO, 2014: 75), pois mesmo que o conteúdo da narrativa seja uma reprodução exata da realidade, ele só irá parecer assim se for estruturado de uma maneira compreensível.

No capítulo **SOLAR: A CIÊNCIA FAZENDO-SE LITERATURA**, apresentou-se um perfil biográfico do escritor Ian McEwan, procurando não só expor sua trajetória como escritor, mas demonstrar que em *Solar* houve um desvio na sua forma narrativa. Assim, enquanto a maioria de suas obras é pautada por uma escrita na qual prevalece um estilo sóbrio, racional e analítico, com personagens vivendo dilemas morais que os levam a situações limite – como no caso de *Saturday*, *Sweet Tooth* ou *The children act* –, em *Solar* predomina uma tensão cômica, beirando, muitas vezes, o caricaturesco, com um protagonista “politicamente incorreto”, obeso, dominado pelo alcoolismo, incapaz de manter relações afetivas, um cínico e um mentiroso. Essa mudança de estilo agradou a alguns críticos³⁵, mas desagradou a outros³⁶.

Tendo como base a leitura de algumas das entrevistas dadas pelo autor, foi possível inferir que a decisão de escrever sobre o aquecimento global a partir de um ponto de vista cômico foi um artifício empregado para chamar a atenção do público leitor para um tema que preocupa o escritor desde o início da década de 90. Infelizmente, essa mudança, que poderia ter sido vista como uma renovação no seu estilo – nas palavras de William Sutcliffe, do jornal inglês *Financial Times*, “uma

³⁵ Para o jornalista Alex Sens Fuziy, da Revista Bula: “Pode-se descrever *Solar* como uma ininterrupta comédia de erros e desgastes psicológicos. Seu trunfo está no alinhamento de suas principais bases: a inevitabilidade da decadência do mundo em que se vive e do próprio mundo”. Disponível: < <http://acervo.revistabula.com/posts/livros/solar-de-ian-mcewan>> Acesso em: 29 out 2015.

³⁶ Segundo o crítico literário José María Guelbenzu, do jornal espanhol *El País*:

Tan sólo cabe hacerle un par de reproches: el primero, que carga excesivamente las páginas de informaciones y disquisiciones científicas que no se compadecen bien con la narratividad del texto porque en esos momentos la novela se detiene; no quiero decir que sea prescindible, quede bien claro, sino que es innecesariamente excesivo. El segundo reproche, que resuelva su excelente trabajo con un final de carpetazo, donde cabía exigirle - a la vista de lo realizado hasta ese momento- más brío y más ingenio.

Disponível: < http://elpais.com/diario/2011/03/05/babelia/1299287546_850215.html> Acesso em: 29 out 2015.

mudança revolucionária”³⁷ –, foi recebida com hostilidade e críticas mordazes a ponto de *Solar* ser chamado, antes mesmo de sua publicação, de o “romance do aquecimento global”. Percebe-se que o uso de uma nomenclatura científica – considerada, muitas vezes, excessiva – associada a um contexto onde predomina o humor – parecendo que o autor estaria zombando do assunto – foi uma das principais responsáveis para que o romance não fosse bem acolhido por parte da crítica internacional, em especial nos Estados Unidos.

A análise da dedicatória e da epígrafe de *Solar*, apresentada nesse mesmo capítulo, apenas reforçou a ideia de que todos os elementos (externos e internos)³⁸ da obra tinham o propósito de revelar o tema e/ou a motivação do autor. Assim, a escolha de uma citação da série *Rabbit*, de John Hoyer Updike, fazendo referência “ao declínio do mundo”, endossa o fato de o assunto tratado em *Solar* – o aquecimento global e as mudanças climáticas – ter-se tornado, ao longo do tempo, uma das preocupações do autor. A dedicatória a Pollie Bide, falecida em 2003, vítima de câncer, é uma homenagem não apenas à ex-namorada, mas à mulher que durante anos abordou, em seus trabalhos para a televisão, temas relacionados a diferentes tipos de problemas sociais³⁹.

Há, portanto, uma clara intenção por detrás da obra de Ian McEwan, ideia que vai ao encontro de uma das grandes polêmicas dos estudos literários: a questão da “intencionalidade”. Segundo Compagnon, existem “duas delicadas questões” a respeito desse tema: “Deveria o estudo literário tentar tornar as significações atuais da obra compatíveis com a intenção do autor? Pode esse estudo ter êxito?” (COMPAGNON, 2010: 91). A resposta do teórico francês é aquela com a qual esta pesquisa encontra-se mais sintonizada:

Coerência e complexidade são critérios de interpretação de um texto apenas quando pressupõem uma intenção do autor. Se isso não acontece, como nos textos produzidos pelo acaso, coerência e complexidade não são critérios de interpretação. **Toda a interpretação é uma assertiva sobre uma intenção.**

³⁷ MCEWAN, Ian *Solar*. Jonathan Cape £18.99, 304 pages Disponível: <<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/db777db4-27e0-11df-9598-00144feabdc0.html>> Acesso em: 29 out 2015.

