

MEMÓRIA e INTERTEXTUALIDADE em *Reparação* e *Mãos de Cavalo*

MEMORY and INTERTEXTUALITY in *Atonement* and *Horse Hands*

DÓRIS HELENA SOARES DA SILVA GIACOMOLLI ¹

¹ Aluna do Programa de Mestrado em Literatura Comparada na Universidade Federal de Pelotas – Brasil, sob orientação do professor José Carlos Marques Volcato. (e-mail: dorishssg@gmail.com)

Resumo

Segundo a crítica literária Tiphaine Samoyault, a intertextualidade é um fenômeno comum a todos os textos e consiste na relação que eles estabelecem entre si. O nosso objetivo é analisar a intertextualidade entre as narrativas *Reparação* de Ian McEwan e *Mãos de Cavalo* de Daniel Galera. Analisaremos a memória e o sentimento de culpa que a personagem-narradora Briony Tallis e Hermano, o Mãos de cavalo, carregam, bem como a maneira que encontraram para lidar com este problema.

Palavras-chave: memória, culpa, segunda oportunidade, reparação, intertextualidade.

Abstract

According to the literary critic Tiphaine Samoyault, intertextuality is a common phenomenon to all texts and it consists in the relationship they establish among themselves. Our goal is to analyse the intertextuality between the narratives *Atonement* by Ian McEwan and *Horse Hands* by Daniel Galera. The memory and the feeling of guilt that the character-narrator Briony Tallis and Hermano, the Horse hands, carry will be analysed, as well as the way they found to deal with this problem.

Keywords: memory, guilt, second chance, atonement, intertextuality.

Introdução

A intertextualidade é, com efeito, a memória que a literatura tem de si mesma, uma poética de textos em movimento. Os textos nascem uns dos outros, influenciam uns aos outros, ao mesmo tempo em que nunca são uma reprodução simples ou uma adoção plena dos termos e ideias dos outros. A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é e daquilo que foi; constitui procedimentos de retomada, de lembrança, de analogias, de similitude, de confrontação, de re-escrita que fazem aparecer o intertexto. Todos estes processos fazem com que a literatura comparada seja a relação entre pelo menos dois textos. Literatura comparada é o estudo dos laços de intertextualidade, o cotejo, a comparação e a confrontação entre os textos.

Intertexto significa que há uma similaridade entre um texto literário que é anterior a outro, em cuja elaboração influencia direta ou indiretamente. O intertexto se manifesta como em uma tessitura em que os pontos de uma obra de tapeçaria podem ser vislumbrados em outra. Enfim, através deste entrelaçamento pode se vislumbrar o entendimento de como uma obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infundável corrente, que é evidente em todos os períodos da literatura. Intertextualidade pode ser uma espécie de conversa entre textos. Em *A intertextualidade*, (2008), Tiphaine Samoyault apresenta figuração inovadora para o conceito ao afirmar que a intertextualidade pode ser compreendida como sendo a “própria memória da literatura”. Ela comenta que o termo “intertextualidade” possui vários sinónimos: “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (Samoyault, 2008: 9). Samoyault propõe práticas intertextuais, isto é, instalar e instaurar relações de co-presença e também relações de derivações. Apesar dessa pluralidade de nomenclaturas, esses termos referem-se ao fenómeno comum a todos os textos: a presença de outros textos dentro deles. A intertextualidade é como uma árvore genealógica de vários galhos, diz Samoyault e, às vezes, é impossível determinar a origem dessa relação intertextual. Mikhail Bakhtin (2002) foi um dos pioneiros no estudo da intertextualidade, embora não tenha utilizado o termo para definir a relação dos textos com outras estruturas. Para Bakhtin, o discurso romanesco é um diálogo com outros textos,

uma intersecção de superfícies ao invés de um ponto (um significado fixo), um diálogo entre muitos escritos: aquele do escritor, o do destinatário (ou do personagem), e o contexto cultural contemporâneo ou anterior. (In Kristeva, 1984: 65).

