

O Leitor Incomodado: Ciência e Literatura no romance *Saturday* de Ian McEwan

Marco Neves

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – CETAPS

Citation: Marco Neves. “O Leitor Incomodado: Ciência e Literatura no romance *Saturday* de Ian McEwan.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020, pp. 53-66. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

In this article, I discuss the confrontation between science and literature on the literary stage created by Ian McEwan in his novel *Saturday*. This novel is a form of intellectual intervention through an exercise of provocation to the reader. It is, in essence, an attempt to lead the reader out of his usual position, which requires some discomfort while reading. This discomfort is created through the use of technical-scientific language and the struggle between discourses on the stage of the novel, as theorized by Bakhtin. The critical discussion of this work will allow us to briefly illuminate the complex relationship between Literature and Science.

Keywords: Literature; British literature; Science; Culture; Ian McEwan

Resumo

Neste artigo, mostro o confronto entre Ciência e Literatura no palco literário criado por Ian McEwan no seu romance *Saturday*. Este romance é uma forma de intervenção intelectual através de um exercício de provocação ao leitor. É, no fundo, uma tentativa de levar o leitor a sair da sua posição habitual, o que exige alguma incomodidade na leitura. Essa incomodidade é criada através do uso da linguagem técnico-científica e do combate de discursos no palco do romance, tal como teorizado por Bakhtin. A discussão crítica desta obra permitir-nos-á iluminar brevemente a relação complexa entre Literatura e Ciência.

Palavras-chave: Literatura; literatura britânica; ciência; cultura; Ian McEwan

Na abertura de *Saturday* (McEwan, 2005), Perowne, protagonista do romance, acorda, dirige-se à janela e observa a cidade num estado de euforia que não compreende inteiramente:

An habitual observer of his own moods, he wonders about this sustained, distorting euphoria. Perhaps down at the molecular level there's been a chemical accident while he slept - something like a spilled tray of drinks, prompting dopamine-like receptors to initiate a kindly cascade of intracellular events; or it's the prospect of a Saturday, or de paradoxical consequence of extreme tiredness. (*Saturday* 5)

O leitor é transportado para esta outra mente, científica, precisa - a mente de um cirurgião que está habituado a mexer no cérebro dos doentes, a encarar o mundo e a mente como objetos físicos. Está habituado, afinal, a encarar os seres humanos como objetos físicos. A forma como Perowne vê duas figuras pela janela mostra bem o contraste entre a habitual descrição literária e a linguagem que o Autor introduz ao leitor através do discurso indireto livre:

In the lifeless cold, they pass through the night, hot little biological engines with bipedal skills suited to any terrain, endowed with innumerable branching neural networks sunk deep in a knob of bone casing, buried fibres, warm filaments with their invisible glow of consciousness - these engines devise their own tracks. (*Saturday* 13)

Ian McEwan consegue transportar o leitor para esta outra forma de ver o mundo. No entanto, algo incomoda o leitor, há uma ameaça no ar - tal como um avião em chamas estraga a euforia matinal do protagonista, esta invasão da linguagem técnico-científica na literatura, este protagonista com uma visão muito pouco literária do mundo, mas recriado sem a desculpa da paródia ou crítica óbvia, incomoda ou, pelo menos, intriga o leitor - a literatura, tal como a cidade, está sob ameaça, ou pelo menos presente-se em perigo. Algo está a mais. Um leitor interessado, habituado ao jogo de provocação que (também) é a literatura, continua a ler, põe-se nos pés de Perowne, arrisca.

A provocação ao leitor, neste romance, faz-se tendo por base a diferença entre as visões literária e científica do mundo. É sabido que entre ciência e literatura¹ há alguma tensão, conflito e mesmo confronto - são duas visões, perspetivas, instituições sociais. Embora haja quem saiba enquadrar ambas as atividades numa visão não conflituosa, a forma como ambas são hierarquizadas pressupõe, quase sempre, algum conflito, conflito esse que chega ao ponto de recusa do reconhecimento do valor da outra parte - assim, muitos cientistas há que não consideram a literatura uma forma genuína de conhecimento (nem sequer consideram válida a hipótese - ou, simplesmente, a ignoram). Para muitos cientistas, a ciência é a abordagem mais fidedigna para abordar a realidade - uma abordagem que se diz objetiva e concreta, para lá da ficção. Desta forma, muitos acusam as Humanidades em geral de ocuparem

um lugar demasiado proeminente na vida académica e intelectual das culturas ocidentais (acusação que parece absurda aos olhos dos intelectuais da área das Humanidades, habituados a verem-se sob cerco da visão científica do mundo).

