

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**A RELEITURA DA MEMÓRIA, DA CULPA E DA REDENÇÃO
EM *REPARAÇÃO* DE IAN MCEWAN**

LAILA CRISTINA DOS SANTOS AZEVEDO

MANAUS
2015

LAILA CRISTINA DOS SANTOS AZEVEDO

**A RELEITURA DA MEMÓRIA, DA CULPA E DA REDENÇÃO
EM *REPARAÇÃO* DE IAN MCEWAN**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva.

MANAUS
2015

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

LAILA CRISTINA DOS SANTOS AZEVEDO

“A releitura da memória, da culpa e da redenção em *Reparação* de Ian McEwan”

Banca examinadora:

Prof. Dr. Lajosy Silva – UFAM - Orientador
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva – Membro
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Prof. Dr. João Luiz de Souza – **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Luiz Carlos Martins de Souza – **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Aos meus pais e a todos os meus
amigos pelo suporte e apoio sem
os quais eu não chegaria até aqui.

AGRADECIMENTOS

A Deus, porque dele, por Ele e para Ele são todas as coisas.

Aos meus pais, Celso e Ester, a minha irmã, Leila, e a minha tia, Maria, pelos bons exemplos e lições de vida.

Ao Fábio, pelas palavras de encorajamento e apoio quando eu mais precisei.

As *Deltas* e As *Friends*, pelo companheirismo, cumplicidade e amizade.

Ao G. A., por ouvir meus pedidos e pelas orações.

Aos amigos do mestrado, pela cooperação e amizade que brotou do curso.

Ao Professor Lajosy Silva, meu orientador, minha gratidão e reconhecimento pelo acompanhamento cuidadoso e incentivador, pelas orientações imprescindíveis na realização deste trabalho.

Aos professores e colegas do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) da UFAM, pelos ensinamentos que, direta ou indiretamente, ampliaram minha visão e serviram de base para este trabalho.

Aos Professores, Dr. Allison Marcos Leão da Silva e Dra. Rita do Perpetuo Socorro Barbosa de Oliveira, presentes na ocasião da qualificação, pelas sugestões e comentários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio com a concessão de bolsa de estudos.

RESUMO

Ian McEwan estabelece a problemática da memória escrita e como retrabalhá-la na forma de ficção em *Reparação*, romance publicado em 2001 a partir do relato de uma enfermeira da II Guerra Mundial e escritora profissional aos 77 anos, Briony Tallis, que, em um ato deliberado, cria uma tragédia a ponto de afetar o destino de três pessoas e busca uma reparação do seu erro ao escrever um romance, recontando um crime cometido. Este metarromance faz uso de intertextualidade e dialoga com outras obras inglesas como as de Jane Austen, Henry Fielding, Virginia Woolf retomando características de seus personagens. O conceito da palavra *atonement*, que dá título ao romance, é outro ponto a ser analisado pelo amplo sentido que o verbo *to atone* representa. O poder da literatura de representar e interpretar o mundo seriam o principal tema deste trabalho, quando se pretende discutir a possibilidade de recriar o mundo a partir do que se escreve.

Palavras-chave: Ficção. Literatura. Memória. *Reparação*. Romance.

ABSTRACT

Ian McEwan establishes the problematic of written memory and how to rework it as fiction in *Atonement*. This novel was published in 2001 from the report of a World War II nurse and 77 year-old professional writer, Briony Tallis, who, in a deliberate act, creates a tragedy that affects the fate of three people and seeks to atone her mistake when writing a novel and recounting a crime committed. This metaromance uses the intertextuality and dialogues with other English works such as the ones from Jane Austen, Henry Fielding and Virginia Woolf resuming characteristics of their characters. The meaning of the word “atonement”, that gives title to the novel, is another point to be considered by the broad sense that the verb “to atone” has. The power of literature to represent and interpret the world would be the main theme of this work, when you intend to discuss the possibility of recreating the world from what is written.

Keywords: Fiction. Literature. Memory. *Atonement*. Novel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Saoirse Ronan, Romola Garai, Vanessa Redgrave | 59 |
| Figura 2 – Keira Knightley no papel de Cecília Tallis | 60 |
| Figura 3 – James McAvoy no papel de Robbie Turner | 60 |
| Figura 4 – Joe Wright, diretor do filme | 61 |
| Figura 5 – Briony no casamento de Lola e Paul Marshal | 63 |
| Figura 6 – Lola (Juno Temple), prima de Briony | 64 |
| Figura 7 – Casa de bonecas e as miniaturas organizadas | 65 |
| Figura 8 – Briony datilografando sua peça | 65 |
| Figura 9 – A cena da fonte | 66 |
| Figura 10 – A cena da biblioteca | 67 |
| Figura 11 – O final feliz de Robbie e Cecília | 68 |
| Figura 12 – Local de gravação da casa dos Tallis | 70 |
| Figura 13 – Briony lendo o bilhete | 71 |
| Figura 14 – Robbie morrendo em Dunkirk enquanto esperava a evacuação | 72 |
| Figura 15 – A abelha no vidro da janela e ao fundo a fonte com Robbie e Cecília | 73 |
| Figura 16 – A presilha no cabelo de Cecília | 74 |
| Figura 17 – A presilha no chão perto da biblioteca | 74 |
| Figura 18 – Briony sendo entrevistada | 75 |

SUMÁRIO

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO I – UM REPRESENTANTE DO ROMANCE PÓS-MODERNO | 11 |
| 1.1 IAN McEWAN: UMA INTRODUÇÃO | 11 |
| 1.2 SOBRE O AUTOR: ENTRE CRÍTICOS E CRÍTICAS | 13 |
| 1.3 “IAN McABRE”: <i>O JARDIM DE CIMENTO</i> | 15 |
| 1.4 IAN McEWAN: UM REPRESENTANTE DO ROMANCE PÓS-MODERNO | 17 |
| 1.5 <i>NO TIME FOR ROMANCE</i> : PLÁGIO OU INSPIRAÇÃO | 19 |
| CAPÍTULO II – A RELEITURA DA CULPA E DA REDENÇÃO | 23 |
| 2.1 A BUSCA PELA REDENÇÃO: ANÁLISE DO TÍTULO | 23 |
| 2.2 PRÓLOGO: UM POUCO DE JANE AUSTEN NA OBRA DE McEWAN | 27 |
| 2.3 A SOCIEDADE BRITÂNICA DE 1930 E A QUESTÃO DAS CLASSES EM <i>REPARAÇÃO</i> | 31 |
| 2.4 A INFLUÊNCIA DO IMAGINÁRIO NA PERSONAGEM BRIONY: A CENA DA FONTE, DO BILHETE E DA BIBLIOTECA | 35 |
| 2.4.1 O Bilhete | 39 |
| 2.4.2 A Biblioteca | 40 |
| CAPÍTULO III – O METARROMANCE, A INTERTEXTUALIDADE E A MEMÓRIA EM <i>REPARAÇÃO</i> | 43 |
| 3.1 METARROMANCE EM <i>REPARAÇÃO</i> | 43 |
| 3.2 A INTERTEXTUALIDADE NA NARRATIVA DE McEWAN | 47 |
| 3.3 A MEMÓRIA NA NARRATIVA DE IAN McEWAN | 50 |
| 3.3.1 Maurice Halbwachs e a memória | 52 |
| 3.3.2 A memória da personagem | 53 |
| 3.3.3 A memória da narrativa | 54 |
| CAPÍTULO IV – OUTRO OLHAR SOBRE <i>REPARAÇÃO</i>: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA | 57 |
| 4.1 CINEMA COMO A ILUSÃO DA MENTE | 58 |
| 4.2 SOBRE O FILME – DADOS TÉCNICOS | 59 |
| 4.2.1 Sobre o diretor | 60 |
| 4.3 <i>DESEJO E REPARAÇÃO</i> : A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE | 61 |
| 4.4 DO ROMANCE PARA O CINEMA: OS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE <i>REPARAÇÃO</i> | 68 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 76 |
| REFERÊNCIAS | 78 |

INTRODUÇÃO

Existe uma famosa frase de autoria desconhecida, mas atribuída a Charles Chaplin que diz: “A vida é uma peça de teatro que não permite ensaios. Por isso, cante, chore, dance, ria e viva intensamente, antes que a cortina se feche e a peça termine sem aplausos”. No romance *Reparação*, de Ian McEwan, podemos ver esse exemplo através da vida de Briony Tallis, quem, desde a adolescência, ansiava por ser escritora, produzindo peças para a família sem saber que um dia sua própria história seria contada com a intenção de reparar um erro do passado. Levada por uma sucessão de equívocos, a caçula de uma família tradicional inglesa muda a vida de todos ao seu redor por um depoimento inspirado em sua imaginação fértil.

Segundo Lajosy Silva, a literatura busca representar e interpretar o mundo, sendo *Reparação*, de Ian McEwan, uma “possibilidade de leitura do tempo e do espaço, assim como a validade do conceito de ‘leitura de mundo’; termo este gasto no campo dos estudos literários, quando existe o interesse de se estudar a importância da literatura sob o viés da hermenêutica” (SILVA, 2008, p. 1). Sendo assim, a literatura pode ser vista como uma reconstrução da memória, quando Ian McEwan propõe a perspectiva histórica (eventos antes da eclosão da II Segunda Guerra Mundial) em contraponto com o microcosmo de três personagens que terão suas vidas transformadas a partir de um incidente.

O trabalho está dividido em quatro partes. Na primeira parte, o capítulo inicial “Um representante do romance pós- moderno” expõe uma breve biografia do autor, sua fortuna crítica e literária, assim como o período literário em que a obra está inserida.

A questão das semelhanças entre a autobiografia *No Time for Romance*, o livro escrito pela ex-enfermeira Lucilla Andrews, e partes de *Reparação* foi outro ponto discutido nesse capítulo.

Em “A releitura da culpa e da redenção” em *Reparação*, começaremos analisando o conceito da palavra inglesa *atonement* que dá título ao romance. Essa palavra varia do verbo *to atone*, que pode ser traduzido como o ato de reparar um erro ou falta cometida contra outra pessoa. A palavra pode ser relacionada ao verbo *expiar* na tradição do catolicismo, quando o indivíduo tem a necessidade “[...] de reconhecer um erro, confessar e admitir sua culpa repetidas vezes” (SILVA, 2008, p. 5).

A escolha de McEwan em abrir o romance com uma citação de *A Abadia de Northanger* de Jane Austen e o imaginário da personagem Briony questionando a relação entre realidade e ficção foi discutido também nessa parte.

Culpa pode ser descrito como um sentimento de mal-estar, causando o que Freud chamaria de “maior entrave ao projeto civilizatório”. No caso de *Reparação*, a culpa é filtrada pela releitura da realidade e da memória a partir do momento em que Briony resolve escrever o romance de mesmo título, a fim de lembrar o que aconteceu e dar um final feliz ao casal que acredita ter destruído.

No capítulo três, “O metarromance, a intertextualidade e a memória em *Reparação*”, mostraremos que, ao lermos *Reparação*, é evidente que o autor constrói uma série de referências a outros textos de língua inglesa, constituindo, assim, o que Walter Benjamin chama de constelação de textos, em *Estética e Política*, uma vez que obras literárias dialogam e se entrecruzam como referência ou influência na escrita de um autor. Nesse caso, *Reparação* utiliza uma escritora que repensa seus atos desde o ano de 1935 até a publicação do seu livro em 1999, em uma tentativa de se perdoar por ter causado a morte da irmã e de seu namorado. Nessa construção literária, a partir da memória e do poder de observação, é possível ver a influência de autores desde Jane Austen, passando por Henry James, D. H. Lawrence até chegar na fragmentação de Virginia Woolf, uma vez que a ação principal do livro – um certo dia de verão de 1935 – chega a ocupar quase a metade do romance.

Dessa forma, *Reparação* aproxima-se da metalinguagem, o metarromance, quando a própria personagem escritora, Briony Tallis reorganiza a memória das demais personagens a partir de cartas, bilhetes e depoimentos da II Segunda Guerra Mundial.

A quarta parte deste trabalho, “Outro olhar sobre *Reparação*: adaptação cinematográfica”, tem por finalidade fazer um panorama entre o filme e o livro *Atonement*, sendo o livro primeiramente publicado em 2001, e o filme lançado em 2007.

O estudo proposto tem por base a busca dos elementos que o cinema utiliza, relacionando-os com a produção literária no que diz respeito às dificuldades de adaptação e recursos cinematográficos para transformar a linguagem literária em fílmica. É claro que a abordagem visa a observar o cinema não como uma reprodução da produção literária, mas como uma diferente manifestação artística que possui outra linguagem.

Existe um impasse em Briony que seria fruto de um percurso temporal de resiliência e redenção, quando uma mulher adulta, vítima de demência vascular, busca compreender sua trajetória desde os treze até os setenta e sete anos. Ela pretende publicar *Reparação* como um “ato de bondade”, segundo suas próprias palavras, proporcionando um final feliz para Robbie Turner e a irmã, Cecília Tallis, uma vez que eles morreram sem se casarem. É esse impasse entre culpa, memória e criação literária que transformam *Reparação*, de Ian McEwan, em talvez um dos maiores romances do século XXI.

CAPÍTULO I

UM REPRESENTANTE DO ROMANCE PÓS-MODERNO

1.1 IAN McEWAN: UMA INTRODUÇÃO

Nascido em 21 de junho de 1948 em Aldershot, Hampshire, Inglaterra e filho de um oficial do exército britânico, Ian McEwan passou parte da infância e da adolescência fora do seu país de origem em lugares como Cingapura e Líbia, enquanto seu pai estava em campanhas militares durante a Guerra Fria.

Em 1959, ele frequentou a escola *Woolverstone Hall Boarding*, onde permaneceu até 1966. McEwan sempre foi uma figura tímida e era consumido pela timidez na escola. Não atuou em peças, nunca falava em sala de aula e raramente falava em um grupo de meninos. De volta à Inglaterra, McEwan ingressou na Universidade de Sussex e graduou-se em inglês em 1970. Depois se matriculou em *Creative Writing* um Mestrado em Artes (MA) na Universidade de East Anglia. Lá, McEwan foi apresentado a um grupo de jovens escritores americanos – Norman Mailer, John Updike, Henry Mellow e Saul Bellow – que teriam uma grande influência sobre ele e suas obras.

Após a formatura na Anglia, McEwan deixou a Europa para passar um ano no Afeganistão. Após seu retorno, ele se casou com Penny Allen, a quem ele se referia como uma jovem de espírito livre. McEwan e Allen tiveram dois filhos juntos, mas o casamento durou pouco. Como a fama de McEwan começou a crescer no mundo literário da Grã-Bretanha, Allen tornou-se frustrada, e os dois se divorciaram logo depois.

O primeiro trabalho publicado de McEwan foi o livro de contos *Primeiro amor, último sacramento* (1975), que venceu o prêmio *Somerset Maugham* em 1976. Dois anos depois, outro livro de contos, intitulado *Entre lençóis*, e o primeiro romance do autor, *O jardim de cimento*, foram publicados.

O primeiro livro de ficção de McEwan, a história de quatro filhos que perdem o pai e posteriormente a mãe, enterrada no jardim da casa, explora os temas de incesto e desestrutura familiar, e foi adaptado para o cinema em 1993 pelo diretor Andrew Birkin. O romance *The Comfort of Strangers* (no Brasil, *Ao Deus-dará*), que explora o relacionamento obcecado de dois amantes, foi publicado em 1981 e indicado ao *Booker Prize*, sendo adaptado ao cinema em 1990 por Paul Schrader e Harold Pinter.

O terceiro romance de McEwan, *A criança no tempo*, constitui-se na narrativa tensa do sequestro de uma criança. Publicado em 1987, recebeu o prêmio *Whitbread Novel*. Este

romance foi seguido de outros dois, *O inocente* (1990), uma história de amor cujo cenário é a Alemanha, e *Cães negros* (1992), que explora a atmosfera da queda do muro de Berlim.

Houve então um afastamento temporário de McEwan por eventos em sua vida privada, uma ruptura conjugal catastrófica. Esta longa agonia teve seu preço. De 1993 a 1997, McEwan não publicou nada de novo. Depois de seu divórcio, ele conheceu Annalena McAfee, uma jornalista do *Financial Times* e se apaixonou. Uma vez que eles eram casados e a batalha pela guarda de seus filhos do antigo casamento foi resolvida, McEwan entrou em uma estação de nova felicidade. O primeiro sinal disso foi a publicação de seu quinto livro de ficção, *Amor para sempre* (1997), a história de um cientista que sofre um acidente de balão, adaptado ao cinema em 2004. Em 1998, veio a consagração: *Amsterdam*, seu sexto romance, que analisa a amizade entre dois homens que tiveram a mesma amante, e lhe garantiu o *Booker Prize*.

Reparação é o sétimo romance de McEwan. Publicado em 2001 e traduzido no Brasil por Paulo Henriques Britto no ano seguinte, o livro foi eleito o melhor romance do ano de 2002 pela revista *Time* e indicado ao *Booker Prize*. Em 2007, Joe Wright dirigiu a versão cinematográfica do romance, intitulada *Atonement* (no Brasil, *Desejo e reparação*).

Em 2005, Ian McEwan publicou *Sábado*, seu oitavo romance, que lhe rendeu o prêmio *James Tait Black Memorial*, e, em 2007, mais um de seus livros foi indicado ao *Booker Prize*: *Na praia*. O romance *Solar* foi publicado em março de 2010. Com publicação no Brasil realizada pela Companhia das Letras no lançamento mundial em 2012, *Serena* é a mais recente obra de Ian McEwan.

Ian McEwan tem despertado variadas reações entre a crítica literária. James Wood (2002) o considera “mestre da bomba não-detonada” pelo fato de todos os enredos de seus romances possuírem clímax que mudam completamente o rumo da história e que perturbam “tudo o que está acordado” (p. 28).

Os primeiros romances do escritor também contêm enredos obscenos, chocantes e polêmicos. Porém, McEwan demonstra, desde *Reparação*, uma mudança temática, embora seus romances mais recentes continuem tão perturbadores quanto os primeiros. Alguns críticos veem características na narrativa do autor que o assemelham a Jane Austen, Henry James e Virginia Woolf, mas são suas peculiaridades que o inserem no hall dos grandes romancistas ingleses.

Reparação é unanimidade entre os críticos como obra-prima do escritor. Para o crítico Ron Charles (2002, p. 9), em *Reparação* “McEwan examinou este território [da fantasia e da realidade] com inteligência e atenção criativa, e poderia ser dito que nenhum contemporâneo

seu mostrou tão apaixonada dedicação à arte do romance”. O autor demonstra, nesta obra, que o reconhecimento do público e da crítica não aconteceu por acaso.

1.2 SOBRE O AUTOR: ENTRE CRÍTICOS E CRÍTICAS

Ian McEwan começou a escrever enquanto estava no terceiro ano de faculdade, influenciado pelas leituras de Bruno Schulz, Kafka, Joyce, Forster e Woolf. Numa entrevista, confessa: “Quando comecei a escrever, aos 20 anos, queria chocar, escapar da cinzenta e provinciana literatura inglesa e seguir William Burroughs, Philip Roth, John Updike e Henry Miller, que pareciam estar em busca de algo mais ambicioso e arriscado” (FILHO, 2010).

Ele diz: “no final do meu curso, o que fez uma grande impressão em mim foi ler Kafka e Thomas Mann, em um curso sobre *Mente Europeia Moderna*” (HEALY, 2013, p. 11, tradução nossa). McEwan foi obrigado a escrever três ensaios a cada duas semanas, mas diz que “[...] era como andar numa esteira, mas eu acho que se você estiver realmente disposto, aquele suor acaba sendo um bom suor” (HEALY, 2013, p. 11, tradução nossa).¹

Ian McEwan admite que seja difícil escrever romances e ele tem de forçar a si próprio fazê-lo. O principal objetivo de todos os seus romances é encontrar algo interessante para ele escrever sobre aquilo como ficção e, então, esperar que outros gostem e aproveitem tanto quanto ele.

Seu talento revela-se na forma como explora, com humor e uma pontinha de ironia, comportamentos sexuais que ainda são tabus na sociedade contemporânea.

