

A REPRESENTAÇÃO DO FÍSICO, NA OBRA 'SOLAR' DE IAN MCEWAN¹

THE REPRESENTATION OF THE PHYSICIST IN THE WORK 'SOLAR', BY IAN MCEWAN

Margarete Hülsendeger
Mestra em Teoria da Literatura²
Escola de Humanidades – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do sul.
(margacenteno@gmail.com)

RESUMO: 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. Uma maneira de estabelecer essa relação é trazer para a literatura personagens oriundos da ciência. Na obra *Solar* (2010), do escritor inglês Ian McEwan, o protagonista é um ganhador do Prêmio Nobel de Física, logo, um profissional atuante dentro de sua área. Assim, ao analisar a representação do físico em *Solar*, pontos de convergência e divergência entre a representação ficcional e a figura real do cientista podem ser apontados, examinados e comparados. Portanto, neste artigo o objetivo é examinar como o físico foi caracterizado em *Solar*, analisando alguns dos elementos que contribuíram para a construção das imagens criadas pelo autor, procurando evidências que confirmem uma inspiração no real.

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

ABSTRACT: The first step in establishing a possible link between science and literature is to accept that both depend on the imagination. A scientist uses mental images as much as a writer, because both know that they deal with elements of a reality that are often beyond the five senses. One way to establish this relationship is to bring to literature characters from science. In the work *Solar* (2010), by the English writer Ian McEwan, the protagonist is a Nobel-winning physicist, a professional acting within his area. Thus, when analyzing the representation of the physicist in *Solar*, points of convergence and divergence between the fictional representation and the real figure of the scientist can be pointed out, examined, and compared. Therefore, the aim of this paper is to examine the characterization of the physicist in *Solar*, analyzing some of the elements that contributed to the construction of the images created by the author, looking for evidence that confirm an inspiration in the real one.

Keywords: Literature. Science. Character. Ian McEwan.

¹ Este texto tem como base uma parte da minha dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, cujo objetivo geral foi investigar como os personagens originários das ciências naturais, principalmente da física, são representados na literatura. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 [This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 00].

² Doutoranda em Teoria da Literatura (Bolsista CAPES) na Escola de Humanidades – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do sul. (E-mail: margacenteno@gmail.com).

Introdução

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, p. 13), porque a ciência, assim como a literatura, também vive de metáforas poderosas.

Na obra **Solar** (2010), do escritor inglês Ian McEwan, 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, p. 24).

O perfil desse personagem enquadra-se no que Bourdieu denominou de “capitalista científico” (BOURDIEU, 2004, p. 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 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, p. 27).

Desse modo, ao analisar a representação do físico em *Solar*, pontos de convergência e divergência entre a representação ficcional e a figura real do cientista

podem 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, p. 64). Portanto, neste artigo o objetivo é examinar como o físico é caracterizado em **Solar**, analisando alguns dos elementos que contribuíram para a construção das imagens criadas pelo autor, procurando evidências que confirmem uma inspiração no real,

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, p. 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, p. 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.

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. Dessa forma, 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, p. 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. Albert Einstein, por exemplo, 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, p. 161). Para Díaz, a busca científica é “*apasionada, humana, personal y, en definitiva, no está peleada con las emociones, sino que trabaja en cooperación con ellas*” (DÍAZ, 2004, p. 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, p. 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, ao representar um personagem, deve-se ter cuidado, pois a representação sofre um processo de permanente contaminação de sentido e 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, p. 205).

Nesse sentido, 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, p. 205). Os personagens científicos trazem para a narrativa não apenas seus traços de personalidade, mas elementos de sua atividade profissional, podendo-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, p. 216). Além disso, 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, p. 135).