Quando a ciência pensa, ainda, a literatura, as questões enquadram-se no papel da literatura na divulgação científica e, menos, qual o seu lugar e a sua relação com a realidade. Será apenas um jogo feito de palavras, auto-referencial? Será uma forma de manipulação como tantas outras, que a ciência permite ultrapassar? Estas questões são levantadas por alguns cientistas mas, reconheça-se, a indiferença é a norma. A literatura será entretenimento. O conhecimento verdadeiro é sempre o conhecimento científico - as Humanidades estão mortas, como diz Stephen Hawking (2011), lapidarmente (atacando, desta feita, a Filosofia):

How can we understand the world in which we find ourselves? . . . Traditionally, these are questions for philosophy, but philosophy is dead. Philosophy has not kept up with modern developments in science, particularly physics. Scientists have become the bearers of the torch of discovery in our quest for knowledge. (13)

Perante isto, do lado das Humanidades, sente-se a literatura a perder importância, talvez não no número de leitores, na divulgação, ou nas vendas, mas antes na importância cultural, na sua capacidade de explicar o mundo ao mundo. Esta sensação de perda reflete-se, por quem se mantém crente na capacidade da literatura em ver o mundo, numa desconfiança extrema em relação à ciência. Esta é encarada como parte de um complexo político, que deve ser combatido - se a literatura for vista como instrumento para esse combate, a distância entre estes dois mundos não pode ser maior. Fruto, assumamo-lo, de algum desconhecimento do que é a ciência, há quem acabe por encará-la como Cavalo de Tróia de um filistinismo medíocre, forma de conhecimento “novo-rico”, capitalista, o que se quiser.

Ora, neste contexto, o leitor fica incomodado. O que está McEwan a fazer? Será que deita a toalha ao chão e admite que a literatura não serve para nada? Mas, então, porquê escrever um romance e não uma mera retração (do tipo “afinal, o que faço não é válido”)? O leitor esperaria uma denúncia - a ciência pretende assumir-se como explicação única, como forma privilegiada de acesso ao real. Se a literatura é uma forma de acesso ao real válida, como acredita qualquer leitor da literatura, um leitor espera uma refutação da pretensão universalizante do conhecimento científico. Ora, o que obtém, à primeira vista, é um romance que apresenta a uma luz favorável uma pessoa inteligente que não gosta de ler e desconfia da literatura - para além de ter uma visão claramente científica do mundo. Para mais, McEwan coloca a linguagem

técnico-científica e a visão de Perowne em primeiro plano no tecido de linguagens com que constrói este romance. Será, como podíamos esperar, um uso paródico desta linguagem? Estará McEwan a subverter a linguagem técnico-científica? Uma leitura honesta da obra invalida esta hipótese - a linguagem técnico-científica é usada de forma assumida, com intenção de a usar de forma precisa. Se dúvidas houvesse, Ian McEwan explica, numa nota final, que esteve dois anos a observar um neurocirurgião real - e pediu uma revisão científica do romance.² Não temos “repetição com diferença” (Hutcheon 48).³ Ian McEwan faz questão de nos colocar na pele de Perowne, não quer qualquer afastamento ou diferença, mas sim uso genuíno da linguagem técnico-científica.

Para compreender a integração da linguagem técnico-científica neste romance e a forma como essa integração actua sobre o leitor, será útil aplicar a visão do romance tal como entendido por Bakhtin (2004). O romance é um espaço onde várias linguagens, várias perspetivas estão em tensão - a própria construção do romance usa este material, estas diferenças:

The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls.

. . .

These heterogeneous stylistic unities, upon entering the novel, combine to form a structured artistic system, and are subordinated to the higher stylistic unity of the work as a whole, a unity that cannot be identified with any single one of the unities subordinated to it.