Understanding Ian McEwan (2002) fornece uma discussão completa sobre a ficção escrita pelo romancista britânico. David Malcolm examina o trabalho do escritor Ian McEwan através de suas técnicas e temas presentes em seus contos iniciais e romances. Esse livro foi a base para as considerações que teceremos sobre o autor nos parágrafos seguintes.

McEwan começou escrevendo e publicando ficção em meados da década de 1970, no limiar de um período de particular dinamismo no desenvolvimento do romance na Grã-Bretanha. Seus contos e romances foram escritos e publicados no contexto dos eventos reais e imaginários em forma de ficção britânica nos últimos vinte e poucos anos do século XX.

Havia uma fascinação em escrever sobre a história, os acontecimentos e processos históricos dentro e fora das Ilhas Britânicas, ou através de personagens e experiências de fora

¹ Trecho original: “He says that ‘towards the end of my degree, what made a huge impression on me was reading Kafka and Thomas Mann in a course on the Modern European Mind.’ McEwan was obligated to write three essays every two weeks, but says ‘[it] was really quite the treadmill, but I think if you’re up for it, that sweat is a really good sweat’”.

dessa área geográfica, uma considerável proeminência da mistura de gênero e interesses metaficcionalis.

A ficção de McEwan aparece de maneira complexa e interessante para essa tendência. Ele é, certamente, muitas vezes preocupado com a própria literatura, como as dificuldades, possibilidades e complexidades de contar histórias em geral. Essas preocupações, no entanto, nas suas ficções mais atuais, aparecem incorporadas ao nível de narração, à linguagem, à organização narrativa, ou ao gênero, dentre outros (MALCOLM, 2002, p. 6).

A autonomia da ficção, que para outros autores é relativa, para o britânico Ian McEwan é absoluta. Nela caberia tudo: mistura de gêneros, metalinguagem, farsa, imitação de estilos, referências paródicas (a exemplo de prêmios literários que recebeu, como o Booker) e, especialmente, um narrador cuja voz tomou emprestada da personagem que criou.

Outra questão na qual os críticos focam nas obras de McEwan trata-se de como a personagem feminina é apresentada, bem como o papel do feminismo. Sua escrita mostra certamente alguns desenvolvimentos complexos em termos de seu interesse em personagens mulheres e o papel delas na ficção. A escolha por uma mulher como protagonista faz com que McEwan seja muito questionado sobre sua habilidade na construção de personagens femininas complexas, tridimensionais, como a Briony, narradora e figura central de *Reparação*:

Eu fui criado por uma mulher, sou casado com uma. Elas também são seres humanos, não tão diversas assim dos homens. Não enxergo tantas distinções. Se eu me proponho a mergulhar na personagem, a compreendê-la, acho que é um desafio tão complexo quanto me dedicar a construção de um homem. (CAMARGO, 2012).

Já no livro *Ian McEwan (New British Fiction)* de Lynn Wells, a autora aborda a presença da questão do gênero nas obras de McEwan. De acordo com Wells (2009, p. 4), “ao longo dos anos, McEwan afastou-se das concepções clichês do masculino e do feminino”. A noção do romântico entre homem e mulher passou a ter outro ponto de vista para o escritor.

De uma família em que a mãe foi tiranizada por seu pai, McEwan desenvolveu a noção de que se o espírito das mulheres fosse libertado, o mundo seria curado, faria isso, então, através do papel e da caneta. Nos romances como *Reparação* e *Sábado*, por exemplo, a abordagem feminina deu lugar a representações na interação entre homem e mulher.

Em seus romances, o autor coloca seus personagens em situações cruciais de decisões nas quais eles devem escolher entre a auto satisfação, ou até mesmo autopreservação, e a ação benevolente genuína. É o que acontece, por exemplo, em *Amsterdam*, na qual o compositor

Clive tem que escolher entre sua arte ou heroísmo, e *Reparação*, através de acusação de Briony contra Robbie.

Por meio dessas cenas dramáticas, McEwan “cria pontos de identificação com o leitor” (WELLS, 2009, p. 6), de modo que este deve ter seu senso de julgamento da situação do personagem. Faz com que o leitor reflita sobre seus próprios valores e a influência desses no outro.

1.3 “IAN McABRE”: *O JARDIM DE CIMENTO*

Primeiro romance do autor, publicado em 1978, *O jardim de cimento* conta a história de uma família comum, pai, mãe e quatro filhos (Julie, Jack, Sue e Tom), recebendo em sua casa sacos e mais sacos de cimento para a construção de um jardim. A mãe dos quatro irmãos adoece e alerta Jack acerca de uma possível “ida ao hospital” da parte dela, sendo necessário que ele e Julie, os irmãos mais velhos, se encaregassem da família para que essa não fosse desfeita e eles fossem encaminhados às mãos do serviço social. Com a morte da mãe, os filhos são obrigados a lidar com um cadáver e com a necessidade de ocultá-la. Um velho baú do pai, o resto dos sacos de cimento e o porão resolvem a situação, pois o corpo é enterrado no porão da casa e longe do conhecimento de todos. Assim, a família permanece unida e mantém até onde pode o segredo.

O romance é relativamente curto, porém, sua narrativa é densa. Mesclando elementos da tradição gótica inglesa a um enredo sem qualquer tipo de devaneio lírico, o autor constrói uma experiência literária áspera e visceral. Esses elementos lhe renderam o apelido de “Ian McAbre”.

Sobre esse romance, McEwan comenta: “eu não sei sobre palavras como *dark*. Eu pensei que era engraçado: Ter sua mãe enterrada em segredo envolta em cimento no porão. Talvez tenha sido só comigo” (DICKSON, 2014)². Essa narrativa é marcada pela descoberta da sexualidade, do início da maturidade, das descobertas através de vivências. Aqui temos o traço da sexualidade obscura, da perversão libidinal, já que a obra explora a relação incestuosa de dois irmãos, Jack e Julie.

De acordo com o correspondente do *The Guardian*, William Sutcliffe, pelas dez primeiras páginas do livro o leitor é apresentado a:

² Trecho Original: “He shrugs. ‘I don’t know about words like dark. I thought it was funny, too: having a secret like your mum encased in cement in the basement.’ There is a flicker of a smile. ‘Maybe that was just me.’”

Uma lição na arte da exposição trazendo um conjunto vivo e complexo de relações dentro de uma família de seis pessoas, enquanto, ao mesmo tempo, que está sendo preenchida com eventos (a morte de um pai, insinuações incestuosas entre irmãos e primeira ejaculação do protagonista), e dá voz a um protagonista sobre quem o leitor quer saber mais. (STUCLIFFE, 2005, tradução nossa).³

O incesto é um dos elementos importantes nesse romance. Causado provavelmente pela alienação das crianças, Julie, Jack e Sue, que por vezes examinavam seus corpos através de joguinhos incestuosos concentrando-se principalmente nas partes íntimas do corpo. Geralmente era Sue a examinada pelos outros dois, mas é Julie que aparece nos sonhos de Jack enquanto ele se masturba. Mesmo não externando, o desejo mútuo entre esses dois irmãos é perceptível desde o início, e ambos querem ter relações sexuais para satisfazer-se.

Julie faz, às vezes, o papel de mãe, porém fechada e estourada, não consegue lidar de forma satisfatória com os demais irmãos. Jack, que não toma banho e se recusa a adotar quaisquer outros métodos de higiene, também não demonstra paciência e tato para lidar com seus irmãos.

Malcolm salienta certos traços ou características que ele considera do aspecto da esfera masculina. Jack é “feio, egoísta, potencialmente e realmente violento, além de masturbar-se constantemente” (MALCOLM, 2002, p. 58).

Nós testemunhamos, através das páginas, a viagem do menino através de sua mente que é traumatizada pela morte de ambos os pais, mesmo que ele finja a falta de interesse. Jack tenta nos contar a história a partir da posição de um homem adulto, mas devido ao fato de que ele não é um, o leitor pode duvidar sobre sua confiabilidade como um narrador. Malcolm considera Jack um “narrador não confiável” e enfatiza “o estranho foco em sua narração” (MALCOLM, 2002, p. 48).

Levando em consideração a temática de desestrutura familiar presente nas obras do autor, nesta vemos as crianças, após a morte dos pais, mimetizar os papéis dos adultos ausentes, criando uma nova estrutura familiar que desaba quando a irmã mais velha leva um estranho ao núcleo fraterno.

O tema infância é apresentado através de duas vertentes: o abuso sexual e a influência do trauma de infância na vida adulta. Como exemplo, temos o personagem Bob, o irmão mais novo, talvez o único a sofrer com a ausência dos pais e de uma figura autoritária (materna ou

³ Trecho Original: “it is an object lesson in the art of exposition, bringing alive a complex (and uniquely twisted) set of relationships within a six-person family, while at the same time being filled with event (the death of a father, vaguely incestuous sibling games, and the protagonist's first ejaculation), and giving voice to a protagonist about whom the reader instantly wants to know more”.

paterna) a reger a casa. Logo após a morte da mãe, Bob passa a querer se vestir como uma menina, pois, em sua cabeça, ser uma delas é mais fácil e menos doloroso quando se é criança.

O papel dos gêneros também é algo marcado, tendo o pai como representante do mundo masculino no qual sua posição de autoridade era indiscutível. O pai, embora rígido, gostava de fazer piadas com cada membro da família, mas não gostava que lhe dirigissem qualquer tipo de brincadeira. A mãe representa a dona de casa, que cuida, e a líder emocional, que mantém a família unida e o ambiente interno positivo entre todos os membros.

Narrado em primeira pessoa por Jack, assim como em outros livros de McEwan, os primeiros capítulos têm um ritmo mais lento, que fica progressivamente acelerado à medida que o enredo se desenvolve.

Dessa narrativa macabra e bizarra, McEwan, pelos olhos de Jack, mostra como a falta da mãe, apesar da tristeza e da saudade, traz ao mesmo tempo uma sensação vertiginosa de liberdade. Os filhos são obrigados a abandonar a inocência de forma brusca, sendo lançados em um mundo diferente daquele em que viviam, um mundo muito mais duro, decretando o fim da inocência e a entrada precoce na descolorida e árida realidade da vida adulta: dos nostálgicos e alegres bosques infantis para o jardim de cimento do mundo adulto.

O Jardim de Cimento foi adaptado para o cinema em 1993, com direção de Andrew Birkin, e o papel principal sendo protagonizado por Andrew Robertson.

1.4 IAN McEWAN: UM REPRESENTANTE DO ROMANCE PÓS-MODERNO

Portanto, evidentemente chegou a hora de teorizar o termo [pós-modernismo], senão de defini-lo, antes que se desvaneça, transformando-se de estranho neologismo em clichê marginalizado, sem nunca ter atingido a dignidade de um conceito cultural. (HASSAN, 1987 apud HUTCHEON, 1991, p. 19).

Ian McEwan é um dos romancistas britânicos contemporâneos mais conhecidos e controversos. Mostra-se interessado na relação entre realidade e imaginação, história, intertextualidade e no processo de escrita, o que geralmente está relacionado a temas de metaficção pós-moderna. Essas preocupações e estratégias confirmam sua posição como um autor pós-modernista sendo necessário, portanto, explicar esse conceito.

Apesar da dificuldade em estabelecer diferenças entre o moderno e o pós-moderno, vários teóricos se propõem a fornecer pistas que apontem para o que vem sendo denominado

pós-modernismo. Sobre as definições do Pós-modernismo utilizaremos as considerações feitas por, Ihab Hassan na obra *The Postmodern Turn* (1987).

O pós-modernismo é o nome dado ao período de crítica literária que se desenvolveu na segunda metade do século XX. Como o nome indica, é o período que vem depois do modernismo. Mas o modernismo e o pós-modernismo não são separados por uma parede; há aspectos do modernismo que são transmitidos nesta nova tendência.

O pós-modernismo surgiu como uma reação à era modernista estabelecida, com sua estética elitista, sua demarcação clara entre as artes. O que diferencia o pós-modernismo do movimento anterior é a reação de seus praticantes para os aspectos racionais, científicos e históricos da era moderna. Para os pós-modernistas, isso os levou a ter características de serem autoconscientes, experimentais, irônicos, paródicos e brincalhões. O pós-modernista está preocupado com imprecisão e falta de fiabilidade da linguagem e com a epistemologia, com os limites do conhecimento humano.

Não há como citar uma data exata para o estabelecimento do pós-modernismo, mas pode-se dizer que começou na era pós-Segunda Guerra Mundial, cerca de 1950, e, em 1968, ele chegou a um momento de florescimento. Uma faceta do pós-modernismo que o separa do modernismo é a atitude dos autores pós-modernos de fazer ficção, pois há uma quebra da preocupação com precisão tanto na linguagem quanto na apresentação. Linhas de tempo são muitas vezes interrompidas, deixando ao leitor determinar a ordem dos eventos.

O pós-modernismo reconhece a história como uma peça de textos e intertextos. Além disso, esta literatura avalia conscientemente a natureza do conhecimento histórico e da narração, e reescreve a história a partir de posições temáticas, culturais e ideológicas em curso, com uma atitude lúdica, irônica e imparcial.

Como base para analisar elementos pós-modernos na obra de McEwan, usaremos a *Poética do pós-modernismo* (1991) de Linda Hutcheon.

Uma das características do pós-modernismo é a metaficção, ou seja, a escrita sobre a escrita. Muitos autores pós-modernos apresentam metaficção em sua escrita como uma tentativa de fazer o leitor consciente de sua ficcionalidade e, às vezes, usam essa técnica para permitir mudanças flagrantes na narrativa, saltos impossíveis no tempo, ou para manter a distância emocional como um narrador.

Em *Reparação*, o autor se concentra em questões como a escrita, a imaginação, a história e a natureza da verdade. Assim, a imaginação desempenha um papel vital nesse romance, ajudando a desenvolver a história sobre o incidente final. A questão da imaginação é

mais bem representada pela protagonista e escritora subjacente, Briony, uma garota de 13 anos de idade, incorporado com uma imaginação fértil.

Hutcheon cria um termo que chama de metaficção historiográfica, que procura desmarginalizar o literário através do confronto aniquilador com o histórico. Para ela, Ficção e História diferem em suas estruturas, e caberia, portanto, à “ficção pós-moderna [sugerir] que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”. (HUTCHEON, 1991, p. 147).

Reparação é um romance histórico, variando de 1935, a Segunda Guerra Mundial, para os dias de hoje. No romance, o destino dos indivíduos mistura-se com a verossimilhança da história e da sociedade. E a história, realidade e ficção são entrelaçadas na estrutura narrativa. Isso porque esse tipo de narrativa incorpora tanto a literatura quanto a história e a teoria, ou seja, “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Romances pós-modernos utilizam vários recursos para ajudar o leitor a apreciar a teoria e prática. O emprego de referências intertextuais e alusões é um exemplo do que se utiliza nas obras de ficção para alcançar o seu estilo de escrita.

Hutcheon afirma que “a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história o próprio discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 166), ela ainda segue dizendo que “uma obra literária já não pode ser considerada original; se fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Em *Reparação*, McEwan agrega textos de outras obras como os de Henry James, Samuel Richardson, Jane Austen emprestando desses ou transformando-os. Assunto este que será retomado mais à frente.

1.5 NO TIME FOR ROMANCE: PLÁGIO OU INSPIRAÇÃO

Quando fazia pesquisas para escrever *Reparação*, McEwan encontrou um livro chamado *No Time for Romance* numa biblioteca de Oxford e inspirou-se nas descrições da vida de uma enfermeira em um hospital londrino durante a 2ª Guerra Mundial, sendo acusado, então, de plagiar o livro biográfico escrito pela ex-enfermeira Lucilla Andrews.

Lucilla Andrews nasceu em Suez, filha de pai inglês e de mãe espanhola, é conhecida principalmente como romancista e publicou quase três dezenas de livros na década de 1950 até os anos 1990.

Andrews se tornou uma enfermeira voluntária em 1939, aos 17 anos, começando logo que a guerra estourou e trabalhou no Hospital St. Thomas em Londres. Só pouco tempo depois de a guerra ter terminado, foi que ela recebeu um treinamento profissional de enfermagem.

Em seus romances, ela frequentemente utilizava um cenário de guerra baseando-se em suas experiências durante este período. Seus primeiros manuscritos foram rejeitados pelos editores, os quais diziam que os leitores não estavam interessados em reviver a guerra de forma tão vívida. Andrews teve de reescrever o romance que se tornou seu primeiro livro publicado, *The Print Petticoat* (1954), suavizando suas descrições de guerra e de lesões e se concentrando no um romance entre dois personagens.

Mais tarde, em sua carreira, ela voltou a escrever sobre suas experiências de guerra, e parece ter decidido trazer esse tema de forma mais realista através da descrição de bombardeios e condições vividas naquela época.

Em 1977, ela publicou *No time for Romance*, detalhando sua própria vida como uma enfermeira na guerra. Ela escreveu de forma tão vívida e compassiva sobre aquele período que até o final de sua vida recebeu cartas de fãs leitores que escreveram para ela dizendo sobre sua inspiração em assumir a profissão.

Em outubro de 2006, no obituário da romancista britânica Lucilla Andrews, a jornalista Julia Langdon observou que as experiências pessoais da enfermeira durante a guerra serviram como o pano de fundo para as cenas de hospital de *Reparação* de Ian McEwan.

Langdon trouxe essa questão da influência em seu artigo intitulado “*Ian McEwan Accused of Stealing Ideas from Romance Novelist*” em 25 de novembro de 2006 no jornal britânico *Mail on Sunday*.

Para falarmos das similaridades, usaremos a versão em inglês de *Reparação* (*Atonement*, 2002), pois não há tradução da obra *No time for romance* (2010) em língua portuguesa.

Entre as similaridades nas obras, temos a terceira parte do romance *Reparação*, na qual é descrita a vida de Briony como enfermeira no mesmo local e época descrita por Andrews, onde ambas têm as mesmas tarefas, emoções e pacientes.

O escritor diz: “Quando você fala de procedimentos médicos de 60 anos atrás e especialmente quando fala de soldados feridos pela guerra é preciso obter relatos de primeira

mão... mas é duro porque então você é acusado de desonestidade”. Ian McEwan justifica sua escrita ao afirmar que “queria jogar com a noção de narrativa como uma forma de autojustificação, de o quanto a coragem é envolvida em dizer a verdade para si mesmo. Quais são as distâncias entre o que é real e o que é imaginado?” (McEWAN, 2002 apud CHILDS, 2006, p. 131, tradução nossa).⁴

Ele tinha com a autobiografia de Andrews um fato considerável e documentado de uma enfermeira e dos procedimentos da época. Isso foi importante, pois os eventos descritos realmente aconteceram.

A forma da narrativa foi outra questão que deu margem para críticas pelo fato de em certos trechos haver paráfrase da autora, pois, enquanto na obra de Andrews encontramos “our nursing seldom involved more than dabbing gentian violet on ringworm, aquaflavine emulsion on cuts and scratches, lead lotion on bruises and sprains” (ANDREWS, 2010, p. 87)⁵, McEwan escreve que Briony “had already dabbed gentian violet on ringworm, aquaflavine emulsion on a cut and painted lead lotion on a bruise” (McEWAN, 2002, p. 277)⁶.

Isso acontece também quando Briony deve fazer companhia ao paciente Luc Cornet, que pede a ela que afrouxe o curativo da cabeça. É quando ela percebe a profundidade do ferimento e que ele não sobreviverá. Briony fica ao lado dele até que ele morra e a Sister Drummond pede que ela vá lavar o rosto para que os outros pacientes não vejam. Esta cena acontece em *No time for romance* de forma semelhante.

Atonement (McEWAN, 2002, p. 305):

the sister said [to Briony], ‘I seem to remember that you speak a bit o French...you see that soldier sitting up, at the end of the row?...find a chair, go and sit with him. Hold his hand and talk to him.’⁷

No time for romance (ANDREWS, 1977, p. 177):

⁴ Trecho original: “I wanted to play with the notion of storytelling as a form of selfjustification, of how much courage is involved in telling the truth to oneself. What are the distances between what is real and what is imagined?”

