

artigos e ensaios

RESUMO: O ensaio discute a possibilidade de utilização do equívoco interpretativo cometido pela personagem como recurso narrativo. Para tanto, apresenta uma análise do romance *Reparação*, de Ian McEwan, em especial da personagem Briony e dos motivos que a levam a cometer um crime de falso testemunho, derivado de uma série de erros de interpretação. Utiliza-se como base teórica a concepção de humanidade como espécie fabuladora, presente nas reflexões de Nancy Huston, além das conceituações de personagem apresentadas por Antonio Candido e Luiz Antonio de Assis Brasil. Com objetivo de apontar possíveis caminhos para o equívoco interpretativo como mecanismo ficcional, faz-se a comparação do romance de Ian McEwan com outras obras literárias.

Palavras-chave: equívoco interpretativo; personagem; Escrita Criativa.

ABSTRACT: The essay discusses the possibility of using the misinterpretation committed by the character as a narrative resource. For this purpose, it presents an analysis of the novel *Atonement*, by Ian McEwan, focusing on the character Briony and the reasons that lead her to commit a crime of false testimony, derived from a series of misinterpretations. The theoretical basis is the conception of human beings as tale-tellers, presented in the reflections of Nancy Huston, in addition to the character conceptualizations of Antonio Candido and Luiz Antonio de Assis Brasil. In order to point out possible paths for misinterpretation as a fictional mechanism, Ian McEwan's novel is compared with other literary works.

Key words: misinterpretation; character; Creative Writing.

O equívoco interpretativo de Briony Tallis

Marina Soares Nogara

Quando Píramo pensa que Tisbe, sua amada, foi devorada por uma leoa, ele se mata ao pé da amoreira onde se encontrariam para fugir. É um mal-entendido, causado por um erro de interpretação, que o leva à morte: na realidade, Tisbe está viva e é só quando encontra Píramo desfalecido no local de encontro que se mata também. Algum tempo antes de tudo isso acontecer, Tisbe havia chegado sozinha ao pé da amoreira, mas vendo se aproximar uma leoa, que acabara de devorar um animal no bosque e buscava saciar a sede na água de uma fonte, esconde-se dentro de uma cova escura, deixando cair seu véu na rota de fuga. A leoa encontra o véu e o faz em pedaços, manchando-o com sua boca ensanguentada. O que resta dessa cena são os vestígios da leoa, o véu ensanguentado de Tisbe e sua ausência, e são esses três elementos que orientam a interpretação equivocada de Píramo, selando o desfecho trágico dessa história contada por Ovídio, no livro *Metamorfoses* (2017).

O mecanismo interpretativo utilizado pelo personagem Píramo, levando-o a pressupor a morte de Tisbe, é o mesmo que nosso cérebro utiliza para construir a imagem de um mundo completo a partir das informações fragmentadas capturadas por nossos sentidos. Por meio do que vemos, cheiramos, escutamos, tocamos ou saboreamos, colhemos a matéria a ser interpretada por nossa consciência, que, segundo Nancy Huston (2012), é uma máquina intrinsecamente fabuladora: constantemente imersa na criação de narrativas destinadas a preencher as lacunas provenientes da realidade. Tendo como pano de fundo memórias, valores e conhecimentos intrínsecos, somos incapazes de constatar os fenômenos à nossa volta sem imediatamente buscar entendê-los (HUSTON, 2012), e esse impulso nos leva, com frequência, a respostas falhas de interpretação. Essas respostas, no campo da literatura, são geralmente apresentadas de diferentes formas.

Se interpretar um véu com sangue já é algo arriscado, que dirá a tentativa de compreender os atos de outro ser humano. Um gesto, uma fala, uma ação podem ser decorrentes de inúmeros motivos e carregar distintas intenções. Cada um de nós está imerso em um diálogo interior próprio, que renova, a cada instante, os possíveis significados de nossos atos. No romance *Reparação*, de Ian McEwan (2002), Briony Tallis, uma menina fantasiosa de treze anos, tem um pensamento dessa ordem logo antes de presenciar a cena que muda os rumos de sua história, levando-a a cometer um crime de falso testemunho. Seriam as pessoas tão vivas

1 A partir daqui, todas as citações referentes a esta fonte bibliográfica contarão apenas com a indicação de página.

quanto ela?, Briony se pergunta, concluindo em seguida: “Se a resposta fosse sim, então o mundo, o mundo social, era insuportavelmente complicado, dois bilhões de vozes, os pensamentos de todo mundo a se debater, [...] cada um se achando único, quando ninguém era único” (MCEWAN, 2002, p. 50¹).