The stylistic uniqueness of the novel as a genre consists precisely in the combination of these subordinated, yet still relatively autonomous, unities (even at times comprised of different languages) into the higher unity of the work as a whole: the style of a novel is to be found in the combination of its styles the language of a novel is the system of its “languages.” (Bakhtin 261-2)

O romance não tem uma “linguagem”, o romance constrói-se desse sistema de linguagens em tensão, aproximação, distanciamento, e estas “linguagens” são dialetos, socioletos, registos, linguagens técnicas, científicas, etc.

Assim, a linguagem técnico-científica é integrada na estrutura do romance como parte da paleta de linguagens à disposição de Ian McEwan - para entrar em confronto com a linguagem da literatura, da poesia, da visão do mundo de Daisy e, supomos, do leitor. Ian McEwan quer fazê-lo sair dos seus próprios hábitos linguísticos para ganhar uma nova visão do mundo - essa visão não é, exatamente, a visão

científica, mas sim a visão que inclui este quadro pintado com as diferentes linguagens, ou seja, uma visão mais completa e menos encerrada nos próprios hábitos e linguagens em que o leitor se enreda habitualmente. Esta é a chave para entender a utilização da linguagem técnico-científica em *Saturday* - Ian McEwan está a provocar o leitor. Está a provocá-lo levando-o a assumir uma posição diferente daquela que é a sua no mapa de linguagens/visões do mundo explorado pela obra. Ora, o leitor estará já à espera deste mecanismo de várias linguagens no romance - o que não esperaria seria ver a própria linguagem literária e a sua própria identidade enquanto leitor em causa neste confronto de linguagens.⁴

Noutras artes - cinema, teatro - talvez fosse mais fácil ao espectador/leitor ver-se de fora da mente do protagonista. No entanto, a literatura atua diretamente na nossa consciência, ao utilizar linguagens diferentes para nos levar a assumir visões, opiniões e valores que não são os nossos, momentaneamente, para alargar a nossa visão da perceção humana desse mundo.

Repare-se: Perowne é uma pessoa inteligente e com sensibilidade artística que, no entanto, não compreende a literatura - representa essa visão atual que considera a ciência como a explicação real do mundo e que desconfia da literatura enquanto forma artística com valor ou enquanto forma de conhecimento profundo do mundo.

In fact, under Daisy's direction, Henry has read the whole of Anna Karenina and Madame Bovary, two acknowledged masterpieces. At the cost of slowing his mental processes and many hours of his valuable time, he committed himself to the shifting intricacies of these sophisticated fairy stories. What did he grasp, after all? That adultery is understandable but wrong, that nineteenth-century women had a hard time of it, that Moscow and the Russian countryside and provincial France were once just so. If, as Daisy said, the genius was in the detail, then he was unmoved. (*Saturday* 66)

O leitor fica perante um não leitor assumido, inteligente, com uma vida decente - a ideia de que as pessoas que não lêem não são completas é colocada em causa: "This notion of Daisy's, that people can't 'live' without stories, is simply not true. He is living proof" (*Saturday* 68).

A desconfiança que a linguagem e as estratégias literárias provocam em Perowne é-nos apresentada em primeira mão:

What were these authors of reputation doing - grown men and women of the twentieth century - granting supernatural powers to their characters? He never made

it all the way through a single one of those irksome confections. And written for adults, not children. In more than one, heroes and heroines were born with or sprouted wings - a symbol, in Daisy's term, of their liminality; naturally, learning to fly became a metaphor for bold aspiration. Others were granted a magical sense of smell, or tumbled unharmed out of high-flying aircraft. One visionary saw through a pub window his parents as they had been some weeks after his conception, discussing the possibility of aborting him.⁵ (*Saturday* 67)

Estamos muito longe da visão que, com toda a probabilidade, uma grande parte dos leitores de Ian McEwan partilham: que, de facto, não é possível viver - pelo menos, viver bem - sem histórias, sem ficção, sem literatura. Usando todos os recursos ao dispor do seu talento de escritor, o autor leva o leitor até terrenos desconhecidos, de forma a assumir outras posições no jogo do mundo, no campo de linguagens, visões, mundividências em confronto. O leitor pode recusar e fechar o livro - ou pode tentar sair de si,⁶ sem rede.