⁵ Tradução nossa: raramente nossos tratamentos médicos envolviam mais que passar violeta de genciana sobre micose, emulsão aquaflavine em cortese arranhões e loção em contusões e entorse.

⁶ Tradução de Paulo Henriques Brito (McEWAN, 2011, p. 151): “Quanto a tratamentos médicos, já havia passado violeta de genciana num paciente que tinha, germicida num corte e água de Goulard numa contusão”.

⁷ Tradução de Paulo Henriques Brito (McEWAN, 2011, p. 168): “Disse a enfermeira-chefe: ‘Se não me engano, você fala um pouco de francês’. ‘Só o que aprendi na escola.’ Ela fez um sinal em direção à extremidade da enfermaria. ‘Está vendo aquele soldado sentado na cama, lá no final? Caso grave de cirurgia, mas não precisa usar máscara. Arranje uma cadeira, vá lá conversar com ele. Segure a mão dele e converse com ele’”.

our french patients were given the choice of repatriation or staying in Britain. All ours chose to return to France...One middle-aged French artilleryman who spoke English found me washing up mugs alone in the tiny scullery.⁸

McEwan reconheceu a dívida com Andrews na nota do autor ao final de *Reparação* e que falou sobre ela em várias entrevistas: “I am also indebted to the following author and books... Lucilla Andrews, *No time for romance*” (McEWAN, 2002)⁹.

A resposta de McEwan quanto à acusação de Langdon apareceu na primeira página do jornal *The Guardian* em 27 de novembro, falando sobre as muitas influências para a obra *Reparação*, incluindo a própria experiência do pai em Dunkirk e documentos do Museu de Guerra.

McEwan não será o primeiro e nem o último autor acusado de plágio ou que utilizará de outras obras para inspiração. No entanto, é importante considerar até que ponto as similaridades presentes nas mesmas as tornam original.

⁸ Tradução nossa: nossos pacientes franceses tinham a escolha de repatriar-se ou ficar na Inglaterra. Todos os nossos escolhiam voltar para França... Um soldado da artilharia francesa de meia idade que falava inglês me encontrou lavando as canecas sozinha na pequena copa.

⁹ Citação retirada da sessão *Acknowledgements* no final da obra. Não há, portanto, indicação de página.

CAPÍTULO II

A RELEITURA DA CULPA E DA REDENÇÃO

Reparação concentra-se no esforço de seu protagonista em fazer a reparação para as trágicas consequências de seu falso testemunho. Briony é movida a escrever uma história que é ao mesmo tempo uma confissão de sua culpa e uma história de amor ficcional com um final feliz. O romance inicia em um dia de verão muito quente no interior da Inglaterra em 1935. Esse dia, em especial, ocupa boa parte do romance, pois o narrador busca capturar a perspectiva de cada personagem em um fluxo de consciência, remetendo a uma prática utilizada por Virginia Woolf (1882-1941) em romances como *Sra. Dalloway* (1925) e *Rumo ao Farol* (1927).

Reparação possui elementos estilísticos que evidenciam a influência de Virginia Woolf e Henry James. Há referências com *The Golden Bowl* (1904), quando um item de valor, um vaso dourado, é catalizador de conflitos, como ocorre no romance Ian McEwan, quando Robbie e Cecília criam um conflito em torno de um vaso quebrado e valioso da família Tallis em uma passagem crucial do romance. A sintaxe intrincada de Henry James, que valoriza mais o pensamento em detrimento da ação, pode ser vista no fluxo de consciência das personagens em *Reparação*, embora McEwan explore mais o aspecto do tédio provocado pelo vazio e o sentimento de negligência das personagens sob o efeito de extremo calor. Enquanto as personagens de Henry James buscam reagir a partir do pensamento ou uma reflexão das suas ações, as de McEwan parecem fadadas às amarras criadas por elas próprias como repressão sexual, preconceitos de classe e paralisia moral.

Embora ocorram pequenos incidentes ao lado naquele dia de verão, é no pensamento das personagens que Ian McEwan se concentra para criar o sentimento de reparação de Briony Tallis que, de personagem, passa a ser uma instância distanciada ao assumir o papel de escritora da sua vida e das demais personagens. É nessa chave do metarromance, uma reflexão sobre o próprio ato de escrever, que Ian McEwan cria um dos romances mais intrigantes do século XXI, mesmo que o recurso de repensar a escrita ocorra no epílogo, quando a personagem finalmente desenvolve uma reflexão sobre noções como culpa, destino e o próprio ato de escrever.

2.1 A BUSCA PELA REDENÇÃO: ANÁLISE DO TÍTULO

É importante entender a escolha e o uso do título. A palavra *Atonement*, título original do romance em inglês, pode ser traduzida como reparação, expiação ou como reconciliação; optou-se, na edição brasileira, pela primeira opção. No entanto, o sentido da palavra expiação, utilizada na tradução da obra em espanhol, definida pelo dicionário online *Houaiss*¹⁰ como a purificação de crimes ou faltas cometidas, ou o sofrimento compensatório de culpa, se faz presente também durante o romance, porém, parece adquirir um cunho mais religioso como um ato de confissão, um crime ou pecado.

A palavra *atonement* tem origem anglo-saxônica. O verbo *to atone* (de *at* + *one* = unir) com o sentido de *set at one* é uma tradução anglo-francesa da expressão *être à un*, concordar; *onement*. Do uso frequente das frases *set at one* ou *at onement*, resultou a palavra *atonement* (“at-one-ment”: “em-um-acordo”).

A partir do século XVI, a palavra *atonement* passou a ter um conceito mais religioso quando William Tyndale, na sua tradução das Escrituras para a língua inglesa (1522 ou 1526), traduziu a palavra hebraica *kippur*, que significa cobrir ou esconder, por *atonement*, porque a considerou uma tradução mais exata, na medida em que contém em si o sentido de “reconciliar”, “unir, cobrir”.

Há dois ou três séculos, essa palavra passou a assumir mais o sentido de fazer as pazes ou do pagamento de uma dívida e faz referência ao ato de se purificar das culpas através de algum sacrifício, de cumprir com uma pena (um castigo) imposta pelas autoridades, de se redimir ou de padecer certos trabalhos por causa das más ações. Representa uma dívida que é paga, e, portanto, coberta.

Segundo Sigrid Renaux, “é desta forma que McEwan trabalha com ambos os significados de ‘reparação’ e como ambas as perspectivas – expiação e reconciliação – projetadas ao longo do romance” (RENAUX, 2009, p. 9). Sendo assim, *Reparação* é um romance narrado por um narrador onisciente, ou seja, distanciado e ao mesmo tempo consciente das personagens e suas ações, assim como parece conhecer seus pensamentos a fundo, a ponto desse distanciamento exigir do leitor uma capacidade de separar a Briony autora (que ele descobrirá ser o verdadeiro narrador mais adiante) do narrador onisciente, pois este dificilmente dá pistas sobre quem é, um narrador autônomo que conduz o leitor durante o processo de reparação do crime praticado por Briony.

No início do capítulo treze, por exemplo, o narrador é bastante enfático ao antecipar o crime que, em meia hora, Briony Tallis iria cometer, da mesma forma que no final do capítulo

¹⁰ GRANDE (2012): 1 tornar(-se) puro de (crimes ou faltas); remir(-se). Ex.: <expiou caro o seu crime> <passa horas rezando, expiando-se de pequenas faltas>.

onze, ele antecipa o princípio de tragédia que irá se formar, quando Robbie se separa de Cecília à procura dos gêmeos desaparecidos, tornando-se, então, provável suspeito do estupro de Lola, cuja testemunha chave é Briony no capítulo quatorze. Neste capítulo, o narrador inicia a narrativa com o que seriam as memórias de Briony acerca do interrogatório e dos documentos assinados, quando ela acusa Robbie de estuprar a prima, mesmo tendo visto apenas um vulto. O narrador antecipa – como se mergulhasse na mente de uma personagem mais velha, a escritora a esboçar aquele romance no futuro – como uma fragmentação de lembranças, o sentimento de culpa e tortura, “um rosário” a ser desfiado em sua memória durante a vida inteira (McEWAN, 2011, p. 134).

Em *Fronteiras da narrativa*, parte da coletânea de ensaios escritos por vários autores em *Análise estrutural da narrativa*, Gerard Genette (2000) reafirma o termo índice como se a ação das personagens fossem encadeadas e o autor/narrador desse pistas para o leitor acerca do desenvolvimento da narrativa e antecipasse consequências das ações, ou seja, esses capítulos mencionados já antecipam o sentimento de reparação (culpa e expiação), o crime de Briony e a tragédia que irá modificar o percurso das personagens ao longo do romance, da qual nem a própria Briony consegue escapar. Dessa forma, as fronteiras narrativas estariam para além da compreensão reducionista do que entendemos como narrador, uma vez que ele pode ser multifacetado e ir além da noção do narrar como quem conta apenas um enredo.

No começo do romance, o leitor lê *Reparação* como uma história narrada por um narrador onisciente, anônimo e em terceira pessoa. Esse “truque” está no fato de ser um romance em primeira pessoa disfarçado de uma narrativa em terceira. É através dessa característica metaficcional, quando a personagem e narradora é uma só, que os significados de *Atonement/Reparação* tornam-se ainda mais complexos.

Como supracitado, as três primeiras partes do romance trazem o tema expiação por ressaltar o falso testemunho da protagonista Briony Tallis contra Robbie Tunner, agregado da família, acusado de violentar a prima Lola, e como esta acusação afetou a vida de todos, destruindo, por exemplo, as oportunidades de Robbie de terminar seus estudos e casar-se com Cecília, pois ele é preso e, para fugir da prisão, acaba por se alistar no exército durante a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Por sua vez, para ficar próxima de Robbie, Cecília abre mão de seus estudos em Cambridge e vai trabalhar como enfermeira nos hospitais que cuidavam de soldados feridos em Londres. Briony também segue os passos da irmã como uma espécie de penitência, abrindo mão também dos estudos e futuro garantido ao estudar em uma das universidades mais importantes do país, Cambridge.

A partir da segunda parte do romance, temos Briony já crescida cuidando dos soldados e tentando achar Cecília e Robbie para mostrar seu arrependimento pelo que cometera e iniciar os procedimentos legais para absolver Robbie. Nesse momento, as personagens têm suas vidas descritas à parte, fragmentadas, pois o narrador procura descrever o percurso das personagens, de modo que o leitor possa ter uma compreensão maior dos efeitos provocados pelo crime de Briony, o perjúrio, que acaba por alterar o destino de Briony, Cecília e Robbie. Aliás, a palavra destino aqui parece ser totalmente ambivalente, uma vez que as personagens, apesar de estarem marcados pelo elemento trágico, carregam ou exacerbam outros conflitos. O primeiro deles é a separação de classes, pois Robbie não poderia se casar com Cecília por ele ser um agregado da família Tallis, vivendo de favores, assim como o vazio existencial de Cecília, dividida entre assumir esse aparente “romance proibido” diante da família e da sociedade.

Por sua vez, Briony reconhece que não pode escapar dos seus atos por mais que tente. Está consciente do crime que cometeu, embora tente atribuir os atos a uma criança de treze anos (sua idade em 1935), quando é confrontada por Robbie. Esse diálogo, na verdade, ficcional e inventado pela Briony escritora, é sintomático, porque descreve o que a personagem-autora gostaria de ter feito, mas nunca teve coragem de fazer: aproximar-se efetivamente de Cecília e reencontrar Robbie. Há motivos para isso, no entanto, já que Cecília e Robbie morreram, fato que só o narrador conhece e Briony, no epílogo, revela para o leitor.

A quarta parte do romance, “Londres 1999” termina com o tema da reparação, ao apresentar o diário de Briony Tallis no dia do seu septuagésimo sétimo aniversário. Briony reflete sobre seu romance quando escreve: “como pode uma romancista alcançar reparação quando, com seu poder absoluto de decidir como uma história termina, ela também é Deus?” (McEWAN, 2011, p. 269). Essa afirmação pode ser irônica, uma vez que Briony enxergava Robbie e Cecília como personagens de um romance imaginário, e, embora eles fossem reais, como narradora, foi capaz de mudar e alterar a vida do ser humano de acordo com os seus critérios.

A partir desse poder de decisão que ela tem ao escrever o romance, temos um final feliz onde Cecília e Robbie terminam juntos, vivendo felizes; a reconciliação após a separação, como complemento à expiação, como harmonia no final do romance, em contraste com a desarmonia que ela havia criado nas vidas de Cecília, Robbie e, conseqüentemente, em sua própria vida.

2.2 PRÓLOGO: UM POUCO DE JANE AUSTEN NA OBRA DE McEWAN

A temática do leitor que se perde na leitura ao procurar desesperadamente fazer sua realidade mais parecida com suas fantasias inspiradas pela literatura não é de hoje. *Madame Bovary* e *O primo Basílio* são representações literárias da confusão ingênua entre realidade e ficção.

O romance *Madame Bovary* do escritor francês Gustave Flaubert, publicado em 1857, tem como protagonista uma personagem que adora ler. Emma Bovary, uma mulher sonhadora, romântica e ingênua, esperava que sua vida fosse cheia de aventuras e amores proibidos como nas histórias que lia e ouvia de outros, como de uma senhora que havia no convento e que vinha todos os meses, durante oito dias, trabalhar na rouparia. Ela

contava histórias, dava-lhes novidades, fazia-lhes recados na cidade e, às mais crescidas, emprestava, em segredo, alguns romances que trazia sempre nos bolsos do avental e dos quais ela mesma devorava longos capítulos nos intervalos das suas ocupações. Tratavam só de amores, de amantes, senhoras perseguidas desmaiando em pavilhões solitários, postilhões assassinados em todas as paragens para trocar de animais, cavalos abatidos em todas as páginas, florestas sombrias, perturbações do coração, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar, rouxinóis nos bosques, cavalheiros valentes como leões, mansos como cordeiros, mais virtuosos do que aqueles que realmente existem, sempre bem apresentáveis e chorando como urnas. (FLAUBERT, 2000, p. 39).

Emma quando recém-casada, via no casamento com Carlos a oportunidade de concretizar os sonhos e a vivência amorosa que a inspiravam através dos romances, pois acreditava que o encantamento de seu casamento chegaria algum momento.

Antes de casar, Emma julgara sentir amor; mas a felicidade que deveria resultar desse amor não aparecera, pelo que se deveria ter enganado, pensava ela. Procurava agora saber o que se entendia, ao certo, nesta vida, pelas palavras felicidade, paixão e êxtase, que, nos livros, lhe haviam parecido tão belas. (FLAUBERT, 2000, p. 37).

No entanto, percebeu que seu marido não era como os das heroínas dos romances que lia:

Não devia um homem, pelo contrário, saber tudo, ser exímio em múltiplas atividades, iniciar a mulher nas energias da paixão, nos requintes da vida, em todos os mistérios? Mas aquele não ensinava nada, não sabia nada e não aspirava a nada. Supunha-a feliz, e ela detestava-o por aquela calma tão bem assente, aquela serena inércia, a própria felicidade que lhe dava. (FLAUBERT, 2000, p. 43).

Usava a literatura para suportar a mediocridade e imaginar um mundo mais emocionante do que o oferecido por seu enfadonho marido. A leitura impulsionava Emma a tentar realizar na vida real os prazeres que ela alcançava através da ficção.

O primo Basílio é um romance de Eça de Queirós publicado em 1878. Os personagens Luísa e seu marido Jorge representam a família burguesa de Lisboa. Assim como Emma, era por meio da leitura que Luísa podia ficar a par dos acontecimentos da moda, dos costumes, da literatura e dos eventos da sociedade.

E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estende-se na voltaire, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos e orelha, começou a ler, toda interessada. Era a *Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. (QUEIRÓS, 2006, p. 8).

Luísa demonstrava ter interesse em ler romances, era curiosa e sonhava em conhecer as cidades descritas nos romances:

– Que vida interessante a do primo Basílio! – Pensava. – O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances. – A Escócia e os seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores de teto chato, onde vivem as Grazulas, ver azularem-se ao longo as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris! Paris sobre tudo! Mas, qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (QUEIRÓS, 2006, p. 46).

Ela interagira com os romances, de tal forma que estes passavam a fazer parte não só de sua vida, mas de suas ações, despertando sentimentos e desejos.

Em *Reparação*, antes de a história começar, há uma epígrafe que é uma citação do romance gótico *A Abadia de Northanger* (1818) de Jane Austen:

“Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido. Em que se fundamentam tais julgamentos? Pense em que país e em que era vivemos. Lembre que somos ingleses, que somos cristãos. Consulte seu próprio entendimento, seu senso do que é provável, sua observação do que se passa à sua volta. Como nossa formação poderia nos preparar para tais atrocidades? Como nossas leis seriam coniventes com elas? De que modo coisas assim poderiam ser perpetradas sem que ninguém delas soubesse num país como este, em que as relações sociais e literárias são como são, em que cada homem está cercado por toda uma vizinhança de espiões voluntários, e as estradas e os jornais deixam tudo às claras? Querida senhorita Morland, que ideias a senhorita tem se permitido conceber?” Haviam chegado ao final da galeria, e com lágrimas de vergonha ela foi embora correndo para seu quarto. (AUSTEN, 2009, p. 180).

As principais semelhanças entre esses dois livros podem ser encontradas em suas principais heroínas, Catherine Morland e Briony Tallis. Ambas possuem uma concepção do seu ambiente, sob a influência das suas leituras e o recriam a sua maneira. Catherine é influenciada por romances góticos e procura enxergar tudo sob o prisma de livros como *Os Mistérios de Udolpho* (1794), da escritora inglesa Ann Radcliffe (1764-1823), e Briony por seus livros de histórias infantis; ambas são sonhadoras. No entanto, as consequências de suas ações são diferentes.

Em *Leituras de Jane Austen no século XXI*, Silva afirma que:

Esse diálogo de Henry Tilney seria retomado por Ian McEwan na abertura de *Reparação* (2002), quando o autor desenvolve um diálogo entre Catherine Morland e Briony Tallis, uma aspirante à escritora, que, assim como Catherine, recria um mundo ao seu redor, uma vez que passa a tratar as pessoas como personagens de um romance (SILVA, 2014, p. 201).

Mais adiante, Silva comenta a questão da formação do leitor a partir da compreensão de mundo, pois tanto Briony e Catherine seriam leitores “ativos”, mesmo que ambas sejam levadas ao erro (SILVA, 2014, p. 203). A diferença básica entre Catherine e Briony é que a primeira seria o leitor comum, ao passo que Briony é a leitora que planeja ser escritora, portanto, atuando ainda mais como um agente deformador da “realidade” em que vive. Ambas personagens veem ações, nas quais elas não existem. Catherine Morland acredita que o pai do seu objeto de afeição, Henry Tilney, teria matado a esposa ao trancafiá-la em seu quarto, da mesma forma que uma das personagens do já citado *Os Mistérios de Udolpho*. Por sua vez, Briony acredita (ou deseja acreditar) que Robbie é um maníaco sexual que assediava a irmã e finalmente a atacou em uma biblioteca. Ao ver a prima, Lola, caída e machucada, Briony tem certeza absoluta que ela foi estuprada por Robbie, apesar de ter visto apenas um vulto. Incitada por uma paixão por Robbie, um sentimento não correspondido, Briony também é levada pelo ciúme, embora esse detalhe seja retomado por Robbie, quando ele caminha pela França durante a Segunda Guerra e reflete sobre o que levou Briony a acusá-lo.

Nessa parte, é interessante observar que, mais uma vez, a culpa é força motriz e agente predominante na ação das personagens. Ao resgatar Briony de afogamento em um lago, Robbie, encolerizado, acusa a menina de criar uma situação de perigo, quando ela se jogou no rio apenas para ser salva pelo seu herói. Briony se declara para Robbie e diz que o ama, mas o rapaz a ignora totalmente. Esse elemento é um agravante ainda maior para Briony, uma vez que a imaturidade de uma pré-adolescente em 1935 não seria o motivo maior para que ela

acusasse um inocente de um crime. Haveria ressentimentos, incapacidade de lidar com as emoções, quando Briony acompanha as tentativas de Robbie e Cecília se entenderem na mansão, sendo testemunha de uma cena crucial no romance, a cena da fonte, quando Cecília se despe na frente de Robbie, do conteúdo sexual da carta de Robbie (“em meus sonhos úmidos, quero beijar sua boceta”) e da cena de sexo entre Cecília e Robbie na biblioteca.