³⁸ A capa de *Solar* não foi analisada porque na edição brasileira a imagem se refere apenas a uma situação específica da história, o que na opinião desta pesquisa não dá uma ideia clara do assunto tratado na obra. O mesmo não ocorre com a capa da edição inglesa.

³⁹ Um de seus trabalhos mais importantes é o filme *Mothers Behind Bars* (1990) no qual retrata a vida dos filhos de prisioneiras em New York. Disponível: <<http://www.theguardian.com/news/2003/jul/12/guardianobituaries2>> Acesso em: 29 out 2015.

Se a intenção do autor é negada, uma outra intenção toma o seu lugar (COMPAGNON, 2010: 93, **grifo meu**).

Essa intenção que gera “coerência e complexidade” também pode ser encontrada na seleção dos traços que irão compor as características de um personagem. Desse modo, no capítulo **A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO EM SOLAR** procedeu-se à análise dos elementos que dizem respeito à forma como um personagem oriundo da ciência pode ser representado em um romance. O capítulo foi dividido em quatro subcapítulos, com o objetivo de examinar: o foco narrativo de *Solar*, a representação do físico nessa obra, que elementos foram escolhidos pelo autor para reforçar essa representação e quais relações podem existir entre o cientista representado em *Solar* e concepções sobre o pensamento científico moderno.

No primeiro subcapítulo, intitulado O FOCO NARRATIVO DE *SOLAR*, verifica-se a presença de um “autor implícito” (BOOTH, 1980), ou seja, um narrador que não é dramatizado, mas que cria uma figura de um autor que está por detrás dos bastidores. Do mesmo modo, há uma predominância da “cena”, notando-se que a história se subjetiviza segundo a perspectiva do personagem, mediante a narração em estilo indireto livre, que molda o mundo conforme o ponto de vista de quem o vê, efeito que confere à narrativa mais fluidez e riqueza.

O narrador privilegiado – “onisciente seletivo”, segundo a classificação de Friedman – de McEwan mostra não só os movimentos (externos e internos) que descrevem Michael Beard, como também expõem suas ideias sobre os mais diversos assuntos. É a partir desse narrador, habilmente construído, que o personagem vai-se revelando, gradualmente, ao leitor. As sucessivas variações de distância entre “quem narra” e o personagem, alternando o foco narrativo (o “ele” tornando-se “eu”, e vice-versa), permitem uma imersão na mente do protagonista compartilhando seus desejos, opiniões, medos e sonhos, mesmos os mais loucos e mesquinhos. Esse acesso, sem limites, aos pensamentos do físico Michael Beard constituiu-se na melhor forma de acompanhar a construção de uma personalidade com uma vida interior complexa, que usa como desculpa a ciência e uma suposta racionalidade para justificar atos infames e atitudes egocêntricas.

No segundo subcapítulo, O FÍSICO NO ROMANCE *SOLAR*, são examinados os traços escolhidos por Ian McEwan para representar o cientista Michael Beard. Essa seleção passou pela “montagem” de um currículo acadêmico impecável, que é pouco a pouco desconstruído conforme a narrativa se desenvolve. Apesar das posições

honorárias e dos papéis timbrados com o seu nome, Beard é um indivíduo mesquinho, sem nenhuma empatia, capaz de incriminar um rival e roubar a ideia de um colega. Desse modo, ao mesmo tempo em que o autor o legitima como um cientista, com um nome conhecido e reconhecido, ele o converte em uma figura caricata, sem quaisquer qualidades redentoras.

A sátira e, conseqüentemente, o humor são características fortes dessa obra e sua presença, de alguma forma, facilita a aceitação (que aqui não pode ser confundida com empatia) do protagonista pelo leitor, apesar de todas as suas imperfeições. Para conseguir esse efeito, o autor elegeu um conjunto de traços que se ajustam na composição geral da obra; no caso de *Solar*, o fato de o personagem central ser um cientista que está longe de ser o modelo de conduta moral e ética que o imaginário popular, com frequência, ajuda a propagar. Nesse sentido, o autor desfaz a ideia do homem de ciência preocupado apenas com causas humanitárias, destacando o lado menos nobre de um indivíduo que pensa exclusivamente na sua satisfação pessoal. Além disso, McEwan utiliza-se de um discurso negativo – a defesa de uma ideia a partir de um ponto de vista aparentemente contrário a ela – para abordar temas polêmicos (o aquecimento global e a mudança climática), colocando-os ainda mais em evidência.