Embora nem todos os leitores da obra sejam iguais - nenhuma obra assume um só leitor (e mesmo que o fizesse, as leituras continuariam a ser legitimamente múltiplas) -, o leitor que está a ser provocado por *Saturday* é relativamente fácil de descrever: gosta de ler, ressentido o “ataque à literatura” por parte de uma sociedade em que a ciência ocupa um lugar muito importante e está a substituir a literatura e as Humanidades como forma de conhecer a realidade. Será fácil compreender que a grande maioria dos leitores deste romance terão uma visão próxima de Daisy: afinal são *leitores*. Ora, é exatamente essa identidade de leitores que McEwan provoca, através do uso da linguagem técnico-científica e da visão científica que lhe subjaz.

Quanto mais distante está a posição atual do leitor e a posição onde o autor o quer colocar, mais provocado é o leitor - maior o risco de recusar este percurso, mas também maior a mudança que esta obra pode provocar no leitor. Nesta provocação, como referido, o uso da linguagem técnico-científica, a desfamiliarização que lhe está subjacente, serve para seduzir, intrigar, mas também para incomodar e provocar. É exatamente este uso da linguagem técnico-científica que dá força ao romance e à deslocação da perspetiva do leitor para uma outra perspetiva. Este sair de si implica ainda apresentar ao leitor visões políticas diferentes, gostos musicais diferentes, perspetivas diferentes sobre a cidade. Os leitores podem ser provocados de várias formas - as suas várias identidades podem ser postas em xeque. Neste caso, o que Ian McEwan faz é questionar, interrogar a sua identidade de leitor e de “crente” na força da literatura - mas, ao contrário do que se possa pensar, este jogo, ou esta ameaça, não leva a que a literatura fique enfraquecida, como veremos.

Este é um jogo perigoso - o leitor é seduzido para se colocar nos pés de Perowne e, quando dá por si, está na posição do “inimigo”: “She replied by return of post, ‘Look at your Mme Bovary again’ - there followed a set of page references. ‘He was warning the world against people just like you,’ - last three words heavily underscored” (*Saturday* 68).

Segundo Daisy, Perowne é umas das pessoas em relação às quais a boa literatura avisa os leitores - Perowne é uma ameaça ao leitor, mas o leitor vê-se colocado nos pés dele. Ian McEwan usa os recursos da literatura para colocar o leitor na pele de quem não acredita nesses mesmos recursos - há aqui uma ironia estrutural. O autor apresenta-nos esta visão “anti-literária”, mas *demonstrando* pela forma como a apresenta que a literatura é válida, consegue interrogar os leitores e recriar o fenómeno da consciência. Como diz Ridley (2009), um autor claramente ligado à ciência: “It is this ability to replicate consciousness in text that distinguishes a literary novelist from a writer of potboilers. . . . For McEwan that is what a novelist does . . . : he gives you a full sense of what it is to be someone else” (vii).

À cirurgia real de Perowne, Ian McEwan contrapõe a sua cirurgia literária. O contraste é, assim, entre aquilo em que o leitor sabe que a literatura faz (tem a prova entre mãos) e a recusa dessa mesma literatura por parte de Perowne. Ao demonstrar, na prática, como a literatura consegue reproduzir a consciência de um outro, há uma espécie de prova - a literatura mostra o que faz (enquanto lança uma luz simpática para o “outro lado”⁷).

Estas duas linguagens / visões do mundo em confronto ou, pelo menos em tensão, no espaço polifónico do romance, levam ao clímax do romance, onde a utilização da linguagem técnico-científica durante todo o romance ajuda a iluminar o que se passa e a dar espaço à literatura. Um homem doente, que Perowne diagnosticara na rua, durante o dia (Baxter), entra, à noite, na casa de Perowne e ameaça a família. Pede à filha deste para se despir, sob ameaça de uma faca, e, quando sabe que ela é poeta, pede-lhe para recitar um poema - Daisy recita “Dover Beach”, de Matthew Arnold. O homem que ataca a família é “atingido” por esse poema - e a forma objetiva como Perowne vê o mundo permite ao leitor sentir esta cena com uma força extraordinária - ou seja, o que poderia parecer uma imagem muito forçada (a poesia a lutar contra a violência) é apresentada, por via da focalização numa personagem objetiva, de um neurocirurgião, como algo verosímil e real. No final, Perowne consegue dominar o atacante de forma violenta - e, mais tarde, é chamado ao hospital para operá-lo.