Em *A Abadia de Northanger*, como já foi dito, Catherine Morland é obcecada por romances góticos e permite que sua imaginação corra solta. Ela acusa injustamente o General Tilney de matar sua esposa e mais tarde percebe seu erro. Em *Reparação*, Briony, assim como Catherine Morland, erroneamente acusa um homem de um crime que ele não cometeu. Ao contrário de *A Abadia de Northanger*, o homem inocente vai para a cadeia e Briony procura reparar seu erro durante toda a sua vida. Enquanto em *A Abadia de Northanger*, há um final conciliador para Catherine Morland e ninguém é ferido por suas acusações diferentemente de Briony.

Em entrevista, McEwan afirma que *Reparação* é “Meu romance de Jane Austen” e fala da influência de Austen em sua escrita:

Catherine Morland, a heroína de *A Abadia de Northanger* de Jane Austen, era uma menina tão cheia de gosto pela ficção gótica que provoca estragos em sua volta quando ela imagina um homem perfeitamente inocente para ser capaz das coisas mais terríveis. Por muitos, muitos anos eu estive pensando como eu poderia inventar um herói ou heroína que poderia ecoar esse processo em Catherine Morland, mas dando um passo adiante e olhando, não o crime, mas o processo de reparação, e fazê-lo por escrito- através de contar uma história, eu diria. (GILES, 2002, p. 62-63).

Tirando a semelhança no enredo, existem alusões a *A Abadia de Northanger* quanto à arquitetura da casa dos Tallis descrita como de “estilo gótico baronial” (MCEWAN, 2011, p. 22) e, também, ao final do romance, quando a casa dos Tallis é transformada em um hotel chamado *Hotel Tilney* – nome do general que Catherine falsamente acusa.

Temos em ambas as obras um erro de julgamento e a leitura errônea da realidade pelo ponto de vista de duas crianças de mente muito criativa. Sobre essa questão da leitura, Silva comenta:

a leitura é ponto de partida para a continuidade de um diálogo constante entre o leitor, a continuidade de um projeto artístico do autor (seja ele gótico, realista, romântico, dentre outros) e o arbítrio de se perder e se encontrar nas páginas de um livro (SILVA, 2014, p. 203)

A livre arbitrariedade de Catherine e Briony acaba por transformar as páginas de um livro imaginário que ambas criam para escapar da realidade. Não é de se estranhar que a

abertura de *Reparação* contenha essa reflexão moral e religiosa, quando Henry Tilney chama a atenção de Catherine sobre o fato de serem ingleses, portanto, naturalmente dotados de um discernimento mais racional, capaz de separar realidade e sonho, enxergar o que seria aceitável e condenar o que seria criminoso. Por outro lado, Catherine deseja escapar do cotidiano insípido que aparentemente apenas a literatura poderia mudar, assim como Briony acredita – como leitora e escritora – que a realidade seria moldável ao reescrever sua própria história, atribuída de um senso realista e reflexivo sobre o papel da ficção.

2.3 A SOCIEDADE BRITÂNICA DE 1930 E A QUESTÃO DAS CLASSES EM *REPARAÇÃO*

A sociedade britânica na década de 1930 estava marcada pela dissolução do Império britânico bem como pela Grande Depressão nos Estados Unidos. Perspectivas industriais não tinham melhorado como o esperado e o declínio da indústria do carvão foi levando a Inglaterra ao aumento do desemprego. Embora o país visse uma ascensão na atividade empresarial com a indústria florescendo novamente ao produzir equipamentos para a Segunda Guerra Mundial, o uso de máquina fez a classe trabalhadora mais vulnerável e dependente de patrocínio.

Uma parte da nobreza privilegiada por fazer parte dos “novos ricos” e com uma visão de vida capitalista estava usando o proletariado para seus próprios benefícios. Educação era algo destinado à classe média apenas, enquanto a mobilidade social parecia algo distante para os menos abastados. Esse novo pensamento é bastante simbólico a partir de Paul Marshall em *Reparação*, pois ele é o novo rico e empresário, dono de uma fábrica de chocolates, capaz de lucrar com a guerra iminente. É ele quem cria um jogo de sedução, culminando no falso estupro de Lola e o “verdadeiro criminoso”, embora a ambiguidade do seu crime seja contestada mais adiante, quando sua vítima acaba por se casar com ele.

De fato, Robbie e Cecília acreditam que Danny Hardman, um jovem caseiro e com ligeira deficiência mental, seria o estuprador de Lola, quando, na verdade, é Paul Marshall que já a assediava sexualmente e a atacou na noite em que os gêmeos (por sinal, irmãos de Lola) fogem da mansão e todos saem à procura dos fugitivos. Percebe-se claramente que a suposição de Robbie e Cecília reside no fato de que Danny é um empregado e, dessa forma, um homem da esfera social de Paul Marshall seria incapaz de cometer o crime. É desse preconceito de classe que surge uma leitura interessante de Ian McEwan acerca das

aparências, pois até mesmo Robbie é levado a acreditar que alguém de uma classe social igual à sua seria capaz de cometer um crime.

No epílogo, Briony, aos 77 anos, deixa claro que a ironia está no fato de Paul e Lola serem condecorados pela rainha Elizabeth II com títulos de nobreza, enquanto seu passado os condenaria a títulos menos nobres. Ao contrário da adaptação cinematográfica da obra, feita pelo inglês Joe Wright¹¹, Briony apenas publicará o romance, quando todos os “personagens reais” do seu romance estiverem mortos, ou seja, a reparação não se daria por completo, porque ela não desejaria expor Lady Lola e Sir Paul Marshall, revelando o que aconteceu no passado.

Em *Reparação*, McEwan retrata a questão das classes sociais a partir do choque entre os sentimentos de Robbie Turner e Cecília Tallis. Robbie está intimamente ligado à família Tallis, desde que ele era uma criança, pois, mesmo sendo filho da governanta, teve sua educação universitária em Cambridge financiada por Jack Tallis. Aliás, o pai de Robbie teria abandonado mulher e filho e, embora Jack Tallis não apareça no romance e seja mencionado várias vezes, ele se torna uma espécie de figura paterna a proteger Robbie e assistir a Grace Tunner, quando lhe dá uma casa para morar.

Isso não é aceito pela matriarca da família, Emily Tallis. Ela reduz Robbie a “um hobby de Jack” e o vê como uma ameaça maior, pois era a ascensão social de Robbie que a preocupava ao se tornar muito íntimo da família. “Isso não vai dar certo”, era a expressão que ela sempre usava ao se referir ao apego do marido em relação a Robbie (MCEWAN, 2011, p. 115-116). Emily Tallis enxerga a ambição do jovem rapaz como uma ameaça à ordem natural das coisas, porque não gosta de vê-lo numa posição igual a sua e de seus filhos. Esse afeto de Jack pelo filho da governanta seria uma intromissão e uma injustiça com os seus filhos, Leon, Cecília e Briony.

De fato, a interferência de Jack Tallis como padrinho de Robbie dá ao último certa independência futura. Enquanto estava em Cambridge, Robbie teve contato com pessoas de visões políticas e valores diferentes:

Ele gostava de deixar claro para todos que não se importava – lá vai a filha da patroa da minha mãe, suas teorias científicas sobre as classes sociais, sua própria autoconfiança um tanto forçada. Eu sou o que sou. (MCEWAN, 2011, p. 65).

¹¹ No Brasil, o filme recebeu o título de *Desejo e Reparação*. A adaptação será discutida e analisada com mais referências no quarto capítulo da dissertação.

Esse tipo de pensamento dava a Robbie a liberdade de escolha, de seguir futuramente seu próprio caminho sem precisar se submeter à condição que vivia, ganhando, assim, autoconfiança e almejando se tornar um médico, ao contrário de ser um professor, pois sua entrada em Cambridge, a princípio, seria para se formar em licenciatura, seguindo o que Terry Eagleton (2001) afirmaria ser a profissão mais próxima que o proletariado inglês alcançaria. Com efeito, Eagleton descreve que a premissa do século XX na Inglaterra era a defesa do direito da classe operária à educação, já que a premissa de pensadores e artistas da Era Vitoriana como Matthew Arnold (1822-1888) era que as classes sociais menos abastadas tivessem acesso à educação como uma necessidade social, pois a aristocracia estava deixando de ser a classe dominante na Inglaterra (EAGLETON, 2001, p. 32).

Contudo, Robbie Turner quer ir além do que a sociedade dominante estabelecia para ele ao se recusar a ser professor de Inglês (entendido aqui também como professor de literatura), já que almejava ser médico, e muda de curso, assim que passa a estudar em Cambridge. Para a surpresa de Cecília, essa insurgência é recebida de duas formas: ela admira sua rebeldia e se sente contrariada. São sentimentos que a perseguem em seu fluxo de consciência, pois para de falar com Robbie quando iniciam os estudos em Cambridge. Parece ter vergonha da antiga amizade ao se ver cercada por amigas da sua classe social e interagir com o filho da governanta suscita sentimentos contraditórios de piedade e discriminação. A paixão é outro elemento que aflora naquele verão, quando Cecília descobre que seus sentimentos a têm torturado, porque ela também deixou de ser aquela moça esnobe e deslumbrada com Cambridge. Robbie havia se tornado a única pessoa com quem ela poderia conversar de forma inteligente e sem as máscaras sociais impostas pela separação de classes.

Apesar desse reconhecimento da postura um tanto rebelde de Robbie, há algo intrigante na forma como Ian McEwan descreve a família Tallis: uma família disfuncional, cada integrante em seu mundo particular em um dia de verão muito quente, pois tudo o que sabem fazer se resume a ficar à beira da piscina, tomando uma bebida, ter jantares agradáveis e sem muitos afazeres:

Cecília conduziu os visitantes até a sala de estar, depois passaram pelas portas envidraçadas pelas rosas em direção à piscina, que ficava atrás do estábulo [...] saíram num terraço pavimentado com uma pedra tão branca que chegava a ofuscar a vista [...] havia uma mesa de metal branco com um jarro de ponche gelado sob um quadrado de gaze”. (McEWAN, 2011, p. 43).

Tais atividades retratam um estilo de vida privilegiado da família Tallis se ocupando com o que há de mais trivial. A matriarca parece viver com uma enxaqueca interminável e

deixa ao cargo da filha mais velha, Cecília, a administração da casa, inclusive, a educação de Briony e a recepção dos sobrinhos, Lola Quincey e seus irmãos gêmeos, Jackson e Pierrot. Apesar de tudo parecer normal naquele ambiente, há problemas na estrutura familiar. Um exemplo disso é o relacionamento entre Jack e Emily:

Que ele trabalhava até tarde, ela sabia; porém sabia também que ele não dormia no clube, e ele sabia que ela sabia disso. Mas não havia nada a dizer. Ou melhor, havia coisas demais a dizer. (McEWAN, 2011, p. 113).

Divórcio era algo que ia contra as normas inglesas da época e era raro, pois os divorciados eram vistos pela sociedade com maus olhos. Tinham um exemplo claro de como seriam tratados, pois passaram pelo divórcio dos pais de Lola. Hermione é irmã de Emily Tallis, casada com Cecil, mas o abandona por se envolver com outro homem. O cunhado de Emily resolve se refugiar em outro lugar para escapar do escândalo. O adultério e o possível divórcio aparecem em jornais, e os irmãos Quincey são enviados para a mansão até que tudo se normalize na família, embora o narrador deixe claro que os pais de Lola e os gêmeos não irão se reconciliar. Nesse ponto, parece que o casamento de Emily Tallis, mais conservadora e intolerante, também está a perigo, mas ela jamais admite a hipótese de divórcio, fingindo não saber da indiferença do marido ou de seus possíveis casos. Deixa toda a responsabilidade de administrar a casa e, conseqüentemente, a família também para Cecília, quando esta se encontra de férias na mansão.

Quando a família se volta contra Robbie e impede Cecília de manter contato com ele na prisão, ela rompe com a família e, por coincidência, a Segunda Guerra é deflagrada, obrigando os ingleses a enfrentar a Alemanha. É interessante observar que os Tallis em momento algum recorressem a iminência da guerra e a ascensão de Adolf Hitler. O único a levantar a questão é justamente o suposto “novo rico”, amigo de Leon Tallis, com quem Cecília tem uma relação de repulsa quando se conhecem. Paul busca o tempo todo alertar a família sobre a eclosão da guerra e até já sabe como irá prosperar nos negócios ao vender barras de chocolate como suplemento para os soldados ingleses. Porém, os Tallis preferem viver um mundo à parte em que assuntos como guerra são extremamente desagradáveis e até impensáveis.

Durante a guerra, Cecília escreve cartas a Robbie e, em uma delas, relata a ruptura com a família, como uma forma de protesto e reafirmação dos seus sentimentos:

Eles se voltaram contra você, todos eles, até meu pai. Quando destruíram a sua vida, destruíram a minha também. 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. [...] agora que rompi com eles, estou começando a compreender o esnobismo que havia por trás da burrice deles. Minha mãe jamais perdoou você por ter tirado diploma de primeira classe. (McEWAN, 2011, p. 209).

Cecília acredita fortemente que o motivo de Robbie Turner ter sido acusado e condenado pelo estupro de Lola é devido sua posição na estrutura de classes da época. Portanto, ela relativiza a culpa de Briony que até teria tentado voltar atrás, quando, mais velha, reconhece ter testemunhado em falso. Por ser, até então, o verdadeiro arrimo emocional da família, Cecília seria contra o posicionamento dos pais que só passaram a ver Robbie como um perigo diante das insinuações de que este estaria interessado na sua filha mais velha. Seria então a palavra de uma menina de treze anos, Briony, oriunda de uma elite, contra a palavra do filho da governanta.

A questão de classes é descrita de forma sutil, mas mostra como influenciou a vida dos personagens, pois, apesar de Robbie ter tido oportunidades de alcançar um nível social superior, ele ainda assim teve que se deparar com uma sociedade dividida em classes e estratificada. Dessa forma, *Reparação* também pode ser interpretado como uma tentativa de expiação social, uma culpa da família Tallis, quando, depois da guerra, ela encontra-se totalmente destruída com o abandono de Cecília, a bela propriedade utilizada como ponto estratégico durante a guerra. Apesar dessa culpa ser no âmbito familiar, o romance sugere que a guerra traria o impacto do coletivo, muito além do microcosmo das personagens típico do romance burguês, quando a unidade familiar é implodida e da qual nenhuma das personagens consegue escapar.

2.4 A INFLUÊNCIA DO IMAGINÁRIO NA PERSONAGEM BRIONY: A CENA DA FONTE, DO BILHETE E DA BIBLIOTECA

Em *Reparação*, a mente criativa de Briony aos 13 anos constrói histórias fantasiosas, a partir de cenas envolvendo a irmã e o amigo de infância, mudando a vida de todos ao seu redor por um depoimento inspirado em sua imaginação fértil.

Na tarde de verão já mencionada, Briony assiste da janela de seu quarto a uma cena. Sua irmã, Cecília, tira a roupa, fica apenas de combinação e mergulha na fonte instalada no jardim da mansão. Com ela, está o filho da arrumadeira, Robbie. Para a menina, é como se ele estivesse dando alguma ordem para a irmã. Briony não entende o que está acontecendo, mas percebe a tensão nos movimentos da irmã que, após sair da água, marcha rispidamente em

direção à mansão. Essa cena é retomada depois sob a perspectiva de Robbie e Cecília para que o leitor compreenda a interpretação infundada de Briony. Ela passa a acreditar que a irmã está sendo assediada por Robbie e a irmã com roupas íntimas parece exposta e ultrajada.

Seu primeiro pensamento enquanto assiste a cena é:

Robbie Turner. Havia algo um tanto formal na sua posição, a alguns metros da moça, a cabeça um pouco para trás. 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 casando com ela. (McEWAN, 2011, p. 35).

Ao observar da janela, o que vem a sua mente é um conto de fadas, escrito por ela mesma a fim de interpretar o comportamento do casal.

A impressão de Briony em relação à cena é compreensível, já que ela interpreta a cena como se a irmã fosse uma princesa e Robbie o plebeu que a deseja: “Fazia muito sentido. Essas violações de fronteiras eram comuns nos romances cotidianos” (McEWAN, 2011, p. 35). Contudo, contrariando os contos de fada, a princesa aqui não deveria se ver exposta para um simples plebeu, ao mesmo tempo que a imagem de Robbie, por quem Briony escondia uma paixãozinha, começa a adquirir outros contornos do herói para o de um homem devasso.

Sua interpretação do evento visto a distância é mudada pelo que se segue imediatamente; e é partir daí que observando mesmo sem compreender começa a pensar – “como era fácil entender tudo errado, completamente errado” (McEWAN, 2011, p. 36), antecipando sua interpretação errada do que acontecia, quando Briony já adulta está escrevendo *Reparação*:

Foi o gesto de Robbie, que agora levantava a mão com autoridade, como se desse uma ordem a que Cecilia não ousaria desobedecer. Era extraordinário ela não poder resistir a ele. Por insistência de Robbie, ela estava tirando as roupas, e muito depressa [...] Que estranho poder ele teria sobre ela? Chantagem? Ameaças?”. (McEWAN, 2011, p. 35).

Essa cena novamente ativa sua imaginação criadora, quando ela reflete sobre o que acabou de ver:

a cena que havia testemunhado como algo encenado só para ela, uma moral especial para ela envolta num mistério. [...] deu-se conta de que poderia escrever uma cena como aquela ocorrida junto à fonte e que poderia incluir um observador oculto, como ela própria. [...] Poderia escrever a cena três vezes, de três pontos de vista; sua excitação era proporcionada pela possibilidade de liberdade, de livrar-se daquela luta desgraciosa entre bons e maus, heróis e vilões. Nenhum desses três era mau, nenhum era particularmente bom. Ela não precisava julgar. [...] E somente numa história

seria possível incluir essas três mentes diferentes e mostrar como elas tinham o mesmo valor. Essa era a única moral que uma história precisava ter. (McEWAN, 2011, p. 37).

Briony é aspirante a escritora, tudo é usado como material para inspiração. Contudo, ligada à estrutura dos contos de fada e fábulas, haveria de ter uma reflexão moral a ser feita e essa se dá na peça que planeja encenar para a família naquela noite de verão. Briony cria camadas ao observar essa simples cena da fonte: a princesa indefesa e o criado lascivo, a heroína traída pelo herói de sua peça e a própria realidade, revista como algo “oculto” e incompreensível. Pode ser que Ian McEwan mostre como o ficcionista pode ser aquele que, para criar um efeito, distorça a realidade, transformando o que aparentemente é trivial e banal em algo mais perigoso, sedutor e perturbador como ocorre nos pensamentos de Briony.

Enquanto criança, usando a imaginação, cria na realidade constituída seus próprios significados e, assim, a realidade criada passa a influir naquela já existente. Nesse ponto, não há mais distinção entre realidade e ficção, personagens e “pessoas” em *Reparação*.

É importante ressaltar que, logo no início do romance, Briony termina de escrever uma peça chamada *The Trials of Arabella (Arabella em apuros)* sobre uma heroína dividida entre a virtude de um amor platônico e a paixão avassaladora. Ao gosto das peças de moralidade, Arabella é como uma princesa que deve passar por peripécias até encontrar o que seria o amor perfeito. Trata-se obviamente de uma representação da própria Briony na peça, que utiliza a família e os demais como referência para criar suas personagens, de modo que, após a cena da fonte, ela altera a personalidade do herói e par romântico de Arabella, tomado por sentimentos e sensações obscuras tal como Robbie teria ao ver Cecília molhada e quase nua na fonte, mais uma vez, sob sua perspectiva e leitura de uma menina de treze anos, incapaz de compreender a sexualidade.

