

## **ATONEMENT, DE IAN MCEWAN: A TRADUÇÃO DA METAFICÇÃO PARA O CINEMA**

Lígia Ribeiro do Nascimento<sup>i</sup>

### **Resumo**

O presente artigo discute o romance *Atonement* (2001) do escritor Ian McEwan abrangendo elementos metaficcional presentes na obra, de modo a salientar de que forma tal recurso literário foi traduzido para o meio cinematográfico na adaptação filmica *Desejo e Reparação* (2007), por Joe Wright. Para a abordagem da metaficção fizemos uso de Hutcheon (1984), Waugh (2001) e Bernardo (2010) que apontam de que forma é possível identificar a metaficção na obra literária. No que concerne aos estudos sobre adaptação fílmica como tradução nos baseamos na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990), nos estudos descritivos de tradução de Cattrysse (1992), e no conceito de reescrita de Lefevere (2007), conceitos essenciais ao estudo da adaptação cinematográfica. Para a análise foi escolhido um segmento cinematográfico relevante para a percepção da metaficção, assim como foram observadas quais estratégias cinematográficas foram utilizadas para que tal elemento, tão relevante para o desenvolvimento da narrativa no romance, fosse apresentado na película. No decorrer da pesquisa foi possível perceber que os elementos que compõem o fazer cinematográfico tem papel primordial na adaptação e preservação dos elementos literários em uma obra de meio diferente, o fílmico, mas dependente do literário. Considerando os resultados da pesquisa, é possível afirmar que, mesmo partindo para outro meio à parte do literário, a adaptação filmica com suas particularidades foi capaz de manifestar o uso da metaficção no filme.

**Palavras-Chave:** Metaficção. Ian McEwan. Adaptação filmica.

## **ATONEMENT, BY IAN MCEWAN: THE TRANSLATION OF METAFICTION INTO THE CINEMA**

### **Abstract**

This article deals with Ian McEwan's novel, *Atonement* (2001), covering metafictional elements present in the work, in order to emphasize how this literary resource was translated into the cinematographic medium in the film adaptation *Atonement* (2007), by Joe Wright. For the metafiction approach we dealt with Hutcheon (1984), Waugh (2001) and Bernardo (2010) who indicate in what way it is possible to identify the metafiction present in the literary work. When it comes to the studies concerning film adaptation as translation this research is based on Even-Zohar's Polysystem Theory (1990), Cattrysse's descriptive translation studies (1992), and Lefevere's rewriting concept (2007) essential concepts when it comes to the study of cinematographic adaptation. For the analysis, it was chosen a relevant cinematographic scene for the perception of metafiction. It was also observed which cinematographic strategies were used so that such element, so relevant for the development of the narrative in the novel, was presented in the film. Throughout this research it became possible to notice that the elements which make part of the film-making have a critical role in the adaptation and preservation of literary aspects within a work of different medium, the cinematographic, but dependent on the literary one. Considering the results of the research, it is possible to affirm that, even occurring in another medium apart from the literary, as the film adaptation with its particularities, the metafiction was presented in the film.

**Keywords:** Metafiction. Ian McEwan. Film Adaptation.

---

<sup>i</sup> Graduada em Letras Português-Inglês e Respectivas Literaturas (Licenciatura Plena) pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Especialista em Tradução pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e Mestranda do curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará. E-mail: ligia.kdes@gmail.com

## 1 – Introdução

Na relação entre a arte literária e a arte cinematográfica encontra-se a tradução, mais especificamente a adaptação fílmica. Existem várias definições de tradução propostas por estudiosos, como indica Tápia (2015, p. 9) ao abordar a tradução como um tema, “[...]pela própria complexidade da atividade tradutória, tão fértil quanto polêmico, assim como o são pressupostos e conceitos que compõem a reflexão, como as ideias de fidelidade e transparência.” Devido aos seus múltiplos aspectos, apontados ainda por Tápia (2015, p. 10), “muitas vezes antagônicos”, é possível perceber concepções tão díspares quanto possam existir. Levando isso em consideração, percebe-se que não há um consenso no que concerne o sistema tradutório, pois cada tradutor tem a autonomia para fazer suas próprias escolhas a partir de suas leituras dos textos de partida que estão em processo de tradução assim como das limitações do sistema receptor. Tal conceito se aplica a vários âmbitos da tradução, incluindo o da adaptação fílmica, que é a área a ser analisada neste artigo.

