



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LÍGIA RIBEIRO DO NASCIMENTO**

**REPARAÇÃO POR MEIO DA ESCRITA: A ADAPTAÇÃO DA METAFICÇÃO**  
**EM *ATONEMENT*, DE IAN MCEWAN, PARA O CINEMA**

**FORTALEZA**

**2020**

LÍGIA RIBEIRO DO NASCIMENTO

REPARAÇÃO POR MEIO DA ESCRITA: A ADAPTAÇÃO DA METAFICÇÃO EM  
*ATONEMENT*, DE IAN MCEWAN, PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- N196r Nascimento, Lígia Ribeiro do.  
Reparação por meio da escrita : a adaptação da metaficção em *Atonement*, de Ian McEwan, para o cinema /  
Lígia Ribeiro do Nascimento. – 2020.  
118 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.  
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. Metaficção. 2. Ian McEwan. 3. Adaptação filmica. I. Título.

CDD 400

---

LÍGIA RIBEIRO DO NASCIMENTO

REPARAÇÃO POR MEIO DA ESCRITA: A ADAPTAÇÃO DA METAFICÇÃO EM  
*ATONEMENT*, DE IAN MCEWAN, PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Aprovada em: 04/05/2020.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Maria da Salette Nunes  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Profa. Dra. Simone dos Santos Machado Nascimento  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Cíntia, minha irmã e meu maior orgulho; e à Bianca, minha sobrinha e meu sorriso de todos os dias.

Aos meus pais, Líbia (*in memoriam*) e Cícero.

À minha avó, Antônia (*in memoriam*), por eu sempre ter estado em suas orações.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre acreditou em mim, especialmente aos meus pais, Líbia (*in memoriam*) e Cícero. À minha irmã, Cíntia, por ter compreendido a minha ausência, por ser minha maior inspiração, por cuidar do bem mais precioso da minha vida, a Bianca, enquanto eu não pude estar por perto e por toda força que me dá em tudo que eu me proponho a fazer. À minha avó, Antônia (*in memoriam*), que sempre cuidou de mim com o maior amor possível e por sempre confiar que eu conseguiria.

Aos meus amigos, em especial às amigas da vida. À Natali, pela torcida incondicional. À Tatiana, por compartilharmos com empatia os sentimentos desse momento, ela na linguística, e eu na literatura. À Ananda, por toda sensibilidade em me escutar e pelas palavras de compreensão e de coragem.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, que partilharam seus conhecimentos acadêmicos de forma competente e instigante. Aos colegas com que o PPGLetras me presenteou. À secretaria do PPGLetras, em especial, ao técnico administrativo Victor, por toda assistência e por ser sempre tão solícito.

Às professoras participantes das bancas de Qualificação e de Defesa, Dra. Maria da Salete Nunes e Dra. Simone dos Santos Machado Nascimento, pelas sugestões preciosas. À professora Salete, que, com seu olhar sensível e experiente, contribuiu de forma significativa para a minha formação, desde a especialização. À professora Simone, pelo conhecimento compartilhado, pela disponibilidade em me escutar quando a insegurança surgia e pelas conversas de luz.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Augusto, por ter sido objeto de minha admiração desde a época da graduação, por ter acreditado na minha proposta e por ter me orientado de forma tão profissional e humana.

À Casa de Cultura Britânica, pela concessão do meu afastamento parcial, para que eu pudesse me dedicar aos estudos e à minha pesquisa.

Quando passei a falar melhor, também aprendi a ciência das letras, tal como era ensinada à forasteira; e isso abriu para mim um campo vasto para o maravilhamento e o deleite. (SHELLEY, 2017, p. 121).

## RESUMO

A presente pesquisa analisa como elementos metaficcionalis do romance *Atonement* (2001), do escritor Ian McEwan – cuja tradução, *Reparação*, foi publicada no Brasil em 2002 –, foram traduzidos para o meio cinematográfico na adaptação fílmica *Atonement* (2007), dirigida por Joe Wright. Em sua obra, McEwan utiliza-se do recurso literário da metaficção para elaborar sua narrativa por meio da linguagem e do diálogo com o leitor. O autor conduz o leitor a uma tomada de consciência sobre o processo de criação literária ficcional por intermédio da personagem Briony, sobretudo por sua pretensão de manipular pessoas e situações por meio da criação fictícia. Dissertamos acerca do surgimento dos estudos sobre a metaficção, apontando sua representatividade na literatura inglesa contemporânea. Foi feito um panorama do percurso do autor Ian McEwan como escritor, de modo a compreender a metaficção no conjunto de sua obra. Para a análise, foram abordados trechos na obra escrita nos quais foi possível verificar a manifestação da metaficção em suas diversas nuances. Para a abordagem da metaficção, fizemos uso de Hutcheon (2013), Waugh (1984) e Bernardo (2010). Acerca das teorias de narrativa, tomamos como base Lodge (2017), Lajolo e Zilberman (1988) e Barthes (2012). No que concerne aos estudos sobre adaptação fílmica como tradução, baseamos-nos em Cattrysse (1992) e Tápia (2015). Acerca da tradução intersemiótica, fundamentamo-nos em Plaza (2003). Tratamos da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1990); e do conceito de reescrita, de Lefevere (2007). Para a discussão das obras de McEwan, abordamos Escoza (2016), Martin (1987) e Childs (2006). No que diz respeito aos estudos sobre cinema, utilizamos Martin (2013), Burch (2015) e Bazin (2017). Para a análise da obra filmográfica, foram selecionados segmentos cinematográficos 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. Os resultados mostraram que certas estratégias cinematográficas – tais como perspectiva e ângulos da câmera, utilização de planos diversos, *flashback*, *flashforward*, eclipse, metáfora, recursos de transição entre as cenas, iluminação, além do recurso sonoro e da trilha musical, que tiveram função relevante – foram essenciais para que a metaficção, mesmo como recurso notadamente literário, estivesse presente na adaptação fílmica.

**Palavras-chave:** Metaficção. Ian McEwan. Adaptação fílmica.



## ABSTRACT

This research analyses how metafictional elements in the novel *Atonement* (2001), by the writer Ian McEwan – whose translation, *Reparação*, was published in Brazil in 2002 – were translated into the cinematographic medium in the film adaptation *Atonement* (2007), directed by Joe Wright. In his work, McEwan uses metafiction to elaborate his narrative through language and dialogue with the reader. The author leads the reader to become aware of the process of fictional literary creation through the character Briony, especially due to her aspiration to manipulate people and events by means of fictional creation. We discuss the emergence of studies on metafiction, relating its representativeness in the contemporary English literature. An overview of the author Ian McEwan's journey as a writer was provided in order to understand metafiction in his overall work. For the analysis, excerpts were addressed in the written work where it was possible to verify the manifestation of metafiction in its various nuances. For the metafiction approach, we used Hutcheon (2013), Waugh (1984) and Bernardo (2010). About the narrative theories, we take as a base Lodge (2017), Lajolo and Zilberman (1988), and Barthes (2012). Concerning the studies on film adaptation as translation we base them on Catrysse (1992) and Tápia (2015). Regarding intersemiotic translation we bring Plaza (2003). We deal with Even-Zohar's Polysystem Theory (1990); and with Lefevere's rewriting concept (2007). In order to discuss McEwan's works, we approach Escoza (2016), Martin (1987) and Childs (2006). Regarding studies about cinema, we used Martin (2013), Burch (2015) and Bazin (2017). For the analysis of the filmographic work, cinematic segments were selected for the perception of metafiction, it was also observed which cinematographic strategies were used so that such element, so relevant to the development of the narrative in the novel, could be presented in the film. The results showed that certain cinematographic strategies – such as camera perspective and angles, the use of different frames, flashback, flashforward, ellipsis, metaphor, transition features between the scenes, lighting, in addition to the sound feature and the musical score, which had relevant role – were essential so that metafiction, even as a notably literary resource, was present in the film adaptation.

**KEYWORDS:** Metafiction. Ian McEwan. Film adaptation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Plano americano: Briony convida Robbie para assistir à peça .....	74
Figura 2 – Plano aberto: Cecília e Briony deitadas no gramado .....	75
Figura 3 – Plano de conjunto: Leon, Paul e Cecília à beira do lago .....	77
Figura 4 – Plano aberto: avião sobrevoando a casa de Robbie .....	78
Figura 5 – Plano aberto: Cecília na praia .....	80
Figuras 6 e 7 – Plano aberto: plano-sequência de Dunquerque (início e fim) .....	81
Figura 8 – Título do filme escrito como em uma máquina de escrever .....	84
Figura 9 – Plano fechado: bonecos voltados para Briony .....	85
Figuras 10 e 11 – Planos fechados: casa de bonecas e casa da família Tallis .....	86
Figura 12 – Plano médio: ensaio para a peça de Briony .....	88
Figura 13 – Primeiro plano: Briony vê através da janela .....	89
Figura 14 – Plano detalhe: abelha na janela .....	89
Figura 15 – Plano aberto: Cecília e Robbie a partir do ponto de vista de Briony .....	91
Figura 16 – Plano fechado: rosto de Briony ao observar Robbie e Cecília .....	91
Figuras 17 e 18 – Plano fechado: Briony através do vidro olhando para a fonte e, logo após, olhando para a câmera .....	91
Figura 19 – Plano americano: cena da fonte do ponto de vista de Cecília e Robbie .....	92
Figura 20 – Plano detalhe: carta de Robbie para Cecília .....	95
Figura 21 – Primeiro plano em <i>plongée</i> : Briony recebe a carta de Robbie .....	96
Figura 22 – Plano fechado em <i>contra-plongée</i> : Briony lê a carta .....	96
Figura 23 – Plano médio: Robbie e Cecília na biblioteca .....	97
Figura 24 – Plano fechado: Briony vê o estupro .....	99
Figura 25 – Plano americano: Paul estupra Lola .....	99
Figura 26 – Plano aberto: Briony alega que sabe quem cometeu o estupro .....	99

Figuras 27 e 28 – Primeiro plano: depoimento de Briony .....	100
Figuras 29 e 30 – Primeiro plano em <i>travelling</i> : Briony observa Robbie ser levado pela polícia .....	102
Figura 31 – Primeiro plano: máquina de escrever de Briony .....	103
Figura 32 – Primeiro plano: Briony no trem .....	106
Figura 33 – Primeiro plano: Briony no estúdio de TV .....	106

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A METAFICÇÃO E A ESCRITA NARCISISTA.....	18
2.1	A escrita sobre a escrita .....	18
2.2	Metaficção no sistema literário inglês.....	26
3	IAN MCEWAN E A METAFICÇÃO.....	30
3.1	Ian McEwan e seu lugar na literatura inglesa .....	30
3.2	A metaficção em <i>Atonement</i> .....	34
3.2.1	<i>Briony descobre a escrita</i> .....	37
3.2.2	<i>A escrita como reparação da culpa</i> .....	59
4	A TRADUÇÃO DA METAFICÇÃO COMO RECURSO LITERÁRIO PARA O CINEMA .....	65
4.1	Adaptação cinematográfica e sua relação com a literatura.....	65
4.2	A construção narrativa do filme <i>Atonement</i> .....	71
4.3	A tradução da metaficção na adaptação cinematográfica .....	83
4.4	O uso da metaficção como forma de reparação na adaptação fílmica .....	105
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	109
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS .....	118

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura encerra em si incontáveis artes. A estrutura cultural das várias civilizações históricas até o presente moldou, e ainda molda, a literatura de forma que é inevitável compará-las. O advento da Literatura Comparada coincide com o da própria literatura, como aponta Nitrini (2015, p. 19): bastou “existirem duas literaturas para começarem a compará-las”, sendo a grega e a romana as duas literaturas da Antiguidade citadas.

A Literatura Comparada é verdadeiramente abrangente, uma vez que ela tem como finalidade o paralelo entre as diversas obras literárias. Prawer (2011) considera que tal paralelo poderia ser encarado como função principal da literatura em si, uma vez que “não se pode apreciar plenamente a individualidade de Wordsworth, seu lugar numa tradição, sem comparar sua obra, explícita ou implicitamente, com a obra de Milton e James Thomson, com a de Shelley e Keats.” (PRAWER, 2011, p. 313). Para o autor, a Literatura Comparada ultrapassa os limites do que é nacional para a obra.

É importante pontuar que Literatura Comparada é bem mais que um método. Ao expandirmos a compreensão do que engloba a Literatura Comparada, podemos incluir nela as várias linguagens artísticas que partem da literatura para suas composições, levando em conta não apenas as diferenças entre suas culturas de origem, como também os seus variados formatos, a exemplo do teatro e do cinema. A própria literatura parte de outros sistemas para ser concebida. Ao analisar a importância de outras ciências para o estudo e estabelecimento da Literatura Comparada, Nitrini assinala que:

Convém lembrar que o termo “literatura comparada” surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda Europa. Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política. (NITRINI, 2015, p. 21).

Em vista do que foi exposto, podemos depreender que política e história, por exemplo, são complexos que dispõem de elementos particulares. No entanto, sua ligação com a literatura é patente. Inclusive, eles são motes essenciais para a arte literária, não somente como fundamento para as narrativas, mas também para o desenvolvimento da literatura como sistema, ainda mais quando consideramos o início dos estudos em Literatura Comparada.

Considerando que a Literatura Comparada abrange obras literárias de diversos gêneros e nacionalidades e que engloba as diversas artes ligadas à literatura, a arte cinematográfica – que tem tomado a arte literária como base desde seu advento – está espontaneamente incluída no estudo da Literatura Comparada. Stam (2013), teórico do cinema, justifica que a arte cinematográfica “deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral” (STAM, 2013, p. 24). Compreendemos que não apenas *sobre* as artes em geral, mas *com* elas. Ao pesquisarmos os aspectos artísticos que um filme possui, por vezes, as características literárias deste se sobressaem, de modo que a obra cinematográfica se torna uma extensão da obra literária a partir da qual ela se fundamenta. Nesse caso, isso ocorre quando há a adaptação de uma obra literária, podendo se estender para o roteiro original, se for o caso.

Essencial 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”, percebemos concepções tão díspares quanto possam existir. Levando isso em consideração, nota-se que não há um consenso no que concerne ao processo tradutório, pois cada tradutor tem certa autonomia para fazer suas próprias escolhas a partir de suas leituras dos textos de partida, mas também é submetido às 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 nesta pesquisa.

Antes de ser uma obra fílmica, a adaptação parte de outro meio, o literário, para assim tomar forma nas telas. Esse processo de reescritura pode ser denominado tradução intersemiótica. A princípio, Plaza (2003) 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. (PLAZA, 2003, p. 14).

A partir das considerações do autor sobre a linguagem oral ou escrita ser a tradução do pensamento, também podemos compreender como tradução o processo de transmutação do meio literário para o cinematográfico. Tal conceito de adaptação como tradução é proposto por Cattrysse (1992), que apresenta a tradução como um fenômeno semiótico que, portanto, contempla os sistemas literário e fílmico, que, ainda que sejam distintos, possuem aspectos correspondentes, tais como o enredo, a presença de personagens, a narrativa, as simbologias, a disposição cronológica da narrativa, entre outros aspectos.

Even-Zohar (1990) explora o paradigma teórico acerca dos Polissistemas, definido como “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam e se sobrepõem parcialmente, usando opções simultaneamente diferentes, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11, tradução nossa)<sup>1</sup>. O autor aborda escopos particulares dentro do seu conceito geral de cultura como sistema organizado e ramificado em outros polissistemas. Como teoria, os variados polissistemas se baseiam no polissistema da Cultura, não se limitando a este campo, mas sim, se ramificando a partir dele.

Ao direcionar seus estudos acerca da Teoria dos Polissistemas para os estudos da tradução, Even-Zohar o fez com o intuito de lidar com as dificuldades de estabelecer a tradução como um sistema e a tessitura de suas especificidades. Lefevere (2007), ao reforçar essa discussão, alude em seus estudos a essa teoria no que concerne às estruturas hierárquicas em dada cultura, havendo a ramificação do sistema entre centro e periferia.

É importante frisar que Even-Zohar (1990) indica que tais sistemas são tão abrangentes 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.

A tradução pertence a um sistema que é subdividido em elementos dependentes de aspectos culturais para se estabelecerem. Cattrysse (1992) corrobora essa afirmação ao apontar que a adaptação fílmica seria um tipo de tradução, inserida, assim, no polissistema tradutório, no qual o polissistema literário e o cinematográfico se cruzam.

---

<sup>1</sup> “[...] a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.”

Tal compreensão é atestada por Silva (2011) quando analisa que, no processo de tradução de um texto literário para as telas, componentes do meio de chegada ganham representatividade, “uma vez que os procedimentos devem levar em conta aspectos discursivos e poéticos do novo meio” (SILVA, 2011, p. 83). Dessa forma, podemos compreender a importância da adaptação fílmica como prática tradutória, com elementos a serem observados e ponderados no que concerne à atividade cinematográfica.

Nosso interesse por este recorte de pesquisa tem por base a relevância do processo de escrita para a construção da narrativa em *Reparação* (2002). Inicialmente, a escolha da análise da tradução da obra literária para a fílmica se deu por dois fatores: pela identificação de referências no processo de criação literária que atravessa a adaptação cinematográfica; e pelo questionamento sobre como a metaficção – recurso essencialmente literário – foi traduzido para as telas.

Contribuíram, da mesma forma, estudos que abordam tradução na disciplina de Tradução I no decorrer da graduação, assim como a pesquisa a respeito de estratégias utilizadas na análise do processo tradutório do conto “Happy Endings”, de Margaret Atwood (1997), para obtenção do título de especialista, além de discussões relacionadas a textos teóricos nos encontros do Grupo de Estudos em Tradução, Cultura e Mídia, coordenado pelo professor Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, na Universidade Federal do Ceará, encontros nos quais foi possível participar de conversas acerca das várias dimensões da adaptação fílmica dentro da literatura, como os processos de transmutação do meio literário para o cinematográfico.

Quanto à pesquisa, o interesse surgiu pela observação de aspectos inerentes à literatura, tais como a autoconsciência da obra literária fictícia; o desenvolvimento da personagem como escritora; os aspectos éticos que envolvem a criação literária, presentes na adaptação cinematográfica; e a aspiração em apreender as possíveis técnicas de cinema na composição da obra filmográfica.

Tivemos como objetivo geral a investigação do processo de adaptação do recurso literário “metaficção” da literatura para o cinema, tendo por base a análise comparativa entre a obra literária *Atonement* (2001), escrita por Ian McEwan, e o filme *Atonement* (2007), dirigido por Joe Wright.

No que concerne aos objetivos específicos, intencionamos identificar elementos da metaficção como estratégias de narração que se manifestam na obra literária.



Verificamos, ainda, como tais elementos foram adaptados para a obra fílmica. Investigamos, também, de que forma o desenvolvimento da narrativa em *Atonement* (2001), bem como a abordagem dos pontos de vista de vários personagens, afetaram a adaptação fílmica, observando sua relação de interdependência. Buscamos, também, distinguir critérios de utilização da metaficção pelo autor para o desenvolvimento da personagem Briony como escritora dentro da narrativa. Por fim, buscamos descrever as estratégias de natureza cinematográfica, tais como elementos fílmicos de imagem, som e montagem, que foram usadas na releitura da metaficção do texto de partida para o longa-metragem.

Com o intuito de realizar o estudo comparativo para a investigação da metaficção na obra escrita e na cinematográfica, foi utilizada a abordagem qualitativa, por identificar e examinar dados interpretativos. É também possível classificar a presente pesquisa como descritiva, pois esta expõe características dos elementos literários e linguísticos do livro, como texto de partida, assim como aspectos cinematográficos do filme, como texto de chegada.

Neste trabalho, partimos da premissa de que Joe Wright, reconhecendo a importância da metaficção para a construção da narrativa na adaptação fílmica, assim como da personagem Briony e de seu desenvolvimento como escritora, utilizou estratégias cinematográficas específicas para que tal elemento, genuinamente literário, fosse transmutado para as telas. McEwan emprega a metaficção para colocar em prática a expiação que Briony impôs a si mesma por seu erro, levando em conta que seu propósito principal é mudar o destino daqueles que foram mais afetados por seu desacerto, ou, pelo menos, oferecer-lhes 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 ao decidir os destinos de seus personagens, por mais que seja de forma ficcional, todos esses elementos são instrumentalizados na obra literária. Atentando ao fato de que essa obra foi adaptada para o cinema, questionamo-nos a respeito de como a metaficção, um recurso notadamente literário, foi traduzido para a tela cinematográfica.

Diante desse contexto, partimos para a análise da presença da metaficção no romance *Reparação* (2002), elencando trechos em que podemos identificar o uso desse recurso literário, para, assim, investigar como se deu o processo de tradução da

metaficção e de suas particularidades na adaptação audiovisual do romance, o filme *Atonement*, de 2007, dirigido por Joe Wright, levando em consideração quais estratégias cinematográficas foram utilizadas para a transcrição dos elementos metaficcionais do livro para a tela.

Quanto aos procedimentos metodológicos, foi feita a seleção de obras que tratam da Literatura Comparada como ciência primordial ao estudo das vertentes da literatura abordadas na introdução da presente pesquisa, especialmente a ficção. Para tanto, baseamo-nos em Nitrini (2015), Praver (2011), Roth (1961) e Moisés (2004). Quanto às teorias sobre narrativa, tomamos como base Lodge (2017), Lajolo e Zilberman (1988) e Barthes (2012).

Esta pesquisa está dividida em três capítulos, além desta Introdução. No segundo capítulo, o foco principal é na descrição da metaficção como recurso literário. Partimos dos diversos conceitos propostos por Waugh (1984), que, além de estabelecer a concepção de metaficção, também aborda os problemas que essa percepção da ficção enfrentou em seu surgimento. A teoria de Hutcheon (2013) acerca da escrita narcisista também é abordada nesse capítulo, assim como a percepção de Gasiorek (2009) sobre a metaficção representar a quebra da tradição. Abordamos, ainda, os escritos de Bernardo (2010) acerca da visão do Realismo em relação à autoconsciência da ficção. Também nesse capítulo, percorremos o caminho da metaficção no sistema literário inglês, indicando os percalços pelos quais esse processo de autorreflexão enfrentou para que pudesse ser estabelecido.

No capítulo três, partimos para a exposição do percurso de Ian McEwan como escritor até chegarmos à escrita de *Reparação* (2002), que é o foco da pesquisa, indicando o processo percorrido até a publicação mais atual da obra. Para abordagem dos estudos que versam acerca de McEwan – não apenas concernentes à obra estudada na presente pesquisa, mas às análises críticas que englobam as publicações em geral do autor –, utilizamos Escoza (2016), Martin (1987), Mackay (2009) e Childs (2006), de modo a possibilitar a análise de *Reparação* (2002) como resultado das experiências anteriores de escrita. Além desse panorama, iniciamos a análise da metaficção presente na obra literária, com o intuito de apreender momentos na narrativa nos quais características metaficcionais puderam ser encontradas.

No quarto capítulo, foi investigada mais a fundo a relação do cinema com a literatura. No que tange os estudos sobre adaptação fílmica como tradução, baseamo-

nos em Tápia (2015); em Plaza (2003); e na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990), com foco comparativo em relação à abordagem de Medeiros (2009) no que concerne ao polissistema cinematográfico. Ademais, baseamo-nos nos estudos descritivos de tradução de Cattrysse (1992) e no conceito de reescrita de Lefevere (2007).

O foco foi na abordagem das estratégias de natureza cinematográfica, tais como elementos fílmicos de imagem, som e montagem, que foram usadas na composição do filme e na releitura da metaficção do texto de partida para o longa-metragem *Atonement* (2007). No que concerne à discussão sobre o cinema, também foram selecionadas obras cujos focos giram em torno da práxis do cinema. Partimos das teorias de Burch (2015) e Martin (2003), cuja noção de linguagem cinematográfica foi essencial para sua abordagem na análise fílmica, assim como seu debate acerca da história do cinema nos serviu de base para a compreensão do cinema como arte. Utilizamos, ainda, o conceito de realismo no cinema retratado por Bazin (2017).