O texto é considerado elemento constitutivo da sociedade e o autor ao escrever seu texto é um indivíduo compartilhando ativamente da história ao ler e reescrever

textos que existiram anteriormente. Segundo Bakhtin, o autor não é aquele que somente manipula o texto, mas sim alguém que avalia outros pontos de vista e os incorpora no seu próprio, cunhando uma relação dialógica. A aproximação e o diálogo entre textos é, então, como a consciência humana, formada por exterioridades, pontos de vistas de outrem, que se encontram. A partir do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin, Julia Kristeva expande o estudo da intertextualidade e afirma que

todo texto é construído como um mosaico de citações; todo texto é a absorção e transformação de um outro. A noção de intertextualidade substitui aquela de intersubjetividade, e a linguagem poética é lida pelo menos como dupla. (Kristeva, 1984: 66).

Partindo da teoria de Bakhtin, Kristeva afirma que a intertextualidade não se resume somente ao diálogo entre textos, mas também à inserção da história no texto e do texto na história, isto é, à sua ambivalência. Ler um texto não é apenas ler palavras; é também ler a sociedade na qual este está inserindo. Assim sendo, a linguagem literária transporta uma dualidade de significado e dialoga com outros textos e com o contexto histórico:

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração da complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. (Samoyault, 2008: 21-22).

Intertextualidade entre *Reparação* e *Mãos de Cavalo*

Nesta perspectiva, analisaremos, pois, a intertextualidade entre *Reparação* de Ian McEwan e *Mãos de Cavalo* de Daniel Galera. As narrativas dialogam? As palavras de *Mãos de Cavalo* de Daniel Galera abrem-se às palavras de *Reparação* de Ian McEwan? Quais os paralelos entre os dois romances? Até que ponto há elementos que podem ser “a absorção e transformação de um outro”?

Reparação é narrada pela personagem-narradora Briony Tallis com a finalidade de absolver a culpa que carrega durante a sua trajetória. Ou será o testemunho terapêutico por si só?

Em *Mãos de Cavalo* o narrador, apesar de não ser personagem é onisciente, age como uma espécie de voz que permeia a narrativa, porém permanece fora da trama. Sabe de tudo que se passa nas ações exteriores das personagens e também seus pensamentos e intenções. Sabe que Hermano guardou para si uma culpa que o acompanhou durante anos. Ele escondeu-a, mas não conseguiu absorvê-la nem aceitá-la. Esse sentimento ficou com ele até que conseguisse resolvê-lo. A alternância entre passado e presente leva o leitor a compreender o personagem de forma gradual, até que o passado e o presente praticamente se transformam num só acontecimento. Para entender o Hermano adulto, é essencial conhecer o que houve na sua adolescência, apesar de começarmos a conhecê-lo ainda criança, andando de bicicleta e continuarmos a conhecê-lo e a acompanhá-lo, em pequenos *flashes*, até aos quinze anos de idade, metido nas suas aventuras de bairro, entre corridas de bicicleta e campinhos de futebol, até que acontece o facto mais marcante de sua vida, que provoca ansiedade em relação à sua própria identidade. Na segunda parte vamos reencontrá-lo já como um jovem cirurgião plástico. Antes independentes, as duas tramas vão ganhando elementos que as aproximam, mostrando como foi e como poderia ter sido determinado facto. Quando chega aos trinta anos, depois de uma rápida, árdua e bem-sucedida trajetória de estudos e experiências profissionais, começa então a colocar as suas escolhas em cheque, bem no momento em que sai para uma longa viagem com um amigo. Para decidir-se quanto a ir nesta viagem, passa por momentos de reconsiderações sobre as próprias escolhas anteriores. Ao rememorar fatos passados, ele associa a visão da vista aérea da cordilheira a uma árvore e relaciona-a com outra árvore; uma figueira pela qual se tinha sentido atraído e por não parar o carro e chegar perto dela e dela ter retirado energia, sente que perdeu uma oportunidade única. Ele não pretende perder novas oportunidades de viver novas experiências, já que se encontra insatisfeito com a sua vida pacata e monótona, sem grandes possibilidades de êxtases e grandes feitos. Era a segunda oportunidade na sua vida e sentia que esta não podia ser perdida. Precisava de uma segunda chance e foi o que teve no final do livro, ao salvar um menino que ia ser surrado por outros meninos. Não ter parado para encostar-se à árvore foi a perda de uma oportunidade de ganhar forças, foi uma chance perdida de sentir-se bem, de ser o protagonista de uma cena quase única:

Outra ocasião, viajando de carro pela BR-101, entre Torres e Osório, enxergou uma figueira magnífica em um sítio na margem da estrada, e teve a mesma sensação de urgência. Teria sido a coisa mais simples do mundo estacionar o carro e percorrer a pé os 500 metros que o separavam da árvore. Sentar encostado ao seu tronco e atingir em poucos minutos alguma epifania, ou

simplesmente deixar a áurea daquela figueira, naquele sítio, naquela estrada, evanescer vagarosamente, retornar para o seu carro e seguir viagem até Porto Alegre. Perdeu aquela oportunidade e dezena de outras. O que a imagem de satélite na tela do computador oferecia era mais uma chance de eleger uma chance no tempo e no espaço em detrimento de todos os outros. (Galera, 2010: 30).

A narrativa é sobre identidade, memória, perda e culpa; a obsessão que se tem por definir estes temas e a inutilidade geral desse esforço, pois quase nunca se chega à definição completa. Até que ponto é possível decidir como as pessoas querem ser e que imagem os outros terão delas? O protagonista agarra-se a factos do seu passado, suas sensações e lembranças, que só vamos conhecer quase no final da narrativa quando ele decide resolvê-los, indo até ao bairro Esplanada, em vez de ir à viagem ao Cerro Bonete. Temos o primeiro prenúncio quando ele encontra um garoto sendo surrado no terreno baldio do bairro da sua infância.

Cem metros adiante, vê o momento exato em que um dos perseguidores alcança o garoto fugitivo, agarra sua camiseta e o derruba no chão. (...) A desvantagem numérica é gritante, mas **dessa vez** não vai se esconder. (Galera, 2010: 149).

Os capítulos vão-se intercalando com *flashbacks* da idade adulta e da adolescência, a partir da reflexão e rememoração de Hermano acerca do seu passado. Quando adulto, ele tem a oportunidade de se livrar desse sentimento de culpa e fazer o que não teve oportunidade no passado:

*Ele berra. Berra e chama todo o mundo pro pau. A dor que irradia da testa por toda a cabeça é estonteante. Sente gosto de sangue. Não é a primeira vez, mas **desta vez** é o sangue da bravura não da covardia. O gosto é outro. É bem melhor. (Galera, 2010: 151).*

Certos acontecimentos vão aos poucos se conectando no tempo e no espaço dramáticos. Este passado só vamos conhecer mais tarde quando ele e Bonobo, o amigo, estavam no acesso à clareira e se descobriram perseguidos pelo Uruguaio e seus companheiros.

Corre. (...)

Hermano largou o garrafão no meio da rua e correu também. Nisso ele era bom. Correr. Alcançou Bonobo com facilidade e olhou para trás. Eram cinco ou seis, entre os quais dois, pelo menos, brandiam objetos que podiam ser pedaços de pau ou barras de ferro. (...) A hipótese de um enfrentamento vinha acompanhada de clarões de terror que o impeliam a correr ainda mais rápido. (Galera, 2010: 170).