A mancha úmida sobre o cascalho já havia desaparecido

Briony se aproxima da janela do antigo quarto de brinquedos de sua casa e, através dos vidros escanecados, testemunha um episódio inesperado: diante da fonte do jardim, sua irmã, Cecilia, está em frente ao filho da empregada, Robbie Turner. Ela tira a saia e a blusa e entra com as roupas de baixo no lago. Após mergulhar, veste a roupa sobre o corpo encharcado, vira-se e vai embora, sem trocar palavra com Robbie. Ele olha para dentro da água e, em seguida, vai embora também, deixando o chão molhado como único resquício do acontecimento. Apesar de a sequência ser incompreensível para Briony (que depreende dela apenas um tom ameaçador), não o é para os leitores.

O romance *Reparação* é dividido em três partes e um epílogo. A primeira parte, em que aparece a cena descrita, conta com o ponto de vista de personagens diferentes a cada capítulo, alternando, inclusive, entre Robbie, Briony e Cecilia. Um capítulo antes de Briony presenciar o episódio à janela, a mesma cena é mostrada a partir da percepção de Cecilia, revelando seu real sentido: Cecilia nutre sentimentos contraditórios e confusos por Robbie Turner, oscilando entre a atração e a raiva. Ela vai até a fonte para encher um vaso valioso onde colocaria flores e, quando Robbie se oferece para ajudá-la, ela o rejeita. Em uma disputa breve entre os dois pelo objeto, uma parte da borda de cerâmi-

ca se solta e quebra em dois pedaços, caindo na água. É para recuperar esses cacos que Cecilia entra na fonte.

Segundo Antonio Candido (2009), o romance, como gênero, ao abordar os personagens através de gestos, frases, objetos significativos, retoma “a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (2009, p. 58). Apesar dessa afinidade entre o modo de compreensão humana e a elaboração dos personagens, Candido ressalta uma diferença crucial: “na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor” (CANDIDO, 2009, p. 58). Em *Reparação*, não é apenas na elaboração dos personagens que o texto dialoga com a teorização de Candido: a própria estrutura do romance enfatiza a maneira fragmentária com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Através de um narrador em terceira pessoa com focalização interna, temos acesso à mente dos personagens, de modo que nós, leitores, os conhecemos melhor do que seus interlocutores no plano literário — sabemos de suas contradições, medos, motivações, desejos; alcançamos uma parte deles inacessível aos demais personagens do romance. Sendo assim, à medida que Briony presencia outras cenas que julga relacionadas ao episódio da fonte e as conecta de uma maneira equivocada, já sabemos que ela está cometendo um erro interpretativo.

Após a cena da fonte, Briony tem acesso a uma carta de Robbie para Cecilia, com conteúdo explicitamente sexual. Sabemos o que ela pensa: “com a carta entrara em cena algo de visceral, brutal, talvez até criminoso, algum princípio escuso, e, apesar de estar tão empolgada com as possibilidades, Briony não duvidava de que sua irmã estivesse sendo ameaçada de algum modo e que precisasse de sua ajuda” (p. 140). Depois, conta para a prima sobre o conteúdo da carta, e Lola afirma: “Que coisa horrível pra vocês. Esse homem é um psicopata” (p. 146). Para completar, Briony se defronta com uma cena de sexo consensual entre Robbie e Cecilia na biblioteca, que ela interpreta, no entanto, como uma violência. Como a própria narração nos avisa de antemão, ela “tinha lido a carta de Robbie, havia assumido o papel de protetora da irmã e fora instruída pela prima: o que ela viu certamente foi moldado em parte pelo que já sabia, ou que julgava saber” (p. 150).

Ao longo dos capítulos de Briony, acompanhamos a construção da sua crescente certeza de que Robbie é um psicopata pervertido e de que cabe a ela ajudar sua irmã. Por outro lado, por meio dos capítulos de Robbie e Cecilia, compreendemos que o sentido dado por Briony às cenas que presença é equivocado: Robbie e Cecilia são um casal apaixonado e ambos veem Briony, cada vez mais, como uma criança inconveniente. Nesse ponto, a estrutura da narração gera uma tensão ao leitor, proporcionada por esse embate entre as percepções de Briony, por um lado, e de Cecilia e Robbie, por outro. O enredo da história, como um todo, exemplifica aquilo que nos é dito explicitamente em uma das passagens pelo ponto de vista de Briony: “Não eram só o mal e as tramoias que tornavam as pessoas infelizes; era a confusão, eram os mal-entendidos; acima de tudo, era a incapacidade de apreender a verdade simples de que as outras pessoas são tão reais quanto nós” (p. 55). Como afirma James Wood (2017, p. 151), “O livro *Reparação*, de Ian McEwan, trata explicitamente dos perigos de não conseguir se colocar na pele dos outros”. Se Briony tivesse percebido em tempo que Cecilia e Robbie eram tão reais quanto ela, poderia ter desfeito seus erros de interpretação e, assim, evitado o mal-entendido que, em breve, a levaria a cometer seu crime.