Por fim, verificamos de que modo sentimentos – como culpa e expiação – e suas consequências psicológicas são retratados no cinema, aspectos essenciais para a justificativa da presença da metaficção na obra.

No capítulo conclusivo, retomamos o que foi exposto na pesquisa, indicando os resultados de acordo com a investigação, apontando, resumidamente, de que maneira a metaficção foi mantida na obra fílmica, considerando suas implicações inerentes à mídia cinematográfica.

## 2 A METAFICÇÃO E A ESCRITA NARCISISTA

Este capítulo trata da conceituação da metaficção como recurso literário, sua história na Literatura Comparada e a resistência que enfrentou como teoria que define a ficção mediante ela mesma. Discorremos sobre diversas definições conceituais acerca da metaficção – propostas por Waugh (1984), Hutcheon (2013) e Bernardo (2010) –, bem como sobre sua importância para a construção da narrativa, assim como para o engrandecimento da ficção na literatura contemporânea. Além disso, é feito um exame da metaficção no sistema literário inglês, abordando entraves pelos quais ela passou até que fosse estabelecida como recurso literário.

### 2.1 A escrita sobre a escrita

A natureza da escrita de ficção tem como máxima a imaginação. Ao relatar a história sem solução das meninas Grimes em seu ensaio “Escrever Ficção Americana”, Philip Roth (1961)<sup>2</sup> afirma que o escritor americano da metade do século 20 preferia e considerava mais instigante – em vez de inventar uma narrativa usando a própria imaginação – escrever uma história partindo dos fatos que eram apresentados de modo a tornar crível a realidade.

Para Roth (1961, tradução nossa)<sup>3</sup>, isso “entorpece, adocece, enfurece e, finalmente, é até uma espécie de constrangimento para a própria imaginação escassa. A realidade está continuamente superando nossos talentos”<sup>4</sup>. No entanto, não é necessário distanciarmos a ficção da realidade, pois o que importa para a ficção é o que fazemos com a realidade que nos é imposta.

---

<sup>2</sup> Roth conta a história das irmãs Grimes, que chocou a cidade de Chicago nos anos 1950. As duas adolescentes haviam desaparecido, e seus corpos foram encontrados quase um mês depois em uma vala na estrada no lado oeste de Chicago. As autoridades não conseguiram definir a causa da morte das duas meninas e, a partir disso, a imprensa passou a especular sobre o caso, aproveitando-se da família para aumentar o drama, até Benny Bedwell afirmar ser o culpado do assassinato das irmãs. Mesmo sem a mãe delas acreditar em Bedwell, a imprensa se utiliza da história, uma vez que o interesse do público só aumentava com o desenrolar do caso. Foi descoberto que Bedwell não havia cometido o crime e, ao sair da prisão, ele inicia carreira como cantor. A imprensa, baseando-se no interesse da população, lança um concurso para saber como as irmãs Grimes morreram, e a melhor resposta ganharia um prêmio. Enquanto isso, a mãe das meninas recebia doações em dinheiro e em peças materiais. Roth, que acompanhou o caso quando morou em Chicago, reflete sobre a abordagem sensacionalista do caso (ROTH, 1961).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.commentarymagazine.com/articles/writing-american-fiction/>. Acesso em: 10 junho 2019.

<sup>4</sup> “*It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one’s own meager imagination. The actuality is continually outdoing our talents (...)*”

O termo “ficção”, como Moisés (2004, p. 188) define, é “sinônimo de imaginação, ou invenção, encerra o próprio núcleo do conceito de Literatura: Literatura é a expressão dos conteúdos da imaginação, é ficção transmitida através da palavra escrita.”. Dentro do sistema literário, a ficção é uma de suas ramificações, de importância inegável, como indica Moisés (2004), e, portanto, tem suas sub-ramificações. Partindo disso, é que daremos ênfase ao estudo da metaficção presente nas obras de ficção.

Enquanto a metalinguagem tem como foco tratar de temas concernentes à própria língua, utilizando-se dela mesma – como indica o prefixo “meta” –, a metaficção tem como objetivo tratar da ficção por meio da própria ficção. Bernardo (2010, p. 10) reflete sobre o significado de “metaficção” a partir da sua ligação próxima com a “metalinguagem” e, um pouco mais distante, com a “metafísica”. O autor apresenta um breve panorama da criação do vocábulo grego “metá”, indicando que o prefixo, no que concerne à “metafísica”, pode ser tanto “depois da física” como “além da física”. Dessa forma, estendendo tal lógica para a metaficção, podemos compreendê-la como parte do espectro do além-objeto, ou seja, ela versa sobre a ficção além da ficção e por meio dela mesma.

O termo “metaficção”, como aponta Waugh (1984, p. 2), teria sido criado pelo crítico norte-americano e romancista autoconsciente William H. Gass, em consonância com um costume que se desenvolveu a partir da década de 1960, uma crescente autoconsciência social e cultural. Tal percepção buscava conceituar como os seres humanos refletem e lidam com assuntos diversos mediante sua experiência do mundo ao seu redor, atentando para a compreensão do indivíduo dentro da cultura contemporânea, e acerca do papel da linguagem na concepção e na preservação do nosso senso de “realidade” cotidiana. Tal ideal fez com que os romancistas se tornassem mais lúcidos no que tange às questões de construção da ficção, tendo, como consequência, a inclusão de níveis de autorreflexividade e incerteza formal.

Em termos práticos, a metaficção visa a explorar o mundo como livro, em sua metáfora tradicional, por vezes remodelando-a nas medidas das teorias filosófica, linguística ou literária contemporâneas. Contudo, apenas recentemente foi possível desenvolver estudos acerca da escrita fictícia por meio da própria ficção.

Metaficção como o termo “meta” surgiu da possibilidade de se definir a ficção por ela mesma. Waugh (1984) considera simplória a ideia de que a língua reflete de

forma passiva um mundo coerente, significativo e objetivo, uma vez que sua relação com o “mundo fenomenal é altamente complexa, problemática e regulada por convenções”<sup>5</sup> (WAUGH, 1984, p. 3, tradução nossa). Portanto, o termo “meta” em suas várias aplicações procura lidar com as nuances entre o sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual eles se referem. Dessa forma, ao nos referirmos à ficção, o termo “metaficção” alude àquilo que há dentro do universo fictício, bem como àquilo que há fora dele.

Waugh (1984), uma das precursoras do estudo e da sistematização da teoria da metaficção, assim define o fenômeno:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama atenção para seu estado enquanto artefato, a fim de propor questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário. (WAUGH, 1984, p. 2, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Portanto, a metaficção é um recurso literário que, por meio da ficcionalidade da narrativa de uma obra literária, investiga os métodos de construção dela mesma. A metaficção, ao refletir acerca da autoconsciência da obra ficcional, lida com suas possibilidades de conceito e de estrutura, levando o leitor a ter um papel mais ativo, envolvendo-o na sua elaboração, validando uma forte autoconsciência do processo de criação literária. Além disso, a esfera referencial tem papel imprescindível na análise metaficcional, visto que a metaficção em si faz referência ao seu caráter ficcional como artifício de análise autoconsciente.

O termo “metaliteratura”, por mais que verse a respeito de literatura como um sistema amplo, também pode ser considerado um termo sinônimo, por assim dizer, de “metaficção”, visto que, como foi apontado anteriormente, a ficção contém em si o fundamento do conceito de literatura. Gomes (2010) conceitua o termo “metaliteratura” da seguinte forma:

Este termo tanto pode designar um qualquer texto pertencente a determinado gênero literário que trata outros textos ou gêneros literários,

---

<sup>5</sup> “[...] *phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention.*”

<sup>6</sup> “*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.*”

sendo exemplo um romance que tem como temática a poesia, como também as obras de um gênero literário que se voltam para si mesmas, ou seja, para a essência do gênero onde elas próprias se inscrevem, adquirindo, assim um caráter *autoreflexivo*, como são exemplo os romances que reflectem sobre o próprio processo de escrita do romance e a sua ficcionalidade. Estão assim contidos neste termo conceitos como os de metadrama, metaficção e metapoesia. (GOMES, 2010, grifos do autor)<sup>7</sup>.

Na presente pesquisa, não pretendemos utilizar o termo “metaliteratura” como sinônimo de metaficção, pois, por mais que eles possam ser considerados, em certo nível, sinônimos, “metaliteratura” abre espaço para outras abordagens, como Gomes (2010) aponta ao observar que “metaliteratura” agrega outros gêneros literários além do romance.

Definir o romance é uma tarefa árdua devido à sua instabilidade. Considerada por James (1937) como a forma literária “mais independente, a mais elástica e a mais prodigiosa de todas” (1937, p. 326, tradução nossa)<sup>8</sup>, o romance tem sua pluralidade exacerbada pela metaficção, que expõe os fundamentos da inconstância desse gênero literário. Nesse sentido, entendemos que o romance é construído a partir das formas comunicativas cotidianas. A metaficção, como recurso autoconsciente, evidencia para o leitor essas características do romance e de sua composição.

Por mais que a metaficção seja identificada em todas as obras fictícias de que se tem notícia, acredita-se que *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy* (1965), de Lawrence Sterne (1759 - 1767), tenha sido a obra inicial. Como aponta Lodge (2017), essa obra é “o avô de todos os romances metaficcionais [...] [na qual] diálogos entre o narrador e os leitores imaginários são apenas um dos inúmeros recursos que Sterne usou para realçar a lacuna existente entre a vida e a arte, que o realismo tradicional tenta ocultar.” (LODGE, 2017, p. 213). A metaficção, portanto, deu novo papel ao leitor, um papel mais ativo na criação literária.

Por vezes, é possível perceber, em obras fictícias, que o narrador conversa com o leitor a respeito do processo de escrita, por exemplo, sobre como o narrador pretende continuar a história, ou em que momento será revelada alguma informação. Esse diálogo com o leitor, na ocasião em que se discute o processo de escrita, é uma forma de a metaficção lhe ser apresentada. Como exemplo da utilização desse recurso, podemos citar alguns contos infantis de Clarice Lispector. Neles, apresenta-se o diálogo entre escritora e leitor, de modo a indicar o curso da história a ser contada. Para Lajolo e

<sup>7</sup> Foi mantida a ortografia da língua de partida, o português de Portugal.

<sup>8</sup> “[...] *the most independent, most elastic, most prodigious of literary forms*”.

Zilberman (1988, p. 154), Clarice Lispector pode ser considerada a escritora que primeiro trouxe para o leitor infantil os dilemas do narrador moderno. Para Lispector, suas obras infantis deixam de lado o narrador onisciente, típico da narrativa infantil tradicional, o que permite a revelação no texto das hesitações do narrador, diminuindo o desequilíbrio entre narrador, como emissor, e leitor infantil, como receptor.

Em *Quase de verdade* (LISPECTOR, 1999c), o cachorro Ulisses, que é o narrador de suas aventuras, explica logo no início do livro que sua dona, Clarice, é quem escreve a história, uma vez que ela entende seus latidos. Em certos momentos, ele conversa com o leitor como se este, essencial para a narrativa, interagisse com ele, como no seguinte trecho:

Pois não é que vou contar uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu. O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. [...] Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir: - Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz de conta que está. (LISPECTOR, 1999c, p. 7-8).

Podemos observar que há o direcionamento do narrador ao leitor indicando-lhe o nível de realidade da história a ser contada. Isso torna o processo de criação da narrativa aparente para o leitor, que passa a estar inserido na história e a ter consciência de que há um procedimento para a elaboração da narrativa. Como consequência dessa interferência, a metaficção também provoca uma mudança no papel do leitor, levando-o para dentro da narrativa, possibilitando essa proximidade do autor com o narrador, o leitor e a obra literária. Isso ocorre porque, ao se comunicar com o leitor, o autor desloca-se para o processo interno da imaginação do leitor, assim como o leitor sai do seu lugar, de certo modo, confortável e harmonioso de receptor da mensagem, passando a ter o poder de participar da organização do texto, como forma de interpretação. É importante frisar que esse deslocamento do leitor não ocorre apenas por meio do uso da metaficção. Este recurso, por promover a autorreflexão de modo característico, também provoca no leitor a construção de significados por meio da leitura, como uma das funções primordiais da Literatura.

Em *A mulher que matou os peixes* (1999b), ao contar a terrível história de como o cachorro Bruno brigou com seu amigo Max, a narradora se dirige para o leitor e o inquire como se estivesse contando a história de forma oral: “Agora pergunto a vocês: que é que Bruno fez?” (LISPECTOR, 1999b, p. 23). A partir do questionamento, ela dá continuidade à história, indicando qual direção a narração tomará.



Acerca de outro trecho neste mesmo conto, Lispector (1999b) menciona outro livro que havia escrito anteriormente, *O mistério do coelho pensante* (1999a), em que expõe:

Eu até já contei a história de coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: “O mistério do coelho pensante”. Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi. (LISPECTOR, 1999b, p. 12).

Ao citar seu outro conto dentro do conto atual, a autora remete à metaficção, ao abordar a ficção dentro da ficção. Além disso, ela versa sobre o seu gostar de escrever para o público infantil, e mais ainda da recepção favorável tanto do público adulto como do público infantil.

A utilização de uma estratégia que lida com o ato de contar histórias indica o uso da metaficção como um recurso literário que discute a narração fictícia por ela mesma. Como aponta Vieira (2000, p. 25), ao utilizar “a linguagem de modo a superar os meros procedimentos para a comunicação cotidiana, o autor alcança a atenção do leitor que percebe a obra como raridade quando ocorre, então, sua desautomatização”. Nesse sentido, o leitor passa, então, a poder ter um papel mais ativo dentro da narrativa, pois, mediante a linguagem empregada pelo autor, o leitor é convidado a sentir-se acolhido, podendo envolver-se tanto com o enredo, como com o ato de escrever, refletindo a seu respeito.

Ao definir a metaficção, Waugh (1984, p. 6, tradução nossa)<sup>9</sup> indica que “os romances metaficcionais tendem a ser construídos sob o princípio de uma oposição fundamental e sustentada: a construção de uma ilusão fictícia (como no Realismo tradicional) e o desnudamento dessa ilusão”. Dessa forma, a metaficção funciona de modo que ela cria a ficção e expõe a criação da obra fictícia. A autora ainda aponta que os dois processos, o de criação da obra e o de exposição do método dessa criação, são, como base da metaficção, colocados juntos “em uma tensão formal que quebra as distinções entre ‘criação’ e ‘crítica’ e as funde nos conceitos de ‘interpretação’ e ‘desconstrução’.” (1984, p. 6, tradução nossa)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup>“*Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion*”.

<sup>10</sup>“*in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction’*”.

Uma vez que a narrativa metaficcional tem seu ponto de vista voltado para ela mesma, Hutcheon (2013) denominou-a “narrativa narcisista”, de modo a enfatizar sua autoconsciência. Para a autora, o termo “narcisismo” não se refere ao autor como uma característica deste; relaciona-se, na verdade, com os textos fictícios. Ela explica que:

São sempre as *narrativas* que são narcisistas aqui, não os narradores, e especialmente não os autores. De fato, o narcisismo (não como patologia, mas como descritor da autorreflexão engajada) é apresentado aqui como a condição natural do romance como um gênero de suas origens burguesas até o presente. (HUTCHEON, 2013, p. xi, grifo da autora, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Além de indicar o vocábulo “narcisismo” como referência à autoconsciência da ficção, a autora (2013) ainda considera que essa visão que a ficção alimenta sobre ela mesma faz com que leitores sejam capazes de enxergar de forma crítica a ficção nos vários momentos da literatura, de suas origens burguesas até o presente momento.

Bernardo (2010) aponta que o século do Realismo procurou esconder o teor fictício de suas obras, uma vez que, de certa forma, desconsiderava a legitimidade da realidade, que era a base da escola literária. Já a metaficção vai de encontro às ideias propostas pelo Realismo, visto que ela pode ser compreendida como “uma ficção que não esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (BERNARDO, 2010, p. 42). A metaficção, indo além da ficção, versa sobre ela mesma, deixando claro para o leitor, crítico ou não, que se trata de um trabalho ficcional, assim fazendo por meio de aspectos inerentes ao processo de escrita.

A importância que a figura do leitor tem para a metaficção está ligada às mudanças pelas quais os estudos literários passaram na década de 1960, por conta dessa aceitação da autoconsciência da ficção. Barthes (2012) aborda de forma crítica a percepção de que o leitor é quem deve receber atenção quando a crítica pondera acerca de obras fictícias. Nesse sentido, o autor não teria representatividade em sua obra, visto que o fato de ele tê-la escrito não significa que ele está como um todo, ou pelo menos em parte, inserido nela.

Por ir de encontro aos ideais de um período literário deveras significativo como o Realismo, a metaficção encontrou dificuldades para ser legitimada. Waugh (1984), em seu capítulo inicial, aborda esse assunto indicando que a metaficção era vista como uma

---

<sup>11</sup> “It is always narratives that are narcissistic here, not narrators, and especially not authors. Indeed, narcissism (not as pathology, but as descriptor of engaged self-reflection) is presented here as the natural condition of the novel as a genre from its bourgeois origins to the present”.

forma de se afastar da “realidade”, portanto se afastando, também, do conceito de romance em si. Para os críticos, a concepção da metaficção era uma forma de reconhecer “a ‘crise do romance’ e a ‘morte do romance’” (WAUGH, 1984, p. 9, tradução nossa)<sup>12</sup>, pois o reconhecimento da autoconsciência fictícia como um comportamento literário, em vez de proporcionar uma visão mais ampla acerca do processo de criação literária, era vista como uma forma de decadência do esgotamento de qualquer forma artística ou gênero literário. Dessa forma, uma vez que se tinha consciência da ficção por meio da própria ficção, isso diminuía o teor real do romance, como se, a cada análise, o romance se desgastasse e perdesse valor, e o discurso metafictional revelasse a artificialidade da forma ficcional.

Contudo, a metaficção atua de forma completamente oposta, conforme expõe Waugh (1984):

Ao se afastarem da "realidade", no entanto, e de volta a um reexame da forma fictícia, os romancistas descobriram uma maneira surpreendente de sair de seus dilemas e paranoia. A desconstrução metafictional não apenas forneceu aos romancistas e seus leitores uma melhor compreensão das estruturas fundamentais da narrativa; também ofereceu modelos extremamente precisos para entender a experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes. (WAUGH, 1984, p. 9, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Portanto, a metaficção, ao mesmo tempo em que conscientiza acerca do teor fictício do romance, disponibiliza ao leitor ferramentas para que ele tenha uma percepção aguçada do que é o romance ficcional, de modo a valorizá-lo como produto literário. Assim, em vez de depreciar o romance, como parece ter sido acreditado por alguns, a metaficção o engrandece.

Consoante ao que foi mencionado anteriormente, esse movimento de afastamento da realidade é considerado presente, em algum nível, em todas as obras metafictionais. Além disso, tal oposição se dá de modo mais evidente em momentos de crise na literatura. No entanto, é relevante o fato de a metaficção estar mais presente nas obras contemporâneas, estando de acordo com os ideais do movimento literário desse período, dado que a intenção da ficção contemporânea era a de romper com os valores tradicionais.

---

<sup>12</sup> “(...) *the ‘crisis of the novel’ and the ‘death of the novel’*”.

<sup>13</sup> *“In turning away from ‘reality’, however, and back to a re-examination of fictional form, novelists have discovered a surprising way out of their dilemmas and paranoia. Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems.”*

Ao tratar do percurso histórico do estudo da metaficção, Waugh (1984) afirma que, por mais que tenham sido ampliados nas últimas décadas, tais estudos são bastante anteriores:

[...] a prática é tão antiga (se não mais antiga) quanto o próprio romance. [...] a metaficção é uma tendência ou função inerente a todos os romances. Vale a pena estudar essa forma de ficção não apenas por causa de sua emergência contemporânea, mas também por causa da compreensão que oferece tanto à natureza representacional de toda ficção quanto à história literária do romance como gênero. Ao estudar a metaficção, a pessoa está, de fato, estudando aquilo que dá ao romance sua identidade. (WAUGH, 1984, p. 5, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Assim sendo, ao considerarmos que a metaficção está presente em todos os romances por, inicialmente, serem romances, presumimos que esse tipo de escrita, que versa sobre o viés ficcional da obra, revela, em diferentes níveis, as características que tornam o romance ficcional para o leitor. Posto isso, consideramos que tal recurso literário faz com que toda obra volte para si mesma, de modo a refletir a respeito das características que a tornaram ficção. Essa autoconsciência provoca uma percepção narcisista da obra, no sentido de que ela volta a sua atenção para sua condição de narrativa ficcional.

Além disso, há o questionamento de que até que ponto escrever ficção pode alterar a realidade fora do texto ficcional e na qual ele se baseia. Nesse sentido, é possível fazer uma reflexão acerca da tarefa do escritor, sobre qual é o seu papel de fato, desde entreter, ou provocar reflexões no leitor, até de ter o poder de decisão sobre as vidas de seus personagens e de como isso altera ou transforma a realidade fora do universo literário, a partir da leitura do receptor.

## 2.2 Metaficção no sistema literário inglês

Como abordado anteriormente, a metaficção está presente na literatura, possivelmente, em todos os romances. Todavia, apenas recentemente o interesse no estudo da metaficção como recurso literário tomou conta das análises críticas. Waugh (1984, p. 6) justifica esse interesse indicando que a ficção contemporânea reflete essa insatisfação com os valores tradicionais e o seu conseqüente rompimento. A autora especifica seu ponto de vista da seguinte forma:

---

<sup>14</sup> “(...) the practice is as old (if not older) than the novel itself. (...) metafiction is a tendency or function inherent in all novels. This form of fiction is worth studying not only because of its contemporary emergence but also because of the insights it offers into both the representational nature of all fiction and the literary history of the novel as genre. By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity.”

Anteriormente, como no caso do Realismo do século XIX, as formas de ficção derivavam de uma crença firme em um mundo de história comumente experiente e objetivamente existente. A ficção modernista, escrita na primeira parte deste século, respondeu à perda inicial de crença em tal mundo. Romances como *Ao Farol* (1927) de Virginia Woolf ou *Ulysses* (1922) de James Joyce sinalizaram o primeiro surgimento evidente no romance de um senso de ficção. (WAUGH, 1984, p. 6, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Cada movimento artístico traz uma quebra de paradigmas em relação a movimentos artísticos anteriores. Tal quebra quanto à crença no tradicional teve seu início no Modernismo, chegando ao ápice apenas na contemporaneidade, com o estabelecimento dos estudos críticos das obras fictícias por meio delas mesmas.

Para Lodge (2017, p. 214), os romancistas ingleses utilizam-se da metaficção, mas de forma não tão evidente, de modo a enfatizarem a descrição dos personagens e da ação. Para o autor,

[...] essas passagens reconhecem a artificialidade das convenções realistas ao mesmo tempo em que as empregam; desarmam as críticas ao antecipá-las; lisonjeiam o leitor ao tratá-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida. (LODGE, 2017, p. 214).

O autor, inclusive, aborda uma questão inicialmente controversa acerca da metaficção, a de que o direcionamento da análise da ficção era o início de sua decadência.

Como Lodge (2017) apontou, o escritor Tom Wolfe era avesso a esse recurso literário, pois, para ele, a metaficção era “o sintoma de uma cultura literária decadente e narcisista” (LODGE, 2017, p. 215). No entanto, esse narcisismo era uma forma de a literatura, como ciência, se desenvolver ainda mais, de modo a aproximar a crítica à ficção e aos leitores, que passaram a ter mais importância no espaço de produção literária.

Na literatura inglesa, essa evidente aspiração por se afastar dos interesses tradicionais veio juntamente com o restante da literatura ocidental, por volta do pós-Modernismo. Podemos até indicar que aspectos históricos tiveram interferência no estabelecimento de elementos literários. Como analisa Fogarty (2009, p. 102, tradução nossa):

---

<sup>15</sup> “Previously, as in the case of nineteenth-century realism, the forms of fiction derived from a firm belief in a commonly experienced, objectively existing world of history. Modernist fiction, written in the earlier part of this century, responded to the initial loss of belief in such a world. Novels like Virginia Woolf’s *To the Lighthouse* (1927) or James Joyce’s *Ulysses* (1922) signalled the first widespread, overt emergence in the novel of a sense of fictitiousness.”