A tensão gerada é entre o passado e o futuro; sobre o que o personagem idealiza e o que ele esconde de todos, mas não de si mesmo. Tudo vem à tona quando, com um choque, percebemos o que ele fez: machuca-se a si mesmo, após o Uruguaio ter batido em Bonobo até à morte deste — a intenção era fingir uma luta em defesa do amigo:

Antes de justificar porque estava com o rosto ensanguentado ao entrar correndo esbaforido na pequena clareira [...] ficou alguns instantes registrando a surpresa na expressão de cada um deles, coletando para o seu deleite olhares, caras e bocas que manifestavam a certeza instantânea que ele, Hermano, havia recém-participado de algum episódio violento, um conflito do qual somente ele havia escapado para retornar e avisar os demais, trazendo no rosto as marcas de um combate inquestionavelmente real. (Galera, 2010: 171).

Na verdade, não sei se neste trecho o leitor pode, sem sombra de dúvida, identificar o facto de que ele se machuca a si mesmo, ou se pode chegar a pensar que o narrador pulou uma parte do relato a ser contado, que será contado mais tarde, onde ele realmente participou do conflito e defendeu o companheiro, ou se isso só fica inquestionavelmente real quando ele confessa que se machucou para fingir uma valentia que não tinha:

(...) saíram todos correndo pela trilha no meio do mato escuro em direção à rua para conferir o estado de Bonobo dentro do buraco na calçada, menos o próprio Hermano que ainda ficou um momentinho agachado na frente do fogo, reavaliando todos os detalhes da história que tinha acabado de contar e revisando tudo aquilo que tinha modificado ou omitido, pois na verdade, ele não

tinha voltado para ajudar o Bonobo, tinha ficado covardemente escondido dentro do mato enquanto um espancamento acontecia a poucos metros de distância. (Galera, 2010: 173).

Reparação é a história de uma menina, Briony Tallis, 13 anos, a mais nova dos três irmãos da família Tallis, que constrói uma ficção para se livrar da culpa que carrega e reparar o mal que causou na vida real. A narradora-personagem tem uma mente extremamente criativa. Briony é uma criança muito inteligente. Envoltos nos seus sonhos e desejos, inventa histórias e almeja um dia tornar-se uma famosa escritora. Os problemas têm início dessa forma: inocente, a garota começa a vislumbrar detalhes do mundo adulto que não compreende e cria enredos e situações para os cenários que se apresentam à sua volta. Durante uma visita dos primos – *Pierrot, Jackson e Lola* – Briony monta o roteiro de uma peça de teatro a ser protagonizada pelos quatro: *Arabela em Apuros*. Tudo dá errado e, devastada, a jovem fica irritada com tudo e todos. Briony é uma criança solitária que aproveita a ausência do pai, um servidor público do alto escalão do governo britânico, e a negligência da mãe, que nunca está por perto devido a crises de enxaqueca, para se fechar no seu mundo extremamente organizado e idealizado.

A história é dividida em três partes (e um epílogo): a primeira narrada principalmente sob a perspectiva de Briony, com treze anos; a segunda seguindo Robbie e as consequências que lhe couberam após a injusta acusação de Briony; e uma terceira com a voz de Cecília, apresentando o seu afastamento da família e a espera por Robbie.

Num dos dias mais quentes de 1935, Briony vê uma cena incomum: a sua irmã mais velha, Cecília, despe-se diante do ex-colega de Cambridge e filho da empregada, Robbie Turner, e mergulha na fonte em frente à casa dos Tallis. Confusa com o que presencia, Briony julga ter visto Robbie obrigar a sua irmã a humilhar-se em frente dele e, após ler um bilhete escrito pelo rapaz e destinado a Cecília, a menina declara guerra ao “vilão”, o filho da empregada que sempre enganara a todos. Mais tarde, durante o jantar, os primos do Norte, os gémeos Jackson e Pierrot Quincey, fogem e, no meio da busca, a irmã deles, Lola, é violentada por um homem misterioso, que Briony julga ser Robbie. O rapaz é, então, condenado à prisão e, para reduzir a pena, decide entrar para o exército britânico e combater na Segunda Guerra Mundial. Anos depois, Briony tenta reparar o erro que cometeu ao acusar Robbie e escreve sobre a cena da fonte, mas interroga-se sobre se a escrita pode trazer a reparação tão desejada por ela:

Briony era uma dessas crianças possuídas pelo desejo de que o mundo seja exatamente como elas querem. 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-se às 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. (McEwan: 3).