Essas violações de fronteiras eram comuns nos romances cotidianos

Alberto Manguel (2017, p. 139), falando de *Madame Bovary* e *Dom Quixote*, afirma que, como Cervantes, Flaubert também sabia que o ser humano aprende princípios comportamentais “não só necessariamente por meio da ação material, mas antes por meio das histórias nas quais esse comportamento se apresenta, com suas várias causas e consequências possíveis”. Apesar de um certo caráter prático-pedagógico da literatura, destacado por tal afirmativa, é verdade também que personagens que descendem da linhagem de Emma Bovary e de Alonso Quijano — devoradores ingênuos de livros — parecem ter propensão ao erro interpretativo, justamente por projetarem na vida real a lógica que aprendem em suas leituras.

Briony Tallis é atravessada pelas narrativas de ficção dos inúmeros livros que leu, que suprem suas experiências de vida ainda escassas. Nes-

sa perspectiva, ela é como a jovem Catherine Morland, de *A Abadia de Northanger* (AUSTEN, 2011), que, não por acaso, aparece na epígrafe de *Reparação*. Ambas as personagens utilizam suas experiências literárias como parâmetros interpretativos: como resultado, Catherine fantasia um assassinato jamais ocorrido, e Briony acusa um inocente pelo estupro de sua prima.

Quando Briony, da janela do quarto de brinquedos, testemunha a cena entre Robbie e Cecilia diante da fonte, sua primeira hipótese para explicá-la é:

Uma proposta de casamento. Briony não ficaria surpresa. Ela própria havia escrito uma história em que um humilde lenhador salvava uma princesa que estava se afogando e terminava se casando com ela. O que se apresentava ali fazia sentido. Robbie Turner, filho único de uma humilde faxineira, pai desconhecido, Robbie, cujos estudos haviam sido financiados pelo pai de Briony, desde a escola até a universidade, que antes queria ser paisagista e agora queria estudar medicina, tinha ambição e ousadia suficientes para pedir a mão de Cecilia. Fazia muito sentido. (p. 52)

Em seguida, porém, quando, observada por Robbie, Cecilia se despe, entra na água e sai, Briony fica confusa, pensa em chantagens, ameaças, mas não consegue compreender, pois a cena foge ao que estava acostuada a ler em seus livros: “A sequência era ilógica — a cena de afogamento, seguida do salvamento, deveria ocorrer antes do pedido de casamento. Foi a última coisa que Briony pensou antes de aceitar que não conseguia compreender e que só lhe restava assistir” (p. 53). Há uma acentuada mistura entre realidade e ficção em seus pensamentos e, apesar de, nesse ponto, os fatos se tornarem incompreensíveis para ela, eles a instigam, despertando sua vontade de escrever a cena e colocando-a a pensar acerca dos mistérios do mundo adulto — no qual está decidida a penetrar, deixando a infância para trás.

À diferença de Catherine Morland, Briony não apenas mistura a realidade com as experiências literárias obtidas com suas leituras, mas também com sua própria ficção. Depois de ter escrito sua primeira história, aos onze anos, “uma bobagem, imitação de meia dúzia de narrativas folclóricas” (p. 14), ela se torna uma escritora, pois encontra no ato a consumação de uma necessidade própria de sua essência: “[...] conseguia desse modo satisfazer sua paixão pela organização, pois o mundo caótico ficava exatamente como ela queria” (p. 16).