Em particular, as rupturas políticas irlandesas com a Inglaterra no século XIX significaram que as convenções do Realismo não se estabeleceram prontamente. Eles pareciam inadequados para os objetivos dos romancistas de se renderem às divergências e à agitação social. Em vez disso, fábulas absurdistas, alegorias políticas, romances góticos, metaficções, contos camponeses e versões do que R. F. Foster apelidou de “a história irlandesa” tomaram o lugar do Realismo<sup>16</sup>.

Levando em consideração toda a importância que o Realismo como movimento literário teve para a literatura ocidental, sem deixar de estimar sua relevância para a literatura de cada língua ou região, é intrigante, porém justificável a concepção de que, por questões históricas, o Realismo perdeu seu espaço. Contudo, consideramos simplória e separatista a concepção de que a metaficção – mesmo como um recurso literário – teria se sobreposto ao Realismo de alguma forma. Por mais que, inicialmente, a metaficção tenha sido recebida com maus olhos, pelo menos por parte da crítica especializada, ela tem se mostrado uma prática reveladora para o romance como gênero.

Até a década de 1970, por conta do período pós-guerra, pensava-se que os romancistas britânicos, em geral, haviam se distanciado dos ideais revolucionários do Modernismo e estavam tentados a retornar às tradições do Realismo. Como aborda Gasiorek (2009, p. 193), esse pensamento se justifica pelo fato de a ficção se preocupar com questões sociais devido ao período crucial para a história mundial e, conseqüentemente, para os movimentos artísticos daquele momento. Não obstante a representatividade de escritores como “Fielding, Dickens e Wells como modelos (não Henry James, Woolf ou Joyce), não havia lugar para a típica sintaxe labiríntica do Modernismo, retratos subjetivos da experiência, alusões míticas elaboradas, simbolismo obscuro ou autoconsciência narrativa.” (GASIOREK 2009, p. 193, tradução nossa)<sup>17</sup>. Ou assim se pensava porque, por mais que tais elementos fossem relevantes para o romance pós-guerra, ainda havia os escritores que se valiam da experimentação do Modernismo, o que foi decisivo para o estabelecimento da metaficção.

A narrativa ficcional de escritores como James Joyce abriu as portas para romancistas avessos à tradição empirista do Realismo, rejeitando-o em “em favor de

---

<sup>16</sup> “*In particular, Irish political ruptures with England in the nineteenth century meant that the conventions of realism did not readily establish themselves. They seemed ill-suited to novelists’ aims to render dissension and social upheaval. Instead, absurdist fables, political allegories, Gothic romances, metafiction, peasant tales, and versions of what R. F. Foster has dubbed ‘the Irish story’ took the place of realism.*”

<sup>17</sup> “*Fielding, Dickens, and Wells as models (not Henry James, Woolf, or Joyce) there was no place for modernism’s characteristic labyrinthine syntax, subjective renderings of experience, elaborate mythical allusions, obscure symbolism, or narrative self-consciousness.*”

inovações linguísticas e narrativas extremas.” (GASIOREK 2009, p. 193, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Insatisfeitos com as restrições do Realismo, alguns autores, como John Berger, Doris Lessing e Angus Wilson, como exemplifica Gasiorrek (2009, p. 193, tradução nossa), “influenciados pelo (pós) Modernismo, tanto praticavam o Realismo quanto desmascaravam suas ilusões por meio de dispositivos intertextuais e metaficcionalis (David Lodge, Malcolm Bradbury, Anthony Burgess, John Fowles e Iris Murdoch)”<sup>19</sup>. Também voltada para a metaficção, a preocupação era com a história, assim como com questões epistemológicas da historiografia. É evidente que, com o pós-guerra, mesmo com a permanência disfarçada do Realismo, a metaficção estava ganhando prestígio na ficção inglesa.

Enquanto o Realismo dava lugar ao Pós-Modernismo, a metaficção achava lugar para se estabelecer como recurso literário cujo propósito era o de contribuir para o desenvolvimento da ficção, e não para sua desvalorização, como se pensava inicialmente. O Pós-Modernismo deu voz à metaficção, permitindo que ela tivesse como função a análise da linguagem como um conjunto de elementos significantes e para enfatizar os preceitos literários que servem de base para a construção da metaficção. Para Gasiorrek (2009), “a metaficção representa uma possível direção para o pós-modernismo britânico. A quebra de regras é sua condição *sine qua non*”<sup>20</sup> (GASIOREK, 2009, p. 194, grifo do autor, tradução nossa). Portanto, tal recurso literário rompe com as regras do Realismo, expondo as características da escrita e de seu processo de criação.

A contemporaneidade, como uma continuação da quebra de regras, apenas enalteceu ainda mais a metaficção, reconhecendo sua competência em analisar como a linguagem e a narrativa manipulam o leitor, não necessariamente de forma negativa, e sim apenas levando-o a assimilar o que compreende a escrita da narrativa ficcional.

---

<sup>18</sup>“*in favor of extreme linguistic and narrative innovation.*”

<sup>19</sup>“*influenced by (post) modernism, both practiced realism and unmasked realism’s illusions via intertextual and metafictional devices (David Lodge, Malcolm Bradbury, Anthony Burgess, John Fowles, Iris Murdoch).*”

<sup>20</sup>“*Metafiction represents one possible direction for British postmodernism. Rule breaking is its sine qua non.*”

### 3 IAN MCEWAN E A METAFICÇÃO

No presente capítulo, versamos sobre o autor Ian McEwan e seu trajeto na literatura inglesa, perpassando por gêneros literários distintos, focando em sua obra *Reparação* (2002). A partir disso, aproximamos o autor à metaficção como método de escrita a partir do desenvolvimento da personagem Briony como escritora, mediante a análise detalhada das manifestações da metaficção no romance.

#### 3.1 Ian McEwan e seu lugar na literatura inglesa

Com o intuito de refletir sobre como a metaficção atravessa a escrita de Ian McEwan, partiremos de Escoza (2016) para mostrarmos um panorama de suas obras, assim como os aspectos relevantes de seu percurso como escritor.

Ian McEwan nasceu em Aldershot, Inglaterra, em 1948, poucos anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, período que, reconhecidamente, fez diferença em sua visão de mundo. Em 1975, aos 27 anos, McEwan publicou seu primeiro livro, *First Love, Last Rites*, uma coletânea de contos que foram escritos durante os anos em que cursou o mestrado em Escrita Criativa na Universidade de East Anglia. Este livro lhe proporcionou o primeiro prêmio que recebeu, Somerset Maughan, e foi traduzido para o português como *Primeiro amor, último sacramento & Entre lençóis*, sendo publicado no Brasil apenas em 1998 em conjunto com a sua segunda coletânea de contos, *In Between the Sheets*, de 1978.

Seu primeiro livro causou espanto no público e nos críticos devido aos temas que lidavam com perversões, tais como incesto, pedofilia, assassinato e sadomasoquismo. A perplexidade aconteceu não apenas por conta da contrariedade do teor dos temas, mas também por causa da forma da estrutura narrativa. Escoza (2016) aborda essa reação da seguinte forma:

Se por um lado as narrativas eram marcadas por uma aparente superficialidade e pelo conteúdo quase apelativo, por outro, o refinamento da sintaxe, os diálogos com obras clássicas e a ironia indicavam um conhecimento estético profundo. Essa contradição parecia inscrever a obra, a um só tempo, na alta literatura e na literatura popular, fato que levou a crítica, nesse primeiro momento, a certa relutância em inserir Ian McEwan na lista das grandes obras de literatura contemporânea. (ESCOZA, 2016, p. 16).

Considerando que na Inglaterra houve certa hesitação em posicionar McEwan dentro da literatura inglesa, no Brasil, sua primeira obra traduzida chegou apenas em



1998, 22 anos após a publicação de seu primeiro livro, o que demonstra essa incerteza da posição de McEwan dentro da representação da literatura inglesa no Brasil.

Outro dado significativo é o fato de que, entre os oito contos da coletânea, quatro são narrados por crianças ou adolescentes. Partindo de vocabulário simples, devido ao foco narrativo, os narradores tratam da psicologia dos personagens, devido aos temas intensos que servem de base para os contos. Já nesse primeiro momento – com sua primeira publicação, juntamente com as obras seguintes dessa primeira fase – McEwan recebeu a alcunha de “Ian Macabro”, um trocadilho com seu sobrenome.

Apenas em sua terceira obra, *The Cement Garden* (1978a), traduzido como *O jardim de cimento* (2009), McEwan se propôs a publicar um romance. Mais uma vez, crianças e adolescentes são os personagens que têm foco na narrativa. O narrador é um dos filhos, ainda adolescente, e o macabro segue presente na obra. Quatro irmãos com idades entre 6 e 16 anos perdem os pais por mortes naturais. A mãe morre pouco após o pai, depois de adoecer e deixar as crianças tomarem conta da casa. Apreensivos de que o serviço social os levaria de casa e os separaria, os filhos decidem manter, em segredo, o corpo da mãe dentro de um baú cheio de cimento no porão. A partir daí, os filhos mudam de vez suas vidas, uma vez que todas as responsabilidades ficaram para eles, e não há autoridade adulta em casa. Em alguns momentos da narrativa, percebemos as nuances macabras, pois, além de manter o corpo da mãe no porão, ainda há momentos em que os irmãos demonstram ter mais envolvimento afetivo uns pelos outros do que é aceitável pela sociedade, praticando incesto e pedofilia entre si.

Childs (2006, p. 33) indica que a recepção crítica da obra na época de sua publicação considerou-a perturbadora, mórbida e repulsiva, mas, ao mesmo tempo, magistral, uma vez que, para o leitor, era difícil entender se ele se identificava com os personagens dos filhos ou se acreditava que era possível haver crianças tão insensíveis e desagradáveis.

McEwan é um escritor consideravelmente ativo em suas publicações, haja vista que, além de publicar contos e romances, perpassando por gêneros variados, também produziu roteiros para cinema e televisão, um oratório, um libreto de ópera, um livro infantil, alguns ensaios e artigos para jornais e revistas. Todos tiveram publicação traduzida no Brasil, exceto seus roteiros.

Com a publicação de *The Child in Time* (1987), traduzido para *A criança no tempo* (2018), McEwan inicia uma fase diferente da que havia focado até então. Martin

(1987) aponta que “o mundo macabro, sórdido e sádico dos romances anteriores de McEwan já passou. Sua adolescência gótica deu lugar à vida e à percepção adultas.” (MARTIN, p. 40, 1987, tradução nossa)<sup>21</sup>. Nessa obra, McEwan iniciou sua segunda fase, mais voltada para questões sociais e políticas, pensando em uma Inglaterra do futuro, dez anos à frente do tempo em que foi publicado.

*The Daydreamer* (1994), traduzido como *O sonhador* (1998c) no Brasil, marca a presença de McEwan na literatura infantil, tratando da imaginação como fonte de inspiração e perigo para o personagem Peter. Nesse ponto, é imprescindível ponderar que a imaginação é um argumento de importância para McEwan, não apenas como ferramenta de construção de suas narrativas, mas de elaboração de características para seus personagens. Tal argumento também é possível associar à Briony, personagem principal de *Reparação* (2002), haja vista que sua principal motivação no romance para criação literária é o excesso de imaginação que possui e a necessidade de ordenar a realidade em que vive. Para os dois personagens, a criatividade tem uma função crucial e, de certa forma, perigosa para o desenvolvimento deles mesmos e do enredo das obras.

*Amsterdam* (1998a), obra homônima publicada no Brasil em 1999, foi a mais significativa para McEwan no que concerne a premiações. Recebeu o Booker Prize, maior prêmio britânico de literatura, o que chamou mais ainda a atenção de críticos em torno de sua obra.

*Atonement* (2001), traduzido em português como *Reparação* (2002), foi a obra seguinte a *Amsterdam* (1998a), sendo recebido pela crítica, como indica Escoza (2016, p. 32), “como obra prima do autor”. Childs (2006) descreve que “*Reparação* recebeu algumas das melhores críticas da carreira de McEwan, e sugeriu um escritor no auge de seus poderes.” (CHILDS, 2006, p. 129, tradução nossa)<sup>22</sup>. Com toda essa proposta, a obra acabou obtendo ainda muita atenção do público e da crítica, sendo indicada a várias premiações no meio literário, como o Booker Prize (2001)<sup>23</sup>, e ganhando os seguintes prêmios: WH Smith Literary Award (2001), National Book Critics’ Circle Award (2003), Los Angeles Times (2003) e Santiago Prize (2004) (ESCOZA, 2016, p. 32). O romance também foi escolhido pela revista *Time* (LACAYO) em 2010, como um

---

<sup>21</sup> “The macabre, sordid, sadistic world of McEwan’s earlier novels has passed. His Gothic adolescence has given way to adult life and grown-up insights.”

<sup>22</sup> “Atonement receives some of the best reviews of McEwan’s career and suggested a writer at the height of his powers.”

<sup>23</sup> Disponível em: <https://thebookerprizes.com/books/atonement-by-ian-mcewan>. Acesso em: 22 julho 2019.

dos 100 maiores romances em língua inglesa desde 1923; e o *The Guardian* (MCCRUM), em 2003, considerou-o como um dos 100 melhores romances já escritos, juntamente com *Dom Quixote*, de Cervantes, *David Copperfield*, de Charles Dickens e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, entre outros.

Para Mackay (2009, p. 160), o fascínio de McEwan com o texto e a escrita “distingue seu trabalho das linhas mais relativistas do pensamento pós-moderno.” Com *Reparação* (2002), McEwan estabeleceu uma fase cuja preocupação era a profundidade reflexiva perante as questões psicológicas.

A obra *Saturday* (2005), traduzida como *Sábado* (2013), conforme menciona Escoza (2016, p. 36), tem certa semelhança com sua anterior, *Reparação* (2002), no que tange a preocupação “com os rumos da própria ação de narrar histórias no mundo atual, com uma gama de intertextualidades e alusões a vários textos literários e com o compromisso de retratar a realidade de forma minuciosa.” (ESCOZA, 2016, p. 36). Representando o progresso de McEwan frente à crítica literária, Groes (2013) expõe que:

A reelaboração de ideias clássicas de McEwan por meio de seu interesse modernista pela consciência continua com a criação de paralelos com dois textos específicos hipercanônicos, *Ulysses* de James Joyce (1922) e *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf (1925), os quais relatam eventos que ocorrem em um único dia. Cada uma captura as minúcias da consciência cotidiana e se engaja em representar as jornadas simbólicas de seus protagonistas através de uma capital. (GROES, 2013, p. 104, grifo do autor, tradução nossa)<sup>24</sup>.

McEwan, então, com influências não apenas de James Joyce, como também de Virginia Woolf, demonstra sua preocupação com o aprofundamento do pensamento na escrita.

Baseando-se em *Hamlet*, de Shakespeare, McEwan escreveu *Nutshell* (2016b), traduzido para *Enclausurado* (2016a). No livro, o autor dá voz a um personagem muito incomum, um feto que, a partir da barriga de sua mãe, apreende o que ocorre ao seu redor, inclusive o planejamento de um crime. O enredo mostra como McEwan lida com a mente humana, assim como com questões sociais, tais como a temática de gênero, muito debatida atualmente.

---

<sup>24</sup> “McEwan’s reworking of classical ideas via his modernist interest in consciousness continues with the creation of parallels with two specific hypercanonic texts, namely James Joyce’s *Ulysses* (1922) and Virginia Woolf’s *Mrs Dalloway* (1925), both of which recount events taking place on a single day. Each captures the minutiae of the quotidian consciousness, and engages in representing the symbolic journeys of their protagonists through a capital city.”

No total, McEwan publicou 23 obras, sendo a mais recente *Machines Like Me* (2019a), traduzida em português para *Máquinas como eu* (2019b). Nela, McEwan aborda um viés mais futurista, porém em 1980, numa realidade histórica alternativa. Um jovem casal compra um humano sintético e o molda de acordo com seus costumes, contribuindo para um triângulo amoroso. Nessa narrativa, McEwan brinca, por assim dizer, com a imaginação, mudando o passado e indo além dos fatos que o presente nos concedeu, com perspectivas futuristas intrigantes.

Mesmo deixando claro que este trabalho tem como foco a análise da adaptação fílmica *Atonement* (2007), traduzida para as telas a partir do romance *Reparação* (2002), é importante salientar que outros romances do autor também foram adaptados para o cinema, a exemplo de *The Comfort of Strangers* (1990), dirigido por Paul Schrader e cujo título em português é *Uma Estranha Passagem em Veneza*; *The Innocent* (1993b), por John Schlesinger, que chegou ao Brasil com o título *O Inocente*; *The Cement Garden* (1993a), por Andrew Birkin, no Brasil com o título *O Jardim de Cimento*; *Enduring Love* (2004), por Roger Michell, sendo *Amor para Sempre* no Brasil; *The Children Act* (2017b), por Richard Eyre, no Brasil com o título *Um Ato de Esperança*; *The Child in Time* (2017a), por Julian Farino; e *On Chesil Beach* (2018), por Dominic Cooke, os dois últimos com título em inglês na versão brasileira<sup>25</sup>.

### 3.2 A metaficção em *Atonement*

Não se aplica a todas as obras literárias a compreensão de que seu autor se encontra 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. 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 (2012):

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. (BARTHES, 2012, p. 62).

A obra *Reparação* (2002), de McEwan, é um exemplo representativo das múltiplas dimensões do processo de criação. Nela encontramos Briony, uma jovem

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0568605/#self>. Acesso em: 27 janeiro 2020.

garota em transição da infância para a adolescência e que, ao produzir seus textos, faz reflexões acerca da criação literária. Sua noção precária 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 afetivamente com Robbie, o filho da faxineira da casa, e que fora criado com toda a atenção da mãe e com a ajuda da família de Briony e Cecilia.

Certa vez 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, por estar distante e não conseguir escutar o que ocorre, ela parte para a criação ficcional em sua mente, inventando uma narrativa para aquele momento em que assiste à cena.

A partir de então, a personagem inicia um processo de criação, considerando o momento de passagem da infância – uma fase em que, para ela, tudo parecia ideal, simples, correto 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. 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, como ela havia alegado inicialmente. 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. 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, abandonado por ela recentemente.

O livro é dividido em quatro partes. Na primeira, McEwan inicia a trama mostrando o que envolve o crime de Briony, como foi mencionado anteriormente. A segunda parte é iniciada em espaço e tempo completamente diferentes, quatro anos depois e com Robbie lutando na Segunda Guerra Mundial, sofrendo todo tipo de intempérie, incluindo a saudade que sente de Cecilia, 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. Ainda na terceira parte, Briony está em treinamento para se tornar enfermeira como sua irmã e, durante o processo, ela

presencia momentos de extrema tristeza no período da guerra, percebidos por ela como uma forma de castigo pelo grave engano que havia causado ao acusar Robbie de um crime que ele 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, Briony já 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 Cecilia tivessem encontrado a felicidade, mesmo sendo na ficção, o que demonstra o quão poderosa é a função do escritor, assim como seu possível impacto na realidade.

Com base no final do enredo, é revelada a fonte da narração, sendo a própria personagem fictícia Briony, criada por McEwan, a escritora da obra também fictícia. Tal estrutura se enquadra no conceito de escrita literária denominado “metaficção”. Para Hutcheon (2013, 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>26</sup>. Portanto, é vista como uma narrativa dentro de uma narrativa, incluindo o processo de escrita da narrativa dentro dela mesma, deixando o leitor consciente de que o que está sendo lido por ele é ficção. Tal processo de construção da escrita é percebido por Briony logo no início da trama, quando ela reflete em relação ao próprio modo de escrever como representação de sua personalidade controladora, como pode ser visto no trecho em que McEwan 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.” (2002, p. 16). Como podemos ver, Briony é descrita então como uma menina observadora e controladora, e a partir da escrita ela concebe o mundo organizado e ideal que tanto almeja.

---

<sup>26</sup> “‘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.”

### 3.2.1 *Briony descobre a escrita*

No início da narrativa, McEwan nos apresenta a personagem Briony como escritora de sua peça, *Arabella em apuros*, preparando-se para apresentá-la aos seus familiares, especialmente para seu irmão, que chegaria de viagem. Este é o primeiro momento dentro da narrativa em que podemos apreender a manifestação da metaficção como recurso literário, uma vez que o autor descreve as circunstâncias nas quais Briony escreveu a peça, “num furor criativo de durara dois dias e que a levava a perder um café da manhã e um almoço” (MCEWAN, 2002, p. 11). Ao afirmar que Briony havia perdido duas refeições, McEwan indica o caráter infantil da autora, que possivelmente vê isso como um sacrifício para que sua obra literária ficasse pronta. Tal ponto fica até mais evidente quando descobrimos o enredo da peça, que segue:

A paixão imprudente da heroína, Arabella, por um malvado conde estrangeiro é punida pelo infortúnio quando ela contrai cólera numa viagem impetuosa com seu amado a uma cidade costeira. Abandonada por ele e por praticamente todo mundo, acamada numa água-furtada, Arabella descobre que tem senso de humor. A fortuna lhe apresenta uma segunda oportunidade na pessoa de um médico sem dinheiro — o qual, na verdade, é um príncipe disfarçado, que optou por trabalhar para os pobres. Curada por ele, Arabella dessa vez faz uma escolha sensata e é recompensada pela reconciliação com a família e pelo casamento com o príncipe médico “num dia primaveril de vento e sol”. (MCEWAN, 2002, p. 11).

Briony passa para sua peça a visão romântica e simplista que tem da realidade ao seu redor. Na verdade, para ela, os problemas da vida real, pelo menos os que ela tinha consciência, eram inconvenientes, e que ela, em seu mundo, poderia escolher deixá-los de lado. Além disso, o que é até mais expressivo para a percepção da metaficção é o fato de ela ter escrito a peça num rompante de criatividade, uma descrição de suprema importância para o desenvolvimento da personagem como escritora.

Do ponto de vista de Briony, o processo de escrita é mágico e empolgante. Como era uma leitora ávida, conseguir produzir sua própria obra era algo ainda mais tocante para ela, como é possível perceber no seguinte trecho:

Havia momentos no crepúsculo de verão, depois que se apagava a luz, em que ela, entocada na escuridão deliciosa de sua cama de baldaquino, fazia seu próprio coração disparar com fantasias luminosas e ávidas, cada uma delas uma pequena peça completa, todas contracenadas por Leon. (MCEWAN, 2002, p. 12).

Leon, como irmão mais velho, era a figura masculina mais representativa para ela, tendo em vista que seu pai raramente estava presente na casa de campo onde ela

morava. Dado isso, Briony o via como um herói, porém, ele não tinha uma personalidade muito prudente, na visão da irmã mais nova.

Para Briony, a peça não fora feita para seus primos que também estariam chegando de viagem, mas sim para seu irmão, de modo a “despertar sua admiração e 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, 2002, p. 13). A forma romântica e idealizada que ela vislumbrava o futuro de seu irmão demonstra quão estreita era a sua relação com a realidade, chegando a ser, de certo modo, imatura, mas ao mesmo tempo controladora ao desejar pôr ordem na vida de seu irmão, característica forte que é chave para o desenvolvimento de Briony como escritora.

Essa característica controladora de Briony não se direcionava apenas à vida de seu irmão, mas também às pessoas ao seu redor. No seguinte trecho, McEwan a descreve como uma criança dominadora, que, por meio da organização, conseguia preencher esse espaço fora de ordem ao seu redor.

Briony era uma dessas crianças possuídas pelo desejo de que o mundo seja exatamente como elas querem. Enquanto o quarto da irmã mais velha era um caos de livros abertos, roupas jogadas, cama desfeita e cinzeiros sujos, o de Briony era um santuário erigido a seu demônio controlador: a fazenda em miniatura, espalhada no largo parapeito da janela, continha os animais tradicionais, porém todos virados para o mesmo lado — para a dona. (MCEWAN, 2002, p. 13).

É evidente a comparação de Briony com sua irmã, Cecília, no que concerne à organização, estendendo-se para a necessidade que Briony tinha de controlar tudo ao seu redor, ao que Cecília não fazia questão.