Antes de ser uma obra filmográfica, a adaptação fílmica parte de outro meio, o literário, para assim tomar forma nas telas. Este processo de reescritura pode ser denominado tradução intersemiótica. Plaza (2003, p. 14) percebe a tradução da seguinte forma:

Por seu caráter de transmutação, de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (...) em outras representações que também servem como signos.

A partir das considerações do autor, ao refletirmos acerca da linguagem oral ou escrita como a tradução do pensamento, podemos inferir que, ao adaptarmos uma obra literária para uma outra linguagem, neste caso a cinematográfica, há a tradução do texto de partida do meio escrito ao ser transmutado para outro meio, o fílmico. Tal conceito de adaptação como tradução é proposto por Cattrysse (1992) que apresenta a tradução como um fenômeno semiótico que, por isso, contempla os sistemas literário e fílmico, e ainda que sejam distintos, eles possuem semelhanças, tais como o enredo, a presença de personagens, a narrativa, as simbologias, a disposição cronológica da narrativa, entre outros aspectos. Neste trabalho pretendemos tratar do romance *Atonement* (2001) do escritor Ian McEwan identificando aspectos metaficcional presentes na obra, investigando de que forma o recurso literário foi traduzido para o meio cinematográfico no filme *Desejo e Reparação* (2007), dirigido por Joe Wright, analisando, assim, quais componentes cinematográficos foram utilizados para a abordagem da metaficção na adaptação fílmica.

## 2 – A Metaficção em *Reparação*

A compreensão de que o autor de uma obra literária está em um universo distante daquele no qual os personagens vivem a narrativa, estando o escritor claramente no seu posto de criador da

obra e fora dela, não se aplica a todas as obras. Há aquelas em que se considera a existência de autores diferentes, assim como de narradores diferentes, dentro de uma mesma trama. Além disso, os sentidos que um texto exprime são infinitos, como aponta Barthes (2004, p. 04):

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original.

A obra *Reparação* (2002)<sup>i</sup>, escrita por Ian McEwan, é um exemplo das múltiplas dimensões do processo de criação. Nela encontramos Briony, uma jovem garota em transição da infância para a adolescência. Suas noções acerca de realidade e fantasia levam-na a praticar um crime que mais tarde lhe renderia a difícil tarefa de realizar sua expiação. No decorrer da trama, a irmã de Briony, Cecilia, se envolve amorosamente com Robbie, o filho da faxineira da casa, ele fora criado com toda a atenção da mãe e com a ajuda da família de Briony e Cecilia. Em um momento em que Cecilia e Robbie conversam em frente a uma fonte no terreno da casa, Briony avista a cena de longe, através da janela de seu quarto, e, a partir disso, a menina começa a construir em sua mente o que podemos chamar de realidade ficcional, uma vez que ela percebe a cena como algo real, porém há a criação ficcional em sua mente, pois ela inventa uma narrativa para aquele momento em que vê a cena.

A partir disso, a personagem inicia um processo de criação, considerando o momento de passagem entre a infância, uma fase em que, para ela, tudo parecia ideal e distante, para o início da adolescência, quando ela começa a perceber que a vida real transcende a percepção de seus olhos. A seguir, ela apreende mais do que a realidade apresenta, e em dada situação, quando seus primos que vieram do Norte fogem de casa, e todos saem à procura deles pelos terrenos da casa, Briony encontra a prima sendo abusada sexualmente por alguém cujas feições ela não conseguira enxergar claramente. No momento de acalmar a prima, Briony a induz a considerar que o culpado fora Robbie, quando na verdade Paul Marshall, amigo do irmão de Briony e de Cecilia, havia cometido o crime. Na mente dela “Tudo fazia sentido. Fora ela que descobrira. A história era dela, a história que estava se escrevendo por si própria a sua volta.” (MCEWAN, 2002, p. 201). A menina tentava criar um enredo em sua mente, algo que fizesse sentido, e que ela pudesse mostrar para as pessoas, considerando que o mundo adulto lhe parecia muito mais real que o infantil, já abandonado por ela.