Desse modo, 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. Porém, 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 da narrativa. A partir dessa perspectiva, 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 foco narrativo de Solar

Solar está escrito em terceira pessoa, com um narrador que, apesar de não interferir, acompanha passo a passo a trajetória do personagem principal:

Ele estava ficando atrasado. Todos estavam, o problema era geral, mas Michael Beard, empanzinado com um almoço indesejado, inquieto sob o cinto de segurança, só conseguia pensar nas horas desperdiçadas e no que poderia perder por causa disso. Eram duas e meia da tarde, e seu avião, já atrasado uma hora, fazia círculos idiotas no sentido horário acima do sul de Londres (MCEWAN, 2010, p. 131).

Como ocorre na onisciência seletiva, a narrativa limita-se a um centro fixo, no caso, o protagonista da história, o físico Michael Beard. Do mesmo modo, o ângulo é central e os sentimentos, pensamentos e percepções do personagem principal são mostrados diretamente. Torna-se possível para o leitor conhecer as opiniões de Beard, não apenas sobre outros personagens, mas principalmente sobre si mesmo:

Houve um tempo em que fora capaz de melhorar sua imagem no espelho puxando os ombros para trás, se empertigando, contraindo os abdominais. Agora, a banha cobria seus esforços qual uma manta. Como lhe seria possível segurar uma jovem mulher tão bonita quanto ela? Teria ele honestamente imaginado que o status bastava, que seu Prêmio Nobel a manteria no leito conjugal? Nu, ele era uma desgraça, um infeliz, um fraco (MCEWAN, 2010, p. 14-15).

As perguntas da citação anterior não são feitas pelo narrador, mas pelo próprio personagem quando, ao se observar no espelho, percebe que não é mais o

mesmo homem. A análise que faz da sua imagem é dura e até cruel, transmitindo um sentimento de fracasso e decadência. Nesse momento, o “ele”, torna-se um “eu” e o narrador aparentemente desaparece. Movimento semelhante ocorre quando o olhar do narrador se volta para outro personagem:

O que havia feito para merecê-la? Ela preparava a água de seu banho nas noites de inverno, acendia velas no banheiro e se apertava contra ele numa daquelas enormes banheiras antigas. Comprava-lhe camisas, gravatas de seda, água-de-colônia, vinho, uísque (ela não bebia), cuecas e meias. Quando chegava a hora de ele ir embora, reservava seus voos (MCEWAN. 2010, p. 200).

Novamente uma pergunta, mas, dessa vez, na entrada de um parágrafo seguida de uma descrição das qualidades de outro personagem, Melissa. Aqui, o narrador aparenta afastar-se ainda mais e “ouvimos” a voz de Beard nos contando o quanto Melissa é boa para ele, mas o que ela pensa sobre essa relação não aparece no texto. Seus sentimentos são revelados pelo próprio Beard, a partir de conversas anteriores ou de conversas que estão ocorrendo durante a cena que está sendo narrada:

Eu te amo. Ela havia escrito e dito isso muitas vezes, porém ele nunca lhe dissera o mesmo, nem em momentos de abandono. Nessa área, nunca tinha certeza de nada. Havia muito aprendera a nunca se declarar apaixonado por ninguém. Com Melissa, tinha horror do que poderiam significar essas três palavras com um poder tão sobrenatural (MCEWAN, 2010, p. 147).

A narrativa explora esse movimento que vai do que acontece no entorno do personagem ao que, simultaneamente, está se passando em sua mente. Há um predomínio da cena, e o discurso indireto livre é amplamente explorado por McEwan, dando agilidade e riqueza à narrativa. Um narrador privilegiado que, da sua posição de observador não personificado, pode não apenas mostrar as ações que o descrevem, mas também dizer o que ele está sentindo e o que está pensando. Esse narrador “imaterial” ajuda a dar vazão às ideias de Beard sobre os mais variados temas. Ao refletir sobre o seu relacionamento com Darlene, uma mulher que conheceu nos Estados Unidos, há uma imersão quase que completa na mente do protagonista, principalmente, quando descreve o que ele chamou de seu “renascimento sexual”:

Para Beard, a relação com Darlene representou um inesperado renascimento sexual, com um agudo prazer sensorial bem parecido

ao quase inverso da agonia de que ele se recordava dos seus vinte anos. Toda uma vida transcorrerá desde que gritara involuntariamente como um louco no momento do orgasmo (MCEWAN, 2010, p. 296).