Em uma entrevista ao jornalista Haroldo Ceravolo Sereza (2002), do jornal O Estado de S. Paulo, McEwan aborda essa questão da ordem e de sua importância para a personagem e para a escrita em geral.

**Estado** – Briony é uma garota de 13 anos possuída “pelo desejo de que o mundo seja exatamente” como ela quer. Para o sr., os escritores se parecem com crianças assim?

**Ian McEwan** – Num certo sentido. Parte do trabalho de um romancista é tentar criar um mundo. Mas, claro, mesmo a imaginação é difícil de controlar. Sim, nós tentamos criar uma espécie de universo paralelo. Algumas vezes, queremos impor a desordem, claro, mas certamente o que acontece com Briony é que ela tem uma imaginação produtiva e, ao mesmo tempo, uma grande necessidade de ordem. Dois desejos que podem ser um desastre, como mostra a história do século 20. Quando os homens desejaram



ordem demais, surgiram os mais tirânicos Estados. Temos, portanto, de achar um meio-termo. (SEREZA, 2002)<sup>27</sup>.

McEwan reconhece que uma das funções da escrita é a de controlar universos. Ao escrever, o escritor pode criar mundos em sua narrativa, de modo a ter o poder de fazer o que bem entender lá. No entanto, essa liberdade pode ser perigosa, caso o escritor não perceba os limites. Dentro da narrativa, tudo pode acontecer. Mas quando essa liberdade passa para a realidade, foge completamente do domínio do autor. McEwan enfatiza a importância de se encontrar um meio-termo para a liberdade de escrita e a necessidade de se ter controle. É justamente esse meio-termo que Briony demora a encontrar. Ela percebe que a escrita é uma forma de ela criar seus próprios universos, ordenar o mundo à sua ótica. Todavia, sua ambição em conceber uma realidade controlada por ela a leva a mudar a realidade ao seu redor de forma insensível.

Do ponto de vista de Briony, a ordem tinha, como princípios, aspectos da sociedade que, para ela, eram imutáveis e essenciais para que o mundo caótico não tomasse o lugar da realidade que ela conhecia. Como exemplo, pode-se citar a justiça, pois, para ela, “a morte e o casamento eram seus principais instrumentos de implementação, aquela reservada exclusivamente aos que eram moralmente questionáveis, este um prêmio que só era conferido na última página.” (MCEWAN, 2002, p. 16). Por meio da escrita, Briony concedia justiça a seus personagens de acordo com os princípios que ela mesma havia designado.

Além de demonstrar gosto por miniaturas, o que é perceptível na descrição do espaço de seu quarto (MCEWAN, 2002, p. 13), Briony também tinha uma fixação por segredos. Ela costumava guardar registros escritos, assim como objetos, que, por sua perspectiva infantil, eram “tesouros”:

Briony guardava um diário trancado com cadeado e também um caderno no qual escrevia num código que ela própria inventara. Num cofre de brinquedo, com segredo de seis números, arquivava cartas e cartões-postais. Uma velha lata de guardar trocados ficava escondida sob uma tábua corrida removível, debaixo de sua cama. (MCEWAN, 2002, p. 13).

Nesse trecho, notamos a forma com a qual Briony lidava com seus escritos, guardando-os com cuidado, assim como os registros escritos que ela havia recebido, tratando deles como se fossem segredo. Além disso, Briony utilizava uma linguagem

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://blogs.operamundi.uol.com.br/agora/ian-mcewan-entre-a-ordem-e-a-imaginacao/>. Acesso em: 27 julho 2019.

em códigos para escrever em seu diário. Temos, ainda, dois argumentos que demonstram a manifestação da metaficção no trecho exposto: a escrita em um diário e a utilização de códigos como linguagem para essa escrita.

Ao pensarmos na metaficção como um recurso literário que reconhece a ficção utilizando a linguagem como instrumento, nos remetemos à literatura contemporânea, período no qual uma das características é a importância dada à linguagem, e onde a metaficção achou seu lugar. Briony era uma menina tão perspicaz que ela mesma inventara o código, não apenas pela complexidade da linguagem inventada por ela, mas por demonstrar ter consciência da capacidade da linguagem como fonte de poder, visto que os códigos eram uma forma de ela manter controle sobre o seu diário, de modo que ninguém pudesse entender, caso chegassem a encontrá-lo.

Atwood, ao refletir acerca da relação entre escritor e leitor, assinala que o “escritor comunica-se com a página. O leitor também se comunica com a página. O escritor e o leitor comunicam-se apenas por meio da página. Este é um dos silogismos da escrita como tal.” (ATWOOD, 2004, p. 161). A reflexão indica, assim, a importância da obra literária como meio de comunicação entre leitor e escritor. O intrigante em *Reparação* (2002) é o fato de que temos a presença de duas instâncias narradoras, sendo McEwan o autor-escritor da obra ficcional, enquanto Briony seria a autora da obra dentro da própria obra.

A noção de comunicação com o 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 assimilamos a sua intenção de expiação ao nos comunicar sua história, compreendemos a função primordial da metaficção, como indica Waugh (1984), 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 por meio dessas palavras” (1984, p. 104, tradução nossa)<sup>28</sup>. Dessa forma, constatamos 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, quanto a reparação do erro de Briony, sendo esta a intenção principal claramente exposta pela autora.

---

<sup>28</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.”

Há de se realçar que, na prática, Briony sabia que não poderia, de fato, mudar nada do 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).

Percebe-se que, para Briony, sua obra literária era apenas uma tentativa para que sua culpa diminuísse de tamanho frente a tudo que havia causado à sua irmã e ao Robbie. Conquanto, ela lançou-se à tarefa, mesmo sabendo que, como escritora por meio de sua obra, não poderia voltar ao passado e mudar o que fez. No entanto, ela se propôs a fazer isso por intermédio de sua imaginação, que foi o que lhe fizera empreender a cometer erros tão graves 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 mediante ficção – usando sua imaginação – que ela causou todas as intempéries no passado, seria por meio da ficção que ela corrigiria seu erro. Portanto, ao utilizar a escrita como meio de expiação de seu crime, ela faz reflexões a respeito do ato da escrita e de quão valorosa é a tarefa do escritor, especialmente quando se tem a intenção de corrigir um erro e de conceder felicidade a alguém – nesse caso, a Cecília e Robbie –, mesmo que isso não tenha ocorrido na realidade factual.

Ao tentar categorizar os leitores, Bernardo (2010, p. 31) apresenta pelo menos três tipos: “1) aquele que lê o conto dentro do conto; 2) cada um de nós quando lê o homem que lê o conto dentro do conto; 3) um possível leitor fantasma que nos lê enquanto lemos o homem que lê o conto dentro do conto.”. Se associarmos essa categorização ao romance *Reparação* (2002), podemos modificar ligeiramente essa definição, uma vez que o que envolve o romance não é apenas o ato passivo de leitura, mas sim o de escrita. Briony, então, é aquela que escreve o romance dentro do romance; nós, que estamos fora da narrativa, somos os leitores que leem Briony dentro do

romance falando a respeito do romance do qual ela mesma fez parte e sobre o qual escreveu. Assim, McEwan é o escritor que criou a narrativa de como Briony construiu seu romance; e, por fim, há também o leitor fantasma mencionado por Bernardo (2010). O nível de enredamento da narrativa, nesse sentido, é uma das características mais destacadas que McEwan alcançou em sua tarefa de empregar a metaficção em *Reparação* (2002) por intermédio de Briony.

Nessa perspectiva, associamos Briony a Catherine Morland, personagem de *A Abadia de Northanger* (2019), obra de Jane Austen. Na epígrafe de *Reparação* (2002), é reproduzido um trecho do livro de Austen, no qual percebemos o momento em que Henry Tilney confronta Catherine acerca das desconfianças dela sobre o pai de Henry ter assassinado a esposa, ao que ele diz:

Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que têm 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 espíões 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. (*apud* MCEWAN, 2002, p. 7).

O trecho acima finaliza o capítulo no qual Henry explica à Catherine o que realmente havia acontecido com sua mãe, que ela havia recebido o diagnóstico de que sua doença era grave e que, poucos dias depois, ela não resistiu e morreu. Nesse curto período, seu pai fez de tudo para que ela recebesse tratamento, chamando médicos de confiança, tratando-a de modo que ela sofresse menos, apesar de sua condição ser crítica. Sem saber da índole real do pai de Henry e se baseando em seu comportamento rude, Catherine concebeu uma narrativa própria para aquilo que, para ela, parecia óbvio que havia ocorrido. A personagem criou imagens sobre o homem fundamentadas por sua criatividade imaginativa, resultado de suas vivências literárias, da ambientação gótica das obras que lia, assim como do próprio espaço da Abadia onde a família Tilney morava. Todavia, justamente por todos esses motivos, Catherine não estava correta, pois a realidade era outra.

Ao pontuar que Catherine deveria pensar no país – composto por ingleses e cristãos – e no momento que viviam, Henry indica a sua intenção de mostrar que essas

condições tornam o indivíduo verdadeiramente confiável. Além disso, as leis e a educação são forças que estão a favor da imagem confiável que o indivíduo possa passar para a sociedade. Como aponta Azerêdo:

[...] claramente, os princípios da identidade nacional imbricados com questões concernentes à confiabilidade e eficácia da educação (nossa educação nos prepara para tais atrocidades?), das leis (nossas leis são coniventes com elas?) e do espírito de democracia e liberdade inerentes à mídia impressa (literatura, jornal). (AZERÊDO, 2010, p. 11, tradução nossa)<sup>29</sup>.

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. Contudo, para esta, a realidade do mundo adulto aparenta ser bem mais intrigante do que o imaginário infantil ao qual ela havia estado presa.

No entanto, há uma diferença crucial entre as duas personagens, uma vez que a construção dos enredos a partir de suas concepções de realidade é diferente. Azerêdo (2010, p. 12, tradução nossa), inclusive, concebe termos para diferenciar as duas personagens. Enquanto a construção da personagem Catherine pode ser descrita com os termos “leitor”, “invenção” e “imaginação”<sup>30</sup>, Briony é caracterizada com os termos “escritor”, “invenção” e “distorção”<sup>31</sup>. Ao passo que 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, é enviado posteriormente para a guerra, onde morre, impedindo de vez que eles fiquem juntos.

Embora perceba grandes diferenças entre a narrativa de McEwan em *Reparação* (2002) e a escrita de Jane Austen em *A Abadia de Northanger* (2019), Eagleton (2001) indicou algumas semelhanças entre as duas obras, tais como o conflito entre o estilo sóbrio, a presença de uma lucidez bem trabalhada, com conteúdo pesado, e a delineação do horror. Outro ponto importante que aproxima as duas obras é a preocupação com a natureza destrutiva da fantasia. Para o crítico, em *Reparação* (2002), “parece que a forma pertence à tradição e o conteúdo à modernidade”<sup>32</sup> (EAGLETON, 2001, p. 2177, tradução nossa).

---

<sup>29</sup> “[...] clearly, the principles of national identity imbricate with questions concerning the reliability and efficacy of education (Does our education prepare us for such atrocities?), of the laws (Do our laws connive at them?) and of the spirit of democracy and freedom inherent in the print media (literature, the newspaper).”

<sup>30</sup> reader / invention / imagination

<sup>31</sup> writer / invention / distortion

<sup>32</sup> “It is as though the form belongs to tradition and the content to modernity.”

Além da comparação entre Briony e Catherine Morland no que concerne ao poder da imaginação, Eagleton aponta outra protagonista de Austen (2017), também no tocante à habilidade de controlar o que ocorre ao seu redor. Tal personagem é Emma, da obra de mesmo nome, na qual Austen (2017), de seu clássico modo irônico, desenvolve a personagem de modo que ela se torna uma “romancista que molda papéis, enredos e dramas sedutores para seus amigos, apenas para descobrir que há profundezas escondidas além de seus esquemas narrativos organizados.”<sup>33</sup> (EAGLETON, 2001, p. 2177, tradução nossa).

Briony, de forma similar, elabora enredos para as pessoas ao seu redor, de forma organizada e simples, pois, para ela, na sua persistente inocência infantil, os problemas reais do mundo não são pertinentes. Apenas quando ela vê as interações entre Cecília e Robbie, desde o momento intrigante entre os dois na fonte, até a cena de sexo na biblioteca de sua casa, Briony muda completamente de concepção, apreendendo que a realidade adulta, e humana em si, é mais intensa do que a visão rasa que ela tinha. Para Briony, este é um estágio de amadurecimento repentino, e ela lida com isso utilizando como instrumento sua imaginação e sua habilidade de escrita.

O período inicial no qual a obra está inserida é relevante não apenas para servir de molde para o espaço-tempo ser estabelecido. O período pré-guerra é essencial para que entendamos o argumento de McEwan frente ao significado daquele momento para as pessoas daquela época. Evidentemente que, na primeira parte do livro, ainda em 1935, a guerra que estava por vir passava despercebida pelos olhos de Briony, que, por ser jovem, não sabia na prática dos horrores da Primeira Guerra Mundial.

Como Mackay (2009) alude, além de McEwan abordar o seu encanto pela escrita por meio de sua personagem escritora, o autor se distancia do pensamento pós-moderno também pelo elemento presente em sua ficção, “que sugere continuidades de ansiedade sobre o motivo humano que atingem pelo menos desde os primeiros estágios da guerra.” (MACKAY, 2009, p. 160, tradução nossa)<sup>34</sup>. Essa abordagem do sentimento humano em relação à guerra é apenas o início do que está por vir com Robbie, que foi enviado para lutar na França por escolha própria, por assim dizer, já que sua outra opção era a de permanecer preso. O período pré-guerra não serviu apenas de pano de fundo

---

<sup>33</sup> “[...] novelist manqué who meddlingly fashions roles, plots, and alluring dramas for her friends, only to discover that there are hidden depths beyond her tidy narrative schemes.”

<sup>34</sup> “[...] that suggests continuities of anxiety about human motive that reach at least as far back as the early stages of the war.”

para estabelecer a narrativa, mas também para se iniciar o exame da profundidade reflexiva humana acerca de sua própria condição no mundo em conflito.

Outro aspecto de grande relevância na construção da narrativa de McEwan é o uso da memória. Para Hidalgo (2005, p. 82), no que concerne à forma como o passado é representado por intermédio da língua, para a ficção britânica tem sido um assunto de extrema relevância nas últimas décadas, de modo que os escritores britânicos têm lidado com o passado de forma diferente se compararmos com formas mais tradicionais. Concentrando-se na relação entre memória e literatura, Pereira (2014, p. 344) afirma que “os elos entre as instâncias da memória e da literatura apresentam-se como potências de leitura das formas diversas de ver e de enfrentar a realidade modulada pelo pensamento humano.” A memória é um tema bastante presente na literatura ficcional, não apenas em autobiografias ou diários.

Quando lidamos com obras literárias como diários, biografias ou autobiografias, é imprescindível considerarmos a importância da memória na elaboração desses trabalhos. No entanto, até que ponto a memória é a única via de escrita desses gêneros literários? Como nós, leitores, podemos ter certeza de que o relato autobiográfico que lemos, por exemplo, não sofreu alterações ao longo do tempo? A reconstituição da memória, como indica Moisés (2004, p. 279), tem como base os acontecimentos e a afetividade que temos em relação àquele momento guardado na memória.

Levando em conta que Briony escreveu a obra ficcional, que, até certo ponto, possui aspectos biográficos, há vários momentos em que ela não está presente na narrativa, mas escreve sobre o que ocorreu. Nesses momentos, a personagem se utiliza de suas memórias relativas aos personagens, que são pessoas reais para ela, a fim de construir sua história, em parte, fictícia.

Em certo estágio da narrativa, Briony cria o momento de encontro entre ela, Cecilia e Robbie. A passagem é um exemplo de realidade ficcional para ela, visto que tal encontro nunca ocorreu, pois Briony não teve coragem de encarar a irmã. O suposto encontro parte de sua memória afetiva acerca dos personagens envolvidos. Em certa altura dessa situação criada na ficção, 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. Além dessa memória clara que Briony traz, de Cecilia lhe consolando, a escritora também tem acesso às cartas que Cecilia enviou a Robbie, nas quais Cecilia se despede dizendo: “Vou esperar por você. Volte. Cee” (MCEWAN, 2002, p. 256).

Tendo em vista que Briony tinha um propósito real para sua obra, o de expiar seus erros, é importante considerarmos até que ponto a figura do escritor está inserida no livro. Barthes (2012) argumenta que de forma alguma é possível saber se o escritor aborda o que ele realmente pensa no texto. Não seria possível, ainda, identificar de quem são as ideias propostas na obra literária, se do narrador, dos personagens ou do indivíduo-autor que escreveu o livro, tomando como noções pessoais que, por intervenção dos personagens e do narrador em sua obra, ele conseguiu reproduzir seu conhecimento de mundo e conceitos.

Esse desprendimento do texto por parte do autor acontece porque, de acordo com Barthes (2012, p. 57), “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em quem vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. Portanto, contrariamente ao que a literatura contemporânea pratica, ao colocar o autor em uma posição de prestígio frente à obra, por mais que tenha importância notável no processo de escrita, para Barthes (2012), o autor pode ser completamente desligado dela.

Briony, que aos onze anos escrevera sua primeira história, em um de seus momentos de reflexão a respeito da escrita, pondera sobre quanto do autor existe na obra, como descreve o seguinte trecho:

Fingir com palavras era uma coisa tão hesitante, tão vulnerável, tão constrangedora, que ninguém podia ficar sabendo. Só de escrever *disse ela* ou *e então*, Briony envergonhava-se, sentia-se ridícula, por fingir conhecer as emoções de um ser imaginário. Cada vez que falava sobre a fraqueza de um personagem, inevitavelmente se expunha; era fatal que o leitor imaginasse estar ela descrevendo-se a si própria. De que outra maneira poderia ter descoberto aquilo? (MCEWAN, 2002, p. 14, grifo do autor).

Briony ficava apreensiva ao supor que o público de suas obras poderia pensar que ela, em algum nível, estivesse presente em seus personagens ou que algum deles era o reflexo dela no papel. Inicialmente, a personagem não tinha com que se preocupar, já que, como defende Barthes (2012), não há como saber até que ponto o autor como indivíduo está em seu texto, em virtude do desligamento do autor de suas obras.



Conquanto, o Barthes (2012, p. 58) ainda aponta que essa morte do autor em relação à sua obra ocorre “desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real”. No caso de *Reparação* (2002), o propósito principal de Briony ao escrever o seu livro é o de corrigir a vida de Cecilia e Robbie, de trazer para a realidade da narrativa a felicidade que ela tirou dos dois, uma tentativa de interferir no real. Evidentemente que, nesse ponto, a elucidação ocorre no nível em que Briony é a autora do livro. No momento em que consideramos McEwan como autor, é possível voltar ao conceito inicial de Barthes (2012), o da indefinição da presença do autor em sua obra.

A variação de gêneros literários também é abordada na obra e mostra o amadurecimento da consciência de Briony em relação à escrita. *Arabella em apuros* é sua primeira tentativa de escrita de peça teatral, e, para a menina:

[...] a transição lhe parecera bastante simples. Era um alívio não ter de estar escrevendo *disse ela*, nem descrevendo o tempo, a chegada da primavera, o rosto da heroína — a beleza, Briony constataria, ocupava uma faixa estreita. A feiura, por outro lado, continha infinitas variações. [...] *Arabella em apuros* era certamente um melodrama, mas a autora ainda não conhecia o termo. (MCEWAN, 2002, p. 16, grifo do autor).

A personagem, em variados momentos, reflete a respeito da escrita. O trecho acima é mais um exemplo dessa consciência de Briony e da autoconsciência da obra fictícia acerca de sua condição. Briony pondera acerca das diferenças entre o texto em prosa ficcional e a peça teatral, indicando que a peça possui traços mais simplificados em sua produção. Para ela, ter mudado de gênero em sua escrita era um modo de demonstrar que estava amadurecendo. No entanto, mais tarde ela perceberia que a escolha do gênero literário nada tinha a ver com seu crescimento pessoal, visto que sua obra metaficcional é um romance em prosa. Além de discorrer sobre como a linguagem interfere na produção de um texto literário, afetando o entendimento do receptor, Briony reflete a respeito da imagem que ela, como autora, transmite ao seu leitor, por intermédio de suas palavras, ao descrever, por exemplo, a beleza de sua personagem, ou a falta dela, abrindo espaço para inúmeras interpretações. Contudo, ao apresentar uma peça, suas descrições não seriam mais necessárias, pois tudo já estaria ali, visível aos olhos do público.

Ao mencionar que a peça era, sem dúvidas, um “melodrama”, a Briony escritora se apresenta na narrativa. Ela mesma reflete sobre a peça que escrevera muitos anos antes, chegando à conclusão, naquele momento, de que sua peça se inseria no gênero

teatral. Considerando que o leitor apenas passa a ter conhecimento de que Briony é, na verdade, a autora da obra, na parte final desta, até então, essas observações pertencem a McEwan como autor. Ao apreendermos que Briony é a escritora da narrativa dentro da narrativa, em detalhes como esse, identificamos esse trecho da narrativa como o momento em que McEwan manifesta a metaficção de forma sutil.

Pela ótica de Briony, componentes sociais tais como o casamento e o divórcio tinham importâncias diferentes. No trecho a seguir, podemos perceber sua opinião:

Briony tinha uma vaga ideia de que o divórcio era um problema sério, mas não o considerava um assunto apropriado e, portanto, não pensou mais naquilo. Era um desenredo mundano que não podia ser desfeito, e desse modo não oferecia oportunidades para o contador de histórias: fazia parte da esfera da desordem. Já o casamento, sim, esse interessava, uma cerimônia formal e organizada em que se recompensava a virtude, com pompas e banquetes emocionantes, e a promessa fascinante de união para toda a vida. [...] Um bom casamento era uma representação disfarçada de algo ainda impensável — o êxtase sexual. Em igrejas rurais e magníficas catedrais na cidade grande, com a aprovação de toda uma sociedade de parentes e amigos, as heroínas e os heróis de Briony chegavam a um clímax inocente e não precisavam ir adiante. (MCEWAN, 2002, p. 18).

No trecho citado, Briony expõe seu ponto de vista sobre casamento e divórcio e evidencia o modo como ela lida com os dois em sua escrita. A menina, ainda jovem para entender as questões que envolviam os dois eventos, considerava o divórcio uma adversidade e, por isso, não era assunto passível de ser abordado em suas narrativas, especialmente por estar fora do único sistema de ordem social aceitável para ela. Seu pensamento juvenil em relação ao casamento indicava que o matrimônio era a melhor solução, um reconhecimento da dignidade do casal e a certeza de que eles seriam felizes para sempre. Ela transpunha esse pensamento ideal para a sua escrita, vide o enredo de *Arabella em apuros*, peça na qual Arabella, mesmo depois de enfrentar intempéries, termina a história feliz e casada com um homem virtuoso. Seu raciocínio quanto ao casamento cessava nesse ponto, uma vez que, no que concerne à pós-cerimônia de casamento, quando casal chegaria ao “êxtase sexual”, Briony não tinha conhecimento do que envolvia tal acontecimento, visto por ela como um pecado desnecessário e que não deveria ser abordado em suas obras.

A descrição do conceito que a personagem tem em relação ao divórcio envolve a comparação com outros conceitos também intolerados por ela, como podemos perceber no seguinte trecho:

Se o divórcio se manifestasse como a antítese vil de tudo isso, poderia facilmente entrar no outro prato da balança, juntamente com a traição, a doença, o roubo, a agressão e a mentira. Porém era apenas um processo de uma complexidade tediosa, cheio de disputas intermináveis, sem nenhum *glamour*. Tal como o rearmamento, a questão abissínia e a jardinagem, o divórcio simplesmente não servia como tema. (MCEWAN, 2002, p. 18).

A escrita de Briony não consentia a abordagem de assuntos inadmissíveis como “a traição, a doença, o roubo, a agressão e a mentira”, por serem muito sérios. No entanto, Briony, que não tinha real noção da seriedade do divórcio, considerava que tal circunstância tinha seu desinteresse por ser um assunto maçante e, por conta disso, indigno da atenção de seus enredos.