O livro é dividido em quatro partes. Na primeira, McEwan inicia a trama mostrando o que envolve o crime de Briony, como foi mencionado. Já a segunda parte é iniciada em espaço e tempo completamente diferentes, cinco anos depois e com Robbie lutando na Segunda Guerra Mundial,

---

<sup>i</sup> No presente artigo temos como objetos a obra literária *Atonement* e sua adaptação filmica de mesmo nome. Todavia, as citações da narrativa são da tradução de Paulo Henriques Britto (MCEWAN, Ian **Reparação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 444 p.).

sofrendo todo tipo de intempérie, incluindo a saudade que sente de Cecília, que é retratada na terceira parte do livro trabalhando como enfermeira em um hospital, sem contato com a família, e com esperanças de ainda viver sossegadamente com Robbie. Briony está em treinamento para se tornar enfermeira como sua irmã, e durante o processo, ela presencia momentos de extrema tristeza, percebidos por ela como uma forma de castigo pelo grave engano que havia causado ao acusar Robbie por um crime que não cometera. Nesse período, Briony tenta conseguir reparação encontrando-se com sua irmã e com Robbie para lhes pedir perdão e assegurar-lhes de que ela fará o possível para que Robbie seja inocentado.

Apenas na última parte do livro, uma Briony idosa toma a voz do narrador e revela que seu relato aconteceu, de fato, na realidade da narrativa, exceto a partir do momento em que ela havia se encontrado com sua irmã e Robbie, na tentativa de demonstrar seu arrependimento, e revela ainda que escrevera o livro com tal final feliz para os dois com o intuito de fazer com que Robbie e Cecília tivessem encontrado a felicidade, mesmo sendo na ficção, o que demonstra quão poderosa é a função do escritor, assim como seu impacto na realidade.

Com base no final do enredo, percebe-se a fonte da narração, sendo a própria personagem fictícia, criada por McEwan, a escritora da obra também fictícia. Tal estrutura pertence a um conceito de escrita literária, a metaficção. Para Hutcheon (1984, p. 1, tradução nossa), “‘Metaficção’, como é chamada atualmente, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.”<sup>i</sup>. Logo, é vista como uma narrativa dentro de uma narrativa, incluindo o processo de escrita da narrativa dentro dela mesma. Tal processo de construção da escrita é percebido por Briony logo no início da trama, quando ela reflete sobre o seu próprio modo de escrever como representação de sua personalidade controladora, como pode ser visto no trecho em que McEwan (2002, p. 16) a descreve: “As páginas de uma história recém-terminada pareciam vibrar em sua mão, de tanta vida que continham. Também conseguia desse modo satisfazer sua paixão pela organização, pois o mundo caótico ficava exatamente como ela queria.”

Atwood (2004, p. 161), ao refletir acerca da relação entre escritor e leitor, assinala que “O escritor comunica-se com a página. O leitor também comunica-se com a página. O escritor e o leitor comunicam-se apenas por meio da página. Este é um dos silogismos da escrita como tal.”, indicando, assim, a importância da obra literária como meio de comunicação entre leitor e escritor. O intrigante em *Reparação* é o fato de que temos dois autores, sendo McEwan, o autor escritor da obra fictícia, e Briony, a autora da obra dentro da própria obra. A noção de comunicação com o

---

i “‘Metafiction,’ as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

leitor pode ser considerada efetiva ao percebermos McEwan como o único autor. A partir do momento em que Briony toma seu lugar como autora, e concebemos sua intenção de expiação, ao nos comunicar sua história, é possível apreender a função primordial da metaficção, como indica Waugh (2001, p. 104, tradução nossa) ao dizer que “Tais romances revelam a dualidade dos textos literários e ficcionais: toda a ficção existe na página que é materialmente ‘real’ e também existe na consciência como mundos criados através destas palavras”<sup>i</sup>. Dessa forma, é possível constatarmos que não há apenas uma obra, a que McEwan escreveu para nos comunicar algo, e sim mais outra obra dentro daquela, com intenções diferentes, que envolvem tanto a exposição da narrativa, como a reparação do erro de Briony, sendo esta a intenção principal claramente exposta pela autora. Há de se realçar que, na prática, Briony sabia que não poderia, de fato, mudar nada no que havia feito para sua irmã e para Robbie, e, tendo consciência disso, ela faz sua reflexão no seguinte trecho:

(...) como pode uma romancista realizar uma reparação se, com seu poder absoluto de decidir como a história termina, ela é também Deus? Não há ninguém, nenhuma entidade ou ser mais elevado, a que ela possa apelar, ou com que possa reconciliar-se, ou que possa perdoá-la. Não há nada fora dela. Na sua imaginação ela determina os limites e as condições. Não há reparação possível para Deus nem para os romancistas, nem mesmo para os romancistas ateus. Desde o início a tarefa era inviável, e era justamente essa a questão. A tentativa era tudo. (MCEWAN, 2002, p. 443)

Para Briony sua obra literária era apenas uma tentativa para que sua culpa diminuísse de tamanho frente a tudo que causou à sua irmã e à Robbie. Conquanto, ela lançou-se à tarefa, mesmo sabendo que, como escritora através de sua obra, não poderia voltar ao passado e mudar o que fez, no entanto ela se propôs a fazer isso através de sua imaginação, que foi o que lhe fizera empreender a cometer tantos erros no passado.

Ainda sobre a conceituação de metaficção, Bernardo (2010, p. 9) a percebe como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” Partindo disso, pode-se depreender que, Briony, ao perceber que foi através da ficção, usando sua imaginação, que ela causou todas as intempéries no passado, seria através da ficção que ela corrigiria seu erro, portanto ela faz a reflexão sobre o ato da escrita, e acerca do quão valorosa é a tarefa do escritor, especialmente quando se tem a intenção de corrigir um erro e de conceder felicidade a alguém, neste caso, Cecilia e Robbie, mesmo que isso não tenha ocorrido na realidade factual.

Nessa perspectiva, é possível associar Briony à personagem de Jane Austen, Catherine Morland, de *Northanger Abbey*. Na epígrafe de *Reparação* é reproduzido um trecho de *Northanger Abbey*, no qual percebemos o momento em que Henry Tilney confronta Catherine acerca de suas suspeitas a respeito de sua desconfiança de que o pai de Henry havia assassinado a esposa, ao que

---

<sup>i</sup> “Such novels reveal the duality of literary-fictional texts: all fiction exists as words on the page which are materially ‘real’, and also exists in consciousness as worlds created through these words.”

ele diz: “Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido. Em que fundamentam tais julgamentos? [...] que ideias a senhorita tem se permitido conceber?” (apud MCEWAN, 2002, p. 7). Da mesma forma que Catherine se utiliza de suas leituras fantasiosas para criar enredos imaginários acerca de quem está ao seu redor, Briony também o faz, mas para esta a realidade do mundo adulto aparenta ser bem mais intrigante do que o imaginário infantil no qual ela havia estado presa. No entanto, há uma diferença crucial entre as duas personagens, uma vez que as construções dos enredos a partir de suas concepções de realidade são distintas. Enquanto Catherine não causa contratempos graves às pessoas que estão ao seu redor, Briony provoca o infortúnio de separar Cecilia de Robbie, que é mandado para a prisão, e em consequência disso, ele é enviado posteriormente para a guerra, onde ele morre, impedindo de vez que eles fiquem juntos.