Ao propor a encenação da peça para os primos Quincey, Briony estabelece, logo no prólogo, questões morais que Arabella irá enfrentar em seu percurso. Acredita que a paixão é perigosa e o amor deve ser algo sublime. É evidente que a formação puritana na educação de Briony torna-se o alicerce para os sentimentos que se formam ao rejeitar a cena da fonte e desconstruir a imagem idealizada que possui de Robbie como herói de sua peça de teatro. De fato, Emily Tallis, mais adiante, comenta durante o jantar que o pai trancava as filhas durante o verão para que os aldeões não se exaltassem ao vê-las expostas, assim como o verão representa a liberação dos sentidos e das sensações (McEWAN, 2011, p. 99).

Ao falar da sexualidade feminina, Polly Young-Eisendrath cita uma “verdade incômoda” a partir dos estudos e da biografia de Jacques Lacan. A psicanalista comenta que

os estudos de Lacan apontavam para uma questão problemática sobre o desejo feminino, até então aprisionado na esfera do puritanismo criado pelo patriarcado, uma vez que “as mulheres buscavam ser desejáveis mais do que inteiramente compreendidas” ou até amadas (EISENDRATH, 2001, p. 15). Pode ser que o ato de incriminar Robbie tenha sido motivado por uma Briony incapaz de lidar com o desejo sufocado e a ideia de que, por ser uma criança, ela não pode ser desejada como mulher ao ver a cena da fonte, pois Cecília já é uma mulher adulta, enquanto a irmã caçula estaria condenada a vislumbrar o desejo a partir da janela como simbolicamente a passagem do romance descreve. Por outro lado, a autora e psicanalista adianta que

querer ser desejada não é a expressão de um desejo de intimidade ou união. Pelo contrário, querer ser desejada nos faz sentir como se não possuíssemos desejos próprios. Nós [mulheres] nos preocupamos em manter as coisas sob controle e para isto nos apresentamos de uma certa maneira, falamos de uma certa maneira, sugerindo as nossas necessidades. No entanto, nunca dizemos diretamente o que queremos. Fomos tão bem programadas culturalmente para perceber com sutileza se estamos ou não provocando o ‘efeito desejado’ que não conseguimos perceber o que realmente queremos nem ver o quanto estamos motivadas para quereremos ser desejadas. (EISENDRATH, 2001, p. 17)

Por essa razão, não é de se estranhar a hesitação causada em Cecília, entregue ao próprio desejo por Robbie, incapaz de verbalizá-lo, embora ambos, contrariando a premissa de que apenas a mulher desconhece o desejo, estejam confusos quanto ao que sentem a ponto de Robbie afirmar que não se deve culpar o calor. O calor não parece interferir na concepção de mundo de Briony em seu quarto, egocêntrica e estimulada pela família com um talento precoce. Logo no primeiro capítulo, o narrador a descreve como uma criança ativa e precoce.

Para Silva, em seu artigo sobre *Reparação*, o início do romance já preconiza as ações de Briony ao afirmar que

na parte inicial do romance, Briony ensaia e reescreve *The Trials of Arabella* (*As Provas de Arabella*) baseada na suas percepções do que seria o amor, quando o narrador a descreve como “uma daquelas crianças possuídas por um desejo de conceber o mundo à sua maneira” (McEWAN, 2002, p. 4), sendo o quarto da menina, uma espécie de santuário, onde pequenos animais (brinquedos) estão todos posicionados na sua direção como se o universo do escritor fosse o do indivíduo aut centrado, cuja autoridade não deve ser questionada, dado que a imaginação é o espaço sagrado para o exercício do ato de escrever (SILVA, 2008, p. 3).

Da mesma forma, Briony busca um mundo em miniatura e se recusa a ter segredos, pois existiria nela um “desejo por um mundo harmonioso e organizado” (McEWAN, 2011, p. 5). Portanto, a sexualidade aflorada de Cecília é um rompante contra essa harmonia, assim

como o herói nada assexuado de Robbie seria contrário ao ideal platônico do amor juvenil que Briony defende para Arabella em sua peça.

2.4.1 O Bilhete

Horas mais tarde daquele mesmo dia quente de verão, Briony é incumbida por Robbie de entregar à Cecília o que seria uma carta de amor como tentativa de se desculpar pela cena da fonte. Ele se engana e coloca no envelope uma declaração obscena aos olhos da garota, que lê o bilhete intrigada com os acontecimentos daquela tarde: “Em meus sonhos, beijo sua boceta, tua boceta úmida. Em meus pensamentos, passo o dia inteiro fazendo amor contigo” (McEWAN, 2011, p. 69).

Briony lê secretamente o bilhete e fica em choque pelo conteúdo da carta:

Com a carta entrara em cena algo de visceral, brutal, talvez até criminoso, algum princípio obscuro, e, apesar de estar tão empolgada com as possibilidades, Briony não duvidava que sua Irmã estivesse sendo ameaçada de algum modo e que precisasse de sua ajuda. (McEWAN, 2011, p. 89).

O narrador deixa claro que, a partir da leitura da carta, a concepção de mundo de Briony está para entrar em colapso ao se deparar com uma linguagem imprópria e até então desconhecida. O aspecto “obscuro” do desejo finalmente é escancarado e Robbie, mesmo tendo escrito a carta em um gesto de brincadeira, é inconsciente dos efeitos que isso poderia causar na mente da menina, uma vez que foi enviada por engano. Contudo, Briony toma a afirmação de Robbie como uma ameaça e deseja acreditar, ferida também em sua vaidade por ver o amor sob outra perspectiva mais mundana, excluí-la de um suposto triângulo amoroso que apenas seria explicado mais à frente no romance.

Briony abre o bilhete, mesmo sabendo que não deveria, mas faz isso pensando que poderia ajudar como material para escrever e assume um papel de detetive, escolhendo alimentar sua imaginação:

Naturalmente, nunca ouvira ninguém pronunciar aquela palavra [...] nem sequer sua mãe, jamais se referia à existência daquela parte de seu corpo. [...] O contexto ajudava, porém não era só isso, a palavra era coerente com seu significado, era quase uma onomatopeia. (McEWAN, 2011, p. 89-90).

Briony fica desconcertada e desorientada pelo termo anatômico simples, direto e realista “boceta”¹². Sua desorientação é totalmente refletida em sua incapacidade de pronunciar as letras daquela palavra, uma vez que *cunt* é um termo pejorativo e utilizado até hoje para depreciar a mulher em língua inglesa. Ao dialogar com a prima, Lola Quincey, Briony resume todas as ações praticadas por Robbie e descreve a palavra até então impronunciável. Ela observa que Lola reage de forma favorável ao condenar o autor da carta e decidem descrever Robbie como um maníaco sexual.

2.4.2 A Biblioteca

Na sucessão de eventos, a menina reconstrói a imagem do rapaz, com quem convive desde que nasceu. Antes do jantar, na biblioteca da mansão, o casal se entrega ao desejo e acaba sendo flagrado por Briony fazendo sexo:

Quando deu mais uns passos foi que os viu, vultos escuros no canto mais distante do recinto. Embora estivessem imóveis, sua percepção imediata era de que havia interrompido um ataque, uma luta corporal. [...] Briony olhou por cima dos olhos de Robbie e viu os olhos apavorados de sua irmã. (McEWAN, 2011, p. 96).

A confusão em sua cabeça e falta de experiência como criança é completamente compreensível ao imaginar uma cena de ataque. É mais fácil para Briony ver Robbie como um maníaco do que como um apaixonado:

A cena era uma concretização tão cabal dos seus piores temores que ele teve a impressão de que sua imaginação excitada havia projetado aquelas figuras nas lombadas dos livros nas estantes. (McEWAN, 2011, p. 96).

É de se considerar também que o narrador deixa em aberto se o julgamento da cena, “os piores temores” de Briony, seriam fruto da percepção da Briony criança em detrimento da Briony adulta, uma vez que o narrador estabelece um choque moral diante da agressividade sugerida pela cena sexual que, para Briony até então, não seria a de um sexo consensual, reafirmando sua acusação contra Robby, quando surge a oportunidade de culpá-lo pelo estupro de Lola na mesma noite.

Isso porque os sentimentos que vieram à mente de Briony naquele momento combinaram elementos da realidade em contraponto com sua visão idealizada de uma acepção

¹² Em inglês a palavra usada é *cunt* (gíria para vagina em inglês).

romântica em torno do sentimento, entendido aqui como não carnal. Essas imagens, a da fonte e da biblioteca, parecem dialogar com o conteúdo da carta e afetam sua percepção emocional e não a lógica dos fatos, por ser uma criança ainda educada sob a égide do puritanismo que parece ainda advir da Era Vitoriana.

A infância é uma fase da vida que está diretamente relacionada com a imaginação visto que quando se é criança imaginar, criar e reinventar situações que se encontra no seu cotidiano é algo constante. Para Moraes, a questão do puritanismo inglês vem mesmo da Era Vitoriana ao afirmar que

a família nunca foi tão reverenciada e sentimentalizada quanto na Era Vitoriana. O lar transformou-se num tempo de perfeição, regido por aquela que representava o ideal da fidelidade, maternidade, zelo pelo grupo familiar; era uma espécie de refúgio onde os homens podiam deixar de lado suas máscaras de advogados, soldados, etc., para serem apenas homens. (MORAIS, 2004, p. 28)

Essa idealização da unidade familiar e do amor comportado parece nortear a concepção de Briony, quando o homem comum deve ser visto como o pai abnegado, o agregado subserviente e atencioso, o irmão cavalheiro e gentil, dentre outras figuras masculinas secundárias. Cabe à mulher manter essa unidade assexuada como a mãe parece dizer ao questionar os efeitos do verão em moças desavisadas. Parece contraditório que a família Tallis justamente parece distante desse ideário vitoriano, quando a família se mostra disfuncional ao leitor, como já foi mencionado anteriormente.

A personagem Briony aos treze anos teve contato com situações do dia que a fizera imaginar, criar e repensar sobre seu mundo infantil: o conto de fadas que não teve o final esperado, ter lido uma palavra indizível e interrompido uma brutalidade. Uma sucessão de cenas que ao final do dia a fez passar a participar do drama da vida adulta. Usaria sua imaginação e conhecimento recém-adquirido para escrever além do que um dia em seu diário, mas algo maior e mais elaborado.

Em *História da sexualidade*, Foucault escreve sobre a moral puritana inglesa:

Os atos sexuais devem, portanto, ser submetidos a um regime extremamente cauteloso. Mas esse regime é bem diferente daquilo que poderia ser um sistema prescritivo que procurasse definir uma forma 'natural', legítima e aceitável das práticas. É notável que quase nada é dito nesses regimes sobre o tipo de atos sexuais que se pode cometer, e sobre aqueles que a natureza aconselha. [...] Também é notável o caráter 'concessivo' do que 'normativo' desses regimes. (FOUCAULT, 2002, p. 127).

A sexualidade aqui é medida por um regime que busca estabelecer o que seria correta e parece dialogar com a educação recebida pelas meninas Tallis, da qual uma busca burlar e, como no conjunto da obra de Foucault é evidente, será vigiada (por Briony) e punida por isso.

CAPÍTULO III

O METARROMANCE, A INTERTEXTUALIDADE E A MEMÓRIA EM *REPARAÇÃO*

3.1 METAROMANCE EM *REPARAÇÃO*

De acordo com o dicionário online de termos literários, a palavra metalinguagem¹³, formada com o prefixo grego *meta*, que expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designa a linguagem que se debruça sobre si mesma. Colocando essa definição de maneira bem simples, metalinguagem nada mais é do que usar um tipo de linguagem para falar dela própria.

Reparação é um romance sobre a escrita de um romance e que dialoga com outros romances. É através dele que Briony tenta realizar sua expiação; sua obra de ficção deve compensar, e confessar, o mal que ela fizera. É através do romance que ela pode fazer o mundo melhor do que ele realmente é, dando a Cecília e Robbie a chance de sobreviverem e se encontrarem de novo. O ato de escrever estabelece o que irá conduzir Briony a uma série de descobertas sobre a ficção que não caberia na realidade para reparar o mal causado utilizando a escrita literária.

Linda Hutcheon em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1984) trabalha com a noção de metaficção como sendo uma narrativa auto representativa e autorreferencial e define metaficção da seguinte forma:

Ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística. “Narcisista”, o adjetivo figurativo aqui escolhido para designar esta autoconsciência – não é pretendido como depreciativo, mas sim como descritivo e sugestivo. (HUTCHEON, 1984, p. 1, tradução nossa)¹⁴.

Na metaficção, o leitor e o ato da leitura são tema da narrativa, pois ler e escrever são processos criativos por natureza:

¹³ METALINGUAGEM. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

¹⁴ Trecho original: “is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. ‘Narcissistic’ – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness-is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive”.

Na metaficção o leitor ou o próprio ato de ler frequentemente tornam-se partes tematizadas das situações narrativas, reconhecidos como tendo uma função co-produtiva. (HUTCHEON, 1984, p. 37, tradução nossa).¹⁵

Uma das características da metaficção descritas por Hutcheon é o que ela chama de mimese do processo, na qual o leitor tem de pensar a totalidade do processo criativo para chegar à interpretação, pois o romance não é mais ordenado, o significado dele não é mais pronto e sólido.

Na mimese do processo [...] o romance já não procura apenas fornecer uma ordem e significado para serem reconhecidos pelo leitor. Ele agora exige que o leitor seja consciente do trabalho, da construção propriamente dita, que ele também é parte, pois é o leitor que, como diz Ingarden's, "concretiza" a obra e lhe dá vida. (HUTCHEON, 1984, p. 39, tradução nossa).¹⁶

Em *Reparação*, quando a romancista Briony confessa que seu objetivo é a reparação de seus erros, e que era necessária a sua transformação em personagem de seu próprio romance, o leitor tem de reinterpretar o romance que até aquele momento fora narrado em terceira pessoa.

A leitura deste romance metaficcional¹⁷ fornece uma instigante oportunidade para a reflexão e discussão de dois assuntos distintos, mas simultaneamente interpenetrantes: o próprio romance e a arte de escrever.

Tendo como base a obra de Jean Paul Sartre "*O que é literatura?*", analisaremos as motivações da escritora pelo uso da literatura em benefício próprio.

Sartre expõe a literatura como posicionamento no mundo, e o escritor como um falador que se engaja na obra para provocar o leitor. Cabe a esse último, por meio da imaginação, desvendar o texto com a liberdade que lhe é garantida no exercício da leitura. Segundo Sartre, a leitura é:

é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso de

¹⁵ Trecho original: "In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematizes parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function".

¹⁶ Trecho Original: "In mimesis of process...the novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognizes by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who, in Ingarden's terms, "concretizes", the work of art and gives it life".

¹⁷ A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção.

sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua. (SARTRE, 2004, p. 46).

A obsessão de Briony pela escrita começou cedo em sua vida:

Aos onze anos de idade Briony escreveu sua primeira história — uma bobagem, imitação de meia dúzia de narrativas folclóricas; faltava-lhe, ela percebeu depois, aquele vital conhecimento do mundo que faz jus à admiração do leitor. Mas aquela primeira tentativa desajeitada lhe mostrou que a própria imaginação era uma fonte de segredos. (MCEWAN, 2011, p. 12).

Temos, então, a figura de uma menina de mente criativa que enquanto criança já tinha escrito várias historinhas, as quais distribuía para a família como forma de chamar atenção deles. Para Sartre, há diferentes motivações para escrever: “Por que escrever? Cada um tem suas razões: para este, a arte é uma fuga; para aquele, uma maneira de conquistar” (SARTRE, 2004, p. 33).

Todorov também comenta sobre essa razão quando tece observações sobre o poder da literatura:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. (TODOROV, 2009, p. 76).

Não só para ser notada, a escrita é para a menina uma forma de ter o mundo do jeito que ela quer: “também conseguia desse modo satisfazer sua paixão pela organização, pois o mundo caótico ficava exatamente como ela queria” (McEWAN, 2011, p. 12).

Sua escrita assume uma nova forma aos treze anos com a peça *Arabella em apuros*, ensaiada para apresentar ao irmão na ocasião da sua chegada. A peça de sete páginas contava a história de uma menina espontânea que foge com um estrangeiro e deixa os pais sofrendo. Deixando a prima Lola assumir o papel principal da peça, Briony assume então o papel de autora-diretora.

Por traz da peça que “fora escrita por ela num furor criativo que durara dois dias e que a levava a perder um café da manhã e um almoço” (McEWAN, 2011, p. 10), havia o desejo de ser admirada e que aquela produção servisse de inspiração aos telespectadores – seus familiares, principalmente o irmão Leon, para “afastá-lo daquela sucessão descuidada de namoradas, orientá-lo em direção a uma esposa adequada, aquela que o convenceria a voltar para o interior, que requisitaria, com doçura, a participação de Briony como dama de honra.”

(McEWAN, 2011, p. 10). Sua literatura ajudaria outros a “compreender simplesmente a experiência humana” (TODOROV, 2009, p. 77).

Esse é um exemplo claro do que Sartre propõe como o papel do escritor: “O escritor é um falador, designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, persuade, insinua” (SARTRE, 2004, p. 18).

Aos dezoito anos, Briony, agora trabalhando como enfermeira, volta a escrever. Primeiramente, através de um diário que começou a escrever ao final do primeiro dia do treinamento como enfermeira: “como a gaveta não tinha tranca, suas descrições da enfermeira-chefe Drummond eram sempre cuidadosamente disfarçadas. Também os nomes dos pacientes eram modificados” (McEWAN, 2011, p. 204). Na opinião da Briony, dessa forma era mais fácil inventar as histórias e situações, pois “não tinha obrigação de dizer a verdade [...]. Aquele é o único lugar que podia ser livre”. (McEWAN, 2011, p. 204). Sentia-se uma escritora disfarçada naquele meio.

E de forma mais séria e mais madura ela decide escrever sobre a cena da fonte entre Cecília e Robbie, um romance influenciado por Virginia Woolf que chamou de *Dois vultos junto a uma fonte*, cena na qual passara a semana inteira trabalhando:

A era das respostas definidas havia terminado. Como também a era dos personagens e dos enredos. Apesar dos esboços que incluía em seu diário, no fundo ela não acreditava mais em personagens. O personagem era uma criação antiquada do século XIX. O próprio conceito se baseava em erros que já haviam sido denunciados pela psicologia moderna. O enredo, também, era como um mecanismo enferrujado, com rodas que não giravam mais. O romancista moderno não podia mais criar personagens e enredos, tal como o compositor moderno não podia fazer uma sinfonia de Mozart. O que interessava era o pensamento, a percepção, as sensações, a mente consciente como um rio atravessando o tempo. (McEWAN, 2011, p. 205).

Sentia-se entusiasmada com o que havia escrito. Descrevera naquelas cento e três páginas a sensação de uma menina ao ver algo inusitado da janela de seu quarto. A empolgação do ato criador é descrito por Sartre da seguinte maneira:

O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. (SARTRE, 2004, p. 37).

As pessoas precisavam ter conhecimento do que ela havia escrito. “Era tudo dela. Ninguém mais poderia ter escrito aquilo” (McEWAN, 2011, p. 205). Entregara o manuscrito a

uma revista, *Horizon*, mas durante meses ficou sem obter uma resposta até que um dia recebe uma longa carta com os comentários e observações sobre seu trabalho:

Para simplificar: o que falta a você é a espinha dorsal de uma história. [...] talvez você se sinta perfeitamente satisfeita com seu texto tal como está, ou indignada com nossas restrições, ou tão desesperada que nunca mais vá querer olhar para ele. Sinceramente, esperamos que não. Gostaríamos muito que você tomasse nossos comentários – que vêm acompanhados de um entusiasmo sincero – como ponto de partida para uma segunda versão. (McEWAN, 2011, p. 228).