Ao mesmo tempo que afirma que não tinha segredos, que tudo estava às claras:

Porém não havia gaveta oculta, diário com cadeado nem sistema de criptografia que pudesse esconder de Briony a verdade pura e simples: ela não tinha segredos. (McEwan: 4).

Não havia nada em sua vida que fosse interessante ou vergonhoso que chegasse para merecer ser escondido; ninguém sabia do crânio de esquilo debaixo de sua cama, mas também ninguém queria saber. (McEwan, p. 4).

ela deixa escapar que há algo escondido “sob a cama”.

Seis décadas depois, ela mostraria como, aos treze anos de idade, havia atravessado, com seus escritos, toda uma história da literatura, começando com as histórias baseadas na tradição folclórica europeia, passando pelo drama com intenção moral simples, até chegar a um realismo psicológico imparcial que descobrira sozinha, numa manhã específica, durante uma onda de calor em 1935. Ela teria perfeita consciência do quanto havia de automitificação nesse relato, que apresentava num tom irônico ou herói-cômico. Suas obras de ficção eram conhecidas por sua amoralidade, e, como todos os escritores a quem é sempre feita a mesma pergunta, sentiu-se

obrigada a produzir uma história, um enredo de sua autoria, que contivesse um momento em que ela se tornara a pessoa que reconhecia como ela própria. Sabia que não era correto falar em suas peças no plural, que seu tom zombeteiro a distanciava da criança séria e pensativa, e que o que estava evocando agora não era aquela manhã tão distante, e sim os relatos que havia feito dela posteriormente. Era possível que a contemplação de um dedo dobrado, a ideia insuportável da existência de outras mentes e a superioridade das histórias sobre as peças fossem pensamentos que lhe haviam ocorrido em dias diferentes. Sabia também que o **que quer que houvesse ocorrido de verdade ganhava importância a partir de sua obra publicada, e não teria sido lembrado se não fosse ela**. (McEwan: 24).

Briony gostava de comandar, de ser o narrador onisciente, que sabia o que cabia a cada um representar.

Já preparei os papéis de vocês todos, tudo pronto. (McEwan: 6).

Odiava não estar no controle a situação:

Briony ficou olhando fixamente para ela, incapaz de conter uma expressão de horror, incapaz de falar. **Estava perdendo o controle**, sabia disso, mas não conseguia pensar em nenhum comentário que tivesse o efeito de reverter a situação. (McEwan: 9).

No trecho seguinte há um prenúncio de algum facto perdido no passado que precisaria ser consertado, feito:

Tinha vontade de ir embora, de se deitar de bruços e ficar sozinha, na cama, saboreando o azedume atroz naquele momento e ir retrocedendo na cadeia bifurcante de causalidade até chegar ao ponto em que a destruição começou. (McEwan: 10).

Ao longo da narrativa surgem pistas reveladoras de um acontecimento que mudou a sua vida; são mostrados frequentes fluxos de consciência:

Autocomiseração exigia atenção concentrada, e só na solidão ela poderia evocar de modo vivido os detalhes torturantes, mas, no

instante em que concordou — como um movimento de cabeça podia mudar toda a vida! (McEwan: 10).

Briony afirma, embora quase passe despercebido, que há outra verdade a ser definida ao longo do tempo; após perceber o seu erro, busca reparação.

A definição haveria de se refinar com o passar dos anos. (McEwan: 23).

Briony traz Cecília e Robbie de volta dos mortos.