Ou seja, a utilização da linguagem técnico-científica permite mostrar-nos uma cena em que a literatura actua no cérebro de outra pessoa de forma clara, forte, objetiva. Esta pessoa é o atacante, um homem violento e desequilibrado. Mas também nós estivemos a ser “alterados” por Ian McEwan - também nós nos transformámos, por momentos, no “inimigo”, em alguém que não acredita na literatura, e também nós vimos, nessa pele cética, a literatura a agir sobre nós e a fazer isso mesmo: a fazer-nos sair de nós.

Esta ironia estrutural é um truque quase científico: Ian McEwan tenta falsificar a própria tese - apresenta uma personagem que não gosta de literatura, e apresenta-a à melhor luz possível, para que o leitor entre na sua pele. Ao mesmo tempo, com este processo de criação de uma personagem, mostra, em concreto, o que a literatura pode fazer. Estes dois movimentos permitem que a literatura não só sobreviva ao ataque como apareça, aos olhos do leitor, com uma força que dificilmente seria expressa em simples declarações de “amor” ou “confiança” na capacidade da literatura de agir sobre o leitor.

Simultaneamente, a literatura aparece-nos como forma de conhecer a realidade complexa da percepção humana dos factos que nos rodeiam. Ao apresentar ao leitor uma visão diferente da sua, Ian McEwan apresenta-lhe a complexidade do mundo, para provocar um pouco a crença do leitor na literatura. Como diz Milan Kundera:

O espírito do romance é o espírito da complexidade. Cada romance diz ao leitor: «As coisas são mais complicadas do que tu pensas.» É a verdade eterna do romance mas que cada vez se faz menos ouvir na algazarra das respostas simples e rápidas que precedem a pergunta e a excluem. (31-2)

Neste sentido, se provoca o leitor, *Saturday* luta também contra uma visão simplista da ciência, vista como explicação total da realidade humana. A literatura é necessária para termos esta complexidade assumida e para não cairmos em visões redutoras, universais - em última análise violentas. A ciência não deve ser uma religião, como se depreende do seguinte extrato de *Saturday*:

Once, on a walk by a river - Eskdale in low reddish sunlight, with a dusting of snow - his daughter quoted to him an opening verse by her favourite poet. Apparently, not many young women loved Philip Larkin the way she did. ‘If I were called in/ To construct a religion/ I should make use of water.’ She said she liked that laconic ‘called in’ - as if he would be, as if anyone ever is. They stopped to drink coffee from a flask, and Perowne, tracing a line of lichen with a finger, said that if he ever got

the call, he'd make use of evolution. What better creation myth? An unimaginable sweep of time, numberless generations spawning by infinitesimal steps complex living beauty out of inert matter, driven on by the blind furies of random mutation, natural selection and environmental change, with the tragedy of forms continually dying, and lately the wonder of minds emerging and with them morality, love, art, cities - and the unprecedented bonus of this story happening to be demonstrably true.

At the end of this not entirely facetious recitation - they were standing on a stone bridge at the junction of two streams - Daisy laughed and put down her cup to applaud. 'Now that's genuine old-time religion, when you say it happens to be demonstrably true.' (*Saturday* 56)

Considerar a ciência como explicação última pode levar a uma sacralização do conhecimento científico, uma atitude muito pouco científica. Desta forma, há também um aviso ao leitor: a ciência não substitui a literatura. A ciência pode explicar a consciência, mas não nos mostra a consciência de outra pessoa - é esse, também, o papel da ficção, da literatura. A ciência apresenta factos, estuda a realidade de forma objetiva; a literatura mostra a cada um de nós como é estar na pele de outras pessoas, como é ver o mundo e factos por outros olhos.

A ciência tenta explicar a realidade, criando teorias testáveis e com poder preditivo que expliquem de forma cada vez mais ampla e simples os fenómenos do mundo. Ora, estas teorias e explicações têm impacto na nossa perceção do mundo, e esse impacto pode ser objeto da literatura. A literatura reflecte as formas complexas como a realidade é apreendida pelos humanos; a variedade e conflito entre estas formas é parte da tal variedade de linguagens e pontos de vista com que o romance se constrói. Uma visão científica do mundo é uma dessas formas de ver o mundo, admitir que não é a única e dramatizar esse confronto no romance não é acusar a ciência de ser falsa ou apenas mais uma forma, sem qualquer vantagem sobre outras abordagens ao mundo; é apenas reconhecer que os factos explicados pela ciência e essa mesma explicação têm impactos diferentes e diferentes níveis de aceitação em diferentes pessoas.⁸ Este material - esta variedade, esta diversidade - é a base da criação artística sem que tal diversidade ponha em causa a validade do conhecimento científico.