Apesar de seu trabalho ter sido rejeitado, recebe conselhos e incentivos de como melhorar. Então três anos depois a reescreve. Já na fase adulta, nos deparamos com Briony aos setenta e sete anos, escritora madura, conhecida e sofrendo de uma demência vascular, decide escrever através de seu último romance sua confissão. “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (SARTRE, 2004, p. 22)

Por envolver outros, só poderia publicar o livro depois que seus cúmplices tivessem mortos, mas como romancista poderia usar táticas para mudar, criar, inventar. Estava à mercê de sua imaginação. Na sua última revisão, acrescenta uma cena que nunca aconteceu, onde encontra com Cecília e Robbie novamente e tem a chance de esclarecer as coisas. “É só nessa última versão que o casal apaixonado termina bem, um ao lado do outro, numa calçada da zona sul de Londres, enquanto eu vou embora” (McEWAN, 2011, p. 268).

Aquele era seu modo de reparar o que havia feito. É através da literatura que se redime pelo que fez aos treze anos concluindo não só seu trabalho, mas uma parte de sua vida. Em *Reparação*, temos Briony contando a história de sua história e como esta afetou a sua vida e de outros ao redor. Como leitores, acompanhamos a trajetória da personagem desde a infância até a velhice, assim como seu amadurecimento como escritora.

3.2 A INTERTEXTUALIDADE NA NARRATIVA DE McEWAN

O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva nos anos 60 a partir de análises dos trabalhos realizados por Mikhail Bakhtin. A noção de Intertextualidade, introduzida por Kristeva para o estudo da literatura, chamava atenção para o fato de que a produtividade da escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto atual: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1980, p. 68).

Reparação é um romance que discute a própria literatura e o ato de escrever ao propor a interpretação das personagens sobre o que estão lendo: os cânones da literatura inglesa que começam por Samuel Richardson, Henry Fielding, Jane Austen, Henry James e Virginia Woolf são exemplos da conexão entre a literatura (espaço da criação) e o mundo (espaço da realidade) estabelecidos no romance, tornando a narrativa mais alusiva a outros sentidos do que foi escrito dentro do texto.

O primeiro intertexto que podemos destacar estabelece-se com a leitura de *Clarissa* de Richardson feita por Cecília durante as férias:

“O que você está achando de Clarissa?” Ele olhava para os dedos enquanto enrolava o cigarro.
 “Chato.”
 “Não é coisa que se diga.”
 “Não sei por que ela não age logo de uma vez.”
 “Ela vai agir. E a história vai ficar melhor”. (McEWAN, 2011, p. 26).

Arabella em Apuros é o título da peça escrita por Briony, sendo que Arabella é o nome da irmã mais nova de Clarissa, assim como a relação entre a protagonista e sua irmã Cecília. No que diz respeito ao enredo das duas obras, temos Cecília e Clarissa, que fazem parte de uma conceituada e rica família, e o trauma através do estupro. Cecília pode ser Clarissa, que está prestes a ser seduzida por Robbie, já que, nesse romance de Richardson, o sedutor é um homem perigoso, cujas ações acabam por destruir Clarissa.

McEwan apresenta Henry Fielding na obra para fazer um contraponto em relação a Richardson no diálogo entre Cecília e Robbie:

Disse ela: “Sou muito mais o Fielding”.
 [...] “Entendo o que você quer dizer”, ele observou enquanto se aproximavam da fonte. “Fielding tem mais vida, mas a psicologia dele às vezes é grosseira em comparação com a de Richardson”.
 “Ela colocou o vaso sobre um dos degraus irregulares que levavam à bacia da fonte. A última coisa que queria agora era uma discussão acadêmica sobre literatura setecentista. Fielding não lhe parecia grosseiro, nem a psicologia de Richardson sofisticada, mas ela se recusava a se deixar envolver, a defender, definir, atacar. Estava cansada desse tipo de coisa, e Robbie era persistente nas discussões”. (McEWAN, 2011, p 26).

Além dos personagens estarem ali para discutir literatura, também discutiam seus sentimentos, até aquele momento ocultos um para o outro. Outro intertexto presente na obra é através de Henry James e sua obra *Pelos olhos de Maisie* que conta a história de uma menina de oito anos, que, após o divórcio dos pais e como resultado de um acordo judicial,

passa seis meses com o pai e seis meses com a mãe. A princípio, essa situação não seria tão horrível para a criança, mas não é o caso, visto que os pais de Maisie se odeiam e que a menina vira uma espécie de pombo correio dos absurdos que um dos pais fala sobre o outro. Então, Maisie vive nesse fogo cruzado, completamente carente de atenção e de amor, assim como Briony parece ser uma figura a vagar pela mansão apenas sob os cuidados de Cecília, quando está de férias, pois a mãe é completamente ausente.

Em ambas as obras, temos a visão de uma criança sobre o mundo, sobre as pessoas, sobre a vida. Em entrevista ao *The Paris Review*, McEwan é questionado se ele se sente retornando a algo quando imagina o mundo a partir da perspectiva de uma criança. Em resposta, ele diz:

Parece uma imersão muito mais profunda. Não querendo chocar as pessoas ou deixar de forma grotesca a grande liberdade psicológica. É sempre um problema em fazer as crianças na ficção – o ponto de vista restrito pode se tornar sufocante. Eu queria ser capaz de retratar a mente de uma criança enquanto desenha em todos os recursos de uma complexa linguagem de adulto como James faz em *Pelos Olhos de Maisie*. Eu não queria as limitações de um vocabulário infantil. Joyce faz isso nas páginas de *Um retrato do artista como um homem jovem*. Todos nós já tentamos imitá-lo. Ele o prende no universo sensorial e linguístico de um menino e é um pedaço de magia que brilha e então ele se vai, assim como a infância em si. [...] Minha maneira de contornar o problema era fazer Briony meu “autor” e deixá-la descrever sua auto infância a partir do interior, mas na linguagem do romancista maduro. (BEGLEY, 2002, tradução nossa)¹⁸.

Ambos os autores dão voz a sua personagem para relatar o que passa, o que vivem, o que veem. Também presente na obra, temos o intertexto entre McEwan e Virginia Woolf, ao descrever os acontecimentos de um dia com mais de cem páginas no romance.

Aos dezoito anos, quando decide então escrever seu próprio romance, *Dois vultos junto a uma fonte*, baseado no que havia observado da janela do seu quarto enquanto criança, achava que aquele seria um “romance do futuro [...] totalmente diferente dos que existiram no passado” (McEWAN, 2011, p. 205). Mais adiante, o narrador comenta:

Briony tinha lido *As ondas* de Virgínia Woolf três vezes, e achava que uma grande transformação estava ocorrendo na própria natureza humana; apenas a ficção, um

¹⁸ Trecho original: It seemed a far deeper immersion. Not wanting to shock people or indulge the grotesque allows far greater freedom psychologically. It’s always a problem doing children in fiction – the restricted viewpoint can become stifling. I wanted to be able to portray a child’s mind while drawing on all the resources of a complex adult language – as James does in *What Maisie Knew*. I didn’t want the limitations of a childlike vocabulary. Joyce does this in the opening pages of *A Portrait of the Artist as a Young Man*. We’ve all tried to imitate it. He holds you there in a little boy’s sensory and linguistic universe, and it’s a piece of magic that glows – and then it’s gone, just like childhood itself. Joyce moves on, the language spreads. My way round the problem was to make Briony my “author” and let her describe her childhood self from the inside, but in the language of the mature novelist.

novos tipos de ficção, poderia captar a essência dessa mudança”. (McEWAN, 2011, p. 205)

Mas ao receber a carta da revista *Horizon*, para a qual submetera o romance, percebemos nas observações e críticas a influência de Woolf, dentre elas uma em relação a sua técnica de escrita: “no entanto, por vezes nos pareceu haver uma presença excessiva das técnicas de Virginia Woolf [...]. Quem haverá de questionar a validade dessa experimentação? Porém esse tipo de prosa pode resvalar no preciosismo quando falta um movimento para frente” (McEWAN, 2011, p. 227).

Não houve ruptura ou quebra da narrativa que já existia ou seria uma crítica de McEwan àquele estilo? O autor emprega intertextualidade como um dispositivo narrativo, mas esse romance pós-moderno também se transforma para dentro sobre si mesmo através do uso de metaficção. O enredo metaficcional de um romance dentro de um romance permanece escondido até a quarta parte, quando nos deparamos com a protagonista no papel de autora. Pode ser que Briony receba a negativa dos editores em relação ao primeiro rascunho de *Reparação* como forma de repensar sua escrita, pois ela precisa ser autônoma ou dialogar com o passado dos cânones da literatura inglesa como já foi citado.

A estrutura metaficcional é usada como base para uma representação detalhada do romance com a presença de Briony na história, que permite um profundo conhecimento sobre os sentimentos e as relações do personagem. É através dessa narrativa ilusória que a protagonista pode compensar o que ela fez e nós como leitores não somos mais levados a imaginar os diferentes rumos que essa história poderia levar.

3.3 A MEMÓRIA NA NARRATIVA DE IAN McEWAN

Reparação recria a memória a partir do distanciamento de Briony ao criar um epílogo separado, como se o romance fosse uma tentativa de repensar a lembrança ou uma tentativa de reconstruí-la a partir da literatura, uma vez que ela é personagem e escritora.

O romance está dividido em quatro partes e em cada uma delas é possível perceber um personagem como foco principal, direcionando-nos, assim, à interpretação dos eventos ocorridos. Essa forma de narrativa nos faz, então, discutir a possibilidade de recriar o mundo a partir do que se escreve, além de acionar o recurso da memória através do ato de narrar.

Neste esforço de pensar o conceito de *memória*, tornou-se fundamental recorrer às ideias de Maurice Halbwachs, que elaborou uma espécie de “sociologia da memória coletiva”. A questão central na obra de Maurice Halbwachs consiste na afirmação de que a memória

individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo.

Segundo Silva, a literatura busca representar e interpretar o mundo, sendo *Reparação*, de Ian McEwan, uma “possibilidade de leitura do tempo e do espaço, assim como a validade do conceito de ‘leitura de mundo’; termo este gasto no campo dos estudos literários, quando existe o interesse de se estudar a importância da literatura sob o viés da hermenêutica (SILVA, 2008, p. 1). Sendo assim, a literatura pode ser vista como uma reconstrução da memória, quando Ian McEwan propõe a perspectiva histórica (eventos antes da eclosão da II Segunda Guerra Mundial) em contraponto ao microcosmo de três personagens que terão suas vidas transformadas a partir de um incidente.

Segundo Michael Pollak, a memória é constituída por acontecimentos, pessoas, personagens e lugares. Os acontecimentos podem ter sido vividos pessoalmente, ou pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa sente pertencer. As pessoas ou as personagens podem ou não ter participado do acontecimento naquele espaço-tempo, mas contribuem para o forjar da memória (POLLAK, 1989, p. 13). Já os lugares são aqueles particularmente ligados a uma lembrança que favorece um sentido de pertencimento.

Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, colaboram para a construção da memória, seja consciente ou inconscientemente. Briony apenas pode construir a memória e escrever *Reparação* a partir da memória de outras pessoas, bilhetes, cartas e impressões trocadas durante seu treinamento como enfermeira no hospital. Por não ter convivido com os soldados e amigos que acompanhavam Robbie, ela tem acesso às cartas trocadas entre ele e a irmã, pois Robbie morre de septicemia na evacuação de Dunkirk. Da mesma forma, Briony nunca teve um contato direto com Cecília após o seu rompimento com a família, mesmo trabalhando como enfermeiras. Assim como Robbie, Cecília morre durante os bombardeios em Londres e a sua história de amor só pode ser reconstituída na ficção.

Ao contrário dos romances memorialistas, que buscam recriar a memória ora com traços de nostalgia e descrição de um tempo perdido, a tragédia é um elemento que une as três personagens, uma vez que *Reparação* é uma reflexão metalinguística da impossibilidade da escrita abarcar o perdão como forma de consertar e reavaliar o passado. Mesmo no epílogo, Briony está ciente de que não pode reparar o que ocorreu, a não ser de forma ficcional, dando ao casal um final feliz que ela lhes negou em vida. É simbólico que sofre de demência vascular, pequenos derrames a afetar a memória, tornando-a inválida e aproximando-a da

morte. Comenta isso como a verdadeira punição, já que a memória é ferramenta essencial para o escritor.

3.3.1 Maurice Halbwachs e a memória

Dos estudos de Maurice Halbwachs, pode-se destacar *A memória coletiva*, que reúne textos de interpretação compreensiva da história e da memória. Nessa obra, Halbwachs procura definir a memória tanto no seu sentido individual quanto coletivo, relacionando-as às lembranças dos indivíduos, pois a entende como uma construção social e coletiva. O ponto de partida é a afirmação de Halbwachs: “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Halbwachs distingue a memória autobiográfica e a memória histórica. O passar dos anos, a experiência, o alargamento dos quadros sociais de que vamos fazendo parte, nos vão ajudando a situar as nossas primeiras lembranças dentro do movimento histórico. Para além da formação da memória, Halbwachs aponta que as lembranças podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “[...] é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 1990, p. 76-78). Ou ainda,

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 1990, p. 75).

Encontramos um conceito de memória em Michael Pollack que se relaciona com a noção de construção de identidade individual ou coletiva, e, simultaneamente, permite um processo contínuo de reconstrução dessas mesmas identidades (POLLACK, 1989, p. 3).

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 1990, p. 12).

Dialogando com Halbwachs, Pollack diz que a memória passa por um processo de “negociação” que irá conciliar “a memória coletiva” e a memória do indivíduo.

3.3.2 A memória da personagem

Em *Reparação*, Briony lança-se na escrita com vontade de enfrentar seu presente através da literatura. É interessante notar a escrita em um tempo no qual as fronteiras entre o “real” e o ficcional não são mais tão nítidas, como afirma Andreas Huyssen:

Se reconhecemos a distância entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e suas memórias. (HUYSSSEN, 2000, p. 22).

Briony, como narradora, tem o poder de escolher o que incluir ou deixar em sua narrativa. Tendo em vista que reconstruir completamente o passado é impossível, usa a memória como via de recuperação do tempo perdido. Entendemos que o passado, através dessa experiência, traz um testemunho incompleto, fragmentado, frágil e com grande possibilidade de outra história.

Para Briony, o incômodo que suas memórias trazem a perturbam: “Depois de uma certa idade, atravessar a cidade desperta pensamentos incômodos” (McEWAN, 2011, p. 258). Neste momento, a protagonista reconhece que, com o passar do tempo, as memórias acumulam-se, e nem sempre de forma agradável.

Henri Bergson afirma que:

A reflexão sobre o que seja a memória e seu resgate [a lembrança] considera que nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e, inversamente, uma lembrança não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. (BERGSON, 1990, p. 50).

A memória no romance é uma forma de controle do próprio narrador:

Mas agora não posso mais achar que meu objetivo seria atingido se, por exemplo, eu tentasse convencer meu leitor, por meios diretos ou indiretos, de que Robbie Turner morreu de septicemia em Bray Dunes no dia primeiro de junho de 1940, ou que Cecília foi morta em setembro do mesmo ano pela bomba que destruiu a estação de metrô de Balham. [...] Como o romance poderia terminar assim? Que sentido, que esperança, que satisfação o leitor poderia extrair de um final como esse? Quem ia querer acreditar que eles nunca mais voltaram a se ver, nunca consumaram seu amor? Quem ia querer acreditar nisso, a menos que fosse em nome do realismo mais árido? [...] Ninguém estará interessado em saber quais os eventos e quais os indivíduos que foram distorcidos no interesse da narrativa. 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. (McEWAN, 2011, p. 269).

Assim, a narradora-protagonista, embora tenha vivenciado e tivesse acesso aos fatos, usou da sua liberdade como escritora para modificá-los. Essa noção de poder sobre as palavras foi algo que a acompanhou durante toda sua vida e é uma parte importante de quem ela é.

3.3.3 A memória da narrativa

É papel do leitor julgar a habilidade da autora de usar a memória como princípios para reparar um erro? Ian McEwan desafia o leitor a levar em consideração o que seria a verdade quando deixa Briony como narradora transferindo a ela a sua maneira de interpretar a realidade, colocando a História e a autobiografia como produto de memórias escolhidas, transformando-as em ficção.

De acordo com Beatriz Sarlo, narrar uma experiência remete à noção de “corpo, à presença real do sujeito na cena do passado” e permite a existência do testemunho (SARLO, 2007, p. 212). Essa experiência só é inserida num tempo que não é o seu, através da lembrança que é transmitida pela narração. A memória não é, então, apenas uma reminiscência encarregada de construir a verdade, restaurar o passado. Nessa condição, surge como o elemento que permite a representação e a recriação do que não pode ser narrado através da ação do narrador personagem.

Ao narrar, estamos sempre no entorno e no centro, pois o sujeito que narra não conta a história de si mesmo sem narrar a história dos que viveram com ele, dos que estiveram presentes ali de forma física ou não.

Todo o romance *Reparação*, com exceção da última parte, é narrado em terceira pessoa. Como já foi dito, até que o leitor chegue a essa última parte, que é escrita pela “verdadeira narradora” e é narrado em primeira pessoa, temos a presença de um narrador onisciente que descreveu o enredo e o percurso das personagens, suas lembranças, ações e pensamentos. Ao deparar-se com uma narração em primeira pessoa, o leitor percebe que o que foi escrito anteriormente é visto de forma subjetiva pelo ponto de vista de apenas uma personagem, mesmo que esse ponto de vista se divida entre basicamente três após a acusação de Briony Tallis aos treze anos.

A quarta parte apresenta-se como um diário escrito por Briony aos 77 anos com presença constante de frases no presente: “Agora são cinco da manhã, e continuo sentada

diante da escrivadinha [...]” (McEWAN, 2011, p. 268). O que é contado através da memória da personagem durante toda a obra se complementa na compreensão da narrativa, pois o leitor se concentra em cada parte como algo novo dentro daquele contexto apresentado pela narradora.

O leitor acompanha o percurso das personagens como *voyeur*, assim como Briony teria acompanhado como narradora-testemunha todos os incidentes daquele dia de verão em 1935. Se tivesse escrito em primeira pessoa, o leitor não teria uma compreensão da narrativa como um todo ao abarcar as diferentes perspectivas apresentadas pelas personagens. Como já foi mencionado, Briony recria o que acredita ser os pensamentos de Robbie e Cecília, sem falar de outras personagens como a mãe com sua eterna enxaqueca.

O processo de recriação é, por vezes, tão completo que Ian McEwan retrabalha a noção de ponto de vista, quando vemos determinada passagem do romance reescrita sob a perspectiva das personagens envolvidas: em um primeiro momento, temos a perspectiva de Briony quanto à cena da fonte, para depois, termos a perspectiva de Cecília e Robbie, explicitando, assim, o equívoco cometido por Briony, da mesma forma, isso ocorre com a passagem da biblioteca.

As contribuições de Maurice Halbwachs nos ajudam a compreender a produção contemporânea das narrativas de memória e o fenômeno ligado à condição histórica do tempo presente, ou seja, as lembranças se constituem na relação com o meio em que vive ou viveu. Devemos levar em consideração a memória e sua relação com as ações do indivíduo, pois, através delas, encontramos meios de narrar, transmitir suas experiências e, conseqüentemente, construir uma identidade através da experiência contada.

Em *Reparação*, a narrativa da memória tem seu foco nas circunstâncias de um episódio traumático do ponto de vista dos três personagens envolvidos. Como uma autobiografia em terceira pessoa, *Reparação* dá relevo à noção de memória, de história e de literatura ao trazer a tentativa de reparação da narradora Briony, que vê sua memória esvair-se por conta de uma doença degenerativa. A memória no romance está, então, enraizada em diferentes contextos, com a presença de diferentes participantes num conjunto de acontecimentos partilhados através das três personagens.

Assim, considerando Briony como narradora onisciente, temos que levar em consideração que ela é uma narradora subjetiva e não muito confiável, pois a descrição das personagens e dos acontecimentos é contada pelo ponto de vista de apenas uma pessoa e influenciado pela sua memória.

CAPÍTULO IV

OUTRO OLHAR SOBRE *REPARAÇÃO*: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor.
(XAVIER, 2003, p. 62)

O ator e cineasta Charles Chaplin (1889-1977) tem uma frase que diz: “A finalidade do cinema é de nos transportar ao reino da beleza. Num filme o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação”.