A última parte, o epílogo “Londres, 1999”, revela o desejo da reconciliação que Briony procura ao longo de sua vida e expõe o seu dilema: “como pode uma romancista alcançar reparação quando, com seu poder absoluto de decidir como uma história termina, ela também é Deus?” (McEwan: 444).

Escrever é a única alternativa que resta aos nossos personagens para a expiação das suas culpas. Após ter acusado falsamente Robbie, Briony convive com uma imensa culpa e tenta redimir-se criando um novo fim para eles. Tenta consertar os seus erros fazendo reparações para as trágicas consequências do seu falso testemunho. Briony escreve para fazer uma confissão da sua culpa.

As ações, ela se julgava capaz de relatar direito, e diálogo era o seu forte. Sabia descrever a floresta no inverno e a aspereza do muro de um castelo. Mas o que fazer com os sentimentos? Era muito fácil escrever Ela estava triste, ou descrever atos plausíveis de uma pessoa triste, mas o que fazer com a tristeza em si, como exprimi-la de modo que fosse possível senti-la com toda a sua terrível realidade? Mais difícil ainda era a ameaça, ou a confusão de se debater entre sentimentos contraditórios. (McEwan: 63).

Cecília não perdoa Briony.

Preferiram acreditar no depoimento de uma menina boba e histérica. Aliás, até a estimularam, impedindo que ela voltasse atrás. Ela só tinha treze anos, eu sei, mas não quero nunca mais falar com ela. (McEwan: 113).

Com um narrador omnisciente, na 3ª pessoa, Ian McEwan mostra que Briony se torna claramente consciente da sua culpa, quer conversar sobre ela com a irmã, ao

contrário de Hermano, que não a compartilhou com ninguém, exceto nós, os leitores. Briony escreve-lhe, mas a carta não surte efeito:

A carta que ela me mandou é confusa e me confundiu. Quer se encontrar comigo. Está começando a se dar conta do que fez e das implicações de seu ato. (Mc Ewan: 115).

Briony não encontra o perdão da irmã. Nada pode fazer para que se sinta melhor, a não ser escrever o livro:

Diz que quer ser efetivamente útil de algum modo. Mas tenho a impressão de que ela resolveu fazer enfermagem como uma espécie de penitência. Ela quer me procurar e falar comigo. Posso estar enganada, e é por isso que eu ia esperar para lhe contar isso pessoalmente, mas acho que ela quer retirar seu depoimento. Quer retirar seu testemunho e fazer isso de modo oficial e legal. Nem sei se isso é possível, já que o recurso que você impetrou foi indeferido. Precisamos nos informar mais a respeito da lei. Talvez fosse bom eu consultar um advogado. Não quero alimentar nossas esperanças em vão. Talvez ela não esteja pretendendo o que eu imagino, ou não esteja preparada para levar a coisa até o fim. Não esqueça que ela é uma sonhadora (McEwan: 115).

Conclusão

O diálogo entre as duas obras é constante. A principal reflexão dos livros é sobre a intensa culpa que os personagens carregam até a vida adulta e da qual não conseguem livrar-se.

As confissões de Briony revelam autoacusação e mostram que as informações repassadas por ela são compostas por imagens e impressões que traz na memória:

Agrada-me pensar que não é por fraqueza nem por evasão, e sim como um gesto final de bondade, uma tomada de posição contra o esquecimento e o desespero, que deixo os jovens apaixonados viver e ficar juntos no final. Dei-lhes a felicidade, mas não fui egoísta a ponto de fazê-los me perdoar. Não exatamente, não ainda. (McEwan: 444).

O que realmente importa é que Briony testemunha e pratica um ato final de bondade: na sua imaginação, na sua obra, escreve o fim da narrativa e cria um final feliz para a irmã, tentando redimir-se e criar um final feliz para a história, quase como se dissesse: “seria assim se eu não tivesse alterado as circunstâncias e eu, como escritora e narradora onisciente, portanto quase um deus, posso alterar as histórias e os destinos das pessoas”.