Outro aspecto de grande relevância na construção da narrativa de McEwan é o uso da memória. Levando em conta que Briony escreveu a obra ficcional, que até certo momento possui aspectos biográficos, mas, ao aproximar-se do final, o enredo é criado por ela, há vários momentos em que ela não está presente na narrativa, mas escreve sobre o que ocorreu, Briony se utiliza de sua memória acerca dos personagens, que são pessoas reais para ela, a fim de construir sua história, em parte, fictícia. Em certo estágio da narrativa, quando Briony cria o momento de encontro entre ela, Cecilia e Robbie, sendo este um exemplo de realidade ficcional pelo fato de tal encontro não ter ocorrido, pois Briony não teve coragem de se encontrar com a irmã, ela cria este encontro partindo de sua memória afetiva dos personagens envolvidos. Em certa altura do encontro, quando Robbie se altera emocionalmente por conta da presença de Briony, para acalmá-lo Cecilia diz: “Passou... Robbie, passou.” (MCEWAN, 2002, p. 411). Um fragmento desta frase costumava ser dito por Cecilia à Briony quando esta era criança, como consolo no resgate da menina de seus pesadelos durante a noite. Briony, então como autora, levou o artifício que sua irmã usava com o intuito de acalmá-la, para o segmento em que Cecilia tranquiliza Robbie. Em uma leitura inicial, o leitor, sem ter consciência de que Briony é a autora da obra, já que esta informação é revelada apenas no final da narrativa, não percebe essas nuances indicativas do uso da memória para a construção do enredo. Contudo, a partir do momento em que se torna evidente a autoria da obra até certa parte biográfica, e a partir de outro momento, ficcional, a percepção se torna mais abrangente, podendo o leitor depreender elementos até então aparentemente irrelevantes.

Escoza (2016), ao apontar a singularidade de *Reparação*, considerada a obra prima do autor, indica que o romance se evidencia como uma considerável imersão acerca da arte e da função moral da literatura, ao haver a chance de corrigir, por assim dizer, o fardo da falta humana por meio da imaginação. McEwan produziu uma obra na qual é possível constatar que através do imaginário desregrado, destinos são traçados de forma calamitosa, assim como é de forma cônica que a

imaginação é essencial para a tarefa dos escritores.

### 3 – A Metaficção no filme *Desejo e Reparação*

O teórico Even-Zohar (1990) explora o paradigma teórico acerca dos Polissistemas primeiramente com o intuito de solucionar as dificuldades de estabelecer a tradução como um sistema e suas especificidades. Partindo da conceituação do sistema tradutório, considerando a Teoria dos Polissistemas, é possível conceber que dentro do sistema citado, há outros sistemas. Partindo disso, Lefevere (2007) alude em seus estudos, a teoria proposta por Even-Zohar no que concerne as estruturas hierárquicas em dada cultura, havendo o desmembramento do sistema entre centro e periferia. É importante frisar que Even-Zohar indica que tais sistemas são abrangentes, de tal forma que os elementos que se encontram no centro não se valem dessa posição *ad infinitum*, assim como os itens que estão na periferia também podem mudar de posição, dependendo dos vários componentes que constituem o sistema cultural ao qual pertencem.

Tendo em vista que a tradução pertence a um sistema, e que este mesmo sistema é subdividido em elementos dependentes de aspectos culturais para se estabelecerem, é possível corroborar o que aponta Cattrysse (1992), que atesta que a adaptação fílmica seria um tipo de tradução, inserida assim no polissistema tradutório. Dessa forma, é possível compreender a importância da adaptação fílmica como prática tradutória, com elementos a serem observados e ponderados no que concerne à atividade cinematográfica.

Partimos da premissa de que McEwan utiliza-se da metaficção para colocar em prática a expiação que Briony se impôs por seu erro, levando em conta que seu propósito principal é o de mudar o destino daqueles que foram mais afetados por seu desacerto, ou pelo menos oferecê-los um conforto, ainda que na ficção. Ao ponderarmos sobre a importância da metaficção como recurso literário na narrativa, ocasionando reflexões acerca do fazer literário, do papel do escritor ao escrever seu livro e decidindo os destinos de seus personagens, por mais que seja de forma ficcional, todos esses elementos são colocados em prática na obra literária. Atentando ao fato de que esta obra foi adaptada para o cinema, nos questionamos a respeito de como a metaficção, um recurso genuinamente literário, foi transcrito na tela cinematográfica. Diante desse contexto, partimos para a análise de como se deu o processo de tradução da metaficção, que compõe a narrativa de Ian McEwan, e de suas particularidades na adaptação audiovisual do romance *Reparação*, para o filme *Desejo e Reparação*, de 2007, dirigido por Joe Wright e com roteiro de Christopher Hampton, levando em consideração quais estratégias cinematográficas foram utilizadas para a transcrição dos elementos metaficcionais do livro para a tela.