Sendo assim, o cinema tornou-se uma arte acessível. As pessoas podem assistir filmes em casa e não apenas em salas especiais como ocorreu no início de sua criação. Os livros, por sua vez, estão mais próximos das pessoas. Obras canônicas podem ser encontradas em bancas de revistas e supermercados no que chamamos hoje de versão *pocket book* ou livro de bolso.

Temos por finalidade neste capítulo fazer um panorama entre o filme e o livro *Atonement* de Ian McEwan, sendo o livro primeiramente publicado em 2001, e o filme, em 2007. Para tal, é preciso considerar vários aspectos diferenciais entre essas duas formas de arte, pois a maneira de “dizer algo” no cinema pode ser completamente diferente daquela usada no livro. Mais especificamente sobre a adaptação da literatura para o cinema, Ismail Xavier explica que:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 62).

O cinema conta com recursos visuais e auditivos que o livro não possui. Contudo, tanto uma forma como a outra são expressões artísticas e, como tais, possuem estilo e vida própria, pois enquanto a literatura trabalha com palavras, o cinema trabalha com imagens. É muito difícil transpor um romance para o cinema sem que seja necessário adaptar, transformar, resumir e editar as falas para que se transformem em cenas adequadas à linguagem cinematográfica, pois, como afirma Ismail,

o livro e o filme nele baseados são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (Xavier, 2003, p. 61).

Nem sempre essa a adaptação agrada àqueles que procuram na tela a obra escrita e, na maioria das vezes, essas pessoas se frustram. Por outro lado, há aqueles que procuram na tela a essência da obra, sem esperar que dela se faça uma cópia fiel. Xavier afirma que, para os críticos:

é possível saber com precisão o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou, mas dificilmente haverá consenso quanto ao sentido de tais permanências e transformações. (XAVIER, 2003, p. 67).

O estudo proposto tem por base a busca dos elementos que o cinema utiliza, relacionando-os com a produção literária. É claro que a abordagem visa a observar o cinema não como uma reprodução da produção literária, mas como uma diferente manifestação artística que possui outra linguagem.

4.1 CINEMA COMO A ILUSÃO DA MENTE

Antes de adentrarmos nas questões de adaptação, faremos uma breve descrição da história da sétima arte tomando como base o livro Jean-Claude Bernardet, *O Que é Cinema?*

O cinema surgiu no fim do século XIX, com o cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière. A primeira exibição pública se deu no dia 28 de dezembro de 1895 em Paris, com o famoso filme do trem que se aproxima da estação, o que surpreendeu o público por ser “real” demais. Essa impressão de realidade é o que basicamente define o objetivo do cinema.

O cinematógrafo permitiu a criação do movimento, que faltava nas fotografias e pinturas, a partir da exibição rápida e em série de fotogramas que, como são exibidos muito rapidamente, engana nossa visão, que acaba enxergando a sequência de imagens não estáticas, mas sim com a ilusão movimento.

Como escrito por Bernardet:

Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema [...] Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade (BERNARDET, 2004, p. 125).

Cada vez mais são criadas novas técnicas para aumentar essa impressão de realidade, como os efeitos especiais e os computadorizados, tudo para que o espectador possa ter a

sensação que tudo aquilo é real – apesar de assistir ao filme sabendo que aquilo não passa de uma ilusão de realidade.

O cinema, como uma arte jovem, sobressaiu a outras artes que tinham uma existência milenar, e, com isso, aos poucos foi ganhando o direito de ser uma arte respeitada.

4.2 SOBRE O FILME – DADOS TÉCNICOS

Atonement (título original) – é um filme realizado por Joe Wright, lançado no ano de 2007, classificado pelo gênero drama, mistério, romance e guerra. O filme conta com três atrizes para interpretar a personagem Briony Tallis durante as diferentes fases da sua vida: Saoirse Ronan interpreta Briony com 13 anos; Romola Garai interpreta Briony com 18 anos; e, por fim, Vanessa Redgrave interpreta Briony aos 77 anos; além de contar com a presença do ator James McAvoy no papel de Robbie Turner e a atriz Keira Knightley no papel de Cecília Tallis.

A produção fílmica dispõe da participação de três países: Reino Unido, França e Estados Unidos; de língua inglesa e francesa. Com um custo de aproximadamente \$30.000.000 para a concretização de todo o filme, obteve várias indicações, dentre as quais foi vencedor dos prêmios de melhor trilha sonora (Dario Marianelli) no Oscar 2008 (EUA) e de melhor filme dramático e de melhor trilha sonora no Globo de Ouro 2008 (EUA).

Figura 1 – Saoirse Ronan, Romola Garai, Vanessa Redgrave



Fonte: Focus Features¹⁹.

¹⁹ Esta e algumas das outras imagens deste capítulo foram copiadas do site Focus Features. Disponível em: <<http://www.focusfeatures.com/atonement>>. Acesso em: 7 dez. 2014. Nas próximas imagens desse site, indicaremos na fonte apenas o nome dessa homepage, uma vez que o endereço eletrônico é o mesmo.

Figura 2 – Keira Knightley no papel de Cecília Tallis



Fonte: Focus Features.

Figura 3 – James McAvoy no papel de Robbie Turner



Fonte: Focus Features.

4.2.1 Sobre o diretor

Joe Wright é o diretor inglês responsável pela adaptação de *Reparação*. Nasceu em 25 de agosto de 1972 em Londres. Wright sempre se interessou em artes, principalmente por pintura. Também costumava produzir pequenos filmes em sua câmera e atuar no grupo de teatro. Wright tinha dislexia e terminou a escola sem muitos méritos.

Ele começou sua carreira trabalhando no teatro de fantoches que pertencia a seus pais. Estudou na *Anna Scher Theater School* e começou, então, a atuar profissionalmente no palco e atrás das câmeras. Passou um ano na fundação *Caberwell College Arts* antes de graduar-se na *Central St Martins*. No seu último ano de estudos, recebeu uma bolsa por ter produzido um pequeno filme para a BBC e ganhou diversos prêmios.

Também em virtude desse filme, ofereceram a ele o *script* para uma série chamada *Nature Boy*. Ele aceitou e deu sequência a série com outra chamada, *Bodily Harm*, juntamente com Timothy Spall. Ganhou um BAFTA de melhor série dramática por produzir *Charles II: The Power and The Passion* junto com Rufus Sewell.

Durante os anos 90, ele trabalhou na *Oil Factory*, uma produtora musical em King Cross. Trabalhou com várias peças incluindo diretores de prestígio. Lá ele teve a oportunidade de dirigir alguns clipes musicais. Produziu na mesma época *The End* (1998), seu segundo filme. Em 2005, Joe Wright dirigiu a adaptação de *Orgulho e Preconceito* com Keira Knightley e Matthew Macfadyen. O filme recebeu várias nomeações, como uma indicação ao Oscar de melhor atriz, seis BAFTA e vários outros.

Desejo e Reparação foi lançado em 2007 e foi nomeado a sete Globos de Ouro, mais que qualquer outro filme naquele ano. Wright, no entanto, não foi nomeado para diretor. O filme recebeu sete nomeações no Oscar, ganhando somente o de Melhor Trilha Sonora. No BAFTA, recebeu 14 nomeações e ganhou como melhor direção de arte e melhor filme. *Desejo e Reparação* abriu o festival de cinema filme de Veneza naquele ano, dando a Wright o título de diretor mais jovem a abrir um festival desse porte.

Em 2012, Joe Wright foi responsável pela direção de outra adaptação literária, *Anna Karenina*, clássico de Tolstoy, repetindo sua parceria com a atriz Keira Knightley pela terceira vez.

Figura 4 – Joe Wright, diretor do filme



Fonte: Focus Features.

4.3 DESEJO E REPARAÇÃO: A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE

No que me diz respeito, adaptar um romance para um roteiro é exatamente o mesmo que escrever um roteiro original. As duas formas são tão diferentes como uma maçã e uma laranja. Apesar de ambas serem frutas, e ambas crescerem em árvores, são totalmente diferentes em sabor, cor e textura.

(Ted Tally, a propósito da adaptação de *Os Silêncios dos Inocentes* (1991) de Thomas Harris).

O cinema utilizou desde cedo histórias da literatura como base para seus roteiros. Analisar a adaptação do texto literário para o cinema exige um olhar tanto para a Literatura como para o Cinema. Por estarmos falando de dois tipos de linguagem diferentes, João Nunes (2010) afirma que o “maior desafio da adaptação é precisamente descobrir como ‘traduzir’ essas duas linguagens, mantendo no guião o essencial do espírito e da matéria do romance original”.

Stam (2006, p. 49) afirma que “as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, derivadas”.

Quando é feita a adaptação de uma obra literária para uma obra fílmica, deve-se considerar a dinamicidade de seu processo, bem como as particularidades de suas linguagens. Partindo do princípio de que a literatura e o cinema são diferentes linguagens, encontramos certas limitações em cada uma delas. As mudanças ocorridas nos processos de adaptação de uma arte para outra não devem ser encaradas como falhas do diretor, mas como necessidade de ajustes de linguagens.

Quanto a esses ajustes, podemos destacar:

a) Dimensão

Dentre as dificuldades no que diz respeito ao desafio de adaptar, começamos pelo número de páginas do livro e o tempo disponível no filme. Enquanto no romance o leitor dedica alguns minutos de leitura a uma determinada cena, no cinema, esta pode ser apresentada em uma tomada de poucos segundos.

Reparação tem 289 páginas em que o autor detalha o cenário e situações, apresenta os personagens e cria histórias secundárias. Já o filme possui cento e trinta minutos de projeção, tempo este que representa mais de sessenta anos de história, o que torna impossível contar tudo em tão pouco tempo. Isso faz com que o diretor ou o roteirista tenham que fazer escolhas quanto ao conteúdo que será apresentado no filme.

Neste caso, tivemos alguns eclipses temporais – “trata-se de omitir uma informação, saltar um detalhe, porque isso estragaria o jogo, como nas narrações de suspense ou nas charadas, quando a revelação só deve vir lá mais para o fim da trama” (XAVIER, 2003, p. 74).

No filme, elas foram de grande importância para que este mostrasse apenas os relatos mais importantes e o uso de flashbacks, como por exemplo, no momento em que Robbie está na guerra e relembra uma manhã em que está no lago com Briony e a resgata depois que ela

pula na água. Ou ainda quando Briony vai para o casamento de sua prima e relembra o dia em que Lola foi estuprada para encurtar o tempo dos acontecimentos.

Figura 5 – Briony no casamento de Lola e Paul Marshal



Fonte: Focus Features.

b) Multiplicidade

Em um romance, não é complicado ter duzentos personagens, pois o autor tem tempo e espaço para apresentá-los, explorar e desenvolver sem que haja custo. No cinema, raramente é possível ter mais do que sete ou oito personagens com algum destaque, e a maior parte dos filmes acompanham um protagonista único e um enredo principal, com alguns enredos secundários geralmente relacionados com ele.

Tanto no livro como no filme o tema é a história de amor de Cecília Tallis e Robbie Turner e o mal-entendido de Briony, que interpreta as cenas que vê de maneira errônea, acusando pessoas inocentes de terem feito algo que não fizeram e, dessa maneira, modificando o curso do enredo que une os três personagens principais. No entanto, durante a leitura, é possível ver um pouco sobre a vida de outros personagens secundários com mais detalhes, como a matriarca Emily Tallis e a situação da família de Lola e os gêmeos, o que no filme é passado de maneira rápida, e eles são apenas parte dos acontecimentos principais.

Figura 6 – Lola (Juno Temple), prima de Briony



Fonte: Focus Features.

c) Interioridade

No filme, tudo o que podemos saber sobre os personagens nos é dado pelas suas ações e diálogos. O cinema é uma linguagem visual e o principal desafio é encontrar situações, ações, e comportamentos que mostrem, por imagens, o que se passa no interior dos seus personagens.

Primeiramente, a cena inicial do filme remete-nos à excitação de Briony ao escrever a sua peça. O barulho das teclas da máquina de escrever, aliadas à banda sonora, inspira-nos a um ambiente de tensão que pairava sobre aquela casa e à ansiedade que tomava conta daquela menina de 13 anos, ao escrever uma peça para comemorar o regresso do seu irmão. É importante atentar ao minucioso cuidado que o realizador Joe Wright teve ao mostrar, também na cena inicial do filme, uma casinha de bonecas e os animais em miniatura num plano um bocado lento, em que demonstravam o espírito de organização de Briony referidos no romance.

Figura 7 – Casa de bonecas e as miniaturas organizadas



Fonte: Pedrotavars²⁰.

Figura 8 – Briony datilografando sua peça



Fonte: Pedrotavars.

d) Complexidade

Um escritor pode, num mesmo parágrafo, descrever uma situação, analisar os sentimentos de um personagem, mergulhar numa recordação do passado, saltar para acontecimentos que só virão no futuro e mudar para o ponto de vista de outro personagem. Num filme é impossível fazer isto. Cada um destes momentos teria de ser isolado numa cena

²⁰ Esta imagem foi copiada do blog Pedrovatars. Disponível em: <<http://pedrotavars.wordpress.com/category/natalia-farkatt/page/2/>>. Acesso em: 9 maio 2014. Nas próximas imagens desse blog, indicaremos na fonte apenas o nome do site, uma vez que o endereço eletrônico é o mesmo.

independente. No cinema, o tempo se contrai de formas variadas, e interessa apenas a informação sobre o acontecimento, sem maiores detalhes. Como explica, Ismail, o diretor deve fazer escolhas na hora de contar algo, pois ele

define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena, e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. (XAVIER, 2003, p. 74).

O filme é apresentado praticamente em sua totalidade do ponto de vista da personagem Briony e pode ser considerado linear, apesar de, em três momentos específicos a história voltar uma cena para mostrar a situação a partir do ponto de vista de outra personagem. Um dos exemplos seria o momento em que Briony vê Cecília e Robbie da janela de seu quarto, e a irmã tira algumas partes da roupa e entra na fonte. Num primeiro momento não entendemos o que está acontecendo ali, assim como Briony não entendeu, mas logo em seguida a mesma cena é apresentada na visão de Cecília, e só então compreendemos que ela entra na fonte para pegar o pedaço do vaso. O mesmo acontece com a cena no bilhete e da biblioteca já comentados anteriormente.

Figura 9 – A cena da fonte



Fonte: Focus Features.

Figura 10 – A cena da biblioteca



Fonte: Focus Features.

e) Público

Esta talvez seja a maior dificuldade enfrentada pelo diretor ou roteirista quando adapta um romance para as telas, pois precisa enfrentar o preconceito que os espectadores em geral nutrem quando são fãs da obra literária que deu origem ao filme.

Termos como infidelidade, traição, deformação, violação fazem parte do diálogo entre os espectadores onde a motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor.

A adaptação não precisa ser completamente fiel ao livro – de fato, isso é inviável. Sobre isto, Stam afirma que:

A adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2006, p. 26).

Ela deve, sim, ser fiel à essência do livro, não modificar significativamente a história e não apresentar cortes inviáveis por conta do tempo insuficiente para se contar a história.

Em *Reparação*, por exemplo, a única mudança significativa do filme foi optar por um desfecho diferente do que é apresentado no livro, pois, no filme, Briony consegue reparar o erro cometido aos treze anos, e a cena, no fim, mostra Robbie e Cecília, num ambiente feliz, à beira da praia.

Figura 11 – O final feliz de Robbie e Cecília



Fonte: Focus Features.

4.4 DO ROMANCE PARA O CINEMA: OS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *REPARAÇÃO*

O filme *Desejo e Reparação*, no que diz respeito aos recursos cinematográficos, transpôs a obra literária *Reparação* para o cinema com reconhecimento de crítica e indicação a prêmios especializados como melhor roteiro, melhor direção de arte, edição, trilha sonora, atuação, dentre outros.

Tanto o diretor, Joe Wright, como o roteirista, Christopher Hampton, estudaram bastante o livro para que se mantivessem o mais fiel à obra possível, como explica Wright em entrevista dada ao site oficial do filme:

O romance crescia conforme a história ia progredindo... foi uma colaboração mútua. Ao final eu sentia que conhecia o livro e o script totalmente e entendia cada

momento – ou pelo menos tentava. Aprendi mais e mais sobre o material durante as filmagens. (PRODUCTION, 2008, tradução nossa).²¹

Por se tratarem de duas linguagens diferentes, a adaptação da obra literária para o roteiro cinematográfico faz com que o diretor ou roteirista se utilize principalmente de recursos visuais e sonoros para transformar a linguagem escrita em linguagem cinematográfica.

Tendo em comum a narrativa dos acontecimentos, o romance e o filme partilham diversas características, sendo respeitados os personagens e os seus respectivos nomes, o contexto histórico, os espaços físicos, os diálogos e a temporalidade narrativa em grande parte, dentre outros.

Sobre os recursos utilizados para essa adaptação – construção espacial, ambientação temporal, diálogos, relação estrutural entre o romance e o filme, marcado principalmente pela forma da narrativa – é que trataremos nesta parte do trabalho.

A estrutura narrativa do romance está dividida em quatro partes: a primeira parte passa-se no verão do ano de 1935, na casa da família Tallis na Inglaterra; a segunda parte é no ano de 1940 e passa-se durante a II Guerra Mundial, sendo narrada a visão de Robbie sobre a guerra, na França; a terceira parte também se passa no ano de 1940, na visão de Briony, já com 18 anos, durante a época em que trabalhava num hospital, na Inglaterra; a última parte passa-se no ano de 1999, narrada por Briony, com 70 anos, também na Inglaterra. Assim como o romance, o realizador Joe Wright optou por estruturar a adaptação cinematográfica em quatro partes, respeitando a ordem cronológica de cada uma delas à maneira em que foram apresentadas no romance.

A adaptação cinematográfica conseguiu captar o ambiente do verão de 1935 da vida rural inglesa, da primeira parte do livro, em que, primeiramente mostra a excitação de Briony ao escrever a sua peça; o ambiente agradável, com uma fotografia que explora muito ambientes verdes, o céu, o barulho dos pássaros. A responsável por criar esse ambiente foi Sarah Greenwood, *designer* de produção, que já trabalhou com o diretor em outros cinco filmes. Em entrevista, Greenwood admite:

Do meu ponto de vista, *Desejo e Reparação* foi um desafio fantástico. Tive a chance de recriar a Inglaterra antes e durante a guerra, Londres pos guerra, uma época na

²¹ Trecho original: “The novel grows in power as the story progresses... It was quite a fluid collaboration...assesses Wright. By the end, I felt I knew the book and knew the script totally, and understood every moment – or at least tried to. Then, I learned more and more about the material during shooting”.

qual a classe alta crescia através de seus privilégios. (BOWEN, 2007, tradução nossa).²²

Os objetivos da *designer* eram dois no que dizia respeito à casa dos Tallis: mostrar a riqueza aspirante, assim como as limitações das personagens, e, segundo, estabelecer a parte física e emocional de cada cena. Encontrar uma casa nas descrições de McEwan não foi fácil, mas, enfim, uma mansão construída em 1889 em Shropshire, Stokesay Court, serviu de locação para a primeira parte do filme, facilitando as filmagens por já existir lá a casa, os jardins e uma fonte que foi adaptada para que ficasse como a descrita na obra:

Joe [Wright] e eu fomos visitar a casa em uma tarde fria de inverno. Havia um elefante gigante de plástico coberto de armadura Thai e os jardins estavam secos. Eu pensei que talvez pudéssemos utilizar os jardins ali e outro lugar para os interiores. Mas depois, quando nossa outra localidade não foi mais possível, Joe insistiu em voltar. Foi então que eu vi, então ele poderia ser perfeito e que poderíamos usar tanto a propriedade e os jardins em um único local. (BOWEN, 2007, tradução nossa).²³

Figura 12 – Local de gravação da casa dos Tallis



Fonte: Focus Features.

O livro, de caráter metaficcional, narra a história de dois jovens cujo destino foi marcado por um equivocado ponto de vista de uma das personagens, que tenta reparar seu erro. O filme de Wright mantém a mesma trama do livro ao utilizar a trilha sonora de Dario Marinelli que insere o som de uma máquina de escrever, com o intuito de indicar que o filme que estamos vendo parece se projetar como uma escrita, ou seja, o espectador pode ter a impressão de estar assistindo algo que é escrito automaticamente em que é representado.