A questão envolvendo a inspiração no real também foi analisada. Seguindo a sugestão de Antonio Candido, buscaram-se, em espaços fora do livro ou em informações dadas pelo autor, os indícios necessários para corroborar essa ideia. Os “Agradecimentos” de McEwan, por exemplo, a uma biografia de Albert Einstein permitiu intuir que ela, juntamente com outros materiais, auxiliou na caracterização, pelo menos psicológica, de Michael Beard. O distanciamento emocional, a ausência de empatia, relações tumultuadas com a família são algumas das características – retiradas da biografia escrita por Walter Isaacson sobre Einstein – que McEwan pode ter aproveitado para criar seu protagonista.

No entanto, é importante compreender que representar não significa simplesmente copiar da realidade. Antonio Candido oferece três motivos para fundamentar esse argumento: é impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa; se fosse possível, a criação artística poderia ser dispensada; e, finalmente, uma cópia não permite “aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção” (CANDIDO, 2014: 65). Por outro lado, Antonio Candido também reconhece que a construção de um personagem

depende em partes iguais da “concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 2014: 74). Talvez, para dar mais força a essa intenção, validando suas próprias opiniões, tenha sido o motivo para Ian McEwan escolher como protagonista o que Pierre Bourdieu chama de “autoridade científica” (BOURDIEU *in* ORTIZ, 1983), ou seja, um profissional que, entre seus pares, possui pleno reconhecimento de seu trabalho: Beard, assim como Einstein, tem essa autoridade.

O último subcapítulo – A IMAGEM DO FÍSICO E SEUS ESTEREÓTIPOS – está dividido em duas partes. Na primeira – **“Caráter” e “tipo” reunidos na representação de Michael Beard** –, foram apresentados os conceitos de “caráter” e “tipo”, segundo Bakhtin, e sua relação com o protagonista de *Solar*; e, na segunda – **A presença de estereótipos na construção de Michael Beard** –, foram analisados os diferentes estereótipos que estão presentes na representação do personagem.

O “caráter” de Michael Beard segue a correlação entre o autor e o herói, este concebido como uma pessoa determinada e na qual todas as informações têm o objetivo de caracterizá-la: ele “age *assim* por que é *assim*” (BAKHTIN, 1997: 190, *grifo do autor*). Trata-se de uma visão determinista que justifica as ações do personagem, a ponto de a culpa ser transposta para fora da sua consciência e do seu conhecimento. Além disso, o destino, como forma de determinação total do indivíduo, é uma marca importante na representação de Michael Beard, porque o leitor descobre, no decorrer da leitura, que não pode esperar mudanças na forma como personagem vê o mundo e a vida ficcional passa a ser somente a realização daquilo que, desde o início, se encontrava na determinação de sua existência (BAKHTIN, 1997).

Por outro lado, também é possível observar na representação do protagonista de *Solar* elementos que o caracterizam como um “tipo”, permitindo ao autor separar-se “totalmente do mundo a que pertence o herói” (BAKHTIN, 1997: 197). Como a sátira, o humor e, por consequência, o riso estão presentes na narrativa, a afronta, o exagero e o ridículo são fatores que influenciam diretamente na construção da comicidade que atravessa toda a obra, pois, enquanto o “ambiente do caráter recebe certa simbolização, o mundo material que rodeia o tipo se parece com um inventário” (BAKHTIN, 1997: 196). Dessa maneira, o tipo passa a representar a “posição *passiva* de uma pessoa coletiva” (BAKHTIN, 1997: 196, *grifo do autor*) que, no interior da narrativa de *Solar*, pode ser reconhecida pelas imagens estereotipadas empregadas pelo autor com o objetivo de provocar um “efeito de verdade probabilística e

predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente” (BHABHA, 1998: 106).

Um dos estereótipos mais comuns no que se refere à representação do cientista é vê-lo como um indivíduo insensível, alheio às relações humanas, capaz de suprimir todas as ligações afetivas pela causa da ciência. Esse estereótipo, assim como tantos outros,

não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 1998: 117).