McEwan descreve Briony como uma menina controladora que tentava colocar ordem ao seu redor e fazer tudo do seu jeito. Até gostava de receber atenção por isso, a exemplo da reação de sua mãe ao ler sua peça antes da encenação: “Emily Tallis não a decepcionou, reagindo com expressões de espanto, risos maliciosos e, no final, sorrisos de gratidão e acenos de sábia aprovação” (MCEWAN, 2002, p. 12). Outro exemplo seria a possível recepção dos convidados ao assistirem à sua peça, quando, ao refletir sobre teatro em uma conversa com seus primos, Pierrot lhe diz:

“Eu detesto teatrinho, essas coisas todas.”

“Eu também, e botar fantasia”, disse Jackson.

[...] Lola desviou a vista. Argumentou Briony, razoável: “Como é que você pode detestar teatro?”.

“É coisa de quem gosta de se mostrar.” Pierrot deu de ombros ao enunciar essa verdade evidente.

Briony reconheceu que ele tinha certa razão. Era justamente por isso que ela adorava peças, ou pelo menos a peça dela; todo mundo ia adorá-la. (MCEWAN, 2002, p. 21).

É perceptível que o prazer que Briony sentia por escrever sua peça de teatro vinha da recepção de sua plateia, o que lhe permitia lidar com seus primos. Como resolução desse momento de organização da peça, após desentendimento com eles, Briony desiste de apresentar sua peça e percebe que não realizaria seu desejo de ser admirada pela encenação de sua obra teatral.

Por ter idealizado a narrativa, Briony considerava que poderia controlar o que aconteceria no palco. Contudo, ela se frustra por não conseguir conduzir, à sua maneira, seus primos em cena. No seguinte trecho, entendemos como Briony se sente desse modo:

Os ensaios também agrediam seu senso de ordem. O mundo autossuficiente que ela havia traçado com linhas claras e perfeitas fora desfigurado com os rabiscos de outras mentes, outras necessidades; e o próprio tempo, no papel

tão fácil de dividir em atos e cenas, naquele exato momento estava escapulindo por entre seus dedos, de modo incontrollável. (MCEWAN, 2002, p. 50).

Esse é um trecho que mostra o momento em que Briony perde o controle sobre sua peça. Ela percebe que é mais prático lidar com a escrita estabelecendo o que ela mesma decidia, do que lidar com pessoas, mesmo se baseando no roteiro que ela havia escrito para que eles seguissem.

Ao perceber que sua peça dependia de outras pessoas para ser colocada em prática e, só depois disso, sua obra poderia ser apreciada pelo público, Briony chega à conclusão de que era melhor ter escrito um romance, entregue diretamente para Leon, esperando que sua leitura terminasse e percebido sua reação, assim como fizera com sua mãe.

Ao dar continuidade à sua reflexão sobre a escrita, Briony tem uma epifania e percebe que o que a satisfaz é, de fato, escrever romances.

As letras do título, a capa ilustrada, as páginas encadernadas, amarradas — essa palavra por si só continha o fascínio daquela forma clara, limitada e incontrollável que ela deixara para trás ao decidir escrever uma peça. Uma história era algo direto e simples, que não permitia que nada se intrometesse entre ela e seu leitor — nenhum intermediário incompetente e cheio de ambições próprias, nenhuma pressão de tempo, nenhuma limitação de recursos. Na história era só querer, era só escrever e ter um mundo inteiro; numa peça era necessário utilizar o que estava disponível: não havia cavalos, não havia ruas, não havia mar. Não havia cortina. Agora que era tarde demais, a ideia lhe parecia óbvia: uma história era uma forma de telepatia. Por meio de símbolos traçados com tinta numa página, ela conseguia transmitir pensamentos e sentimentos da sua mente para a mente de seu leitor. Era um processo mágico, tão corriqueiro que ninguém parava para pensar e se admirar. Ler uma frase e entendê-la era a mesma coisa; era como dobrar o dedo, não havia intermediação. Não havia um hiato durante o qual os símbolos eram decifrados. A gente via a palavra *castelo* e pronto, lá estava ele, visto ao longe, com bosques verdejantes a se estender a sua frente, o ar azulado e embaçado pela fumaça que subia da forja do ferreiro, e uma estrada com calçamento de pedra a serpentear à sombra das árvores... (MCEWAN, 2002, p. 51, grifo do autor).

McEwan lida com a metaficção, não apenas no universo da escrita da ficção, mas também com o livro como objeto, valorizando aspectos tipográficos, expondo, no trecho citado acima, como Briony se sentia em relação ao livro como instrumento por meio do qual sua escrita seria exposta para seu público adorá-la. Essa visão do livro como objeto dentro da narrativa traz ao leitor a consciência da existência do livro dentro do livro, daí o teor metaficcional do livro como objeto. Além disso, a garota pondera acerca das vantagens da escrita e da leitura do romance em comparação com as do teatro. Para ela, a história do romance era “direta e simples” no que tange a mensagem

que o leitor recebe do autor, e que não havia nada e nem ninguém, como seus primos inconvenientes, que interferisse nessa relação leitor-autor.

Para Briony, escrever era o ápice do controle que ela poderia ter sobre universos e pessoas. De forma simplória, ela pensa que “era só querer, era só escrever e ter um mundo inteiro”. Para ela, a leitura era uma forma de o leitor ler os pensamentos do autor por intermédio do papel e sentir o que ele sentia. Em contraste com a peça teatral, havia vários outros elementos fora do texto que eram necessários para que a mensagem do autor para o leitor, como público, fosse repassada. Briony – em sua ingenuidade e inexperiência quanto ao mundo literário crítico – até chega à conclusão de que todo esse processo de escrita e leitura, assim como a relação entre leitor e autor, não era tratado com a devida importância. Nesse momento, despertava nela a leitora crítica que a tornaria uma escritora reconhecida futuramente. Briony julgava de modo simplista a criação de imagens por meio de descrições literárias. Para ela, era necessário apenas ver “a palavra *castelo* e pronto, lá estava ele”, desconsiderando, por exemplo, que o autor e o leitor têm vivências comumente diferentes, o que nos leva a presumir que as imagens que cada um tem do mundo são, também, díspares.

Na primeira parte do romance, em grande parte da descrição sobre Briony, McEwan faz referências a ela como escritora, indicando as opiniões dela acerca de assuntos diversos e apontando a relevância do ponto de vista da menina para o desenvolvimento da escrita. É possível afirmar que o início da obra é onde mais vemos a manifestação da metaficção de modo substancial.

A personagem Cecília, irmã mais velha de Briony, é evidenciada apenas no segundo capítulo, no qual a obra toma o seu ponto de vista. Em um momento da narrativa, McEwan descreve uma situação que envolve Cecília e Robbie e que, por mais que Briony não esteja presente, é um momento decisivo para a criação imaginária da menina.

O fragmento em questão trata do momento em que Cecília decide colocar água no vaso de flores que ela havia organizado como enfeite para a chegada de seu irmão. Ela resolve pegar água da fonte ornamentada próxima à casa dela e, no caminho, encontra Robbie. Os dois se conhecem desde a infância. Robbie mora com sua família no terreno dos Tallis, os pais de Cecília. Além disso, a mãe do rapaz trabalha para a família da jovem. Os dois estudaram em Cambridge e tinham 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 havia emprestado a ela. O jovem resolve acompanhá-la em sua tarefa. Ao tentar ajudá-la, Robbie acaba quebrando o vaso. Cecília se irrita rapidamente, pois aquele era um vaso de valor financeiro e histórico para sua família. Alguns pedaços do vaso caem dentro da fonte e alcançam o fundo do reservatório. Robbie, achando que Cecília daria um passo para trás, levanta a mão de modo a chamar sua atenção para o vaso que estava atrás dela. Ele sugere, corporalmente, que entrará na fonte para pegar os pedaços que haviam caído na fonte, mas Cecília toma a frente para pegá-los. Para isso, ela se despe parcialmente, com o intuito de evitar molhar suas roupas, visto que a fonte era mais funda do que apenas seu braço conseguiria alcançar. Ela fica somente com as roupas de baixo; enquanto isso, Robbie apenas a observa. Ao voltar à superfície da água, Cecília sai da fonte sem ajuda de Robbie, que sequer se oferece para tal. 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 nenhum pedaço do vaso. E, quando retorna com o olhar, Cecília já havia entrado em casa.

No capítulo seguinte da obra, essa mesma cena é descrita a partir do ponto de vista imaginativo 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 dirige o olhar para a janela e, quando consegue focar na fonte ao longe, identifica Robbie e Cecília, passando a assistir ao que foi narrado no capítulo anterior. Mesmo distante e sem acesso ao que é conversado entre Cecília e Robbie, a situação dá abertura para que ela pudesse criar a narrativa em sua mente. E assim ela o faz.

Inicialmente, Briony considera que uma proposta de casamento teria acontecido. No momento em que Robbie levanta a mão para impedir Cecília de tropeçar no vaso logo atrás, Briony já concebe que ele poderia estar sendo autoritário com sua irmã. Apesar de Cecília 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 Cecília, questionando se seria mediante chantagens ou 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, uma vez que, para ela, “a cena de afogamento, seguida do salvamento, deveria ocorrer antes do pedido de casamento” (MCEWAN, 2002, p. 53). No entanto, no decorrer da noite, outros acontecimentos tomam lugar e apenas são acrescentados ao que ela inicialmente criara a respeito do episódio da fonte. Briony, naquele momento, adquiria um conhecimento novo: a vida adulta era realista daquele modo. 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).

Percebemos no trecho o momento de revelação em que Briony aceita que a realidade é bastante ampla e diversa daquela sobre a qual ela tinha consciência. Podemos argumentar que o momento íntimo entre Cecília e Robbie influenciou o modo com que Briony amadureceu não apenas como pessoa, mas principalmente como escritora. Apesar de compreender que era possível entender o que viu de forma equivocada, Briony seguiu sua imaginação e criou seu próprio enredo, o que mais tarde lhe renderia a necessidade de expiação.

Naquele momento, Briony está em processo de percepção dos elementos que constituem a realidade proposta em um enredo narrativo. Isso a deixava em êxtase, visto que “era uma tentação para ela mergulhar no mágico e no dramático e encarar a cena que havia testemunhado como algo encenado só para ela, uma moral especial para ela envolta num mistério” (MCEWAN, 2002, p. 54).

Ela passa a entender que perceber a realidade à sua volta era uma forma de produzir ficção. Por conta disso, fez questão de não procurar sua irmã para compreender o que realmente havia acontecido, visto que toda a excitação resultante da narrativa criada por ela deixaria de ter valor. A menina compreendeu que o que acontecia ao seu redor independia dela e que, por sorte, ela teve a chance de presenciar, mesmo que de longe, aquele momento verdadeiramente real, como é sugerido no seguinte trecho:

Mas sabia muito bem que, se não tivesse se levantado na hora exata em que se levantara, a cena teria acontecido assim mesmo, pois nada tinha a ver com ela. Apenas o acaso a levava a se aproximar da janela. Aquilo não era uma história de fadas, era a realidade, o mundo adulto em que sapos não falavam

com princesas e onde as únicas mensagens eram aquelas que as pessoas enviavam. (MCEWAN, 2002, p. 54).

Briony discorre sobre a diferença entre o real e o imaginário: o mundo real estava mais agregado ao mundo adulto do que ao universo infantil.

Ao seguir apreendendo o que tinha visto, Briony reflete acerca da possibilidade de escrever a respeito do que vira. Presume, então, que, “na ocasião, é possível que as palavras não tivessem se colocado de modo preciso; na verdade, talvez ela tivesse sentido a vontade impaciente de voltar a escrever de novo” (MCEWAN, 2002, p. 54), o que comprova o seu entusiasmo pela atividade do escritor. A menina decide, assim, fazê-lo e avalia como poderia escrever sobre a cena de Robbie e Cecilia na fonte, ao que ela pensa:

[...] que poderia incluir um observador oculto, como ela própria. Imaginava-se agora correndo para seu quarto, pegando um bloco de papel pautado e sua caneta-tinteiro de baquelita marmorizada. Já via as frases simples, os símbolos telepáticos se acumulando, fluindo da ponta da pena. 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. Não precisava haver uma moral. Bastava que mostrasse mentes separadas, tão vivas quanto a dela, debatendo-se com a ideia de que as outras mentes eram igualmente vivas. Não eram só o mal e as tramoias que tornavam as pessoas infelizes; era a confusão, eram os mal-entendidos; acima de tudo, era a incapacidade de apreender a verdade simples de que as outras pessoas são tão reais quanto nós. 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, 2002, p. 54).

Este é mais um exemplo claro da metaficção na prática. A contemplação de como Briony poderia escrever aquela cena, sobre quais artifícios narrativos ela poderia utilizar ao escrever ficção, como se colocar na história por meio de um terceiro ponto de vista da cena, e que ela precisava se desligar do que havia ocorrido para conseguir criar a moral de sua história.

A abordagem de diferentes pontos de vista, no que concerne à metaficção, tem como base a construção da realidade dentro da narrativa, assim como a abordagem do que é fictício na criação literária a partir da realidade. No que concerne aos três pontos de vista mencionados acima, ao ponderar sobre como criaria sua história, a Briony autora da obra dentro do livro, de fato, cumpre esse pensamento, pois, além do ponto de vista dela e de Cecilia, já abordados, e completamente díspares, ainda temos um terceiro ponto de vista, o de Robbie, também abordado de forma diferente. Esse terceiro ponto



de vista não ocorre no momento da cena na fonte, e sim quando Robbie está na banheira de sua casa, lembrando-se do que ocorreu e de como se sentiu, quando “os músculos de seu ventre contraíam-se involuntariamente quando ele relembrava mais um detalhe. Uma gota de água no antebraço dela.” (MCEWAN, 2002, p. 99). Neste trecho, apreendemos que o ponto de vista de Robbie tem como foco a percepção erótica sobre Cecília, o que causou uma tensão sexual entre os dois no momento da cena da fonte.

É importante lembrar que somente no final do livro tomamos consciência de que Briony é a autora do romance dentro da narrativa. Todavia, fazendo uma leitura mais detalhada, ou pelo menos uma segunda leitura do livro, podemos apreender que ela já se colocava como narradora intradieética. Como define Cardoso (2003), “trata-se de um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional.” (CARDOSO, 2003, p. 58). Tal definição descreve Briony com efeito. No trecho seguinte, podemos perceber essa nuance de Briony como escritora:

Seis décadas depois, ela mostraria como, aos treze anos de idade, havia atravessado, com seus escritos, toda uma história da literatura, começando com as histórias baseadas na tradição folclórica europeia, passando pelo drama com intenção moral simples, até chegar a um realismo psicológico imparcial que descobrira sozinha, numa manhã específica, durante uma onda de calor em 1935. Ela teria perfeita consciência do quanto havia de automitificação nesse relato, que apresentava num tom irônico ou heróico-cômico. Suas obras de ficção eram conhecidas por sua amoralidade, e, como todos os escritores a quem é sempre feita a mesma pergunta, sentiu-se obrigada a produzir uma história, um enredo de sua autoria, que contivesse um momento em que ela se tornara a pessoa que reconhecia como ela própria. (MCEWAN, 2002, p. 55).

O narrador – que, até então, não se tem conhecimento ser a própria Briony – se coloca no lugar da menina no futuro, quando ela já seria uma escritora de sucesso, e reflete como em um curto período a menina havia passado – na condição de escritora – por tantos gêneros e por tantos momentos fundamentais da literatura ocidental. O narrador dá continuidade à descrição, expondo o teor das obras de Briony em um momento futuro, em que ela seria bem-sucedida em suas publicações.

Ainda relevante para a criação da narrativa de Briony é a carta que Robbie escreve para Cecília. Após lembrar-se da cena da fonte na banheira, Robbie decide escrever uma carta para Cecília explicando como se sente em relação a ela, dado que ele mesmo já havia compreendido o que sentia e acreditava ser recíproco. A primeira versão da carta dizia: “Você poderia pensar que enlouqueci — por entrar descalço na sua casa ou por quebrar seu vaso antigo. A verdade é que me sinto um pouco tonto e

aparvalhado na sua presença, Cee, e acho que a culpa não é do calor! Você me perdoa? Robbie”. (MCEWAN, 2002, p. 107). Vê-se que Robbie tenta colocar em palavras sutis o que realmente sentia, mas conseguiu ser exato apenas no rascunho seguinte, o qual “antes que conseguisse se conter, datilografou: ‘Em meus sonhos, beijo tua boceta, tua boceta úmida. Em meus pensamentos, passo o dia inteiro fazendo amor contigo.’” (MCEWAN, 2002, p. 107). Robbie não tinha a intenção de entregar este último rascunho para Cecilia, era apenas uma forma de ele manifestar o que sentia.

Contudo, em um momento de falta de atenção, a caminho da casa dos Tallis para participar do jantar com as visitas que haviam chegado, Robbie encontra Briony no terreno da casa e lhe passa às mãos a carta para que a menina a entregue à Cecilia. Momentos depois, em um choque, Robbie percebe que cometeu um erro grave e que inconscientemente escolheu a carta obscena sem perceber. A suspeita de que Briony leria a carta se confirma a seguir:

A complexidade dos sentimentos de Briony parecia confirmar que ela estava de fato penetrando na arena adulta de emoções e dissimulações, o que sem dúvida beneficiaria seu trabalho literário. Que conto de fadas poderia conter tantas contradições? Uma curiosidade selvagem e imprudente a levava a tirar a carta do envelope — ela a leu no hall assim que Polly abriu a porta para ela — e, embora o choque da mensagem a convencesse de que valera a pena fazê-lo, nem por isso ela deixou de se sentir culpada. (MCEWAN, 2002, p. 139).

A curiosidade da menina era justificada pelo fato de ela estar construindo uma narrativa. Mesmo sabendo que não era correto abrir correspondências de outras pessoas, “para ela era certo, era essencial, saber tudo.” (MCEWAN, 2002, p. 139). Ao ler a carta, ela tem outro momento de percepção revelador, pois:

[...] além de querer fugir de Cecilia, precisava ficar a sós para repensar Robbie e esboçar os parágrafos iniciais de uma história impregnada de vida real. Chega de princesas! [...] Com a carta, entrara em cena algo de visceral, brutal, talvez até criminoso, algum princípio escuso, e, apesar de estar tão empolgada com as possibilidades, Briony não duvidava de que sua irmã estivesse sendo ameaçada de algum modo e que precisasse de sua ajuda. (MCEWAN, 2002, p. 139).

Em vista disso, podemos constatar que Briony estava passando por um processo de reconhecimento do teor da realidade e sua influência na sua escrita, assim como tramando que Robbie poderia ser perigoso. Até o momento, ela tinha dois indícios: a forma com que Robbie havia tratado Cecilia no episódio da fonte e a carta obscena que tinha dado força à sua teoria acerca do caráter de Robbie.

Como consequência da apresentação da carta, Briony reflete de forma contundente acerca de sua aspiração em escrever e sobre seu amadurecimento como escritora e como adolescente, como sugerido no seguinte trecho:

Naquele momento, o impulso de escrever era mais forte do que qualquer ideia que ela tivesse a respeito de um tema. O que Briony desejava era se entregar aos desdobramentos de uma ideia irresistível, ver o fio negro desenrolar-se da ponta da pena de prata e ir formando palavras. Mas como fazer justiça às mudanças que a haviam finalmente transformado numa escritora de verdade, e ao emaranhado caótico de impressões, ao misto de repulsa e fascínio que a dominava? Era necessário impor a ordem. Ela começaria, tal como havia resolvido fazer antes, com uma narrativa direta da cena ocorrida na fonte. (MCEWAN, 2002, p. 141).

Ela reconhece claramente que os acontecimentos daquele dia a haviam aberto os olhos no tocante a muitos aspectos e que, a partir daquele momento, ela deveria reagir estabelecendo a ordem, necessidade tão característica dela, por intermédio da escrita.

O terceiro momento decisivo para que Briony definisse em sua mente que Robbie não era alguém confiável e que, portanto, ele poderia ser descrito em sua narrativa como vilão ocorreu quando ela presenciou o encontro de sua irmã com ele na biblioteca da casa. Esse momento é contado duas vezes: pela ótica de Briony e, logo após, pelo ponto de vista de Cecília e Robbie. É pertinente argumentar que a escolha na ordem da narrativa abre a possibilidade de considerarmos o efeito de recepção que a cena poderia causar nos leitores. Briony entra na biblioteca e absorve a cena aos poucos, como é descrito no trecho a seguir:

Quando deu mais alguns 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. A cena era uma concretização tão cabal de seus piores temores que ela teve a impressão de que sua imaginação excitada havia projetado aquelas figuras nas lombadas dos livros nas estantes. (MCEWAN, 2002, p. 151).

Briony havia presenciado mais um instante de realidade adulta sobre o qual ela não tinha consciência até aquele dia. Juntou-se ao amadurecimento mental da garota, o amadurecimento da elaboração narrativa.

Concernente ao ponto de vista de Cecília e Robbie, o acontecimento foi uma consequência da carta que Robbie havia mandado por engano. Toda a tensão sexual presente na cena da fonte, e que Robbie havia percebido melhor, em comparação com Cecília, ficou clara na carta e os levou a ter um encontro sexual na biblioteca. Este momento ocorre após a descrição narrativa vista por meio da ótica de Briony, justamente no capítulo seguinte, o que nos remete à definição de Genette (1980) sobre o

termo “analepse”, que designa “qualquer evocação após o fato de um evento que ocorreu mais cedo do que o ponto na história em que estamos a qualquer momento.” (GENETTE, 1980, p. 40, tradução nossa)<sup>35</sup>. A analepse pode ser compreendida como uma forma de remeter à situação de modo a esclarecer o que realmente havia acontecido, ou seja, que a relação foi consentida por ambos, não sendo, portanto, um ataque, como Briony presumiu.

Nada de tão singular, de tão importante jamais lhe havia acontecido desde o dia em que nascera. [...] Cochichou o nome dele como uma criança que experimenta os diferentes sons. Quando ele respondeu com o nome dela, parecia ser uma palavra nova — as sílabas permaneciam iguais, o significado era diferente. Ele pronunciou as três palavras simples que nem toda a arte barata e toda a má-fé do mundo conseguem trivializar de todo. (MCEWAN, 2002, p. 167).

Além disso, no trecho, é revelado como os dois se sentiam de fato ao declararem amor um pelo outro. Tal informação é relevante para que possamos compreender o peso da expiação de Briony ao decidir escrever o romance.

Outro momento importante na narrativa – para se compreender a criação de suspeitas de Briony em relação a Robbie – é quando todos na casa, após o jantar, saem à procura dos gêmeos, primos de Briony, que haviam fugido. A menina encontra sua prima, Lola, sendo estuprada por alguém que Briony não consegue ver bem. Ao tentar socorrer sua prima, ela diz:

Briony sussurrou: “Quem era?”, e, antes que tivesse resposta, acrescentou, com toda a tranquilidade de que era capaz. “Eu vi. Eu vi.”

Submissa, Lola concordou: “É”.

Pela segunda vez naquela noite, Briony sentiu uma onda de ternura pela prima. Juntas, estavam encarando terrores de verdade. Elas duas estavam próximas. Briony, de joelhos, tentava abraçar Lola e puxá-la para si, mas aquele corpo ossudo e resistente estava fechado em si mesmo como uma concha. Uma ostra. Lola se abraçava e balançava.

Disse Briony: “Foi ele, não foi?”.

Ela sentiu contra o peito, mais do que viu, sua prima fazer que sim, lenta e pensativamente. Talvez fosse exaustão.

Depois de vários segundos, Lola disse, no mesmo tom fraco e submisso: “Foi. Foi ele”.

De repente, Briony quis que a prima pronunciasse o nome dele. Para selar o crime, emoldurá-lo com a maldição da vítima, determinar seu destino com o ato mágico de pronunciar um nome.

“Lola”, cochichou ela, sentindo um entusiasmo estranho que não seria capaz de negar. “Lola. Quem foi?”

[...]

Tudo fazia sentido. Fora ela que descobrira. A história era dela, a história que estava se escrevendo por si própria a sua volta.