No filme, a transposição dessa característica metaficcional é indicada principalmente pelo som de uma máquina de escrever desde a primeira cena: “The SOUND of a typewriter,

²² Trecho Original: “From a design point of view, *Atonement* was a fantastic challenge. [I got] the chance to recreate pre-war England, the war, and London after the war, a time when the upper class was hanging on to its privilege by their finger nails”.

²³ Trecho original: “Joe [Wright] and I went up to see it on a cold bleak winter evening. There was a giant plastic elephant covered in Thai armor and the gardens were really grim. I thought maybe we could use the gardens here and another building elsewhere for the interiors. But later, when our other possible locale fell through, Joe insisted that we return. It was then I saw then it could be perfect and that we could shoot both the estate and the gardens in one location”.

irregularly struck, now fluent, now creating an urgent rhythm that forms the percussive element of the opening score. [...]” (HAMPTON, 2007, p. 1)²⁴. Este recurso faz uma intensa ligação entre palavra e imagem através da música, misturando melodia e o barulho da máquina que segue toda a trama, dando-nos a ideia de que um livro está sendo escrito.

Além da cena de abertura, em outros três momentos essa trilha sonora também é chave para interpretação dos acontecimentos. Como quando Briony lê o bilhete de Robbie e fica horrorizada com a palavra obscena que é lida ao mesmo tempo em que ouvimos o som de cada letra ser datilografada.

The SOUND of a typewriter, builds to:
INT. ROBBIE’S STUDY/BEDROOM. DAY.
The hammers of ROBBIE’S typewriter in extreme close-up, crashing down with the word: C-U-N-T. (HAMPTON, 2007, p. 26)²⁵.

Figura 13 – Briony lendo o bilhete



Fonte: Classical Cybelle²⁶.

Outro momento é quando Robbie está à beira da morte com as cartas de Cecília e a foto da casa na praia, lembrando-se da promessa que fizera a ela de que ele voltaria e os dois ficariam juntos. O som da máquina de escrever acompanha a palavra *cunt* sendo apagada, o que nos sugere que se ela nunca tivesse sido escrita, talvez ele não estivesse naquela situação.

²⁴ Tradução nossa: O SOM de uma máquina de escrever, de forma irregular, agora fluente, criando agora um ritmo que forma o elemento percussivo na cena de abertura.

²⁵ Tradução nossa: o SOM da máquina de escrever começa: INTERROMPE PARA O QUARTO DE ROBBIE. O barulho das teclas da máquina de escrever de Robbie em extremo *close-up*, datilografando a palavra C-U-N-T.

²⁶ Disponível em: <<http://classicalcybelle.wordpress.com/2011/01/>>. Acesso em: 9 maio 2014.

ROBBIE takes back the letter he's handed to BRIONY.
The hammers of ROBBIE's typewriter lift the ink from the page: T-N-U-C, leaving clean white paper. (HAMPTON, 2007, p. 63)²⁷.

Figura 14 – Robbie morrendo em Dunkirk enquanto esperava a evacuação



Fonte: Focus Features.

O zumbido de uma abelha. Na adaptação de Wright, é este o recurso utilizado para que Briony chegasse até a janela. O zumbido começa a ser ouvido enquanto ensaia sua peça com Lola e os primos no quarto. A câmera mostra Briony indo até a janela, o foco na abelha no vidro até seus olhos se depararem então com a cena da fonte entre Cecília e Robbie. Momento este que lhe deu acesso ao mundo dos adultos, ao qual ainda não pertencia e não compreendia.

She sits on the floor, her back up against the wall, fanning herself with her script, her expression morose. A wasp is buzzing irritatingly, trapped between two panes of the open sash window. BRIONY gets up and goes over to liberate it. She's about to lower the sash, when something outside catches her attention. Below, to one side of the house, is a terrace, dominated by a monumental fountain. Beside the fountain are ROBBIE and CECILIA glaring at each other. (HAMPTON, 2007, p. 8)²⁸.

²⁷ Tradução nossa: ROBBIE pega a carta que havia entregado a BRIONY. O datilografado da máquina de escrever de ROBBIE tira a tinta da página: T-N-U-C, deixando o papel em branco.

²⁸ Tradução nossa: Ela se senta no chão, com as costas contra a parede, abanando-se com seu roteiro, sua expressão rabugenta. Uma abelha está zumbindo irritantemente, presa entre dois painéis da janela de guilhotina aberto. Briony se levanta e vai até lá liberá-la. Ela está prestes a baixar a faixa, quando algo fora chama sua atenção. Abaixo, a um lado da casa, um terraço, dominado por uma fonte monumental. Ao lado da fonte são Robbie e CECÍLIA olhando um para o outro.

Figura 15 – A abelha no vidro da janela e ao fundo a fonte com Robbie e Cecília



Fonte: Focus Features.

Na obra, enquanto Briony desce as escadas para o jantar, a lembrança do pai a faz andar mais devagar e achar estranho a porta da biblioteca está fechada. O recurso cinematográfico utilizado para que aquele lugar chamasse a atenção da menina foi uma presilha de cabelo feita com diamante de Cecília que cai no chão enquanto ela e Robbie entram no local.

CECILIA fixes on a diamond hair-clip, contemplates her reflection for a moment, this time with satisfaction and leaves the room. (HAMPTON, 2007, p. 23)²⁹.

O brilho do enfeite de cabelo a faz entrar e flagrar a demonstração de amor entre a irmã e o filho da governanta.

BRIONY, now changed for dinner, crosses the landing and starts down the last section of staircase leading to the hall. As she reaches the bottom step, she notices a diamond hair-clip lying in front of the door to the library. She crosses to the hairclip and picks it up. A moment later she hears a low moan, recognizably CECILIA'S voice, coming from behind the door. (HAMPTON, 2007, p. 31)³⁰.

²⁹ Tradução nossa: CECÍLIA coloca uma presilha de diamante no cabelo, contempla seu reflexo, por um momento, desta vez com satisfação e sai da sala.

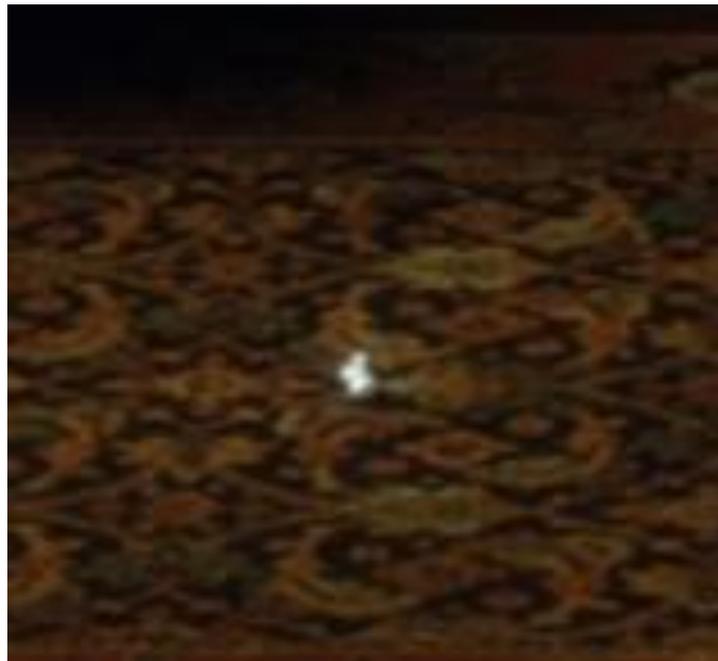
³⁰ Tradução nossa: BRIONY, agora mudou para jantar, e começa a descer o último lance da escadaria que leva ao hall. Quando ela chega ao último degrau, ela percebe uma presilha de diamante caída na frente da porta da biblioteca. Ela olha para o prendedor de cabelo e pega. Um momento depois, ela ouve um gemido baixo, reconhecendo a voz de Cecília, vindo de trás da porta.

Figura 16 – A presilha no cabelo de Cecília



Fonte: Focus Features.

Figura 17 – A presilha no chão perto da biblioteca



Fonte: Focus Features.

O filme não mostra, como na quarta parte do romance, Briony sozinha pensando em tudo o que aconteceu em sua vida a caminho do Hotel Tilney, sua antiga casa, onde será comemorado seu aniversário. Ao contrário disso, temos Briony sendo entrevistada em um programa de TV e explicando ali sobre último livro, aquele que começou a ser escrito enquanto era criança; de frente à câmera, ela explica o porquê das mudanças e confessa o final feliz dado à irmã, aquele que ela e Robbie não puderam ter em vida:

OLDER BRIONY: So my sister and Robbie never had the time together they both so longed for and deserved, which, ever since, I've... always felt I prevented. But what sense of hope or satisfaction could a reader derive from an ending like that? So, in the book, I wanted to give Robbie and Cecilia what they lost out on in life. I'd like to think this wasn't weakness or evasion, but a final act of kindness. She thinks for a moment. I gave them their happiness. (HAMPTON, 2007, p. 91-92)³¹.

Figura 18 – Briony sendo entrevistada



Fonte: Flowerysam³².

Desejo e Reparação é um exemplo de adaptação literária cinematográfica que proporciona uma segunda visão da obra adaptada, mostrando-a de maneira diferente, mas não ofuscando a obra original.

³¹ Tradução nossa: BRIONY MAIS VELHA: Então, minha irmã e Robbie nunca tiveram o tempo juntos que tanto almejavam e mereciam, que eu... Eu havia impedido. Mas que sentimento de esperança ou satisfação poderia um leitor ter de um final como aquele? Então, no livro, eu queria dar a Robbie e Cecilia o que perderam na vida. Eu gostaria de pensar que esta não era uma fraqueza ou a fraude, mas um último ato de bondade. Ela pensa por um momento. Eu dei-lhes a sua felicidade.

³² Disponível em: <<https://flowerysam.wordpress.com/2011/07/>>. Acesso em: 9 maio 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos depararmos com o romance *Reparação*, entendemos que esta é uma obra que vai além do sentido da própria palavra ao abranger diversos segmentos de criatividade literária como o metarromance, o aspecto memorialístico da literatura, os embates sociais tão importantes na literatura inglesa. Essa obra-prima de Ian McEwan é vista como um dos grandes romances do século XXI, pois busca resgatar a historicidade aliada à memória.

Nesse romance, estão elementos como a luta de classes (a família Tallis *versus* Robbie Turner), a historiografia da guerra e seu impacto, alienação, noções como culpa e expiação, revista sob uma perspectiva de tragédia moderna, quando Ian McEwan escreve um romance dentro de um outro romance, desnudando suas personagens a começar por sua escritora protagonista, com camadas sutis que dialogam com outras obras literárias já mencionadas no trabalho.

Nessa sociedade ocidental pós-moderna, Ian McEwan busca romper com a ideia de que é possível discutir temas como a guerra do Iraque em romances como *Sábado* (2005) ou um simples conflito familiar como ocorre em *On Chelsia Beach* (2007), descrições atentas do cotidiano e da vida interior dos personagens, passando pela sátira à ciência em *Solar* (2010). O autor procura alternar temas e perspectivas na literatura contemporânea em suas obras.

Dessa forma, Ian McEwan parece contrário ao modelo proposto do *nouveau roman* que buscava desconstruir o romance enquanto gênero literário no pós-guerra ao satirizar os cânones literários. O autor revisita Samuel Richardson, Jane Austen, Henry James, James Joyce e Virginia Woolf ao refletir sobre o papel da literatura, os diálogos entre o passado, o presente e a própria concepção de literatura para o futuro, sem se ater à desilusão dos romancistas pós-guerra, defensores de um mundo destituído de significado. O autor não tem medo de explorar o realismo, a descrição minuciosa do espaço em confronto com os pensamentos das personagens. O enredo pode não seguir a premissa do começo, meio e fim ou apresentar um herói típico em suas peripécias, mas ele mantém a reflexão histórica do passado e da memória como emblemas da culpa e reiteração de uma ação trágica individual e coletiva, quando as personagens são confrontadas com suas ações ou são obrigadas a enfrentar a ação de terceiros (no caso de Robbie e Cecilia), inseridas em um momento caótico como a Segunda Guerra Mundial.

As técnicas de narrativa usadas pelo autor definem a obra como uma metanarrativa. Quando nos deparamos com as iniciais *BT* ao final do romance, percebemos que estávamos lendo uma obra em primeira pessoa disfarçada de terceira, pois o que havia sido escrito era

sob o ponto de vista da protagonista. Ela utiliza da memória individual e alheia para recontar os acontecimentos vividos até o presente momento e dar a irmã e Robbie o final que não lhe foi possível. Parece ser a única possibilidade de integração.

Reparação também traz a questão das classes e o puritanismo da sociedade inglesa de 30 e os horrores da Segunda Guerra, como já foi dito anteriormente. Pode parecer que esse “horror” às transformações se encontra na visão de Briony que, de certa forma, abarca a família Tallis como um todo, emblema dessa velha Inglaterra, prestes a ser bombardeada pelos alemães. A guerra em si é uma tragédia que Briony precisa expiar ao trabalhar em um hospital, reescrevendo a história de sua família, Cecília e Robbie, uma compreensão dela própria como escritora e mulher.

É evidente na adaptação de Joe Wright, a expiação, quando temos a cena em que Briony lava as mãos constantemente como se tentasse se livrar de um sentimento de culpa. Em outro momento, ela tenta explicar o primeiro esboço de *Reparação* para outra enfermeira como uma forma de amadurecer e compreender quem ela foi (passado), quem procura compreender o que faz (presente) e quem se revelará no final ao publicar o romance (futuro), deixando ao leitor a tarefa de interpretar, condená-la ou absolvê-la.

Neste trabalho procuramos analisar a importância do título em relação à obra para que a redenção e a culpa fossem alcançadas, assim como o uso da memória, para que a narrativa fosse desenvolvida. Foi importante também discutir sobre as intertextualidades presentes na obra para que entendêssemos as características dos personagens presentes no romance. *Reparação* é uma obra rica em detalhes e que abre portas para diversos tipos de debates literários: o que entendemos por literatura, o papel do escritor e do leitor na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ANDREWS, Lucilla. **No time for romance**. London: Corgi Book, 2010 [1977].
- AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger**. Tradução de Eduardo Furtado. São Paulo: Landmark, 2009.
- BEGLEY, Adam. Ian Mcewan, The art of Fiction No. 173. **The Paris Review**, n. 162, Summer 2002. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/393/the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan>>. Acesso em: 05 mar. 2013.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOWEN, Peter. Design of History: Sarah Greenwood's Atonement. **Focus Features**. Disponível em: <http://www.focusfeatures.com/article/design_of_history__sarah_greenwood_s_atonement?film=atonement>. Acesso em: 04 dez. 2007.
- BRETAS, Aléxia C. **A constelação do sonho**: estética e política em Walter Benjamin. 2006. 162 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006_mes/mestrado_alexia.pdf>. Acesso em 09 out. 2012.
- CAMARGO, PAULO. Ian McEwan, o britânico pescador de trutas. **Gazeta do povo**, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ian-mcewan-o-britanico-pescador-de-trutas-2s043v6i0mp51xx7cgwx6pc26>>. Acesso em: 05 jan. 2014.
- CHARLES, Ron. A Portrait of the Artist as a Young Terror. **The Christian Science Monitor**. Disponível em: <<http://www.csmonitor.com/2002/0314/p19s01-bogn.html>>. Acesso em: 14 mar. 2002.
- CHILDS, Peter. (Ed.). **The fiction of Ian McEwan**: a reader's guide to essential criticism. New York: Palgrave MacMillan, 2006.
- Desejo e reparação**. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster. Roteiro: Christofer Hampton. Inglaterra, 2007. DVD (130 min), son.color
- DICKSON, Andrew. Ian McEwan on The Cement Garden, sexual gothic and being in the 'toddlerhood of old age'. **The Guardian**, Jan. 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2014/jan/26/ian-mcewan-cement-garden-sexual-gothic-old-age>>. Acesso em: 07 maio 2014.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EISENDRATH, Polly-Young. **A mulher e o desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FILHO, Antonio Gonçalves. A maestria do inglês McEwan. **Época**, abril 2002. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT131818-15220-131818-3934,00.html>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Coleção Obras Primas.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: Vários Autores. **Análise estrutural da narrativa**. Seleção de ensaios da revista “Communications”. Petrópolis: Vozes, 2000 [1972].

GILES, Jeff. Luminous Novel from Dark Master. **Newsweek**, US, p. 62-63, mar. 2002. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/luminous-novel-dark-master-141927>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

GRANDE Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Versão Beta. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss – UOL, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 4 set. 2013.

GREIMAS, Algirdas Julius. et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMPTON, Christopher. **Atonement** – the Shooting Script. New York: Newmarket press, 2007.

HASSAN, Ihab. **The Postmodern Turn**. Ohio: Ohio State University Press, 1987.

HEALY, Tom. Sweet Truth. **Falmer**: The University of Sussex Magazine, UK, issue 51, p. 10-13, 2013. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/136033913/University-of-Sussex-Alumni-Magazine-Falmer-issue-51>>. Acesso em: 20 out. 2013.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative** – the metafictional paradox. New York: Routledge, 1984.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória. Memória, Arquitetura, Monumentos, Mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IAN McEWAN. In: **BRITISH Council Literature**. Writers Directory. Disponível em: <<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth70>>. Acesso em: 12 maio 2013.

JOE Wright. **Wikipedia**. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Wright>. Acesso em: 18 set. 2014.

KRISTEVA, Julia. **Desire in language: a semiotic approach to Literature and Art**. New York: Columbia University Press, 1980.

LANGDON, Julia. **Ian McEwan accused of stealing ideas from romance novelist**. DailyMail, 25 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-418598/Ian-McEwan-accused-stealing-ideas-romance-novelist.html>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

MALCOLM, David. **Understanding Ian McEwan**. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.

McEWAN, Ian. **Atonement**. Toronto: Vintage Books, 2002.

_____. **Reparação**. Tradução de Henrique Brito. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

METALINGUAGEM. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

MORAIS, Flávia Costa. **Literatura Vitoriana e Educação Moralizante**. Campinas: Editora Alínea, 2004.

NUNES, João. Como adaptar um romance: parte 1. **João Nunes**, 10 mar. 2010. Disponível em: <<http://joaonunes.com/2010/guionismo/como-adaptar-um-romance-parte-1/>>. Acesso em: 20 set. 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRODUCTION Notes – Atonement. **Focus Features**, New York, 4 jan. 2008. Disponível em: http://focusfeatures.com/article/production_notes___atonement. Acessado em: 10 de janeiro de 2015.

QUEIRÓS, Eça de. **O Primo Basílio**. São Paulo: DCL, 2006.

RENAUX, Sigrid. Ian McEwan's *Atonement*: from Jean-Paul Sartre's "Why write?" to Briony's roles as author and character narrator. **Estudos Anglo Americanos**, n. 35, p. 7-24, 2011. Disponível em: <<http://ppgi.posgrad.ufsc.br/files/2013/11/renaux.pdf>>. Acesso em 20 set. 2014.

ROBERTS, Ryan, **Ian McEwan Website**. Disponível em: <<http://www.ianmcewan.com/>>. Acesso em: 08 nov. 2014.

SARLO, B. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática, 2004.

SILVA, Lajosy. **Leituras de Jane Austen no século XXI**. São Paulo: Livrus, 2014.

_____. Os limites e desafios da ficção contemporânea em *Reparação* de Ian McEwan. In: **Revista Travessias**, v. 2, p. 1-13, 2008.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema**: Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade**. Ilha do desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://filmes.seed.pr.gov.br/arquivos/File/robertstam.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2014.

STUCLIFFE, William. Cracking up. **The Guardian**, Jun. 2005. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2005/jun/11/featuresreviews.guardianreview34>>. Acesso em: 15 set. 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WELLS, Lynn. **Ian McEwan New British Fiction**. England: Palgrave Mcmillan, 2009.

WOOD, James. The Trick of Truth. **New Republic**, v. 226, n. 11, p. 28, mar. 2002.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pellegrini, Tania et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac/Itaú, 2003.