Por outras palavras, se um texto científico não vale pela forma linguística em que está escrito (não tem, necessariamente, valor literário), mas sim pela forma como apresenta uma teoria explicativa e previsões acertadas em relação ao comportamento da realidade, esta teoria explicativa e esta capacidade preditiva tem impacto (variável) na forma como quem lê os textos vê o mundo. A literatura, através do

romance e, especificamente no caso em estudo, pela mão de Ian McEwan, cria-nos outra consciência, outro eu, através do qual podemos ter outra perspectiva, outra forma de ver o mundo. Em resumo, se a realidade pode ser estudada de forma científica, esse estudo tem impacto maior ou menor na consciência de cada ser humano - e esse impacto e essa experiência não está diretamente ligada à realidade estudada pela ciência, mas sim à forma como esta é representada pela ciência - e, digamos já, pela literatura. Como afirma Sleigh: “[...] scientific facts are always embedded in their representation, a phenomenon that is in large part subjective and literary or artistic” (5). Sleigh defende ainda que, mais do que discutir se os factos existem independentemente da sua representação, importa reconhecer: “the contingent construction of scientific representation and the embedding of its symbols in the language and culture of its time” (6).

A ciência é importante enquanto elemento fundamental de compreensão do mundo - e a literatura deve reconhecer este facto e integrá-lo no seu estudo da consciência humana, no seu estudo do que é a existência humana. Da mesma forma, a literatura pode ajudar a ciência a ser reconhecida como forma legítima de conhecimento junto de setores mais desconfiados: “Scientists, patrons of science, users of science and readers of novels, are overlapping communities; literature is a shared space where their common forms of truth and value are negotiated” (Sleight 24). Desta forma, explica Sleigh:

Public intellectual culture has begun to respect the fact that science has a passionate, “big-questions” side to it, and that a meaning-saturated approach to the world is not restricted to the arts and humanities, as has sometimes been arrogantly presumed. Thus science and literature are in constant dialogue, and science can help to illuminate the nature of literature, as well as vice versa. (10)

A ciência pode enformar a consciência humana de uma forma que é interessante do ponto de vista literário. Para um espírito científico, a realidade não é uma ficção - ou melhor, nem todas as ficções que representam a realidade são iguais; há formas de aproximação à verdade que não se ficam pelo simples encolher de ombros de quem não acha possível chegar a lado nenhum. No entanto, o processo científico de chegar a essa verdade, que nunca termina e nunca deve considerar-se como *verdade sagrada* (e aí reside a força dessa forma de ver o mundo), tem interesse ficcional, se entendermos a ficção como forma de recriar a consciência humana perante o mundo. A possibilidade de chegar ao real, de o estudar através da ciência, é um poderoso tema literário. Afinal a possibilidade do real interessa bastante mais a

espíritos científicos que os meros sonhos: “Dreams don’t interest him; that this should be real is a richer possibility” (*Saturday* 4).

Em *Saturday*, o leitor é colocado perante uma visão provavelmente diferente da sua, que alarga a sua experiência humana e de contacto com o mundo. A visão científica que lhe é apresentada não deixa de ter grandiosidade (Perowne recorda, no início da segunda parte do romance (*Saturday* 55), a frase de Darwin: “There is grandeur in this view of life.”). Ian McEwan está a dizer-nos que a literatura pode e deve envolver-se nessa descoberta do real, sem que tal seja uma recusa da ciência (bem pelo contrário). A análise científica do mundo é objeto legítimo de interrogação literária e enriquece a visão de qualquer leitor. Esta proposição é, como sabemos, provocatória perante uma cultura literária que desistiu do realismo, que prefere jogos intestinos, que desconfia radicalmente de qualquer proposição que implique um real exterior à mente humana.