---

<sup>35</sup> “[...] any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment.”

“Foi o Robbie, não foi?”  
 O psicopata. Ela queria pronunciar a palavra.  
 Lola não disse nada e permaneceu imóvel. (MCEWAN, 2002, p. 200).

O trecho denota uma etapa clara de criação imaginativa de Briony. O entusiasmo que ela sente em relação à escrita se une ao entusiasmo de descobrir o enredo da história que está acontecendo diante de seus olhos. Sua urgência em ter uma história é tão excessiva que ela induz sua prima a mentir. O real culpado do crime, como descoberto mais tarde, é Paul Marshall, amigo de Leon, que havia chegado naquele dia com ele para passar uns dias de descanso na casa do amigo. Não obstante, Briony, fundamentando-se em todos os eventos daquele dia, decidiu que o culpado seria Robbie, pois, na sua visão, tudo fazia sentido.

### 3.2.2 A escrita como reparação da culpa

Depois de Briony testemunhar contra Robbie, o rapaz foi preso e, em seguida, enviado para a guerra, como é retratado na segunda parte do livro. Dado que o ponto de vista desse trecho do livro parte de Robbie, não sendo atravessado pela percepção de Briony, não é possível apreender elementos que indicam a manifestação da metaficção de forma expressiva. Apenas na parte três, no ano de 1940, é que vemos Briony, então com dezoito anos, trabalhando no hospital no período da Segunda Guerra Mundial.

Briony havia enviado a cópia de seu livro para uma revista, pleiteando publicação. Era sua primeira tentativa de escrita de *Reparação*, a que ela descreve da seguinte forma:

Quando estava em Primrose Hill, pediu emprestada a máquina de escrever do tio, instalou-se na sala de jantar e datilografou a versão final, usando apenas os dedos indicadores. Passou a semana inteira trabalhando na história, mais de oito horas por dia, até sentir dores nas costas e no pescoço, enquanto letras e símbolos emaranhados rodopiavam diante de seus olhos. Porém quase não imaginava prazer maior do que aquele, quando, no final, ao ajeitar a pilha completa de páginas — cento e três! — sentiu nas pontas dos dedos machucados o peso de sua criação. Era tudo dela. (MCEWAN, 2002, p. 335).

A descrição aponta o processo metaficcional de criação da Briony, destacando o que representava para ela o andamento de sua evolução como escritora. Ela se dá conta de que toda aquela narrativa expressa no papel pertencia a ela, definindo, como ela havia pensado anteriormente, que a “história era dela” (MCEWAN, 2002, p. 201).

O período em que Briony esteve trabalhando no hospital e escrevendo seu livro também foi de muita reflexão acerca da literatura. Com as vivências que havia tido e toda a aspiração em ser escritora, Briony conceituava a literatura da seguinte forma:

O que a entusiasmava em seu texto era a concepção, a geometria pura, a incerteza definidora, que refletiam, pensava ela, uma sensibilidade moderna. 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 a interessava era o pensamento, a percepção, as sensações, a mente consciente [...] O romance do futuro seria totalmente diferente dos que existiram no passado. 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 novo tipo de ficção, poderia captar a essência dessa mudança. Penetrar uma consciência e mostrá-la em funcionamento, ou sofrendo uma influência externa, e fazer isso dentro de um projeto simétrico — seria um triunfo artístico. (MCEWAN, 2002, p. 336).

Nessa perspectiva, sua reflexão é relevante para a discussão da concepção da literatura no século 20. Como discutido anteriormente, a literatura contemporânea buscava o desligamento quanto aos valores tradicionais do Realismo. Para Briony, o ato de retratar personagens e enredos teria sido extinto junto com o Realismo, fase literária em que a personagem esteve inserida na primeira parte do livro de McEwan. Já na fase seguinte – ou seja, a literatura contemporânea, definida por Briony como “o romance do futuro” –, buscava-se o sentimento denotado pela consciência humana e tudo o que nela estava contido. Essa busca pela autoconsciência do ser nos remete à busca pela autoconsciência da ficção, isto é, a própria metaficção.

É relevante ressaltar que Briony tinha consciência do erro que havia cometido, e tinha alguma noção do quanto isso afetou as vidas de Cecília e Robbie. A autopunição que ela encontrou para si foi desistir de sua educação na universidade e trabalhar no hospital, passando por períodos de exaustão física e emocional por conta do período angustiante da guerra. Entretanto, ela julgava que não poderia ser perdoada e que, mais do que isso, “jamais poderia desfazer o mal que causara.” (MCEWAN, 2002, p. 341).

Na parte final do romance, Briony assume sua identidade como autora e narradora da obra. Com isso, ela revela os artifícios que utilizou para tratar da guerra, pois, por mais que ela tivesse presenciado esse período, ao expor a realidade de Robbie, em Dunquerque, na França, ela precisou ainda de relatos de sobreviventes – a exemplo

do cabo Nettle, companheiro de Robbie na guerra – para construir uma narrativa plausível, o que é exposto no seguinte trecho em que Briony doa as cartas do cabo Nettle para a biblioteca do Imperial War Museum:

Passei algum tempo conversando com o diretor da seção de documentos. Entreguei-lhe o maço de cartas que o Sr. Nettle me enviou a respeito de Dunquerque — ele as recebeu com muita gratidão. Elas vão ser guardadas junto com todas as outras que doe. O diretor havia descoberto para mim um simpático coronel do East Kent Regiment, ele próprio uma espécie de historiador amador, que lera as páginas relevantes de meus originais e me mandara via fax algumas sugestões. Agora ele me entregou as anotações do coronel — irritadas, úteis. Fiquei totalmente absorta na leitura delas, graças a Deus. (MCEWAN, 2002, p. 429).

Além de se basear em cartas enviadas por Nettle, Briony também se utilizou de observações feitas em sua obra por uma pessoa experiente na guerra e apreciador de história. McEwan fundamentou sua obra também com apoio de autores que escreveram sobre a guerra. A partir da segunda edição de *Atonement* (2001), McEwan declarou em seus agradecimentos a assistência da equipe do departamento de documentos do Imperial War Museum, por tê-lo autorizado a ter acesso a documentos que não haviam sido publicados, tais como cartas, diários e reminiscências de soldados e enfermeiras da época da Segunda Guerra Mundial.

O escritor agradeceu, também, os autores cujas leituras o auxiliaram em seu processo de escrita, tais como Gregory Blaxland, Walter Lord e Lucilla Andrews, assim como pela leitura crítica da jornalista inglesa Claire Tomalin, do poeta contemporâneo inglês Craig Raine e do historiador britânico Tim Garton-Ash.

Por essa proximidade na forma de lidar com esse universo histórico na literatura, McEwan enfrentou uma acusação de plágio por ter fundamentado a narrativa de Briony – sobre o trabalho no hospital durante a guerra – na narrativa de Lucilla Andrews, escritora da obra *No time for romance* (1977). No entanto, McEwan foi defendido por inúmeros autores contemporâneos, a exemplo de Margaret Atwood, Martin Amis, Thomas Pynchon, Colm Tóibín e Kazuo Ishiguro. De acordo com Amis (2006 *apud* ESCOZA, 2016, p. 34), “ficção histórica – em oposição à fantasia histórica – não pode ser escrita sem a ajuda de fontes históricas. O escritor reconhece essa ajuda, com gratidão, e o mundo continua”. McEwan também reconheceu a relevância do trabalho histórico de Andrews para a elaboração de sua narrativa. Em um artigo para o *The Guardian*, McEwan (2006) declara:

O que Andrews descreveu não era um mundo imaginário – não era uma ficção. Era o mundo de uma realidade compartilhada, daquelas cartas do Museu de Guerra e da prolongada permanência hospitalar de meu pai. Dentro das páginas de uma história de vida convencional, ela criou um documento histórico importante e único. (MCEWAN, 2006, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Reconhecendo a importância da narrativa de Andrews, McEwan afirma que, ao basear-se nos relatos históricos da autora, não estava copiando sua história. Escoza (2016) assinala que o romance enfatizava o comprometimento de McEwan com a história, “ao mesmo tempo em que trazia à baila um maior refinamento do autor em relação às questões estéticas, principalmente, sobre a preocupação da necessidade de se pensar e talvez de se reinventar a forma do romance na contemporaneidade.” (ESCOZA, 2016, p. 35). Portanto, McEwan, por intermédio do romance, se empenha em versar acerca da história, não apenas se apoiando nela como pano de fundo, mas como base para a análise da literatura.

Ao continuar suas conjecturas acerca do processo de criação de sua obra, Briony reflete sobre sua intenção de retratar a realidade, quando ela descreve que, “na volta, fiquei pensando na carta do coronel — mais exatamente, no prazer que me davam aquelas alterações triviais. Se eu realmente me importasse tanto assim com os fatos, teria escrito um outro tipo de livro.” (MCEWAN, 2002, p. 430). Com tudo o que havia vivenciado, Briony, ainda assim, escolhe ficcionalizar sua obra. E tal escolha se deu por conta do desfecho real que as histórias de Robbie e Cecilia tiveram. Ao contrário disso, no livro que Briony escreveu, ainda na época da guerra, os três personagens se encontram para que Briony tente expiar seu erro.

Ela revelou que quem havia estuprado Lola tinha sido Paul Marshall, mas que, à época, ela não tinha certeza e decidiu continuar com seu relato baseado em sua imaginação. A personagem ainda disse que não poderiam fazer nada contra Marshall, pois ele havia se casado com Lola naquele dia. O que ficou combinado foi que ela enviaria cartas para a família falando a verdade e que mudaria seu testemunho perante a Justiça. Mas não é informado se ela consegue o perdão de sua irmã e de Robbie.

Na narrativa, a Briony escritora revela para o leitor, dirigindo-se diretamente a ele, que o fechamento que havia escrito para Cecilia e Robbie não havia acontecido. Depois de escrever várias versões do romance, a primeira tendo sido ainda no período

---

<sup>36</sup> “What Andrews described was not an imaginary world - it was not a fiction. It was the world of a shared reality, of those War Museum letters and of my father's prolonged hospital stay. Within the pages of a conventional life story, she created an important and unique historical document.”



da guerra, Briony assume: “E só nesta 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, 2002, p. 442). A personagem-autora continua revelando o que, de fato, aconteceu com Cecília e Robbie:

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. Que eu não cheguei a ver os dois naquele ano. Que minha caminhada por Londres terminou na igreja em Clapham Common, e que Briony, acovardada, voltou mancando para o hospital, incapaz de encarar sua irmã, que ainda se recuperava da morte recente de seu amado. Que as cartas trocadas pelo casal estão nos arquivos do War Museum. 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? Não consegui fazer isso com eles. (MCEWAN, 2002, p. 442).

Considerando que Briony teve como intenção conceder a felicidade que havia impedido Cecília e Robbie de terem, escrever o que realmente havia acontecido não produziria um efeito de felicidade no leitor ao ponderarem sobre os personagens. Se ela tivesse escrito o que realmente aconteceu, que os dois tiveram fins trágicos, e nem tiveram a chance de viver o amor que haviam declarado no passado, em universo nenhum eles teriam sido felizes.

Briony concebe que, na escrita, por ser um universo paralelo, o que se escreve acontece, ao menos nesse universo paralelo. E era isso o que ela queria para seus dois personagens, uma forma de lhes devolver a sorte, que ela mesma, também mediante a criação ficcional, havia lhes tirado.

Podemos dizer que a metaficção se manifesta de diversas formas no romance de McEwan (2002), desde a apresentação da personagem Briony como escritora de sua peça e de outros gêneros, como em variados momentos de reflexão acerca do processo de criação da ficção, assim como o que tal processo representa para a personagem como pessoa e escritora. Ademais, tão relevante quanto o que foi mencionado, temos o fato de Briony ser a escritora da obra dentro da própria obra, o que torna a manifestação da metaficção ainda mais abrangente em sua dimensão.

Escoza (2016, p. 219), ao apontar a singularidade de *Reparação* (2002), 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 podemos constatar que, por meio 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.

## 4 A TRADUÇÃO DA METAFICÇÃO COMO RECURSO LITERÁRIO PARA O CINEMA

O presente capítulo aborda questões relacionadas à adaptação do romance *Atonement* (2001) para as telas. Focando brevemente num panorama histórico da adaptação fílmica como área de estudo, partimos para a análise da adaptação cinematográfica de *Atonement* (2007), cujo título foi vertido para o português como *Desejo e Reparação* (2007), verificando tanto os aspectos cinematográficos gerais, como concentrando na criação da personagem Briony no cinema, além de abordar a formulação da metaficção, recurso genuinamente literário, no produto audiovisual. Por fim, tratamos do elemento psicológico de composição da escrita como reparação da culpa e sua representação na transmutação cinematográfica.

### 4.1 Adaptação cinematográfica e sua relação com a literatura

Se considerarmos a obra de Méliès (1861-1938) – baseada no teatro e unindo ilusão e fantasia – e dos irmãos Auguste e Louis Lumière (1862-1954/1864-1948) – que retrataram a realidade de um modo compreendido atualmente como poético e simples –, pode-se afirmar que o cinema nasceu como arte.

Ainda em suas origens, o cinema caminhou em paralelo com o desenvolvimento da indústria cultural, de caráter comercial, o que lhe atribuiu um teor de entretenimento. No entanto, como aponta Martin, “é absolutamente irracional negligenciar uma arte que, socialmente falando, é a mais importante e a mais influente de nossa época.” (MARTIN, 2013, p. 11). Talvez a generalização cause certa desconfiança, mas, na prática, o cinema tem o atributo de atingir todas as camadas da sociedade, promovendo a comunicação por intermédio da linguagem cinematográfica entre os vários povos ao redor do mundo, caracterizando-se como uma arte democrática.

A importância do cinema como arte também se vincula ao caráter original que ele possui. Como indica Martin,

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 2013, p. 19).

Em vista disso, sua natureza criativa baseia-se nas possibilidades de concepção do real, ou a partir do real para a criação do irreal, daí provém sua semelhança com a literatura.

Como aborda Hutcheon, “arte é derivada de outra arte; histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2006, p. 2, tradução nossa)<sup>37</sup>. Assim sendo, compreendemos que o cinema tem sua base tanto nas artes visuais, como pintura, escultura e fotografia; quanto na literatura, no que tange aos aspectos narratológicos, e até mesmo a criação de imagens, uma vez que a leitura de um texto proporciona criações individuais de imagens da narrativa proposta.

De modo a conciliarmos uma abordagem dos estudos literário, cinematográfico e tradutório, é imprescindível retornarmos à Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (1990), visto que consideramos os três campos mencionados como ramificações significativas de um polissistema maior, o do sistema da cultura. Além disso, apesar de serem compostos individualmente, eles possuem correlação entre si.

Even-Zohar (1990) propôs uma estrutura para o polissistema literário baseando-se no que Jakobson havia criado para descrever o esquema da comunicação e da linguagem. Dessa forma, para Even-Zohar, o polissistema literário é constituído por seis elementos: instituição, repertório, produtor, consumidor, mercado e produto. Tais aspectos são considerados como “os macro-fatores envolvidos no funcionamento do sistema literário.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 32, tradução nossa)<sup>38</sup>.

De modo a compreender cada um dos elementos, utilizaremos as definições dadas por Even-Zohar, que partiu do sistema literário, para aplicarmos ao sistema cinematográfico. Para o autor, definir o “produtor” como escritor não é ideal, devido às imagens que este suscita. Portanto, “produtor” é a entidade que cria o produto literário, são as pessoas envolvidas no processo de produção do texto literário.

Já os “consumidores” são os indivíduos que consomem o texto literário. O conceito vai além do papel do leitor, referindo-se tanto aos que consomem o texto de maneira direta, lendo o texto de forma integral; como aos que o consomem de modo indireto, a exemplo daqueles que têm contato com parcela do texto ou, por vezes, daqueles que acessam o conteúdo por meio do compartilhamento do conhecimento de outros consumidores.

---

<sup>37</sup> “[...] art is derived from other art; stories are born of other stories.”

<sup>38</sup> “[...] the macro-factors involved with the function of the literary system.”

Por sua vez, a “instituição” se refere ao “conjunto de agentes implicados na manutenção da literatura como uma atividade sociocultural.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37, tradução nossa)<sup>39</sup>. A “instituição” também determina quais produtos serão relevantes para a comunidade por mais tempo. “Mercado” pode ser definido como o “conjunto de fatores envolvidos na venda e compra de produtos literários e na promoção de tipos de consumo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 38, tradução nossa)<sup>40</sup>, ultrapassando o limite das instituições dedicadas ao intercâmbio de mercados, como livrarias, clubes de leitura ou bibliotecas.

Já o “repertório” pode ser descrito como “o agregado de regras e materiais que regem a fabricação e o uso de qualquer produto.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37, tradução nossa)<sup>41</sup>. Dessa forma, podemos considerar o “repertório” como essencial para o conhecimento compartilhado sobre os produtos literários. Ao afirmar que o “repertório” pode ser o conhecimento compartilhado necessário tanto para produzir e entender um texto como os vários outros produtos do sistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 40), o teórico nos leva a conceber que a metaficção, como estudo da ficção a partir dela mesma, encaixa-se nesse elemento do esquema do polissistema literário.

Por fim, o fator “produto” ultrapassa o conceito de texto. Ele é, ademais, o que se produz além e a partir do texto literário, podendo ser análises, críticas, referências, citações ou qualquer elemento derivado do texto literário, uma vez que este é apenas um dos inúmeros artefatos que a literatura produz.

Partindo disso, da mesma forma que Even-Zohar obteve êxito – quanto à linguagem e à comunicação – ao adaptar o esquema de Jakobson para o sistema literário, é plausível conceber que no polissistema cinematográfico também há correspondência nesse sentido, principalmente quando pensamos além do filme. Medeiros (2009) propõe tal adaptação mantendo a nomenclatura de Even-Zohar, apenas modificando o conceito de cada fator frente ao polissistema cinematográfico.

Por conseguinte, Medeiros define que “produto” é “qualquer conjunto de signos realizados ou realizáveis com a utilização ou inclusão de repertórios advindos do universo cinematográfico” (MEDEIROS, 2009, p. 104). Logo, o conceito de “produto”

---

<sup>39</sup> “[...] aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity.”

<sup>40</sup> “[...] aggregate of factors involved with the selling and buying of literary products and with the promotion of types of consumption.”

<sup>41</sup> “[...] the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product.”

transcende o filme em si, da mesma maneira que Even-Zohar amplia o conceito de “produto”, que ultrapassa os limites do livro.

No que tange à definição de “produtor(es)”, Medeiros aponta que, inicialmente, o público associa tal figura ao diretor do produto audiovisual. Todavia, o papel do produtor cinematográfico é ainda mais amplo. Medeiros explica que a ação dos produtores influencia na realização do filme em diferentes níveis,

[...] principalmente na captação de recursos financeiros para a sua realização, podendo ainda serem os responsáveis pela escolha do diretor e/ou dos atores, estando sua influência e/ou notoriedade diretamente relacionada a possibilidade de fazer com que um roteiro saia do papel. (MEDEIROS, 2009, p. 104).

Podemos associar tal dimensão do papel do produtor cinematográfico ao produtor literário, que não se define apenas como o escritor, mas como as pessoas envolvidas no processo de criação do texto literário.

Quanto ao “consumidor”, a autora amplia os tipos indicando que há os diretos e os indiretos, de forma semelhante à classificação do esquema do sistema literário. Medeiros classifica os consumidores adaptando o conceito de Even-Zohar da seguinte forma:

Como consumidores diretos classificam-se aqueles que consomem diretamente os produtos cinematográficos, como os espectadores, os críticos, os meios de comunicação, etc. Consumidores indiretos são todas as demais pessoas que consomem fragmentos cinematográficos, digeridos e transmitidos por vários agentes culturais e integrados no discurso direto, como, por exemplo, espectadores de televisão: telenovela, mini-series, seriados, videoclipes e até mesmo comerciais, cujo diálogo com a produção cinematográfica é evidente. (MEDEIROS, 2009, p. 104).

Nesse caso, a autora ainda indica que os consumidores indiretos são o público que recebe o produto a partir de outro ponto de vista e por meio de outros formatos de linguagem visual.

No que concerne à “instituição”, Medeiros a conceitua de modo a considerar o cinema como indústria e arte ao mesmo tempo, levando em conta:

[...] críticos, editoras, periódicos, grupos de escritores, meios de comunicação, clubes de cinema, etc. São instituições reguladoras da produção cinematográfica, por exemplo: as produtoras de cinema (desde as grandes produtoras hollywoodianas até as produtoras independentes – no caso dos Estados Unidos, bem como as produtoras que necessitam de apoio e incentivo governamental – como é o caso brasileiro e de outros países); os festivais de cinema: Cannes, Sundance, Veneza, Berlin, Gramado e, de forma massiva, o Oscar. (MEDEIROS, 2009, p. 105).

A definição de instituição para o polissistema cinematográfico é ampla e considera os vários tipos de entidades, independentemente de sua dimensão e destaque para o mercado cinematográfico.

Para Medeiros (2009, p. 105), o conceito de “mercado” é amplo e engloba “desde as salas de cinema às locadoras de vídeo, mas também comporta as transmissões televisivas tanto de canais abertos ou pagos e cada vez mais sofre influência das múltiplas possibilidades oferecidas pela internet.”. Complementando Medeiros, nos dias atuais, o conceito de mercado também engloba as plataformas de *streaming*, que têm tomado cada vez mais espaço na indústria cinematográfica, tornando mais acessíveis os produtos para os consumidores. Ademais, a autora aponta uma gama de elementos que fazem parte do mercado cinematográfico, ligados à propaganda e ao comércio de conteúdo especializado, além de atividades que se baseiam no âmbito cinematográfico, tendo como exemplo “os debates, os ciclos de cinema, conferências, congressos, palestras, cursos de cinema etc.” (MEDEIROS, 2009, p. 105).

Como último elemento do esquema cinematográfico, temos o “repertório”, que é definido por Medeiros como um sistema de significação que constrói a linguagem do cinema. Tal sistema “é manipulado por seus realizadores de acordo com convenções, através das quais o receptor é capaz de compreender e assimilar as informações propostas pela narrativa fílmica.” (MEDEIROS, 2009, p. 105).

Mediante os conceitos apresentados, a autora ainda concebe que o polissistema cinematográfico tem caráter dinâmico e heterogêneo, sendo um conjunto de inter e intrarrelações entre os elementos centrais e periféricos que o compõem, concluindo que:

a produção cinematográfica hollywoodiana, realizada pelas grandes produtoras estadunidenses, representa o mais influente polissistema cinematográfico, correspondendo ao polissistema central e canônico do polissistema cinematográfico que é responsável pela canonização de repertórios (modelos). (MEDEIROS, 2009, p. 107).

É essencial lembrarmos que o conceito de “canônico” proposto por Even-Zohar, na verdade, tem como base a flexibilidade do polissistema literário. Portanto, para o teórico, é preferível denominar o produto que alcançou o nível central do polissistema como “canonizado”, uma vez que há a possibilidade de perder sua posição central. Dessa forma, o próprio cinema hollywoodiano – tendo suas produções, mesmo estratificadas, centralizadas no polissistema – pode ter suas produções substituídas por outras.

Ao compararmos os dois polissistemas, o literário e o cinematográfico, é possível compreender que o megapolissistema da cultura se ramifica em diversos polissistemas que não são isolados, tendo cada um suas particularidades e semelhanças, bem como aspectos que promovem o encadeamento dos sistemas entre si. Em vista disso, pressupomos a adaptação fílmica como um fator que une os polissistemas literário e cinematográfico.

Por mais que o cinema e a tradução tenham objetos diferentes, os elementos de seus polissistemas dialogam entre si. Cattrysse (1992) considera que:

[...] uma extensão do conceito de *tradução* e uma abordagem ao estudo do filme (adaptação) em termos desse conceito estendido poderiam nos fornecer novas ideias sobre os padrões fundamentais de comunicação no cinema e na tradução. Além disso, quando falo de estudos de tradução, não tenho em mente qualquer referencial teórico. Desejo juntar-me a uma tendência relativamente nova entre um grupo de estudiosos da tradução que acreditam que não há motivos para reduzir o conceito de tradução apenas a relações interlinguísticas e que aceitam que a tradução é de fato um fenômeno semiótico de natureza geral. (CATTRYSSSE, 1992, p. 53, grifo do autor, tradução nossa)<sup>42</sup>.