Para tanto, lidaremos com um segmento da narrativa que possui aspectos essenciais para a

transição de Briony como escritora criança, cujos temas se baseavam em romance e fantasia, para uma escritora mais madura, que lida com temáticas mais realistas e profundas. Como foi exposto anteriormente, a obra se divide em quatro partes, tendo em vista que é na primeira que Briony formaliza reflexões acerca da realidade e do ato da escrita, usaremos um segmento significativo para a concepção da metaficção na narrativa, contrastando-a com sua realização na obra cinematográfica.

O fragmento em questão toma lugar no capítulo dois, e trata do momento em que Cecilia decide colocar água no vaso de flores que ela havia organizado como enfeite para a chegada de seu irmão, e decide pegar água da fonte ornamentada próxima à casa, e no caminho ela encontra Robbie. Os dois se conhecem desde a infância, por ele morar no terreno da família dela, visto que sua mãe trabalha para os pais de Cecilia, os Tallis. Eles estudaram em Cambridge e haviam voltado de lá havia pouco tempo. Mesmo tendo estudado juntos, seus círculos de amizade eram diferentes, eles não faziam muita questão de se encontrar e, por isso, havia um certo constrangimento entre os dois. Ao passar por Robbie a caminho da fonte, eles conversam rapidamente sobre um livro que ele a havia emprestado, e ele resolve acompanhá-la em sua tarefa. Ao tentar ajudá-la, Robbie acaba quebrando o vaso, Cecilia se irrita rapidamente, pois este era um vaso de valor financeiro e histórico consideráveis para sua família. Alguns pedaços quebrados do vaso caem dentro da fonte e alcançam o fundo. Robbie, achando que Cecilia daria um passo para trás, levanta a mão de modo a chamar sua atenção para o vaso que estava atrás dela, e faz menção de entrar na fonte para pegar os pedaços que haviam caído lá, mas Cecilia toma a frente para pegá-los. Para isso ela se despe, com o intuito de evitar molhar suas roupas, visto que a fonte era mais funda do que apenas seu braço conseguiria alcançar, e porta apenas as roupas de baixo, enquanto isso Robbie apenas a observa. Ao voltar à superfície da água, Cecilia sai da fonte sem ajuda de Robbie, que nem sequer se oferece para tanto. Ela se recompõe, evitando olhá-lo, e se dirige de volta à casa. Robbie apenas a olha enquanto ela anda. Ele se volta para a fonte para certificar-se de que não havia ficado mais nenhum pedaço quebrado do vaso, Cecilia já havia entrado em casa.

No capítulo seguinte, temos a visualização da cena descrita, mas a partir do ponto de vista de Briony. Após a tentativa frustrada de ensaio de sua peça com seus primos gêmeos, Jackson e Pierrot, juntamente com sua prima adolescente, Lola, Briony inicia um momento de reflexão solitária a respeito da criação literária. Em dado momento, ela se dirige para a janela, e quando consegue focar na fonte ao longe, ela percebe as figuras de Robbie e Cecilia, e assiste ao que foi narrado no capítulo anterior, mesmo distante e sem acesso ao que é conversado entre Cecilia e Robbie, o que dá abertura para que ela possa criar a narrativa em sua mente, e assim ela o faz. Inicialmente ela considera que uma proposta de casamento teria acontecido. No momento em que



Robbie levanta a mão para impedir Cecilia de tropeçar no vaso logo atrás, Briony já concebe que ele poderia estar sendo autoritário com sua irmã. Apesar de Cecilia tirar as roupas por vontade própria, Briony cria a imagem de que Robbie a obrigara a assim fazer. Durante toda a cena, Briony cria em seu imaginário a ideia de que Robbie tinha certo poder sobre Cecilia, se questionando se seria através de chantagens ou de ameaças. Tal elaboração imaginária é o início da criação do enredo que converteria a vida de todos ao seu redor. Briony chega a desistir de tentar entender o que acontecia, pois não fazia tanto sentido o que estava compreendendo da situação que observava, no entanto, no decorrer da noite, outros acontecimentos tomam lugar e apenas acrescentam ao que ela iniciara a criar nesta cena da fonte. Briony, naquele momento, tomava como conhecimento novo que a vida adulta era realista daquela forma, assim o narrador descreve que:

Briony pela primeira vez se deu conta, de modo ainda tímido, de que para ela agora não poderia mais haver castelos nem princesas como nas histórias de fada, e sim a estranheza do aqui e agora, o que se passava entre as pessoas, as pessoas comuns que ela conhecia, e o poder que uma tinha sobre a outra e como era fácil entender tudo errado, completamente errado. (MCEWAN, 2002, p. 53)

Apesar de conceber que era simples entender o que via de forma equivocada, Briony seguiu sua imaginação e criou seu próprio enredo, o que mais tarde lhe renderia a necessidade de expiação. Ao voltarmos nossa atenção ao filme, é possível identificarmos momentos em que o enredo está habilmente unido à narrativa do livro. No entanto, o propósito principal da análise é o de deduzir como o livro foi adaptado para o meio cinematográfico, e perceber quais estratégias foram utilizadas para que a adaptação fosse realizada. No caso do trecho descrito no livro, o primeiro ponto a ser realçado é o de que a ordem dos acontecimentos foi alterada. Enquanto no livro temos a mesma cena contada pelo ponto de vista de Cecilia, e logo após vemos Briony apreender o mesmo acontecimento, mas criando seu próprio enredo, no filme, inicialmente há a percepção de Briony de longe, a partir de sua janela, apenas após esse momento de compreensão da cena da fonte por parte de Briony é que temos a cena a partir do olhar de Cecilia. Nesse caso, podemos inferir algumas possibilidades de interpretação para a escolha de outra ordem dos eventos narrativos à do livro. Poderia ter como propósito a exposição da cena da fonte primeiramente a partir do ponto de vista de Briony, de modo que o espectador identifique, juntamente com a personagem, o quão intrigante é aquele momento entre Cecilia e Robbie e que ele faça inferências, como a personagem o faz, dando mais confiabilidade ao que Briony apreende da cena. Como no livro, no filme Briony evita olhar sua irmã se despindo por se sentir constrangida pela possibilidade de vê-la sem roupas, porém, sua curiosidade aparentemente se transforma em expectativa pelo desenrolar da trama, e ela volta a olhar pela janela “porque mais surpresas estavam acontecendo” (MCEWAN, 2002, p. 53). Essa expectativa criada pode ser percebida como uma estratégia narrativa de modo que tal cena leva

o leitor/espectador a acompanhar com mais interesse o que acontecerá a seguir, e no caso de Briony, ao voltar seu olhar para a cena da fonte, ela preenche sua necessidade de perceber o que ocorre ao seu redor. A cena termina com Briony apenas observando sua irmã voltando em direção à casa e Robbie tocando na água. Enquanto no livro é possível ler o que Briony pensa sobre o que ela apreende da cena, também temos acesso às reflexões que ela faz em relação à realidade tão distinta da fantasia conhecida por ela em sua escrita infantil. Na película todas as suas ponderações acerca do que viu ficam implícitas. Isso é enfatizado ainda pela ordem dos acontecimentos, levando em conta que no livro vemos primeiro o que realmente aconteceu a partir da visão de Cecília, e com isso entendemos que o que Briony deduz é puro fruto de sua imaginação. Já no filme, por esses eventos terem sido colocados em outra ordem, imaginamos juntamente com Briony, e passamos a ter o poder de criar uma trama imaginativa como ela o faz.