Nessa citação, há uma relação muito próxima entre o narrador e o personagem ficando, inclusive, difícil de distingui-los. O “ele” está presente (“Para Beard”), mas a proximidade com o personagem é tão grande que é possível pensar, sem nenhum esforço, tratar-se de um “eu”. Quando Beard fala da sua vida sexual, podemos tanto imaginar que seja ele fazendo esse relato, como um possível narrador onisciente que acompanha de perto a vida do personagem. McEwan parece nos dizer: “Você escolhe o ponto de vista que melhor lhe agrade”. Do mesmo modo, quando examina seu trabalho como físico e não se reconhece como o jovem que há mais de vinte anos conquistara o Prêmio Nobel, Beard faz uma reflexão melancólica sobre o seu passado e o narrador volta a utilizar o recurso das perguntas meramente retóricas:

Cumpria reconhecer que o físico de vinte e um anos era um gênio. Mas onde estava ele agora? Seria ele realmente o mesmo Michael Beard cuja apresentação levava Richard Feynman a explodir de empolgação e interromper os procedimentos da Conferência de Solvay de 1972? Será que alguém ainda se lembrava do “momento mágico” de Solvay ou com ele se importava? (MCEWAN, 2010, p. 67).

Na passagem acima, a dificuldade em “ouvir” a voz do personagem é ainda menor, seus questionamentos e ansiedades estão expressos de forma clara, permitindo ao leitor compartilhar das mesmas dúvidas e inseguranças do físico em relação a sua vida profissional. O narrador, nesse momento, volta a afastar-se, quase desaparecendo. Essas variações de distância entre o personagem e o narrador, alternando o foco narrativo, permitem ao leitor mergulhar de forma plena na mente do personagem, compartilhando suas angústias e pontos de vista. Portanto, não deve parecer estranho se, em muitos momentos, o narrador preocupa-se apenas em descrever e explicar, não dando pistas sobre o que Beard pensa ou sente. Por outro lado, é importante compreender que “a construção de personagens obedece a determinadas leis cujas pistas só o texto pode fornecer” (BRAIT, 1985, p. 69). Essa compreensão ajuda a identificar outros pontos da narrativa nos quais o narrador desaparece, dando espaço à voz – “forte e clara” – do protagonista, mesmo o “eu” não se fazendo presente: “Ele disse a si próprio que as coisas frequentemente não são tão más quanto a gente pensa. Isso era verdade. Porém, às vezes, eram piores: uma história moribunda havia sido ressuscitada” (MCEWAN, 2010, p. 173).

Como o centro da narrativa é fixo, limitado quase que exclusivamente às percepções do protagonista, tudo o que se refere aos outros personagens – pensamentos, sentimentos e emoções – passa pelo exame minucioso de Beard:

Ela era bonita, ela era interessante, ela era boa (uma pessoa verdadeiramente boa). Então, o que havia de errado com Melissa Browne? Ele levou mais de um ano para descobrir. Havia uma falha em seu caráter, como uma bolha aprisionada num vidro de janela, que distorcia sua visão de Michael Beard e a fazia crer que ele podia plausivelmente desempenhar o papel de bom marido e bom pai. Ele não entendia e não conseguia desculpar esse erro de avaliação (MCEWAN, 2010, p. 193).

Nesse trecho, Beard reflete sobre as razões que levariam Melissa a amá-lo. Mesmo que o “ele” esteja presente (“Ele levou”), tudo o que é pensado vem do interior da mente do personagem: é Beard quem se questiona, é Beard que acredita ter encontrado a resposta e, finalmente, é Beard que vê em Melissa uma “falha de caráter”, ou seja, tudo começa e termina em Beard. Contudo, o “eu explícito” novamente encontra-se ausente. A presença do discurso indireto livre transforma-se, portanto, em um artifício linguístico que desfaz a separação rígida entre o narrador e o personagem, conferindo-lhe autonomia “para auscultar uma interioridade que não poderia ser captada pela observação externa” (BRAIT, 1985, p. 57).