Uma crise na vida da heroína podia coincidir com uma chuva de granizo

No livro *Escrever Ficção* (2019), Assis Brasil defende que a sustentação de uma boa história se dá a partir de um personagem bem construído, que desencadeia os acontecimentos do enredo:

A narrativa deve convencer o leitor de um fato: tudo o que ali está é porque o personagem, *pelo simples fato de existir, faz com que as coisas aconteçam*. Não, o personagem não tem poderes mágicos ou de super-herói. No entanto, é como se atraísse os acontecimentos narrados. Ou seja, os eventos de uma história estão enraizados nele, inclusive os fatos incontrolláveis [...] (ASSIS BRASIL, 2019, p. 35-36, grifos do autor)

O autor baseia sua teoria no conceito de *questão essencial* do personagem: uma problemática existencial e originária, anterior e posterior à narrativa, que move o personagem e explica, em última análise, os rumos tomados pela trama. Assim, sustenta que o conflito da história é resultado da reação/interação entre a questão essencial e os fatores externos expressos na narrativa, afirmando que a história só existe porque o personagem reagiu a uma situação de acordo com sua personalidade e seu histórico de vida (ASSIS BRASIL, 2019).

Logo no primeiro capítulo de *Reparação*, o leitor é avisado: “Briony era uma dessas crianças possuídas pelo desejo de que o mundo seja exatamente como elas querem” (p. 13). A sentença é acompanhada pela descrição de seu quarto:

Enquanto o quarto da irmã mais velha era um caos de livros abertos, roupas jogadas, cama desfeita e cinzeiros sujos, o de Briony era um santuário erigido a seu demônio controlador: a fazenda em miniatura, espalhada no largo parapeito da janela, continha os animais tradicionais, porém todos virados para o mesmo lado — para a dona —, como se estivessem prestes a começar a cantar, e até mesmo as galinhas estavam muito bem dispostas em seu galinheiro. Na verdade, o quarto de Briony era o único cômodo arrumado do andar de cima. Suas bonecas, de costas bem eretas, dentro de sua mansão de muitos quartos, pareciam obedecer à injunção de jamais se encostar nas paredes; os diversos bonequinhos que habitavam sua penteadeira — caubóis, mergulhadores de escafandro, ratos humanizados —, de forma tão ordenados, mais pareciam um exército de cidadãos aguardando ordens. (p. 13)

A descrição do quarto é o reflexo da personalidade de Briony, relacionando-se tanto com sua necessidade de ordem, quanto com sua percepção de ser a pessoa adequada para impô-la. Além disso, demonstra seu

gosto pelas miniaturas, que, juntamente com sua paixão pelos segredos, descrita posteriormente, são aspectos de seu “espírito organizado” (p. 13). Sua busca pela harmonia e organização afastam-na até mesmo do mal: “A violência e a destruição eram caóticas demais para seu gosto, e além disso lhe faltava crueldade” (p. 14).

Tudo o que compõe a personalidade de Briony parece residir, em última instância, em seu senso de ordem. A organização, seja em seu quarto, em sua forma de agir, ou em sua ficção, é aquilo que busca. A desordem, por outro lado, lhe traz frustração, mal-estar e, ao mesmo tempo, um impulso de reparação — traduzido pela persecução de uma harmonia perdida.

Se não fosse Briony assistindo da janela à cena em frente à fonte, a história de *Reparação* não aconteceria. A narrativa torna clara essa relação em uma passagem pela mente de Cecília, que expõe uma lógica de pensamento destoante daquela usada pela irmã mais nova:

Dessa vez foi até a janela e contemplou o fim de tarde, pensando onde estaria sua irmã. Afogada no lago, violentada por ciganos, atropelada por um automóvel, pensou ritualmente, com base no sólido princípio segundo o qual a realidade nunca coincidia com a imaginação; era um método eficiente de excluir as piores possibilidades. (p. 126)

Cecília tem um pensamento pragmático, ao contrário de Briony, que está sempre imersa em suas fantasias e que, além disso, é movida por seu senso de ordem e pelo consequente desejo de viver em um mundo harmonioso. É por isso que ela precisa buscar conexão entre os eventos testemunhados ao longo do dia e, quando cria uma narrativa onde encontra sentido, sequer cogita a possibilidade de estar equivocada, mesmo sendo sua interpretação dos fatos apenas mais uma de suas ficções. Quando Briony está prestes a cometer seu crime, fica evidente para o leitor sua mistura entre ficção e realidade: “Tudo fazia sentido. Fora ela que descobrira. A história era dela, a história que estava escrevendo por si própria a sua volta” (p. 201).

Segundo Assis Brasil (2019), não há necessidade de o personagem ter consciência de sua problemática fundadora. Ela serve principalmente para o ficcionista que, conhecendo-a, compreenderá as decisões que deve tomar ao longo da história: “Quando o personagem está bem cons-

truído, ele *deve* fazer algumas coisas perante certas circunstâncias e *não pode* fazer outras, sob pena de ficar inconsistente” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 57, grifos do autor). Briony não poderia simplesmente deixar de lado a cena da fonte, assim como Píramo, um jovem movido por seu lado passionai (que estava deixando tudo para fugir com sua amada), não poderia olhar para o véu ensanguentado de Tisbe e para os vestígios da leoa e, de modo comedido e racional, buscar uma explicação que não a fatalidade.