Em *Solar*, o uso de estereótipos relacionados com o cientista demonstra que o autor, ao construir seu personagem, levou em consideração diversos elementos – aparência física, comportamento e aspectos da intimidade – que reforçam a imagem do cientista, em especial dos físicos, como indivíduos excêntricos, centrados neles mesmos ou no trabalho que estão realizando, arrogantes e alienados. Carl Sagan procura justificar esse comportamento antissocial do “*nerd* cientista” dizendo que

talvez as pessoas que não têm talento para o convívio social encontrem refúgio em investigações impessoais, particularmente na matemática e nas ciências físicas. Talvez o estudo sério de temas difíceis requeira tanto trabalho e dedicação que sobra muito pouco tempo para aprender algo além das cortesias sociais mais simples (SAGAN, 2006: 429).

No caso de Michael Beard, essa explicação pode se aplicar, mas apenas em parte. O personagem, realmente, é inconsciente de suas trapalhadas e, por conta delas, comporta-se de forma inadequada. Contudo, não se tratam de atitudes inocentes ou destituídas de malícia. Quando rouba a pesquisa de seu colega morto, Beard não age por impulso, mas de forma premeditada, utilizando artifícios supostamente racionais para justificar suas ações. Do mesmo modo, quando afirma não gostar das pessoas, contraria essa afirmativa ao demonstrar que precisa estar constantemente rodeado delas, sendo reconhecido e valorizado.

Os estereótipos incluídos pelo autor, além de enfatizar os aspectos principais de sua personalidade, fazem um contraponto no que se refere à imagem romântica do cientista: um indivíduo desinteressado, pensando apenas nos assuntos de “sua”

ciência, apartado do mundo, incapaz de gerir seu trabalho de pesquisa por estar submetido a forças que o manipulam. Todas essas representações

valorizam o imaginário como instância da realidade, se conformam com a indeterminação e fragmentação da realidade, com a ausência de um referente para as representações do conhecimento, com a carência de uma visão de totalidade e com o caráter limitado (não absoluto) das interpretações (OLIVEIRA, 2006: 140).

Nesse conjunto de imagens estereotipadas criadas pelo autor, não são esquecidos nem mesmo os preconceitos que existem entre os diferentes campos do conhecimento. Com humor, Ian McEwan expõe as opiniões dos integrantes das áreas das ciências exatas sobre seus colegas das humanidades (e vice-versa), reforçando a ideia de que a vida intelectual da sociedade ocidental estaria dividida em dois grupos polares: a dos literatos e a dos cientistas (SNOW, 2015). Entre esses dois grupos existiria um

abismo de incompreensão mútua – algumas vezes (particularmente entre os jovens) hostilidade e aversão, mas principalmente falta de compreensão. Cada um tem uma imagem curiosamente distorcida do outro. Suas atitudes são tão diferentes que, mesmo ao nível da emoção, não encontram muito terreno comum (SNOW, 2015: 21).

Assim, enquanto os literatos tendem a pensar que os cientistas são impetuosos, orgulhosos e incapazes de entender a situação humana, os cientistas acreditam que os literatos são anti-intelectuais, ansiosos para restringir tanto a arte como o pensamento humano ao momento existencial (SNOW, 2015). Essa polaridade entre os saberes – ciências *versus* humanidades – acaba se tornando uma das responsáveis por muitos dos estereótipos construídos em torno da imagem do cientista (e também dos literatos). Uma situação que Ian McEwan sabe explorar muito bem ao permitir que se tenha – pelo uso do discurso indireto livre – um acesso sem censura aos pensamentos de Michael Beard: “nenhum terceiranista de arte, por mais brilhante que fosse, seria capaz de se fazer passar por entendido, após uma semana de estudo, entre seus colegas matemáticos e físicos. Era uma rua de mão única” (MCEWAN, 2010: 242-243).

Em “DEUS PODE TER OU NÃO JOGADO DADOS”, última parte do capítulo **A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO EM SOLAR**, foram examinadas as concepções sobre o pensamento científico que aparecem na representação de Michael Beard. A

partir do exame dos elementos selecionados pelo autor verificou-se que a maioria dos traços que caracterizam o protagonista como um cientista tem relação com a doutrina filosófica chamada positivismo lógico ou fisicalismo. A ideia central desse sistema filosófico é de que linguagem da física constitui

um paradigma para todas as ciências, naturais e humanas, estabelecendo a possibilidade de se chegar a uma ciência unificada. Essa linguagem, por sua vez, se reduz a sentenças protocolares, que descrevem dados da experiência imediata, e a sentenças lógicas que são analíticas (JAPIASSÚ; MARCONDES: 1996: 109).