Examinar a arte cinematográfica e os estudos da tradução separadamente nos proporciona uma visão limitada dos dois campos. Ao propormos o estudo conjunto, observando suas particularidades e seus entrecruzamentos, ampliamos as possibilidades de aplicação dos estudos sobre cinema e tradução, assim como de literatura, ao incluirmos o polissistema literário nesta abordagem. No trecho mencionado acima, Cattrysse ainda aponta a dimensão que os estudos da tradução possuem, ultrapassando as questões interlinguísticas, e que é propriamente o que o estudo comparativo de adaptação fílmica propõe.

Ao analisar a adaptação do romance *Atonement* (2001) para o cinema, esta pesquisa parte do pressuposto de que a adaptação fílmica é um tipo de tradução, sendo uma vertente da tradução da literatura para outra linguagem. Even-Zohar aponta a importância que a literatura traduzida tem para o polissistema literário ao dizer que concebe “a literatura traduzida não apenas como um sistema integral dentro de qualquer polissistema literário, mas como um sistema mais ativo dentro dele.” (EVEN-ZOHAR,

---

<sup>42</sup> “[...] an extension of the concept of translation, and an approach to the study of film (adaptation) in terms of this extended concept could provide us with new insights into the fundamental patterns of communication in both film and translation. Also, when I speak of translation studies, I do not have in mind just any theoretical framework. I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.”



1990, p. 46, tradução nossa)<sup>43</sup>. O teórico justifica seu ponto de vista ao afirmar que há modelos literários das culturas das línguas de partida que são introduzidos nas literaturas das línguas de chegada por meio da literatura traduzida, por vezes abrindo espaço para novos repertórios.

Even-Zohar completa sua tese ao afirmar:

É claro que os próprios princípios de seleção dos trabalhos a serem traduzidos são determinados pela situação que rege o polissistema (doméstico): os textos são escolhidos de acordo com a sua compatibilidade com as novas abordagens e com o papel supostamente inovador que eles podem assumir dentro do sistema da literatura-alvo. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Além de os textos dependerem da cultura de chegada para que sua posição no polissistema seja estabelecida, por vezes, o texto traduzido é que converte o estado da literatura de chegada ao propagar textos até aquele momento desconhecidos para o público, mudando o caráter canonizado de certos textos, inserindo novos posicionamentos dentro do polissistema.

Posto isso, compreendemos que o papel da literatura traduzida é significativo dentro do sistema literário. Além disso, as mesmas mudanças pelas quais o sistema literário pode passar ao nos referirmos à literatura escrita ocorrem, inclusive, com a literatura traduzida para o cinema, tendo potencial de mudar os elementos que são centrais, ou canonizados, para a periferia, promovendo até o movimento inverso dentro do polissistema.

#### **4.2 A construção narrativa do filme *Atonement***

A adaptação fílmica do romance *Atonement* (2001) foi lançada com mesmo título em 2007 nos Estados Unidos e no Reino Unido, chegando ao Brasil apenas em 2008, com o título de *Desejo e Reparação*. Dirigido por Joe Wright, com roteiro de Christopher Hampton, o filme teve o próprio autor da obra de partida como um dos produtores. Quanto ao elenco, destacam-se Keira Knightley (interpretando Cecilia),

---

<sup>43</sup> “[...] translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.”

<sup>44</sup> “It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) poly-system: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature.”

James McAvoy (Robbie), Saoirse Ronan (Briony aos treze anos), Romola Garai (Briony jovem adulta) e Vanessa Redgrave (Briony idosa)<sup>45</sup>.

Nos extras do filme, especificamente no vídeo “Do Romance às Telas”, McEwan trata da dificuldade em se adaptar um romance como *Atonement*, por conta da visão a partir da consciência de vários personagens, uma vez que, no filme, as imagens indicam o que os personagens dizem e fazem. Já no que tange aos seus pensamentos, fica apenas a sugestão do que é visto nas imagens.

Apontando o primeiro artifício narrativo geralmente usado no cinema em situações dessa natureza, a elipse consiste em uma estratégia cinematográfica que ocorre de modo a deixar alguma informação subentendida ou implícita, por vezes revelada, ou não, em um momento seguinte do filme. Segundo Burch (2015, p. 25), tal característica se pratica por meio de um “hiato entre as continuidades temporais que [...] dois planos representam”.

Ao considerarmos a narrativa do filme em questão, por vezes a partir da consciência dos personagens, em momentos que temos diferentes pontos de vista, a elipse é um recurso utilizado com frequência, de modo que, ao haver lacunas estabelecidas a partir do pensamento de um personagem, tais lacunas podem ser completadas em outro momento da narrativa. Dessa forma, a elipse toma lugar na narrativa promovendo essa omissão de informação, podendo sua intenção ser compreendida ou não pelo espectador.

McEwan justifica que decidiu não atuar diretamente como roteirista do filme para não se tornar um tipo de “consciência ruim” (WRIGHT, 2007, tradução nossa)<sup>46</sup> para o projeto, ao possivelmente indicar que o roteiro não estava de acordo com o que ele havia imaginado para sua obra. Mas, ao mesmo tempo, ele não se desliga por completo do processo de adaptação e acaba se tornando produtor executivo, tendo certa voz nas decisões do roteiro, sendo algumas de suas observações aceitas para a execução do projeto.

Para McEwan, o trabalho da adaptação de uma obra literária para o meio cinematográfico é doloroso, pois “realmente envolve um tipo de demolição” (WRIGHT,

---

<sup>45</sup> Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0783233/fullcredits/?ref=tt\\_ov\\_st\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0783233/fullcredits/?ref=tt_ov_st_sm). Acesso em: 29 janeiro 2020.

<sup>46</sup> “*bad conscience*”

2007)<sup>47</sup>. Tal consideração converge para a análise da atriz Keira Knightley em suas observações acerca da análise do romance para as telas. Para Knightley,

O livro é muito cinematográfico. As imagens no livro são realmente fortes, mas é algo incrivelmente difícil de se adaptar, porque aquilo com que se lida é a realidade, a não realidade e, em seguida, meio que, escalas de tempo e muitos monólogos internos. (WRIGHT, 2007, tradução nossa)<sup>48</sup>.

Mesmo com a convergência de pensamento entre os autores, nota-se, entretanto, uma diferença. Enquanto Knightley aborda a dificuldade da adaptação a partir do meio literário, com suas características, McEwan ainda considera a diminuição do texto literário para o fílmico no que concerne à quantidade de informações, daí o termo “demolição”. Consideramos que o processo de encolhimento do texto literário para o filme por questões técnicas não caracteriza a desvalorização da qualidade do texto fílmico, uma vez que estamos lidando com dois meios diferentes, o literário e o cinematográfico, tendo cada um seus méritos característicos.

Nas palavras do próprio diretor, Joe Wright, a intenção do filme foi a de manter o que foi desenvolvido no livro “o mais fielmente possível” (WRIGHT, 2007, tradução nossa)<sup>49</sup>. Christopher Hampton, roteirista da adaptação fílmica, indica que o primeiro passo foi o de identificar o que define o livro como “obra-prima” (WRIGHT, 2007, tradução nossa)<sup>50</sup>, para, a partir disso, manter essa característica na transição para o filme. O roteirista afirma que aspectos como as descrições, a atmosfera das cenas no livro e os elementos que vão além do diálogo são cruciais para a caracterização da natureza do romance no filme.

No início do filme, os personagens são apresentados ao longo de suas introduções na tela. Em sua primeira aparição no filme, o personagem Robbie é apresentado de forma que sua função na casa fica clara. Por meio de um plano geral, podemos vê-lo no lado de fora da casa, calçando suas botas, para trabalhar no jardim. É possível observar, mais adiante, em segundo plano, a parte que fica à frente da casa, onde se vê uma fonte ao longe – que, de certa forma, antecipa para o espectador um elemento que será uma peça-chave para o desenvolvimento da narrativa – e, mais além, inúmeras plantas.

---

<sup>47</sup> “It really involves a kind of demolition job.”

<sup>48</sup> “The book is very filmic. The images in the book are really strong, but it’s an incredibly difficult thing to adapt, because what it’s playing with is reality, non-reality, and then, sort of, time scales, and lots of internal monologues.”

<sup>49</sup> “as faithfully as possible”

<sup>50</sup> “masterpiece”

A fotografia da cena retratada na figura 1 é intrigante, visto que Briony está posicionada mais para dentro da casa e, em um nível acima de Robbie, enquanto ele está na entrada, no lado de fora e abaixo do nível da personagem, indicando que há diferença não apenas no que concerne à idade e ao gênero, mas também quanto à classe social, sendo ela oriunda de uma família abastada, enquanto ele é filho da empregada da casa.

Figura 1 – Plano americano: Briony convida Robbie para assistir à peça



Fonte: *Atonement* (2007)

Logo após o fragmento mencionado, Briony continua a andar pela casa até a sala de estar, onde sua mãe se encontra, e a trilha sonora a acompanha. A trilha é interrompida bruscamente quando Briony fecha a porta, mostrando sincronia de movimento entre ela e sua mãe na sala de estar. Essa continuidade sonora tem como função auxiliar a percepção da narrativa da mesma forma que a sensação estética da cena, de modo a sugerir que aquele momento, entre Briony e sua mãe, era apenas delas, visto que a menina intencionava mostrar sua peça teatral para a mãe, de modo a obter aprovação em relação à sua escrita.

Na figura 2, que mostra o quadro em plano aberto com características de plano mais fechado por conta da silhueta das folhas ocultando o espaço ao redor das personagens, é possível ver Cecília e Briony deitadas no gramado em frente à casa delas. A câmera assume caráter subjetivo e se move por meio de um *travelling* lateral a partir do ponto de vista de Robbie, que está observando-as de longe, ocultado pelas sombras das folhas, enquanto as irmãs estão bem iluminadas. Martin (2013, p. 50) indica que “o *travelling* lateral, no mais das vezes, tem um papel descritivo”. Acrescentamos que, nesse caso, Robbie passa a ter a visão das irmãs deitadas no chão e as observa, enquanto ele trabalha no jardim, empurrando um carrinho de mão com plantas, demonstrando a segregação entre as classes sociais a que pertencem.

Ademais, devido à expressão que é mostrada em seu rosto, por meio de um sorriso, há a sugestão de que o personagem esteja demonstrando algum sentimento positivo em relação às garotas, mediante elipse. Tal elipse é explicada no decorrer da narrativa ao compreendermos que há um sentimento de afeto entre Robbie e Cecilia. O momento descrito tinha como função, portanto, apresentar para o espectador essa informação, de modo a sugerir algum envolvimento entre os personagens.

Figura 2 – Plano aberto: Cecilia e Briony deitadas no gramado



Fonte: *Atonement* (2007)

Na cena da fonte, que será descrita com mais detalhes no próximo subcapítulo, na versão de Cecilia, é perceptível que há uma tensão entre ela e Robbie, devido à raiva que ela sente pela quebra do vaso de flores, objeto valioso para a família. Mas essa raiva da personagem é intensificada na narrativa e confunde-se com a tensão sexual, que é percebida nos detalhes de suas ações, que são desprovidas de diálogo. Isso é mostrado na tela da seguinte forma. Quando Cecilia está mergulhada na fonte, Robbie passa a língua entre os dentes e engole em seco. Assim que ela sai da fonte, com suas roupas de baixo molhadas e transparentes, Robbie observa seu corpo. Neste momento, palavra alguma é expressa; apenas pelos gestos, percebe-se que a inquietação não é apenas pela discussão que tiveram por conta do vaso. A partir desse ponto, cria-se a sugestão do envolvimento entre os dois personagens, que se desenvolve mais adiante na narrativa. Diferentemente do filme, que mostra essa questão, focando nos personagens, no romance, a tensão é construída por meio da descrição dos fatos.

Outro ponto que reforça essa focalização na atitude dos personagens é a apresentação do tratamento elitista que os empregados recebem da família Tallis. Isso é mostrado por meio de olhares entre si, como acontece quando Cecilia indica para

Danny, filho do jardineiro e empregado da casa, qual é o quarto que receberá Paul Marshall. Nesse momento, ela fala com ele utilizando tom irônico e olhar sarcástico para seu irmão.

Outro exemplo é quando Briony recebe o pedido de uma das cozinheiras para se manter longe de confusão enquanto ela e as outras empregadas preparam o jantar, uma vez que era para mais pessoas naquela noite, e ela, com um gesto rápido, demonstra impaciência. Ainda com Danny, Briony fala rispidamente quando ele demonstra interesse em assistir ao ensaio da peça e ela lhe diz que os ensaios são privados. Enquanto no romance não há a utilização da entonação sonora por meio da voz, nem a presença de gestos, tais manifestações são expressas por meio de descrições e relatos dos personagens. No filme, apresenta-se um componente forte de atuação dos personagens que torna a questão das diferenças de classes sociais muito mais clara para o espectador.

No caso de Emily Tallis, a personagem é apresentada inicialmente ao ler a peça de Briony e por seu comentário positivo em relação ao feito de sua filha. Em outro momento da narrativa, no filme, Emily é vista deitada na cama em seu quarto, com os olhos cobertos, cortinas fechadas e ventilador ligado, aparentemente dormindo. Enquanto no livro temos um capítulo inteiro baseado no ponto de vista de Emily, no qual ela pondera sobre seus filhos, seu marido e sua irmã; no filme, temos apenas uma cena curta na qual a câmera faz um *travelling* para frente, levando o espectador para dentro do quarto onde a matriarca se encontra.

Nesse momento, Emily está tentando descansar, pois está com enxaqueca e escuta o barulho de algum objeto. O espectador descobre que se trata de uma bola, batendo continuamente na parede do seu quarto. Sua aparição na tela pode ser vista como a apresentação de um aspecto importante de construção da personagem, seu isolamento como mãe. O barulho da bola batendo na parede é utilizado, então, como transição de uma cena para a outra.

Por meio de um corte, a cena se desloca do quarto de Emily para o quarto onde estão instalados os primos de Briony, dentro do qual Jackson brinca com a bola. Este segmento também é curto, sugerindo apenas a apresentação da localização dos personagens e como se relacionam entre si. Enquanto Jackson brinca com a bola, jogando-a na parede e aparando-a; Pierrot está sentado em uma cadeira, manuseando um brinquedo de corda; e Lola está fazendo passos de dança enquanto discutem se ainda

precisam atuar na peça de Briony. Tal cena é mostrada por intermédio do *travelling* frontal da câmera, que passa através da porta como se estivesse entrando no quarto.

Em outro momento da narrativa, no quadro exposto na figura 3, vemos Leon, Paul e Cecilia, cada um a certa distância da câmera. Pelo fato de a câmera estar distante de cada personagem de forma variada, presume-se que o foco seja o personagem mais próximo, ou seja, Leon.

No entanto, por mais que os três personagens estejam conversando, mesmo havendo mais identificação entre Leon e Cecilia, a imagem de Leon está desfocada, havendo uma gradação no foco, terminando em Cecilia, que está centralizada e com foco nítido da imagem.

Figura 3 – Plano de conjunto: Leon, Paul e Cecilia à beira do lago



Fonte: *Atonement* (2007)

Por meio da observação dessa cena, podemos dizer que, por mais que a câmera esteja próxima a Leon e que a conversa envolva os três personagens, Cecilia é sempre o foco. O diálogo seguinte, sobre o relacionamento entre Cecilia e Robbie, reforça isso, uma vez que Cecilia tem forte sensibilidade quanto ao assunto. Essa abordagem indica a sugestão do romance entre Cecilia e Robbie, que será desenvolvido no decorrer da narrativa de Briony.

Quanto ao contexto histórico da narrativa, tanto no livro quanto no filme, acontece em 1935, período iminente da Segunda Guerra Mundial. No filme, na primeira parte da história, a forma encontrada para abordar tal tema, de modo subliminar, foi por meio de diálogo breve, em que Paul fala sobre o chocolate que sua empresa faz e que será enviado para os soldados. Ademais, o tema é abordado por meio de imagens, que têm função central na abordagem do tema.

Por exemplo, podemos citar a cena em que Robbie está na banheira de sua casa. Ao tomar banho, ele olha para cima e vê o avião por meio da claraboia (FIGURA 4), como uma metáfora da guerra, que é iminente, mas tal informação fica clara apenas com o desenvolver da narrativa.

A presença do avião ao longe, indica para o espectador a antecipação da guerra que está por vir. Da posição em que Robbie está, confortável em sua casa, com seu futuro planejado, visto que ele pretende cursar medicina, o avião parece estar distante não apenas de forma física, mas metaforicamente também, pois ir para a guerra não era algo esperado por Robbie, e este acaba sendo seu destino.

Figura 4 – Plano aberto: avião sobrevoando a casa de Robbie



Fonte: *Atonement* (2007)

Enquanto no filme há apenas uma cena breve, com Robbie vendo o avião passar e brincando com o barulho que o avião faz; no livro, nesse mesmo momento, Robbie reflete sobre o que havia acontecido ao tentar ajudar Cecilia na fonte, tendo a cena um terceiro ponto de vista. Assim, podemos dizer que a presença do avião sugere o tema da guerra, mas não aprofunda a discussão.

Outro ponto importante para compreender a natureza particular da adaptação do romance é a segmentação do filme em duas partes por meio da técnica do *flashforward*. A segmentação ocorre sem transição por meio de um corte da cena em que Briony observa Robbie sendo levado preso, terminando em *close-up*, com recurso sonoro marcante, para o plano aberto que mostra Robbie como soldado e seus companheiros, os cabos Frank Mace e Tommy Nettle, apenas com o som de uma gaita harmônica sendo tocada por Mace. Mais adiante, o som da gaita é convertido em uma faixa musical de orquestra.



Assim como a técnica do *flashforward*, a técnica do *flashback* também foi bastante utilizada no filme para ilustrar as lembranças dos personagens. A exemplo de seu emprego, temos o momento em que Robbie, já na guerra, ao pensar em Cecília, retoma suas lembranças em *flashback*. O recurso de voltar no tempo foi uma técnica “compreendida bem cedo no cinema” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 131), ou seja, vem sendo utilizada desde os primórdios da arte cinematográfica. Como indicação inicial de *flashback*, Robbie fecha os olhos, e a transição de espaço e tempo ocorre. Robbie aparece em uma casa de chá, onde Cecília o espera. Há o marcador temporal especificando que a lembrança era de seis meses antes. Assim que Robbie entra no recinto, percebemos que há o aumento dos efeitos sonoros de fala das outras pessoas, bem como o barulho de talheres, xícaras e pratos sendo utilizados. Tal recurso indica a falta de costume de Robbie em estar naquele novo meio social, visto que ele estava fora da prisão havia seis dias.

O uso do *flashback* na narrativa resulta na transição de tempo e espaço, indicando as lembranças dos personagens, assim como também tem a função de assinalar que alguns eventos que ocorreram podem ser contados a partir de diferentes pontos de vista, esclarecendo informações para o espectador. Ademais, o *flashback* tem o efeito de promover a organização da narrativa por meio da linearidade.

*Flashback* não é o único recurso que indica a importância dessa memória. Wright aponta que, naquele período, o sotaque por meio de vogais encurtadas indicava pouca emoção na fala. No início do encontro entre Robbie e Cecília, os dois se cumprimentam de forma excessivamente educada, apesar de durante o tempo em que Robbie passou preso, três anos e meio, os dois terem tido contato por intermédio de cartas. Em outro momento, quando Cecília tenta uma aproximação tocando a mão de Robbie, este se resguarda retirando sua mão. Mediante a estrutura da fala e dos gestos, aspectos claros na imagem fílmica, percebemos as emoções dos personagens além do conteúdo de suas falas.

Em um momento de reflexão de Robbie, como na escrita mental de uma carta, ao escutarmos o personagem em *voice over*, vemos a silhueta de Cecília em primeiro plano, como exibido na figura 5, em um cenário que mostra a praia em segundo plano, com planaltos ao fundo, em cujas bordas há encostas íngremes que terminam no mar.

Segundo Martin (2013, p. 68), esse seria considerado um cenário impressionista, uma vez que o “cenário (a paisagem) é escolhido em função da dominante psicológica

da ação”. O autor ainda indica que, devido a um simbolismo elementar, podemos entender o cenário para além do lugar onde o personagem se encontra. Por conseguinte, nesse plano, temos o áudio da carta de Robbie em monólogo. Pelo fato de a personagem estar em uma praia, o cenário teria como significado psicológico a nostalgia, nesse caso, de uma lembrança que não aconteceu, ou apenas do pensamento de Robbie em relação a Cecília.

Além disso, a praia sugere volúpia, não sendo óbvia no contexto da cena, mas havendo correlação com o romance do casal. Ao considerarmos os planaltos ao fundo, fazendo referência à simbologia da montanha, como aponta Martin (2013, p. 68), há o significado de “pureza”, ao que inferimos, também, haver relação com o amor entre os dois.

Figura 5 – Plano aberto: Cecília na praia



Fonte: *Atonement* (2007)

Ao tratar da construção da sequência em Dunquerque, Wright envolveu inúmeros cortes em planos diferentes devido à intenção de evitar que fosse enfadonho para o público. As cenas cortadas cobrem, por exemplo, as andanças de Robbie, Mace e Nettle até a praia onde eles encontram um grupo numeroso de soldados esperando serem resgatados. Essa cena dá origem a um plano-sequência de cinco minutos, significativo para a narrativa.

Isso pode ser observado no plano-sequência exposto na figura 6, em que se vê a imagem que Robbie avista ao chegar ao topo de um banco de areia. Existem milhares de soldados, inclusive franceses, que estão à espera do resgate. De modo a retratar o mais fielmente possível, dentro das limitações impostas pelo cinema, acontece o plano-sequência com duração de cinco minutos, que mostra Robbie, Mace e Nettle percorrendo a praia e vendo soldados atirando em cavalos, outros queimando livros ou

brigando entre si. Há um soldado no mastro do navio inutilizado, e ele aparenta estar agindo insanamente, demonstrando o quanto a guerra afeta emocionalmente os envolvidos. Além de soldados, há civis, crianças, mulheres e idosos, provavelmente também à espera de resgate.

No caminho percorrido pela câmera, observam-se tanques de guerra sendo destruídos; uma roda-gigante girando ao longe, na qual uma pessoa pendurada tenta se segurar; além de um gazebo em que há vários soldados cantando um hino em coro.

Nesse momento, a câmera, que já não segue Robbie, pois este saiu do seu campo de percepção, percorre o caminho como se fosse mais uma pessoa andando e observando as outras, focando em suas ações, por vezes fazendo *travelling* frontal, dando atenção a algum figurante que passa naquele momento, antes de seguir em frente. Logo após a câmera percorrer o espaço do gazebo, ao redor dos soldados, Robbie reaparece em cena, juntamente com Nettle e Mace, que continuam a deslocar-se pela área da praia, como se estivessem perdidos, ainda desorientados com o que ocorre ali. A cena indica certa desordem devido ao caos que a situação expõe.

Figuras 6 e 7 – Plano aberto: plano-sequência de Dunquerque (início e fim)



Fonte: *Atonement* (2007)

O propósito da cena longa em plano-sequência é o de levar o espectador para o mais próximo possível da ação vivida pelos personagens. Toda a caminhada de Robbie e seus dois companheiros, antes de chegarem ao local da praia, foi como uma preparação para esse momento do plano-sequência. Embora tenha havido cortes no que mostra o caminho percorrido pelos personagens até chegarem ao topo do banco de areia e avistarem os milhares de soldados, o segmento do plano-sequência sugere o drama pelo qual eles estavam passando.

Outra evidência de apresentação do tema da guerra ocorre no final do plano-sequência, no qual são mostrados os efeitos da guerra, como por meio das palavras de Wright (2007): “A ideia desse quadro é o desperdício da guerra. Tudo está sendo

desperdiçado. Cavalos, máquinas, vidas humanas. E esse foi o tema principal dessa cena”, como pode ser observado na figura 7.