Ou bem ela tinha visto, ou bem não tinha visto

Defrontamo-nos com o mundo e, nele, projetamos afetos, crenças e desejos. Se estamos felizes, a paisagem é mais bela; se estamos melancólicos, as fragilidades são ainda mais débeis. Na *Apologia de Raymond Sebond*, Montaigne (2016, p. 582) diz:

Se os sentidos nos induzem em erro, enganam-se também por seu turno. Nossa alma tem por vezes seu revide. Mentem eles uns aos outros. O que vemos e ouvimos sob o domínio da cólera, não nos aparece como é realmente: “veem-se então dois sóis e duas Tebas”, diz Virgílio. O objeto de nossa afeição parece-nos mais belo do que na realidade é: “muitas vezes vemos a deformidade e a feiura receberem homenagens”. E mais feio é o objeto de nossa animosidade. A um homem aborrecido e aflito, a claridade do dia se afigura tenebrosa. Nossos sentidos não somente se alteram mas ainda se estupidificam totalmente, sob efeito das paixões.

A influência que os estados de espírito têm sobre os sentidos é demonstrada por Shakespeare, em *Julio César* (2018), quando Cássio pede para morrer por acreditar, tomado pela disposição melancólica, que suas tropas foram vencidas — ainda que, na realidade, tenham alcançado a vitória. É o que mostra a fala de Messala, seu aliado, ao encontrá-lo morto: “Fez isso por não crer em seu triunfo. / Erro cruel, ó prole melancólica, / Por que mostras à tola mente humana / as coisas irreais? Gerado às pressas, / Ó Erro, nunca tens parto feliz, / Matando a própria mãe que te engendrou” (SHAKESPEARE, 2018, p. 112). Outro exemplo encontra-se em *Otelo* (SHAKESPEARE, 2017), obra em que o personagem homônimo mata sua esposa, Desdêmona, acreditando que ela o traiu. Nessa história, há um processo de manipulação, realizada pelo vilão Iago: jogando com a percepção fragmentária e com a dubiedade interpretativa de diversas situações, é ele quem desperta em Otelo o ciúme e a desconfiança que se apoderam de seus sentidos.

Quando Lola é estuprada dentro do terreno dos Tallis, é Briony quem a encontra no jardim escuro. Antes de se dar conta do que estava acontecendo, ela confunde as figuras humanas à sua frente com um arbusto cuja presença não recordava. Além disso, escuta um grito que atribui a um pato: “um grasnido agudo, desagradável, quase humano em sua entonação descendente” (p. 198). É só depois de se aproximar que percebe seu engano. Quando enfim reconhece, no chão, sua prima Lola, tem a certeza de que o vulto que então se afasta, confundindo-se com as árvores mais escuras ao fundo, é Robbie Turner, e é essa a certeza que externaliza ao dar seu testemunho à polícia — sua afirmação tornando-se decisiva para o julgamento do crime. Apesar disso, o que a narrativa nos mostra é que, já na semana seguinte, ela começa a duvidar de si mesma:

Não tinham sido apenas os olhos que lhe disseram a verdade. Estava escuro demais para isso. Até mesmo o rosto de Lola a meio metro de distância era uma oval vazia, e o vulto estava a vários metros de distância, e deu-lhe as costas ao contornar a clareira. Mas o vulto não estava de todo invisível, e seu tamanho e seu modo de andar lhe eram familiares. Seus olhos confirmaram tudo o que ela sabia e havia vivenciado recentemente. A verdade estava na simetria, ou seja, fundamentava-se no bom senso. A verdade orientara seus olhos. (p. 204)

É a crença em suas interpretações prévias que lhe dá a certeza que seus sentidos são incapazes de fornecer: ela não exatamente viu, ela sabe, mas esse detalhe é complexo demais para ser explicado às autoridades. Em pouco tempo, é instaurado um processo que foge ao seu controle, Robbie é preso, e o amor nascente entre ele e Cecilia resta prejudicado.