O cientista representado por Michael Beard acredita que somente a ciência, no caso a física, é capaz de descrever o mundo. O autor, inspirando-se nas ideias de Albert Einstein, constrói um personagem que defende a crença de que os fenômenos naturais são regidos por leis (determinismo) e de que todo o fenômeno possui uma causa (causalidade). Essa escolha específica de traços transforma Beard em um cientista conservador, preconceituoso e desconfiado de tudo o que possa ameaçar a “estrutura hierárquica” (MCEWAN, 2010: 321) da ciência.

O conservadorismo aparece, por exemplo, na forma como o personagem trata os assuntos relacionados com a física quântica, descrevendo-a como “uma lixeira de aspirações humanas” (MCEWAN, 2010: 29). O alinhamento com as ideias de Einstein é evidente, já que o físico alemão também tinha muitas dificuldades em aceitar uma “realidade” onde a causalidade estrita não existiria. Para Einstein, assim como para Beard, o objetivo final da física “era descobrir as leis que determinam rigidamente causas e efeitos” (ISAACSON, 2007: 346). Leis e equações que o personagem descreve como sendo “algo sensual” capaz de fazê-lo

passar meia hora observando o punhado de termos e subscritos no núcleo central das equações de campos e compreender por que o próprio Einstein falara de sua “beleza incomparável” e Max Born as caracterizara como “o maior feito do pensamento humano sobre a natureza” (MCEWAN, 2010: 243).

O fato de Beard dizer-se um racionalista e um realista apenas torna a caracterização do personagem ainda mais próxima do que o senso comum imagina que seja uma mente científica. Porém, com o propósito de desconstituir esse ideal, McEwan agrega a esses elementos as ações e os pensamentos do físico, mostrando que o racionalismo e o realismo, muitas vezes, servem apenas de fachada para

encobrir uma personalidade contraditória que, na maior parte do tempo, age de forma oposta a tudo aquilo que aparenta defender.

Ian McEwan criou um personagem que parece vir direto de uma comédia de erros. Contudo, ao lado de suas inúmeras trapalhadas, o autor vai alinhando uma série de características que desqualifica Michael Beard, não só como cientista, mas, principalmente, como homem. Diante dos olhos do leitor, o ganhador do Prêmio Nobel de Física transforma-se em um indivíduo desprezível, preocupado apenas com questões que possam atrair mais prestígio, dinheiro e poder. Os estereótipos ressaltam os preconceitos e as dificuldades de diálogo entre o personagem e outras áreas do saber, e a admiração por figuras proeminentes da ciência ajudam a compor um suposto ideal de cientista que há algum tempo não existe mais. A arrogância do personagem é a arrogância de todo aquele que acredita que o conhecimento é propriedade de uma elite ilustrada. Michael Beard reflete, com todas as suas idiossincrasias, o pensamento do homem moderno, seja ele um cientista ou um humanista.

Italo Calvino, respondendo à questão “O que neste caso, justificará a literatura com relação à ciência?” (CALVINO, 2006: 219), explica que, enquanto o discurso científico “tende para uma linguagem puramente formal, matemática, fundamentada numa lógica abstrata, indiferente ao próprio conteúdo” (CALVINO, 2006: 226), o discurso literário constrói um “sistema de valores, em que cada palavra, cada signo é um valor só pelo fato de ter sido escolhido e fixado na página” (CALVINO, 2006: 226). Entretanto, apesar dessas diferenças, Calvino acredita que pode existir “uma aposta entre elas” (CALVINO, 2006: 226), com a literatura servindo de mola propulsora para a ciência e a ciência ajudando, com sua linguagem, a “salvar o escritor do desgaste em que palavras e imagens decairiam por seu uso falseado” (CALVINO, 2006: 227). Pensando nessa “aposta” foi que este estudo do personagem científico se realizou, transformando-se em mais uma amostra de como a literatura e a ciência podem estabelecer uma relação produtiva e de mútuo aprendizado, com o escritor ensinando o cientista a levar a curiosidade às suas últimas consequências e o cientista servindo como exemplo do profissional que é capaz de considerar “todo resultado como parte de uma série talvez infinita de aproximações” (CALVINO, 2006: 227).

6 POSFÁCIO

Tive todas as vidas que li. Milhares de vidas. Pensarás que deliro. As minhas ideias já estão um pouco confundidas, mas não a este respeito. As vidas que li foram menos minhas. Não há grande diferença entre o que se vive lendo e o que se vive vivendo. Milhares de vidas à nossa espera no silêncio dos livros (CARDOSO, 2014: 38).