Além disso, as constantes variações de distâncias entre o autor, o narrador e o personagem fazem com que a presença do autor implícito se torne evidente. De acordo com Wayne Booth, o autor nunca realmente desaparece, ele apenas se mascara, atrás dos personagens ou de uma voz narrativa que o representa (BOOTH, 1980). Esse procedimento é percebido nas reflexões de Beard sobre a pós-modernidade, quando o autor implícito permite que o narrador expresse os pensamentos do personagem sobre o que estaria circulando nos “departamentos de artes liberais”, uma clara ironia a alguns conceitos “mais abertos” sobre o conceito de ciência com os quais obviamente Beard não concorda:

Beard tinha ouvido rumores de que ideias estranhas circulavam nos departamentos de artes liberais. Segundo se dizia, era rotineiramente ensinado aos estudantes de humanidades que a ciência representava apenas um sistema de crenças, não mais nem menos verdadeiro do que a religião ou a astrologia. Ele sempre achara que aquilo devia ser uma infâmia assacada contra seus colegas do lado das humanidades. Os resultados sem dúvida falavam por si sós. Quem tomaria uma vacina desenvolvida por um padre? (MCEWAN, 2010, p. 160).

A essa altura, pode-se até pensar que o “narrador sumiu, levando com ele a própria literatura” (LEITE, 1985, p. 87). O fato é que a questão do “foco narrativo é complexa porque não é meramente técnica, embora frequentemente seja tratada como tal pelos teóricos do ponto de vista” (LEITE, 1985, p. 87). Nesse sentido, é preciso lembrar que o “olhar” do narrador está vinculado a uma visão mais abrangente e dominadora, por isso não basta considerar apenas os tipos de foco narrativo, é importante também estabelecer a relação com o autor implícito, só ela “pode levar-nos à visão de mundo que transpira a obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia” (LEITE, 1985, p. 20).

O físico no romance Solar

Segundo Antonio Candido, mesmo que o autor tome a realidade como modelo, acaba acrescentando a ela a sua própria incógnita pessoal, construindo “uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida” (CANDIDO, 2014, p. 65). A realidade representada não é, portanto, a experiência direta dos acontecimentos, mas uma interpretação dela, na qual o escritor, ao contrário do personagem, tem uma visão mais abrangente; ele não só vê e sabe tudo o que o personagem vê e sabe, mas principalmente vê e sabe mais do que ele (BAKHTIN, 1997).

Assim, parafraseando Antonio Candido (CANDIDO, 2014, p. 66), pode-se perguntar: no processo de criar Michael Beard, de que maneira o escritor Ian McEwan manipulou a realidade para construir um personagem cuja profissão é ser físico?

Em um primeiro momento, percebe-se que McEwan buscou dar credibilidade a seu protagonista, validada por um extenso currículo – semelhante a um *currículum vitae* ou um *Lattes*:

Ele ocupava uma posição honorária numa universidade de Genebra sem lecionar lá; emprestava seu nome e título, professor Beard, Prêmio Nobel, a papéis timbrados e institutos; era cossignatário de “iniciativas” internacionais; participava de um Comitê Real sobre financiamento da ciência; vez por outra falava no rádio em linguagem simples acerca de Einstein, fótons ou física quântica [...] (MCEWAN, 2010, p. 24).

Considerando as ideias de Pierre Bourdieu, o perfil de Beard encaixar-se-ia no que ele denominou de “autoridade científica”, ou seja, um indivíduo com uma “espécie particular de capital que pode ser acumulado, transmitido e até mesmo, em certas condições, reconvertido em outras espécies” (BOURDIEU *in* ORTIZ, 1983, p. 130). Em **Solar**, essa ideia fica clara quando o narrador explica – ainda no mesmo *curriculum vitae* – que Michael Beard

ajudava a formular pedidos de verbas; pertencia ao conselho editorial de três revistas científicas e ocasionalmente comentava artigos de colegas; interessava-se pelas fofocas acadêmicas, pelas políticas vinculadas à ciência, pelas rivalidades, pelas tomadas de posição interesseiras, pelos terríveis apelos ao sentimento nacionalista e pela extorsão de somas colossais de ministros e burocratas ignorantes para construir mais um acelerador de partículas ou alugar mais espaço para instrumentos em novos satélites [...] (MCEWAN, 2010, p. 24).