No caso de *Otelo* (2017), as interpretações equivocadas do personagem central são manipuladas pelo vilão Iago: não há um mal-entendido, pois tudo foi muito bem compreendido de acordo com a manipulação realizada. Logo antes de se apunhalar, arrependido por seus atos após descobrir as armadilhas de Iago, Otelo pede aos nobres e oficiais que se encontram em cena: “Quando relatarem essas ações aziagas, / Falem de mim como sou. Não abrandem nada, / Nem usem de malícia. Falarão de alguém / Que amou muito, mas com insensatez, alguém / Pouco propenso ao ciúme, mas que, defraudado, / Perpetrou ato extremo [...]” (SHAKESPEARE, 2017, p. 249). No caso de Briony, por outro lado, a sequência dos fatos e as interpretações são dotadas de inocência: os únicos responsáveis são o acaso e a própria intérprete, de uma forma incons-

ciente. Quando está diante da janela, testemunhando a cena que desencadeia todo o mal-entendido, a narração afirma que ela “sabia muito bem que, se não tivesse se levantado na hora exata em que se levantara, a cena teria acontecido assim mesmo, pois nada tinha a ver com ela. Apenas o acaso a levava a se aproximar da janela” (p. 54). Para Briony, não há subterfúgio para seus atos, pois a única responsável por suas interpretações foi ela mesma, que “penetrou num labirinto construído por suas próprias mãos” (p. 206).

Nenhum dos três era mau, nenhum era particularmente bom

Briony Tallis não foi uma mentirosa, mas uma menina que, embrenhada em suas próprias fantasias, interpretou equivocadamente uma série de fatos dispostos, pelo acaso, ao longo do seu dia — mas Robbie e Cecilia não sabem disso. Na segunda parte do livro, vemos Robbie se questionar sobre o porquê de Briony tê-lo incriminado em seu testemunho, e a única explicação dotada de sentido que encontra é apoiada em uma paixão infantil não correspondida, que teria germinado um rancor oculto por parte de Briony. Já Cecilia, na terceira parte, acusa a irmã mais nova de ter mentido em seu depoimento. O que Briony pensa é o seguinte:

Ouvir de sua irmã a confirmação de seu crime era uma coisa terrível. Mas aquele ponto de vista era novo. Fraca, burra, confusa, covarde, esquiva — ela se odiava por tudo que havia sido, mas jamais vira a si própria como mentirosa. Como era estranho, e como aquilo deveria parecer claro a Cecilia. Era óbvio, era irrefutável. E no entanto, por um momento, chegou a pensar em se defender. Ela não tivera intenção de enganar, não agira movida por malícia. Mas quem acreditaria nisso? (p. 403).

A resposta para essa pergunta é: os leitores, que tiveram acesso à sua mente ao longo da história.

Tornar o leitor consciente dos erros de interpretação de Briony desde o início foi uma escolha de Ian McEwan. Por meio da estrutura narrativa utilizada, não há dúvidas quanto aos equívocos cometidos pela personagem, pois o perigo da história única é quebrado com a troca constante dos pontos de vista. Porém, a ficção é capaz de tratar de equívocos interpretativos sem a necessidade de dar acesso ao pensamento de mais

de um dos personagens envolvidos. Um bom exemplo disso acontece no conto *Intérprete de Males*, de Jhumpa Lahiri (2014).

O sr. Kapasi é um guia turístico indiano que está atendendo uma família americana: Mina e Raj Das e seus três filhos, Bobby, Ronny e Tina. Quando revela a eles que possui outro emprego, a sra. Das se mostra bastante interessada e exalta sua importância de forma elogiosa: ele é intérprete de males, traduz para um médico as dores de pacientes que falam uma língua nativa. Como não acha sua ocupação gratificante e pensa nela como símbolo de seus fracassos (o antigo sonho de ser intérprete de diplomatas e dignitários, a morte de seu primeiro filho por tifo, o desprezo de sua esposa), ele sente-se lisonjeado com o interesse externado pela sra. Das. Além disso, percebendo a relação deteriorada entre ela e o marido, entende sua atenção como indício de algo mais. Assim, quando a sra. Das pede para ele anotar seu endereço para mandar-lhe cópias das fotos tiradas no passeio, ele interpreta esse pedido como o princípio de uma relação promissora.