Quando decidi participar, em 2013, da seleção do mestrado em Teoria Literária, a minha situação era a seguinte: tinha 51 anos, havia me aposentado recentemente como professora de física, com um Mestrado em Educação em Ciências e Matemática, um curso de extensão em Escrita Criativa e um livro de contos publicado em meu currículo. E, por causa disso, muitos acreditaram que eu havia enlouquecido.

“Para quê, Margarete?” – alguns me perguntavam. “Será que não está na hora de sossegar?” – outros diziam. “Vinte e cinco anos de sala de aula já não foram suficientes?” – amigos e colegas queriam saber.

Minha resposta a essas e outras perguntas do mesmo tipo era sempre a mesma: estudar não é um problema, nunca foi um problema, na verdade, sempre foi um grande privilégio. Quando tantas pessoas no Brasil não conseguem sequer concluir o ensino fundamental, ter a oportunidade de continuar estudando é um presente muito especial e, no meu caso, um imenso prazer. Portanto, cursar o Mestrado em Teoria da Literatura em nenhum momento foi um problema. Na verdade, se tivesse de escolher uma palavra para definir essa “aventura” seria: desafio. Um desafio ao qual me atirei com um pouco de medo, mas certa de que nada me impediria de chegar até o final.

Não querendo, no entanto, parecer muito confiante, preciso reconhecer que, em alguns momentos, minhas certezas iniciais vacilaram e até mesmo pensei em desistir. Mas antes de qualquer julgamento, tentem colocar-se na minha situação.

Uma professora aposentada, que por vinte e cinco anos ensinou física para adolescentes, vê-se em uma Pós-Graduação em Letras sem referenciais teóricos (a não ser os obtidos durante o estudo para a prova de seleção) e sem o domínio do jargão utilizado pelos colegas. Descobrimo que Gaston Bachelard era visto por seus companheiros de curso quase como um poeta, enquanto que para “a professora” ele fora um educador e um filósofo da ciência que acreditava que a poesia era um obstáculo ao avanço do conhecimento científico.

O mundo “da professora” virou, literalmente, de ponta cabeça e “ela” viu-se diante da necessidade de dar conta de todas as lacunas que existiam em seu conhecimento. Precisava ler mais, muito mais, que os colegas. E não porque se achasse mais inteligente. Ao contrário. Na maior parte do tempo, “ela” vivia em um constante estado de insegurança e inadequação.

Contudo, o primeiro semestre passou e com ajuda dos colegas e professores, “ela” foi deixando as inseguranças para trás (a maioria) e a sensação de ser uma “estrangeira” diminuiu até quase desaparecer (quase). De qualquer maneira, nenhuma dessas sensações negativas impediu que “a tal professora” apreciasse o que lhe estava sendo oferecido, mesmo que, frequentemente, muito do aprendizado parecesse estranho e, às vezes, um pouco insano. Até hoje, “ela” não consegue entender a poesia de Mallarmé e de Rimbaud. Até hoje a frase de Siegfried J. Schmidt de que em uma história literária os dados são “sempre itens interpretados e avaliados, e não fatos dados objetivamente” causa uma certa estranheza. O conceito de “rizoma” de Deleuze está completa e totalmente fora do seu alcance. E, é claro, entender Lukács e Foucault sempre será mais difícil do que ensinar mecânica dos sólidos e termodinâmica.

Mas a professora sobreviveu! E aqui está minha segunda dissertação. Uma dissertação diferente, não só no tema, mas na forma como foi redigida.

Em meu primeiro mestrado (2002-2004) escolhi escrever a dissertação em primeira pessoa. Uma decisão que causou certo rebuliço. Apesar de se tratar de um trabalho voltado para a educação, estava diretamente ligado à área da física e, portanto, às ciências exatas. Naquela ocasião, precisei defender meu direito de escrever utilizando o “eu”, argumentando que estava muito envolvida na pesquisa, por também ser parte dela, e me manter à margem como simples observadora seria impossível. Minha orientadora naquela época (prof^a. dr^a. Regina Maria Rabello Borges, sim, outra Regina!) apoiou minha decisão e escrevi todo o trabalho em primeira pessoa.

Agora, no mestrado em Teoria da Literatura, não houve qualquer rebuliço, ao contrário do que aconteceu no passado: iniciei a escrita da dissertação “naturalmente” em terceira pessoa. Por quê? Não sei ao certo. Talvez por me sentir ainda um pouco fora do “meu elemento”, a escrita em terceira pessoa tenha ajudado a deixar minhas inseguranças de fora, permitindo focar no trabalho com mais objetividade. Ou, quem sabe, quisesse provar que é possível analisar uma obra literária do mesmo modo que

um pesquisador das ciências exatas analisa um experimento. Não sei. Talvez, as duas justificativas (e outras que não consegui determinar) estivessem presentes quando, sem pestanejar, comecei a escrever este trabalho em terceira pessoa.