Se ao leitor é apresentada uma forma benigna de entender a ciência, também Perowne admite que lhe falta qualquer coisa - e podemos, talvez ingenuamente, esperar que alguma consciência humana inteligente mas com falta de sensibilidade literária possa um dia ler este livro e conseguir também perceber a força e a validade da literatura enquanto forma de alargar o nosso olhar e nos aproximarmos dos outros. Quando Perowne, a certa altura, ataca a literatura - “. . . too humanly flawed, too sprawling and hit-and-miss to inspire uncomplicated wonder at the magnificence of human ingenuity, of the impossible dazzlingly achieved” (*Saturday* 68) - estava, sem o saber, a compreender aquilo que lhe dá força, a forma como é demasiado humana, como permite assumir a consciência de uma pessoa, com a sua falibilidade e a sua imperfeita compreensão do que a rodeia.

Perowne, no final do livro, lida com pensamentos de perdão em relação a Baxter, que, de certa forma, o incomodam. No entanto, a forma como Baxter reagiu ao poema é o pequeno nó que o leva a encarar o atacante como humano, como uma consciência que está em vias de desaparecer (pela doença que ele reconheceu), merecedora de respeito:

Daisy recited a poem that cast a spell on one man. Perhaps any poem would have done the trick, and thrown the switch on a sudden mood change. Still, Baxter fell for the magic, he was transfixed by it, and he was reminded how much he wanted to live. No one can forgive him the use of the knife. But Baxter heard what Henry never has, and probably never will, despite all Daisy’s attempts to educate him. Some nineteenth-century poet - Henry has yet to find out whether this Arnold is famous or obscure - touched off in Baxter a yearning he could barely begin to define. That hunger is his claim on life, on a mental existence, and because it won’t last much

longer, because the door of his consciousness is beginning to close, he shouldn't pursue his claim from a cell, waiting for the absurdity of his trial to begin. (*Saturday* 278-9)

Repare-se: Perowne quase inveja o momento de Baxter. Ao mesmo tempo, compreende que o reconhecimento do poema que levou Baxter a mudar de comportamento foi uma forma de recordar “how much he wanted to live” (*Saturday* 278). Perowne, insensível à literatura, está aqui a dizer-nos, veladamente (ou nem por isso), o valor da literatura, ao mesmo tempo que reconhece a sua incapacidade para aproveitar esse valor. Perowne diagnostica doenças, salva o suporte físico da consciência, mexe diretamente no cérebro - mas foi Matthew Arnold (e Ian McEwan, digamo-lo) a acordar nessa consciência aquilo que lhe dá o valor que nos leva a querer salvá-la e estimá-la. Aquilo que Ian McEwan nos faz a nós, leitores, é compreender que mesmo em quem não tem essa sensibilidade literária existe uma consciência semelhante à nossa e existe ainda a capacidade de olhar para os outros, esse “yearning”, esse valor intrínseco que vale a pena respeitar.

Este ponto sutil, que salva Perowne aos nossos olhos e Baxter aos olhos de Perowne, é-nos apresentado através da ironia estrutural de toda a obra - é exatamente aquilo que Ian McEwan faz e que nenhum estudo neurológico poderia fazer: apresentar-nos a consciência do outro *como se fôssemos o outro*. A literatura faz-nos entrar no mundo dos outros, saltar as barreiras. Não podemos todos ser cirurgiões, mas podemos saber o que é ser outra pessoa e, assim, compreender melhor os outros. É esta aproximação e iluminação do olhar dos outros o objetivo de McEwan.

No final deste dia, deste sábado que vivemos na pele de quem não lê, com a sua linguagem e consciência,⁹ Ian McEwan termina com outras enfermeiras, desta vez já não “hot little biological engines” (*Saturday* 13), mas simples pessoas a caminhar alegremente: “Three nurses are walking across the square, talking cheerfully, heading in the direction of his hospital to start their morning shift” (*Saturday* 279). Não que Perowne seja menos científico ou se tenha convertido a ver os outros de forma mais literária ou, se quisermos seguir-lhe os raciocínios, mais banal. No entanto, no final daquele dia, o que fica é outra coisa. Quando se encosta à mulher para adormecer, não é a um corpo com “branching neural networks” (*Saturday* 13) que ele beija, mas “her beloved form”: “He fits himself around her, her silk pyjamas, her scent, her warmth, her beloved form, and draws closer to her. Blindly, he kisses her nape. There's always this, is one of his remaining thoughts. And then: there's only this” (*Saturday* 279).