Como temos acesso apenas à mente do sr. Kapasi, ainda que desconfiemos de suas interpretações, não temos como dizer que estão equivocadas até o final da história. Na cena em que Mina pede para o guia turístico ficar com ela no carro, enquanto o restante da família está passeando do lado de fora, vivenciamos o auge do mal-entendido: ela quer ficar sozinha com o sr. Kapasi, e isso parece ser a confirmação das fantasias dele. O que acontece, porém, é que ela enfim toma a palavra e revela sua situação: um de seus filhos é fruto de uma relação adúltera, e o sr. Kapasi é a primeira pessoa a saber disso — ela se casou jovem, leva uma vida solitária e se sente horrível por causa de seu segredo. Conta suas angústias a ele esperando que possa confortá-la, confiando em seu talento como intérprete de males. No final, ambos ficam frustrados e, quando Mina tira uma escova de cabelos de sua bolsa, o sr. Kapasi vê o papel em que estava escrito seu endereço cair e ser levado pelo vento. A fantasia de uma relação entre eles já não poderia existir.

O diálogo final com a sra. Das ressignifica os atos dela ao longo do conto: não apenas preenche espaços vazios, mas retira o viés colocado pela visão do sr. Kapasi e o substitui com a realidade de Mina Das. Além disso, mostra-nos que ela também realizou uma interpretação falha: julgou o entusiasmo do sr. Kapasi em contar-lhe sobre seu trabalho como indício de um talento natural e não como um interesse pessoal nela. O

sr. Kapasi nunca chega a revelar-lhe suas reais intenções, de modo que, possivelmente, Mina nunca saberá acerca dos interesses que, por algumas horas, ele nutriu por ela. Nesse conto de Jhumpa Lahiri, o mal-entendido ocorrido entre os personagens não traz grandes consequências, apenas a frustração mútua. No entanto, a temática tão bem construída torna explícito o embate entre vozes internas, evidenciando, assim como em *Reparação*, que as interpretações dos personagens são movidas por aquilo que eles são: não só a construção do personagem explica suas interpretações, mas também as interpretações são indícios de sua personalidade.

Nesse sentido, o equívoco interpretativo é capaz de iluminar até mesmo personagens sobre os quais pouco foi dito: como questiona Henry James (2011, p. 26), “O que é um personagem senão a determinação do incidente? O que é um incidente senão a ilustração do personagem?”. Um exemplo encontramos no romance *Cem Anos de Solidão* (2014), na cena em que o coronel Aureliano Buendía está diante do pelotão de fuzilamento:

Já estava de costas para o muro e tinha as mãos apoiadas na cintura porque os nós ardentes das axilas o impediam de baixar os braços. “Tanto se foder”, murmurava o coronel Aureliano Buendía. “Tanto se foder para acabar morto por seis maricas, e sem poder fazer nada.” Repetia isso com tamanha raiva que quase parecia ferver, e o capitão Roque Carnicero se comoveu porque achou que ele estava rezando. (MARQUEZ, 2014, p. 168)

Esse pequeno erro de interpretação, que faz o personagem tomar xingamento por oração, traz humanidade ao capitão Roque Carnicero, pois, ao exprimir sua comoção diante da vítima que deve executar, não fica reduzido ao arquétipo de matador frio, sugerido por seu próprio nome.

A dureza de seu olhar era uma novidade

Anos depois do julgamento e da condenação de Robbie Turner, Briony vai atrás de Cecília porque quer alterar formalmente seu testemunho. Ao ser questionada por Robbie sobre o porquê de ela ter mudado de ideia quanto a seu depoimento, afirma: “porque cresci” (p. 209). Ao distanciar-se dos fatos erroneamente interpretados, é possível que a personagem perceba sozinha seu equívoco — porque mudou de perspectiva,

porque emoções momentâneas já não tomam conta dela, porque amadureceu. Mas há outras formas de isso acontecer. Em *Intérprete de Males*, o desenlace do mal-entendido acontece por meio da conversa entre o Sr. Kapasi e a Sra. Das, e o mesmo recurso é utilizado no conto “Uma coisinha boa”, de Raymond Carver (2009).

Ann e Howard Weiss acabaram de perder seu filho Scotty, de oito anos, e estão sendo atormentados por um sujeito que não para de realizar ligações para a casa deles. Nos telefonemas, o homem menciona Scotty e pergunta se o esqueceram, deixando o casal, que está exausto e devastado, cada vez mais confuso e colérico. Quem está ligando é o padeiro que fez o bolo da festa de aniversário do menino, um bolo de chocolate enfeitado com o nome “Scotty” escrito em glacê. É ao bolo que ele se refere em suas ligações, já que Ann não foi buscá-lo — no dia da festa, o filho sofreu o acidente que o levaria à morte e, por óbvio, a comemoração foi cancelada e o bolo, esquecido. Ao se dar conta disso, Ann e Howard vão até a confeitaria, e ela tem um acesso de raiva ao contar para o padeiro o que está passando e o quanto suas ligações contribuíram para seu sofrimento. Percebendo o descompasso que houve entre eles, o padeiro lamenta muito sua atitude, afinal, ele não é um homem maldoso, como Ann o acusa. Ele é apenas um padeiro, um homem tão real quanto Ann e Howard, que não tinha como saber o que o casal estava passando e que entendeu como um descaso com seu trabalho o fato de não terem ido buscar o bolo encomendado. No final da história, o padeiro serve ao casal café e pães saídos do forno e senta-se à mesa com eles: “Ficaram conversando até o início da manhã, uma faixa pálida e alta de luz nas janelas, e eles nem pensavam em sair dali.” (CARVER, 2009, p. 121). A conversa é a descoberta do outro.