O fato é que a decisão de incluir este **POSFÁCIO** esteve diretamente relacionada com o meu desejo de me fazer conhecer. Como, teoricamente, ele não precisa ser lido, pode-se pular direto das considerações finais para as referências sem qualquer prejuízo para o trabalho, decidi que este seria o espaço mais adequado para explicar, em primeira pessoa, os detalhes “não acadêmicos” não só da minha caminhada no Mestrado em Teoria da Literatura, mas porque busquei esse distanciamento na escrita desta dissertação. Espero ter conseguido!

Para concluir, encerro esse breve relato trazendo um trecho do livro *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaarder, que, de uma maneira muito especial, descreve o meu sentimento quando dou por finalizada mais essa etapa da minha vida:

Naturalmente, é muito pouco provável que você um dia tropece numa criatura de outro planeta. Não sabemos nem mesmo se há vida em outros planetas. Mas pode ser que você um dia tropece em si mesma. Pode ser que um belo dia você pare o que está fazendo e passe a se ver de uma forma completamente diferente (GAARDER, 1995: 28).

Não tropecei em criaturas de outro planeta, mas tropecei em mim mesma. E a mulher que agora sou, com certeza, não é a mesma que, em 2014, iniciou um Mestrado em Teoria da Literatura. O que a partir daqui vai acontecer eu não sei, mas estou ansiosa para descobrir.

Até breve!

REFERÊNCIAS

1 Utilizadas na elaboração do perfil biográfico de Ian McEwan

ANTHONY, Andrew. Ian McEwan: The literary novelist with a popular appeal. **The Observer**, London, s/n, 28 fev. 2010. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/theobserver/2010/feb/28/ian-mcewan-profile>> Acesso em: 30 abr. 2015.

COOKE, Rachel. Ian McEwan: I had the time of my life. **The Observer**, London, s/n, 18 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview?newsfeed=true>> Acesso em: 30 abr. 2015.

GREIG, Geordie. Sex, spies, the Seventies and me: Writer Ian McEwan in his most revealing interview yet. **Daily Mail**, London, s/n, 18 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2190237/Sweet-Tooth-Author-Ian-McEwan-talks-sex-spies-1970s-new-book>> Acesso em: 30 abr. 2015.

KERRIDGE, Jake. Ian McEwan: Profile. **Telegraph**, London, s/n, 19 fev. 2010. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7264368/Ian-McEwan-Profile>> Acesso em: 30 abr. 2015.

KUMIN, Alex. Bricklayer traces his long-lost brother, Ian McEwan. **The Guardian**, London, s/n, 17 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/uk/2007/jan/17/books.booksnews>> Acesso em: 30 abr. 2015.

MCEWAN, Ian. **Home page**. Disponível em: <<http://www.ianmcewan.com/>> Acesso em: 30 abr. 2015.

MCEWAN, Ian. **A Balada de Adam Henry**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MCEWAN, Ian. **Sábado**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MCEWAN, Ian. **Serena**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MCEWAN, Ian. **Cães Pretos**. Trad. Fernanda Pinto Soares. 3ª. ed. Lisboa: Gradiva, 2005a.

MCEWAN, Ian. **Primeiro amor, últimos ritos**. Trad. Ana Falcão Bastos. Lisboa: Gradiva, 2005b.

MCEWAN, Ian. **Reparação**. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARS-JONES, Adam. I Think I'm Right, Therefore I Am'. **The Observer**, London,

s/n, 7 Set. 1999. Disponível em:
<http://www.theguardian.com/books/1999/sep/07/fiction.reviews>. Acesso em: 30 abr. 2015.

2 Utilizadas na fundamentação teórica da dissertação

ARISTOTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa. Guimarães. S.d.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira; revisão da trad. de Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcadia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. Trad. Denice Barbara Catani. São Paulo: UNESP, 2004.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BROWN, Mick. Warming to the Topic of Climate Change. **Telegraph**, London, s/n, 11 Mar. 2010. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7412584/lan-McEwan-interview-warming-to-the-topic-of-climate-change>> Acesso em: 04 maio 2015.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva,

2014.

CARDOSO, Dulce Maria. **Tudo são histórias de amor**. Lisboa: Edições Tinta-da-china, 2014.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COURANTE, Richard; ROBBINS, Herbert. **O que é Matemática?** Trad. Adalberto da Silva Brito. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2000.