A forma como o personagem é apresentado demonstra tratar-se de um cientista que conquistou o reconhecimento e, portanto, encontra-se “marcado e garantido socialmente por todo um conjunto de sinais específicos de consagração que os pares-concorrentes concedem a cada um de seus membros” (BOURDIEU *in* ORTIZ, 1983, p. 131). Os sinais que legitimam o personagem como uma “autoridade científica” são o “valor distintivo” de seus produtos e a “originalidade”, ambos reconhecidos coletivamente pelas contribuições que eles trazem aos recursos científicos já acumulados (BOURDIEU *in* ORTIZ, 1983, p. 131). McEwan, ao escolher e legitimar a profissão do personagem, transmite ao leitor algo que, mesmo sendo “uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2014, p. 55). Ademais, o narrador preocupa-se em chamar a atenção para o aspecto físico do personagem, escrevendo que ele “pertencia àquele gênero de homens – vagamente feiosos, quase sempre carecas, baixos, gordos e inteligentes – que exercem uma atração inexplicável sobre certas mulheres bonitas” (MCEWAN, 2010, p. 11). Essa frase, além de dar o tom da narrativa – um misto de humor e ironia (em muitos momentos beirando a tragicomédia) – apresenta o protagonista com as características que irão delimitar a “curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser”: um homem na meia idade que, apesar de ser um glutão e um alcoólatra, é capaz de exercer “uma atração inexplicável sobre certas mulheres”. Beard começa a assumir, diante dos olhos do leitor, a imagem de uma caricatura de homem e, se pensarmos que é também um físico, a caricatura de um homem de ciência.

As inúmeras confusões nas quais Beard se vê envolvido, ocasionadas, na maioria das vezes, por sua própria inépcia, conseguem irritar e divertir o leitor, tornando a narrativa mais leve, mesmo que a temática do livro seja séria. O autor, talvez, desejando abalar a ideia do senso comum de que a caricatura é destituída de complexidade, confere ao seu personagem uma inteligência que o coloca lado a lado com grandes nomes da ciência – Max Planck, Niels Bohr, Albert Einstein, Richard Feynman, entre outros –, já que Beard é um ganhador do Prêmio Nobel de Física. Com essa estratégia, McEwan também aciona o imaginário popular, pois, para muitas pessoas, “ser físico” – ou de forma mais geral “ser um cientista” – implica algum tipo de genialidade que, muitas vezes, é vista como um sinônimo de loucura. Sobre esse aspecto da criação de um personagem, Antonio Candido explica que “na ficção em geral, também na de cunho trivial, o raio de intenção se dirige à camada imaginária, sem passar diretamente nas realidades empíricas possivelmente representadas” (CANDIDO, 2014, p. 42).

Para tornar a figura de seu protagonista mais consistente, minimizando o aspecto caricatural, McEwan constrói um personagem que, em vários momentos, reconhece estar projetando uma imagem que, além de torná-lo ridículo aos olhos dos outros, o impede de entender as razões do amor que “certas mulheres” parecem sentir por ele: “Ele não podia acreditar nela. Se realmente a amasse, deveria liberá-la e ir embora o mais cedo possível. Mas gostava dela e era fraco. Como poderia recusar aquela dádiva improvável?” (MCEWAN, 2010, p. 148). Beard torna-se, pelas mãos de seu criador, um personagem difícil de amar, mas paradoxalmente, também difícil de odiar.