Na sua tentativa de alcançar o perdão, escreve um último capítulo de um livro com a história onde o casal separado por sua causa vive um final feliz, mesmo que seja na sua imaginação.

Em *Mãos de Cavalo*, Hermano teve a sua oportunidade mais real de redenção: na idade adulta, encontrou uma maneira de se livrar do sentimento de culpa que o tinha acompanhado durante muitos anos. Só quando teve a chance de enfrentamento e de fazer o que não teve oportunidade no passado, é que pôde livrar-se da culpa. O facto de ter defendido o menino, pode ter significado que de alguma forma, ele se considere redimido perante si mesmo.

Ao contrário de Briony, que enfrentou a culpa de maneira mais real e à vista de todos, Hermano nunca contou a ninguém das suas relações de amizade ou a seus familiares o que aconteceu na adolescência. Nem quando voltou ao bairro da infância, mesmo indo a casa de Naiara, onde poderia ter-se confessado e dito pela primeira vez que tinha sido covarde, ele não teve nenhum gesto. Virou as costas e foi embora, sem ter dito nada de especial. Então não houve catarse, não houve expiação, não houve esclarecimento, revelação, libertação, nem *reparação*. Embora tenha havido o ato de escrever para libertar-se, o que ele realmente não suportaria era ostentar a covardia de não tentar evitar a morte do amigo. Contar isso a alguém, assumir que fora medroso e assumir a sua parte da culpa teria sido terapêutico, poderia fazer com que ele se reconciliasse consigo mesmo, mas Hermano ficou adulto e nunca foi capaz de assumir perante ninguém que foi um covarde.

(...) ele estava convencido a manter em segredo, pois não suportaria continuar vivendo se precisasse ostentar essa covardia dali para a frente como uma cicatriz na testa, ser o cagalhão, aquele que entrou no mato e ficou quietinho enquanto batiam tanto no seu amigo que acabaram matando; não, isso seria insuportável. (Galera, 2010: 173).

Tiveram que recorrer à escrita para tentar obter a absolvição das suas culpas. O dano cometido pelas personagens foi permanente. Quer pela omissão de Hermano, quer pelo testemunho de Briony, as consequências foram terríveis e irreversíveis. Ainda que Hermano tenha salvo o menino do grupo que o perseguia, isso não restituiu a vida a

Bonobo. O facto de ter permanecido escondido, sem sequer procurar por socorro, enquanto o amigo era espancado e morto, é algo impossível de mudar e nada altera o facto de que o testemunho de Briany tenha causado o afastamento permanente do casal Cee e Robbie. Robbie e Cecília morreram em 1940. Não conseguiram nunca perdoar Briony. Sendo assim, a única esperança de perdão para estes personagens são os leitores. Nós, que escolhemos ler os livros e ser seus “confessionários”. Nós somos as suas únicas hipóteses de perdão — daí que eles tenham escolhido a escrita para procurar o perdão pelos erros cometidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail (2002). Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini *et al.* (4. ed.). São Paulo: Editora UNESP.
- Galera, Daniel (2010). *Mãos de Cavalo*. São Paulo, Companhia das Letras. *Intertextualidade*. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/redacao/intertexto/>>.
- Kristeva, Júlia (1984). *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Mc Ewan, Ian. *Reparação*. Disponível em: <<http://www.epubbud.com/read.php?g=2ZVF5NK7&p=1&two=1>>. Consultado em 21.11.2013.
- *Narrador*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em 21.11.2013.
- Samoyault, Tiphaine (2008). *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild.
- *Shoah. Memória*. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesti/files/2011/05/10-Mem%C3%B3ria-e-testemunhos-a-Shoah-e-o-dever-da-mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em 19.11.2013.

Recebido: 17 de dezembro de 2013.

Aceite: 15 de março de 2014.