Outro aspecto interessante que perpassa as duas cenas é a perspectiva da câmera. Enquanto na cena que parte do ponto de vista de Briony e mostra Robbie e Cecília ao longe, temos um narrador parcialmente observador, pois a consciência do que ocorre é apenas em relação ao que Briony vê. Já no segmento seguinte em que podemos ver de perto o que ocorre com Cecília e Robbie, é possível perceber que a câmera toma a função de narrador totalmente observador, colocando o telespectador como consciente das ações que ocorrem com os personagens, mesmo sem fazer parte da trama, e sem mostrar Briony vendo tudo de longe, já que tal informação é de conhecimento apenas do espectador, e não dos personagens. Considerando o fragmento em que temos acesso ao que ocorre com Cecília e Robbie, enquanto no livro temos o narrador onisciente que nos concede consciência dos pensamentos de ambos, no filme, isso não é possível pois não há narrador de fato, a câmera faz o papel de narrador, mas neste caso, observador, à vista disso é possível depreender que essa é uma idiosincrasia do meio audiovisual, podendo acontecer até pela escolha de não se ter um narrador para o filme. No entanto, enquanto no livro temos acesso ao que o autor expõe, criando enredos, espaços e disposição de tempo a partir de nosso imaginário como leitores, nos produtos audiovisuais tudo nos é colocado diante dos olhos, e os elementos do enredo que podem ser explicitados pelo narrador onisciente em uma obra literária, só podem ser evidenciados para nós espectadores se houver um narrador descrevendo o que ocorre. A cena da fonte a partir do ponto de vista de Cecília termina com Briony fechando a janela e refletindo. Portanto, fica implícito o que ela possa estar ponderando, mas, logo em seguida, ela se dirige a sua escrivaninha, pega uma espécie de caderno e sai para escrever pelo terreno da casa. Dessa forma, a película é capaz de abordar mais uma vez a atividade literária, deixando que o espectador infira que, a partir do que Briony viu de longe, ela partirá para mais uma criação literária.

#### 4 – Considerações finais

A obra *Reparação* possui inúmeros elementos narrativos relevantes para análise, desde aspectos históricos e temporais, a narração através de diferentes pontos de vista, até a construção dos personagens. Se levarmos em consideração a construção da personagem Briony especificamente, há pontos consideravelmente variados a serem explorados, e o que teve foco na presente pesquisa foi a formação da personagem como escritora através do uso do recurso literário metaficção, por meio do qual a personagem-narradora faz inúmeras reflexões no tocante ao ofício do escritor. Ao escolhermos a metaficção como componente significativo para a tarefa do escritor, incluímos todos os aspectos mencionados inicialmente, principalmente pelo fato de Briony ter escrito a obra, portanto suas escolhas de lugares, momentos de apresentação de personagens e até o vocabulário, tem influência em sua escrita.

O cinema como mídia díspar em relação ao livro tem suas peculiaridades, o que não reduz em nada sua importância. Como foi percebido na análise do segmento, tanto narrativo como filmográfico no presente artigo, a metaficção mostrou-se como recurso notadamente literário, pois versa sobre o ato de escrever, está presente bem como na obra fílmica, que se utilizou de recursos inerentes ao meio para que a metaficção tivesse lugar na película, posto que seu valor para o desenvolvimento da narrativa é notável, e tais elementos que compõem o processo de criação cinematográfica tiveram função relevante na adaptação e conservação dos elementos literários na obra fílmica, de meio diferente mas dependente do literário.

#### Referências Bibliográficas

- ATWOOD, Margaret. **Negociando com os mortos: A escritora escreve sobre seus escritos**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor. O rumor da língua**. Tr. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CATTRYSSE, Patrick. **Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals**. In: Target – International Journal of Translations Studies 4:1. P. 57-70. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- ESCOZA, Cassia. **O Romance como Veículo de Preenchimento da Falta Humana: Reparação de Ian McEwan**. Jundiaí, Paco Editorial, 2016.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. In: **Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**. Durham, NC, USA: Duke University Press, vol. 11, number 1, p. 2-50, spring, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier U.P., 1980. New edition, London & New York: Methuen, 1984.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- MCEWAN, Ian. **Atonement**. London: Vintage Books, 2001. 372 p.
- \_\_\_\_\_. **Reparação**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

444 p.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Taylor & Francis, 2001.

WRIGHT, Joe. Atonement. **Com Saoirse Ronan, Keira Knightley e James McAvoy**. Reino Unido: Universal, 2007. (122 min.)