Ao usar a voz de um cientista, McEwan, consciente ou inconscientemente, deseja validar um discurso claramente preocupado em chamar a atenção para um problema que também afeta o autor: o aquecimento global. Entretanto, é preciso cortar o “cordão umbilical que une a personagem ao seu criador” (BAKHTIN, 1981, p. 43), pois, caso isso não ocorra, “não estaremos diante de uma obra de arte mas de um documento pessoal” (BAKHTIN, 1981, p. 43). Esse corte fica evidente na fala do personagem ao longo do livro, já que Beard desconfia de todos aqueles que utilizam rotineiramente a palavra “planeta”, pois o uso dessa expressão é uma prova contra qualquer pessoa que se autointitule um pensador sério (MCEWAN, 2010). Além disso, ele não se importa com o – e na primeira parte do livro nem mesmo acredita no –

aquecimento global e suas consequências, chegando a comparar as previsões de uma possível catástrofe natural a um eco do Velho Testamento (MCEWAN, 2010). Na verdade, para Beard, a perspectiva da tragédia será a força propulsora de seu projeto e é por meio dela que ele conquistará dinheiro e notoriedade. Assim, apesar do (ou por causa do) “corte do cordão umbilical”, gera-se um discurso que coloca em evidência o tema central do livro (o aquecimento global), mas, ao mesmo tempo, torna o personagem relativamente livre e independente. Tudo aquilo que no plano do autor o tornara definido, aquilo que o qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, passa agora a funcionar não como forma que conclui o personagem, mas como material de sua autoconsciência (BAKHTIN, 1981). Essa independência do personagem cria uma verdade ficcional que, por sua vez, é diferente da verdade no mundo real.

Os traços escolhidos por McEwan para construir a personalidade de Michael Beard representam apenas uma parte dessa totalidade existencial e, ao escolher a sátira, ele colocou em evidência alguns desses traços em detrimento de outros. Além disso, a imersão na mente desse físico politicamente incorreto permitiu ao autor, de maneira bem humorada, abordar um assunto, não só atual, mas bastante polêmico. O humor imprimiu leveza ao texto – algo que não é comum nos romances do escritor inglês – permitindo que o leitor navegasse com certa tranquilidade por temas complexos como a física quântica e as questões relacionadas com a mudança climática.

As características que McEwan confere a Beard definitivamente não guardam relação com a imagem idealizada do cientista. Imagem que, até a Segunda Guerra Mundial, era a de pessoas (homens, na maioria) um pouco loucas, excêntricas na melhor das hipóteses, mas intrinsecamente boas, preocupadas em encontrar soluções para os problemas da humanidade. Apesar de esse modelo ter sido bastante abalado após a explosão das duas bombas atômicas, o imaginário popular continuou a acreditar que o cientista é um ser acima dos pequenos e grandes vícios que afetam o restante dos mortais. O mito do cientista alienado, mas inocente, ainda está muito arraigado no senso comum.

Criar um personagem que se coloca sempre na contramão daquilo que “naturalmente” se esperaria de uma mente brilhante, uma mente capaz de ganhar um Prêmio Nobel, exige a seleção de uma série de traços que tornem a personalidade

desse ser ficcional, não só nítida, mas, principalmente, verossímil. Para garantir essa verossimilhança, Ian McEwan trouxe “à vida” um cientista que tem aversão à política; um homem que não respeita as mulheres com as quais se relaciona; e, um indivíduo cuja vaidade torna-o incapaz de ver além de si mesmo. E, se na vida cotidiana, quase sempre ignoramos as motivações mais profundas dos seres, no romance estas nos são reveladas pelo romancista, “cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito” (CANDIDO, 2014, p. 66).

A ideia do plausível, do que parece verdadeiro, levanta outras questões: McEwan inspirou-se em algum modelo real para criar Michael Beard? Em caso positivo, quais seriam? É possível perceber a presença dessa inspiração dentro da narrativa?