Esta imagem literária aparece no final de um intenso percurso de provocação. O leitor ficou despido de ideias feitas e dogmas que pudessem defender facilmente a força e o valor da literatura - tem a própria literatura, em estado bruto, perante si. Uma literatura que aceita a ciência e a usa de forma artística para recriar a consciência humana, como faz há séculos. Uma literatura que assim se defende de ataques simplistas que a colocam como ultrapassada pela visão científica do mundo.

No final, incomodado e reconfortado com a própria literatura (e não com banalidades que a defendem sem demonstrar a sua força), o leitor está, como diz Matthew Arnold no poema que termina o romance, “[...] as on a darkling plain / Swept with confused alarms of struggle and flight, / Where ignorant armies clash by night” (*Saturday* 281). Está numa planície escura, mas iluminada em relampejos pelo conhecimento obtido através da ciência e da literatura, conhecimento esse que não evita a luta incessante entre as visões do mundo de que se alimenta o romance. Ao terminar de ler *Saturday*, o leitor compreende melhor essa mesma luta e o mundo onde decorre, numa demonstração concreta do valor da literatura enquanto conhecimento humano.

Obras Citadas

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. University of Texas Press, 2004.

Hawking, Stephen, e Leonard Mlodinow. *The Grand Design*. Bantam, 2011.

Hutcheon, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Edições 70, 1989.

Kundera, Milan. *A Arte do Romance*. Dom Quixote, 2.^a ed., 2002.

McEwan, Ian. *Saturday*. London: Vintage, 2006 (1.^a ed., 2005).

Sleigh, Charlotte. *Literature & Science*. Palgrave Macmillan, 2011.

Ridley, Matt. “Ian McEwan and the Rational Mind.” *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*, edited by Sebastian Groes, Continuum, 2009, pp. vii-x.

¹ Quando falamos de “ciência” e de “literatura”, estamos a simplificar conceitos muito complexos, como é sabido. “Ciência”, no contexto desta discussão, assume-se como “ciência exata”; “literatura” aparece como cabeça de um exército que inclui também as ciências sociais, a filosofia, a sociologia, etc. - obviamente, dentro de cada um destes campos, há tensões, incompreensões, que não cabe aqui analisar.

² Pediu-a Ray Dolan, que considera “the most literary of scientists” (uma pista da ironia que iremos analisar mais adiante).

³ Na definição de Hutcheon: “A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença.”

⁴ Confronto implícito na coexistência de linguagens no romance: “[T]he ideological systems and approaches to the world that [...are] indissolubly connected with these languages [...contradict] each other and in no way [...can] live in peace and quiet with one another . . . ” (Bakhtin 296).

⁵ Ironicamente, esta última referência é a um romance do próprio Ian McEwan, *Child in Time*. Esta passagem tem interesse no que parece mostrar uma defesa de um realismo mais convencional perante o realismo mágico, crítica essa que está na boca de Perowne, é certo, que é feita contra o próprio Ian McEwan, é certo, mas que não deixa de ter aqui alguma validade, para lá da ironia de recriar a consciência de um “não leitor” numa posição que muitos identificaram como tendo características autobiográficas do próprio Ian McEwan, pormenor que não nos interessa na análise da obra.

⁶ Haverá ainda outra hipótese: o leitor pode tentar trazer o autor até si e interpretar a obra de forma errada - ou seja, obrigar a obra a enquadrar-se naquilo que está à espera.

⁷ Esta visão simpática nem sempre é partilhada pelos leitores, como afirma Sleight: “McEwan gives a sympathetic portrayal of Henry Perowne, scientist, a character whose political apathy and apparent self-satisfaction - even smugness - were anathema to many of his readers” (2).

⁸ Para explicar um pouco melhor este ponto: uma visão criacionista do mundo, que recuse a teoria da Evolução, não é válida cientificamente; é, no entanto, material legítimo para interrogação literária. Uma personagem criacionista (ou com qualquer outra crença não científica) não deixa de ser possível e válida - inclusivamente a uma luz simpática na construção de determinada obra literária (o que não implica de forma nenhuma que estejamos a reconhecer determinada crença como válida ou a recusar à ciência preeminência na definição da validade dos factos objetivos do mundo).

⁹ Mas, diga-se, com alusões literárias claríssimas (basta pensarmos em *Mrs Dalloway*).