CUNHA, M. B.; GIORDAN, M. A imagem da ciência no cinema. **Química Nova na Escola**. São Paulo: v. 31, n. 1, p. 9-17, 2009.

DAFLON, Cláudia. **Literatos e cientistas**. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/009/CLAUDETE_DAFLOM.pdf> Acesso em: 05 maio de 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DAVID, Adam. Ian McEwan: Failure at Copenhagen climate talks prompted novel rewrite. **The Guardian**, London, s/n, 5 mar. 2010. Disponível em <<http://www.theguardian.com/environment/2010/mar/05/ian-mcewan-climate-copenhagen-solar>>. Acesso : 23 out 2015.

DÍAZ, Ricardo Guzmán. El papel de la imaginación científica: La revolución de la física en los inicios del siglo XX. **Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey**. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Monterrey, México: n. 17, p. 99-113, 2004.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **O idiota**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

ESCARPIT, Robert et al. **Hacia una sociología del hecho literário**. Madrid: Edicusa, 1974.

FEYERABEND, Paul. **Diálogos sobre o conhecimento**. Trad. e notas de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. de Sergio Alcides. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo: n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GALLEGO-TORRES, A. P. Imagem popular de la ciencia transmitida por los cómics. **Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias**, v. 4, n. 1, p. 141-151, 2007.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia**: romance da história da filosofia. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GRANGER, Gilles-Gaston. **A ciência e as ciências**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1994.

HAYNES, Roslynn. **From faust to strangelove**: representations of the scientist in western literature. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

ISAACSON, WALTER. **Einstein**: sua vida, seu universo. Trad. Celso Nogueira... [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KAKUTANI, Michiko. The New York Times **Ian McEwan apresenta mais um anti-herói em livro 'Solar'** Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/arte-e-cultura/ian-mcewan-apresenta-mais-um-anti-heroi-em-livro-solar>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

KOSMINSKY, L; GIORDAN, M. Visões de ciências e sobre cientista entre estudantes do ensino médio. **Química Nova na Escola**. São Paulo: v. 15, s/n, p. 11-18, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. São Paulo: Ática, 1985.

MASINA, Léa... [et al.]. **Por que ler os contemporâneos?** Autores que escrevem o século 21. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

MCEWAN, Ian. **Amor sem Fim**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MCEWAN, Ian. **Solar**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MECK, Klaus R. **A Imagem da Física na Literatura**. Disponível em: <http://nautilus.fis.uc.pt/gazeta/revistas/27_4/artigo1.pdf>. Acesso em: 05 de dezembro de 2014.

MEDEIROS, Alexandre; MEDEIROS, Cleide. **Einstein e a educação**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORAES, Roque. Uma Tempestade de Luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva. **Ciência e Educação**, v.9, n.2, p.191-211, 2003.

MURAD, Samira; VICENTE, Renato. Ciência e literatura: irradiações e convergências. **Revista de Letras**, UNESP: v.50, n.2, p. 389-405, jul./dez 2010.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2001.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Cinema e imaginário científico. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos: v. 13 (suplemento), p. 133-150, outubro 2006.

ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu**: sociologia. Trad. Paulo Monteiro e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PEREIRA, M. E. **Psicologia social dos estereótipos**. São Paulo: EPU, 2002.

POSSE, Abel. **El largo atardecer del caminante**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.

RAYA, Javier. **Para una teoría de las dedicatorias**. Disponível em: <<http://www.telecapita.org/historia-de-la-literatura-ninja/quien-corresponda-para-una-teor%C3%ADa-de-las-dedicatorias> > Acesso em: 25 maio de 2015.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1999.

REVISTA CARTA CAPITAL, **Philip Roth se cala**, publicada em 29 de agosto de 2014. Disponível: < <http://www.cartacapital.com.br/revista/801/o-teatro-da-retirada-4810.html> > Acesso em: 21 out. 2015.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SABATO, Ernesto. **Uno y el universo**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SABATO, Ernesto. **A resistência**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**: a ciência vista como uma vela no escuro. Trad. de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SNOW, C. P. **As duas culturas e uma segunda leitura**. 1. ed., 1. reimpr. Trad. de Geraldo Gerson de Souza, Renato de Azevedo Rezende Neto. São Paulo: Edusp, 2015.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se**: sistema de ficções teóricas, práticas e

religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maria Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ZANETIC, João. Física e literatura: construindo uma ponte entre as duas culturas. **História, Ciências, Saúde**. Mangueiras: v. 13 (suplemento), p. 55-70, outubro, 2006.