Para Antonio Candido, “o romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo” (CANDIDO, 2014, p. 67) e se o escritor decide reproduzir a realidade “tal como ela é” o romance corre o risco de se tornar um fracasso (CANDIDO, 2014, p. 67). Já para o francês François Mauriac, de acordo com Candido, cada escritor tem as suas “fixações da memória”, que predominam nos elementos transpostos da vida (CANDIDO, 2014, p. 67). Assim, se por um lado Mauriac afirma reproduzir apenas os elementos circunstanciais (modos, profissão...), enquanto o fundamental é sempre inventado; por outro, ele defende a existência de uma relação estreita entre o personagem e o autor, uma relação que restringiria a imaginação do romancista, posto que ela é finita. Ao escritor caberia, portanto, reconhecer os seus limites esforçando-se para criar dentro deles. Dessa forma, para Mauriac, existiriam personagens que são um disfarce leve do romancista, aqueles que são uma cópia fiel de pessoas reais e os inventados (CANDIDO, 2014, p. 67).

Antonio Candido não aceita a ideia de uma cópia fiel da realidade, reconhecendo apenas os personagens inventados. Admite, porém, a presença de

vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua

tendência estética, as suas possibilidades criadoras (CANDIDO, 2014, p. 69).

O ponto de partida de Antonio Candido é o conceito de ser fictício: “quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo” (CANDIDO, 2014, p. 69), pois isso se tornaria a negação do romance. Logo, para ele, existiriam apenas dois limites para a criação literária: ou o personagem “é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária” (CANDIDO, 2014, p. 70) e será a sua combinação variável que definirá na obra de um romancista cada um de seus personagens. A decisão sobre qual a origem do personagem criado por um escritor vai depender, portanto, de alguma indicação fora do próprio romance, “seja por informação do autor, seja por evidência documentária. Quando elas não existem, o problema se torna de solução difícil, e o máximo que podemos aspirar é o estudo da tendência geral do escritor a este respeito” (CANDIDO, 2014, p. 70).

Analisando os “Agradecimentos” é possível encontrar a seguinte frase do autor: “Acima de tudo, tenho uma dívida com a excelente biografia de Einstein escrita por Walter Isaacson” (MCEWAN, 2010, p. 338). Essa afirmação torna-se um forte indício para entender as inúmeras referências relacionadas a Einstein presentes em **Solar**, e não apenas referências as suas conquistas científicas, mas a muitos dos aspectos de sua personalidade.

A partir de inúmeras fontes, entre elas as cartas divulgadas pelo espólio da enteada de Einstein, são revelados aspectos significativos da vida do homem e do cientista que se tornou uma das personalidades mais conhecidas do século XX. Com o devido cuidado, o biógrafo estadunidense mostra facetas da personalidade de Einstein que poucos conheciam como, por exemplo, o seu desprezo às noções de fidelidade conjugal e de identidade nacional. Isaacson preocupa-se em ir além do mito, assim como Ian McEwan fez com Michael Beard.

Após a leitura das duas obras, é difícil não perceber similaridades entre os perfis psicológicos desses dois homens, o real e o ficcional. Assim, por exemplo, na questão referente às relações com as mulheres, descobre-se que,

o desejo de Einstein de distanciamento refletiu-se em seus relacionamentos extraconjugais. Desde que as mulheres não pedissem nada dele e que ele se sentisse livre para se aproximar ou não delas de acordo com seu estado de humor, Einstein era capaz de

manter um romance. Mas o medo de ter de abrir mão de parte de sua independência levou-o a usar um escudo (ISSACSON, 2007, p. 289).

Esse distanciamento também aparece na relação – ou melhor, nas relações – que Michael Beard estabelece com todas as mulheres que conheceu. Um comportamento que o levou a cinco casamentos e a inúmeras amantes, porque Michael Beard, assim como Einstein, só aceita relações que não interfiram na sua independência, chegando a declarar que era o tipo de homem que “precisava de amantes, não de esposas” (MCEWAN, 2010, p. 69). As similaridades entre o homem real, Einstein, e o homem ficcional, Beard, não param por aí: ambos apresentam sérias dificuldades nos seus relacionamentos com a família. Segundo Isaacson, o problema de Einstein,

especialmente com a família, era que ele apresentava resistência aos sentimentos intensos dos outros. “Ele não tinha o dom da empatia”, escreve o historiador Thomas Levenson, “não tinha a capacidade de se imaginar dentro do emocional de outra pessoa”. Quando confrontado com as necessidades emocionais dos outros, Einstein tendia a se refugiar na objetividade de sua ciência (ISAACSON, 2007, p. 289).