Não há reparação possível para Deus nem para os romancistas

Como aponta Assis Brasil (2019), o personagem não se transforma por inteiro no final de um livro, mas modifica sua perspectiva acerca do conflito: altera-se a atitude do personagem acerca do conflito, mas não sua questão essencial. No epílogo de *Reparação*, encontramos uma Briony de 59 anos, transformada em uma romancista de sucesso. Descobrimos, nesse ponto, que as três partes da narrativa lidas até então eram obra sua, nascida da necessidade de remontar o crime cometido em sua infância.

Explicitamente, sabemos que há uma alteração da atitude de Briony em relação ao conflito, já que ela admite seus equívocos. No entanto, a própria escrita da história é a expressão de sua questão essencial: ela encontra uma organização para os acontecimentos de sua infância, impondo-a de forma a demonstrar seu ponto de vista e a ausência de maldade em seu testemunho criminoso. Era esse o único comportamento possível para a personagem, ainda que ela mesma admita a impossibilidade de obter a sua reparação por meio da escrita: “Desde o início a tarefa era inviável, e era justamente essa a questão. A tentativa era tudo” (p. 444). Apesar disso, como resultado do seu esforço de reconstrução, há a ordem, a harmonia que consegue restaurar e que permanece por meio de sua ficção:

Sei que haverá sempre um tipo de leitor que se sente obrigado a perguntar: mas, afinal, o que foi que aconteceu de verdade? A resposta é simples: o casal apaixonado está vivo e feliz. Enquanto restar uma única cópia, um único exemplar datilografado de minha versão final, então minha irmã espontânea e fortuita e seu príncipe médico haverão de sobreviver no amor. (p. 443)

Briony escreve seu romance para dar uma chance, inexistente na realidade, de Robbie e Cecilia enfim viverem livres seu amor, mas há também outro motivo. Ela não pôde, assim como fez o padeiro com Howard e Ann Weiss, sentar-se à mesa com o casal e explicar-lhes que ela não era má e que tudo o que fez foi fruto de um enorme mal-entendido. É dessa impossibilidade que surge o livro, narrando uma história desencadeada durante uma onda de calor na Inglaterra, no momento em que uma menina, sozinha em um quarto, toma a decisão de, por acaso, aproximar-se da janela. Quando Briony vai até a janela do antigo quarto de brinquedos e testemunha o episódio ilógico que desencadeia todo o mal-entendido da história, ela mimetiza o processo de compreensão humana: estamos cada qual debruçados no parapeito de nossas próprias janelas, assistindo ao mundo passar diante da fonte de água no jardim. Em livros como *Reparação*, descobrimos que, de onde estamos, um caco de cerâmica talvez fuja à nossa percepção — e isso pode fazer toda a diferença. ■

Marina Soares Nogara é mestranda em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e graduada em Escrita Criativa pela mesma instituição. É pesquisadora do grupo “A Escrita Criativa na Academia” (CNPq).

Referências bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUSTEN, Jane. *A abadia de Northanger*. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2011. Edição Kindle.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem da ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.
- CARVER, Raymond. Uma coisinha boa. In: CARVER, Raymond. *Iniciantes*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 86-121.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. 86. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012. Edição Kindle.
- JAMES, Henry. A arte da ficção. In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Novo Século Editora, 2011. p. 11-40.
- LAHIRI, Jhumpa. Intérprete de Males. In: LAHIRI, Jhumpa. *Intérprete de Males*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- MCEWAN, Ian. *Reparação*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MONTAIGNE, Michel de. A apologia de Raymond Sebond. In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Julio Cesar*. Tradução de José Francisco Bote-
lho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018. Edição
Kindle

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Lawrence Flores Pereira.
São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. Edição Kin-
dle.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann.
São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.