Algo semelhante ocorria com Beard, que se considerava

autossuficiente, absorto em si mesmo, sua mente uma constelação de apetites e devaneios. Como muitos homens inteligentes que valorizam a objetividade, era no fundo um solipsista e seu coração um pequeno bloco de gelo cuja existência Melissa intuía e o qual tencionava derreter (MCEWAN, 2010, p. 205-206).

É possível inferir, a partir da análise da biografia escrita por Isaacson, que Einstein foi um dos modelos utilizados por McEwan, servindo de eixo ou ponto de partida na caracterização do seu protagonista. E mesmo que o trabalho criador tenha desfigurado o modelo, isso não impediu que ele fosse identificado. Assim, se, por um lado, não há qualquer referência na biografia de Einstein de que ele tenha desenvolvido alguma tendência ao alcoolismo, por outro, muitos dos aspectos comportamentais de Beard assemelham-se aos do físico alemão.

O fato é que Michael Beard admira Albert Einstein e entre eles existem várias semelhanças: ambos são ganhadores de um Prêmio Nobel em Física; ambos têm problemas em suas relações pessoais; ambos não tinham capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela quer, de apreender

do modo como ela apreende. Ian McEwan parece querer deixar isso muito claro quando, ao longo de **Solar**, faz diversas referências – diretas e indiretas – ao pensamento e ao trabalho de Einstein:

Einstein moldou a compreensão da humanidade com a respeito à luz, à gravidade, ao espaço ao tempo, à matéria e à energia, fundou a cosmologia moderna, se pronunciou acerca da democracia, de Deus ou de sua ausência, advogou em prol da bomba atômica e depois contra ela, tocou violino, velejou, deu o dinheiro de seu Prêmio Nobel à primeira mulher, inventou uma geladeira (MCEWAN, 2010, p. 66).

Candido, no entanto, chama a atenção para outras possibilidades na construção de personagens. Uma delas é a de criar-se um personagem “em torno de um modelo dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação” (CANDIDO, 2014, p. 72). Analisando **Solar** percebe-se que a figura de Einstein é o “modelo dominante”, mas ao lado dela é possível encontrar outros nomes de físicos – Paul Dirac, Richard Feynman, Max Born, Newton – cada qual contribuindo para a criação de um personagem complexo, cuja área de atuação é a física. A identificação de todas essas influências na construção de um único personagem não é uma tarefa fácil, mas, segundo Antonio Candido, é essencial para o estudo da técnica de caracterização e da própria natureza da criação.

Considerações finais

Neste artigo 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 consequentemente na construção de um personagem, é aquele que “resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo” (CANDIDO, 2014,

p. 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.

Não se pode, no entanto, ignorar a presença de uma 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, p. 91). A resposta do teórico francês aponta a coerência e a complexidade como 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. Se a intenção do autor é negada, uma outra intenção toma o seu lugar (COMPAGNON, 2010, p. 93).

Essa intenção que gera “coerência e complexidade” também pode ser encontrada na seleção dos traços que irão compor as características de um personagem. Uma seleção que 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. 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, p. 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, p. 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.

Referências

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

BAKHTIN, M. **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.

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

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

- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DÍAZ, R. G. 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.
- ISAACSON, W. **Einstein: sua vida, seu universo**. Trad. Celso Nogueira... [et al]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 1985.
- MCEWAN, I **Solar**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MECK, K. 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, A.; MEDEIROS, C. **Einstein e a educação**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2006.
- ORTIZ, R. (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. Trad. Paulo Monteiro e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.
- VAIHINGER, H. **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, P. **Variedades**. Trad. Maria Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Recebido em 02 de março de 2019
Aprovado em 09 de setembro de 2019