A partir de então, há um deslocamento de Robbie, já por meio de cortes, em que o personagem percorre o prédio onde fica um bar, abarrotado de soldados, procurando água para beber. Sua ferida de guerra já está deixando-o debilitado. Ao deslocar-se, Robbie acaba encontrando um espaço onde funcionava um cinema. Ele entra na sala em que passa um filme na tela. Ao tratar dessa cena, Wright revela que se trata de um filme francês, de 1938, chamado “Cais das Sombras”, dirigido por Marcel Carné. A percepção que o espectador tem é do questionamento sobre se o filme que Robbie vê passando na tela seria um devaneio dele ou se seria realidade, devido ao caos que se passa fora, em contraste com a paz dentro daquela sala. Ademais, o corte que há para a cena seguinte, na qual Robbie está com Nettle em um local devastado, intensifica essa indagação a respeito do nível de realidade mostrado naquela situação.

Outra situação que reforça essa possibilidade de uma alucinação ocorre quando Grace, sua mãe, é mostrada caminhando próximo a ele nos destroços da guerra. A falta de clareza nos fatos que a narrativa fílmica tenta mostrar deixa para o espectador a tarefa de entender as entrelinhas. É o caso do momento em que Robbie segue sua mãe e, quando a encontra, ao olhar para ela, a imagem torna-se embaçada ao redor da tela, mas ainda nítida onde ficam os rostos dos personagens, principalmente o de Robbie.

Após a sequência do encontro com sua mãe, Robbie caminha com Nettle para encontrar um local onde eles possam descansar. Eles descem por uma escada que parece ser de um compartimento de um navio. Ao falar sobre isso, Wright aponta que Robbie, ao descer a escada, desce para sua própria tumba. A câmera se posiciona em ângulo *contra-plongée* enquanto Robbie desce a escada. O diretor ainda afirma que há a percepção de que tudo se torna menor. Enquanto a cena na praia tem certa grandiosidade e clareza, naquele momento, Robbie situa-se em um lugar apertado, onde ele encontra um espaço pequeno para dormir entre os soldados, sendo iluminado apenas por um palito de fósforo. Ao proceder assim, Wright indica que essa redução simbólica significa a redução da vida do personagem, que, como descobrimos no final do filme, morre naquela circunstância.

Em outro momento, sobre o ponto de vista da câmera, a sequência que mostra a chegada de soldados feridos ao hospital ocorre de modo que há momentos em que a câmera se posiciona por entre os personagens, deslocando-se como se fosse uma das

enfermeiras correndo por entre os feridos para atendê-los. Em outra ocasião, Briony está segurando uma das extremidades de uma maca e, ao olhar para frente, a câmera está posicionada como se fosse outro personagem segurando a outra extremidade da maca. Na imagem, pode ser visto o pé do soldado ferido. Há, então, um corte na cena, e vemos a câmera no que se entende ser a posição de Briony, mostrando um médico e as feições machucadas do paciente.

As estratégias de posicionamento e deslocamento da câmera – assim como a rapidez entre alguns cortes de cenas, a exemplo das imagens fortes dos soldados feridos e das enfermeiras sensibilizadas pelos acontecimentos – operam como recursos para aproximar o espectador da situação evidenciando um tom dramático, relativo ao momento pelo qual a personagem passa.

Após Briony dar assistência a um soldado francês, que não resiste ao ferimento em seu crânio e morre, a enfermeira caminha enquanto uma música toca como trilha sonora, fazendo a transição para a sequência seguinte, que mostra imagens reais da guerra. Só então, o espectador percebe que Briony assiste à propaganda lançada naquele tempo, mostrando rostos felizes dos soldados, retornando para a Inglaterra, em contraste com a realidade caótica que Briony estava vivendo, a dos soldados que chegavam feridos.

Nesse sentido, a narrativa fílmica organiza dois momentos distintos da personagem, promovendo a conexão do seu presente com o passado. Descrevemos algumas sequências nas quais foi possível verificar a utilização de diferentes estratégias cinematográficas, que incorporam à sugestão de manifestação da metaficção na narrativa cinematográfica.

### **4.3 A tradução da metaficção na adaptação cinematográfica**

De modo a verificar as manifestações da metaficção na obra fílmica, analisamos alguns elementos cinematográficos que auxiliam na representação do recurso literário na adaptação fílmica. Para isso, investigamos cenas em que a metaficção se apresenta na tela, descrevendo algumas estratégias cinematográficas utilizadas ao longo da narrativa.

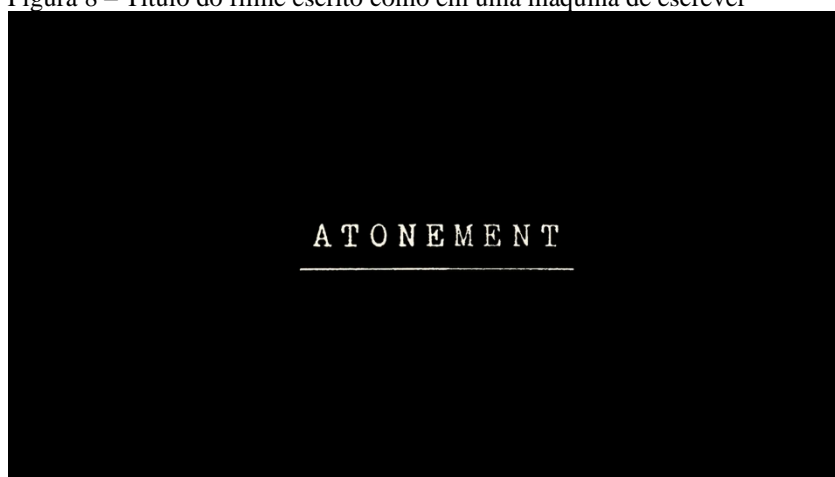
Nos créditos iniciais do filme, antes mesmo de aparecer a primeira cena, é apresentado o recurso de áudio, por meio do qual se escuta canto de pássaros, uma máquina de escrever sendo preparada para ser utilizada e o zumbido quase inaudível de uma abelha. Apesar de quase inaudível, esse zumbido é importante para dar

continuidade ao enredo, e sua pertinência é revelada posteriormente na narrativa. A partir de então, começa o som das teclas de uma máquina de escrever sendo pressionadas como se alguém estivesse produzindo um texto.

Há, portanto, uma transição em que se identifica a estratégia de ligação de ordem plástica, especificamente a analogia de conteúdo material, explicada por Martin (2013, p. 99) como “quando a identidade, a homologia ou a semelhança fundam a transição”, ou seja, o indício de uma forma “mais sutil, com o auxílio da trilha sonora, que começa antes de aparecer a imagem correspondente”.

Dessa forma, no segmento descrito, após o início do áudio da máquina de escrever, aparece na tela o título do filme, *Atonement*, sendo escrito em complemento ao áudio, como podemos ver na figura 8. Logo de início, é perceptível o caráter metaficcional da narrativa, visto que, antes mesmo da primeira cena, apresenta-se o aspecto visual e o sonoro remetendo ao ato de escrever.

Figura 8 – Título do filme escrito como em uma máquina de escrever



Fonte: *Atonement* (2007)

A primeira cena do filme apresenta uma casa de bonecas em primeiro plano. Na imagem, são estabelecidos os marcadores temporal e local que situam a narrativa: “Inglaterra, 1935” (WRIGHT, 2007, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Com o movimento da câmera em *travelling* para trás, depois para frente em escala e percorrendo o quarto, tem-se uma visão mais ampla do ambiente, no qual são percebidos vários bonecos pequenos de animais e pessoas, como se estivessem caminhando (FIGURA 9) e direcionados a um ponto. A câmera, então, mostra a personagem Briony de costas, escrevendo em sua máquina.

---

<sup>51</sup> *England, 1934*

Essa imagem da personagem é mostrada como se fosse a continuação do áudio inicial e a revelação do que foi sugestionado pela composição da cena. Esse momento da narrativa do filme também reforça o caráter de metaficção, uma vez que a personagem está imersa em um momento de criação literária.

Ao tratar do realismo das imagens no cinema, Bazin (2017, p. 183) afirma que o “realismo objetivo da câmera determina fatalmente sua estética.”. Afinal, o que a câmera mostra é o que está para ser visto na imagem. No entanto, o que está para ser compreendido depende da visão do espectador e de sua vivência no mundo. Considerando que voz e a visão do narrador se expressam por meio da câmera, então é por meio dela que a metaficção pode ser manifestada na estética cinematográfica.

Figura 9 – Plano fechado: Bonecos voltados para Briony



Fonte: *Atonement* (2007)

Quando aparece, Briony – que acabara de escrever sua peça *Arabella em apuros* – é apresentada na condição de escritora. A câmera, ao deslocar-se ao redor da personagem, reflete o que ela sente ao escrever. Em alguns momentos, a cena é apresentada em primeiro plano, que, como aponta Martin (2013, p. 42), “corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo”. Em seguida, ocorre uma transição para primeiríssimo plano, focando nos olhos de Briony. Com esse novo foco, a câmera se aproxima mais do telespectador, intensificando o que a personagem vivencia ao criar sua peça teatral. Depois é iniciado um plano detalhado que mostra a máquina de escrever e o que Briony acaba de digitar: “Fim” (WRIGHT, 2007, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Ao terminar sua peça, a personagem ainda criança levanta-se e percorre a casa até encontrar sua mãe, a fim de lhe mostrar sua obra. Nessa sequência, o barulho da

<sup>52</sup> *The end*

máquina de escrever junta-se à música da trilha sonora. Percebe-se, assim, a utilização do elemento sonoro para o estabelecimento da importância da escrita tanto para a construção da personagem, quanto do enredo.

Ainda acerca da construção de Briony, a imagem que a atriz constrói – por seus gestos e forma de andar, assim como o cenário do quarto, por meio da organização simétrica dos elementos – é a de que se trata de uma menina metódica e perfeccionista. Assim como no filme, no livro, sua personalidade é descrita pelo seu senso de ordem, pela organização de seu quarto e pelo senso de disciplina.

Ao vermos a menina terminando de escrever sua peça, com o olhar compenetrado no texto, e se movimentando pela casa, podemos inferir que o posicionamento dos bonecos logo no início do filme é uma forma de caracterizar a personagem antes mesmo de ela ser mostrada na tela, realçando que ela tem como forte característica a necessidade de controlar o que acontece ao seu redor. Isso é mostrado por meio da organização de seus brinquedos, como se eles estivessem se submetendo aos seus caprichos, ou como se ela fosse um tipo de entidade divina, a quem eles devem reverência e temor.

Outra forma de mostrar o paralelo entre realidade e mundo criado pela personagem é a apresentação da casa da família e a casa de bonecas de Briony, conforme as figuras 10 e 11.

Figuras 10 e 11 – Planos fechados: casa de bonecas e casa da família Tallis



Fonte: *Atonement* (2007)

Como podemos ver, essa correlação reforça a ideia de que Briony tem gosto por ter controle sobre o que ocorre em sua casa de bonecas, o que seria um indício do controle que ela terá sobre o que ocorre em sua própria casa mais tarde. Com o desenvolvimento da narrativa, percebe-se que a personagem não se contenta com a criação literária fantasiosa como prática de sua vontade de manipular, partindo, assim, para o controle do que ocorre com as pessoas ao seu redor.



Vejam os como acontece. Mediante panorâmica vertical, a câmera se movimenta do quadro que mostra a casa da família, o que foi exposto na Figura 11, até mostrar, em posição *plongée*, as duas irmãs, Cecilia e Briony, deitadas no gramado que fica em frente à casa, mostrando as duas em *plongée*, de modo a localizá-las no ambiente.

Nesse momento, Briony conversa com Cecilia sobre a peça, inicialmente perguntando-lhe sobre as suas impressões a respeito da ideia de ser outra pessoa. Nesse ponto, sugere-se que Briony esteja refletindo acerca de como seria ser outra pessoa dentro de sua criação literária, uma vez que, logo após o questionamento, ela fala com relação à peça, como se fosse uma continuação de seu raciocínio.

Na conversa que segue a partir desse questionamento, percebemos que a personagem reflete a respeito da escrita, mostrando, assim, traços da metaficção por meio desse diálogo entre elas.

Ao tratar do gênero textual a ser utilizado, Briony levanta algumas dúvidas. Em vez de uma peça teatral para ser apresentada, ela pensa que poderia ter um romance para ser lido apenas pelo irmão, uma vez que a peça era oferecida especialmente para ele, não envolvendo outras pessoas. Nesse ponto, a personagem faz um discurso breve a respeito do que significa escrever o roteiro de uma peça, em comparação à escrita de um romance.

Diferentemente do livro, em que a personagem é apresentada refletindo sobre ser outra pessoa na ficção; no filme, essa reflexão é transformada em ação por meio de diálogos. É importante frisar a importância do diálogo no cinema. Por vezes, é necessário que certos elementos sejam expostos de forma clara, visto que a arte audiovisual se baseia em imagem, elemento que, segundo Martin (2013, p. 27, grifo do autor), “por si só, *mostra* e não *demonstra*”.

Outro exemplo de metaficção ocorre quando os primos discutem sobre a irrelevância de peças teatrais, e Briony mostra-se surpresa com o desinteresse dos meninos com relação a esse gênero textual (figura 12). Por intermédio do diálogo, compreendemos o apreço de Briony por esse tipo textual, sendo essa mais uma ocasião em que a metaficção é abordada no filme.

Ainda no mesmo quadro (figura 12), em plano geral, é possível ver os personagens Briony, sentada em uma cadeira e de costas; os gêmeos Pierrot e Jackson, sentados de frente para Briony; e, mais atrás, Lola. Os três irmãos estão reunidos com Briony para ensaiar a peça que a menina escreveu para seu irmão.

Figura 12 – Plano médio: ensaio para a peça de Briony



Fonte: *Atonement* (2007)

Nesse quadro, percebemos que Briony está sentada em um nível acima em relação aos demais e em posição de comando, uma vez que ela foi quem escreveu a peça e ela mesma quer dirigi-la. Pierrot e Jackson estão no meio, entre as duas primas, e demonstram certo desinteresse pelo ensaio. Já Lola, que também foi obrigada a estar no ensaio, manifesta claramente seu desânimo pela peça por meio de sua feição apática e de sua posição mais atrás. Contudo, a prima entende que eles precisam ser agradáveis e aceitar participar do ensaio da peça.

Considerando o ponto de vista da câmera, esta ocupa um lugar atrás de Briony, sugerindo uma presença a mais na cena, como se fosse, neste caso, o espectador fazendo parte da equipe de apoio técnico de produção da composição teatral, pois tal espectador toma conhecimento dos procedimentos de realização do espetáculo. Deste modo, percebemos mais um momento em que a metaficção se manifesta, de modo que o espectador participa desse momento de produção da peça como texto literário e reflete sobre suas implicações.

Na continuação da cena descrita, os primos discutem acerca do teor da peça. Nesse momento, é possível escutar o zumbido de uma abelha, que pode ser associado ao apoio sonoro do início do filme, no qual também foi possível escutar o zumbido do inseto em elipse, sugerindo, em antecipação, a ligação com um evento que aconteceria no decorrer da narrativa. Mais uma vez, a partir desse elemento sonoro, acontece a transição de cenas, passando ao momento em que Briony, atraída pelo inseto, vai até a janela e vê o que acontece entre Cecília e Robbie na fonte.

Podemos dizer então que a presença do som do zumbido da abelha no início do filme e na sequência descrita acima pode ser considerada uma antecipação do evento de modo a promover a ligação dos fatos narrativos, levando o espectador a fazer associação

entre o som do inseto com o evento entre Cecília e Robbie na fonte, a partir da percepção de Briony.

Nessa situação, a câmera se desloca em panorâmica horizontal enquanto Briony se aproxima da janela para abri-la para deixar a abelha sair (figura 13). Dessa forma, por intermédio de uma elipse, percebemos apenas que Briony olha com atenção para algo que se localiza além da janela, sem que o espectador veja o que é, sugerindo, apenas, que se trata de algo intrigante, devido à expressão no rosto da personagem.

Figuras 13 e 14 – Primeiro plano: Briony vê através da janela; plano detalhe: Abelha na janela



Fonte: *Atonement* (2007)

Veem-se na tela, então, duas situações (figura 14): a abelha voando contra a janela e uma ação acontecendo no jardim além do vidro. Podemos classificar esse plano-detalle como um exemplo de elipse de conteúdo, explicado por Martin (2013, p. 88) como um plano cujo “acontecimento pode ser oculto, no todo ou em parte, por um elemento material”. Nesse caso, o foco da visão recai sobre a abelha. Contudo, uma vez que o inseto deixa de ser o centro da atenção, Briony volta sua concentração para o fato que acontece naquele mesmo momento na fonte que fica na área do gramado em frente à casa, revelando-se um momento importante, tanto para o desenvolvimento do enredo do filme, quanto para o progresso de Briony como escritora.

No que concerne à escolha da abelha nesse segmento, e não de outro inseto, há a sugestão de uma metáfora. Briony tem como uma de suas características principais o gosto pela ordem. Além disso, ela se apresenta como uma menina muito esforçada em seu desenvolvimento como escritora. A abelha pode ser compreendida como um animal que simboliza o apreço pela ordem, assim como o trabalho duro e metódico. Ademais, consideramos que abelhas têm certa influência nos aspectos de vida e morte. E será justamente uma abelha o elemento que levará Briony a ver a cena da fonte, entre Robbie e Cecília, segmento que demonstra o início do caos que a menina causaria na vida dos dois, levando ao final trágico dos personagens.

Embora o livro traga esses acontecimentos, no filme, a ordem dos acontecimentos foi alterada. No livro, o episódio é contado do ponto de vista de Cecilia, sendo somente depois apreendido por Briony em forma de *flashback*, de modo a criar um enredo novo, próprio da menina escritora. Já no filme, inicialmente é destacada a percepção de Briony, que observa a cena de longe, da janela; somente depois, os fatos são apresentados por meio do olhar de Cecilia e de Robbie.

A partir de então, podemos inferir algumas possibilidades de interpretação para a inversão na ordem dos eventos narrativos no filme em comparação com a ordem do livro. Compreendemos que uma das possibilidades é a de haver 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, quão intrigante é aquele momento entre Cecilia e Robbie e que se façam inferências junto com a personagem, de forma intrigante, dando mais confiabilidade ao que Briony apreende da situação.

No livro e no filme, Briony evita olhar sua irmã se despindo por se sentir constrangida pela possibilidade de vê-la sem roupas. No entanto, 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 para o leitor/espectador acompanhar com mais interesse o que acontece a seguir, e, no caso de Briony, ao voltar seu olhar para a cena da fonte, ela preenche sua necessidade de ver o que ocorre ao seu redor.

Outro aspecto que perpassa a representação das duas situações é a perspectiva da câmera. Na cena que parte do ponto de vista de Briony e mostra Robbie e Cecilia ao longe, como é mostrado na figura 15, apresenta-se um narrador parcialmente observador, por intermédio da câmera subjetiva, pois a consciência do que ocorre é apenas em relação ao que Briony vê (figura 16), e não ao que ocorre de fato, pois não há aproximação suficiente para o espectador escutar o diálogo entre os dois personagens.

A cena termina com Briony apenas observando com suspeita. Sua irmã se volta em direção a casa, enquanto Robbie toca na água. Enquanto no livro é possível ler o que Briony pensa a respeito do que ela apreende daquela situação, o leitor também tem acesso às reflexões que ela faz em relação à realidade tão distinta da fantasia, conhecida por ela em sua escrita infantil. Já na película, todas as suas ponderações acerca do que viu ficam implícitas por meio de elipses.

Figuras 15 e 16 – Plano aberto: Cecilia e Robbie a partir do ponto de vista de Briony; plano fechado: rosto de Briony ao observar Robbie e Cecilia



Fonte: *Atonement* (2007)

Isso é enfatizado ainda pela ordem dos acontecimentos, como mencionado anteriormente. Levando em conta que no livro se vê primeiro o que realmente aconteceu a partir da visão de Cecilia, é possível compreender, desde o início, que as deduções de Briony são puro fruto de sua imaginação. Já no filme, por esses eventos terem sido colocados em ordem inversa, visualiza-se tudo a partir do olhar de Briony, passando-se a ter o poder de acompanhar a criação da trama imaginativa como ela o faz.

Após Briony observar, de longe, a cena do aparente conflito entre sua irmã e Robbie, a personagem fica pensativa. Nesse momento, a câmera se desloca do ambiente do seu quarto, onde estava posicionada ao seu lado, e passa a aparecer, logo após um corte, fora da janela, de onde pode-se ver o rosto de Briony através do vidro, como exposto nas figuras 17 e 18.

Figuras 17 e 18 – Plano fechado: Briony através do vidro olhando para a fonte e, logo após, olhando para a câmera



Fonte: *Atonement* (2007)

Essa situação no livro inicia o processo de criação literária de Briony, partindo da cena que viu. Trata-se, portanto, de um momento decisivo para sua carreira como escritora, pois é o início de sua percepção da realidade ao seu redor, utilizando-se disso para escrever.

Ao compararmos as figuras 13, 16, 17 e 18, vemos que há sempre uma aproximação da câmera em direção ao rosto de Briony. Da figura 13 para a figura 16,

saímos de uma imagem em primeiro plano para outra em que há aproximação em relação à personagem, por meio de um plano fechado. Já nas figuras 17 e 18, temos o afastamento em relação à personagem. Apesar de essas duas imagens manterem o plano fechado, a limitação do vidro causa um distanciamento quase físico, além da câmera e da tela. Percebe-se, na figura 18, que Briony olha diretamente para a câmera como se estivesse fitando o espectador, envolvendo-o na narrativa e promovendo um diálogo por meio do olhar da personagem com a câmera na posição do espectador. Isso provoca a diminuição da distância entre personagem e espectador, comparável ao que a metaficção possibilita entre autor e leitor no processo de leitura do livro ficcional.

Tal posicionamento da câmera, tendo o vidro da janela como limite entre si e a personagem, sugere-nos o isolamento ao qual a personagem está submetida, de modo que ela se mantenha sozinha com seus pensamentos e que ela possa compreender toda a narrativa que está sendo criada em sua mente.

A situação em questão, contada a partir do ponto de vista de Cecília, por meio de *flashback*, termina com Briony fechando a janela e caminhando reflexiva. Portanto, fica implícito o que ela poderia estar ponderando. Contudo, logo em seguida, ela se dirige a sua escrivaninha, pega uma espécie de caderno e sai do quarto 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 de suas criações.

Figura 19 – Plano americano: cena da fonte do ponto de vista de Cecília e Robbie



Fonte: *Atonement* (2007)

Como desdobramento, logo em seguida, vê-se de perto o que ocorre entre Cecília e Robbie, retratado na figura 19. É possível perceber que a câmera toma a função de narrador completamente observador, colocando o espectador como consciente

das ações que, de fato, ocorrem com os personagens. Apesar de narradora, a câmera não faz parte da trama e não mostra Briony vendo tudo de longe (figura 13), já que tal informação é de conhecimento apenas do espectador, e não dos personagens.

Considerando o fragmento em questão, podemos dizer que, 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, nem narração em *voice-over*. A câmera faz o papel de narrador (figura 19), mas, nesse caso, apenas na condição de observador. Depreende-se, assim, que essa é uma idiossincrasia do meio audiovisual, podendo acontecer até pela escolha de não se ter um narrador para a narrativa do filme.

No entanto, enquanto no livro o espectador tem acesso ao que o autor expõe, criando enredos, espaços e disposição de tempo, acrescentando elementos ao 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 continuação desse episódio se dá com Briony sentada em uma pedra no terreno da propriedade, escrevendo uma história. A cena acontece de modo que a câmera se desloca em *travelling* vertical, saindo do plano aberto da casa ao longe; passando ao plano horizontal, em *plongée*, mostrando a menina escondida entre as plantas. A ferramenta de áudio utiliza a trilha sonora e a fala da personagem com seu pensamento em narração em *voice-over*, narrando apenas a história que está escrevendo, baseando-se em sua irmã e em Robbie. Pelo que Briony escreve, podemos fazer algumas associações dos seus personagens com os da própria narrativa. Cecilia seria a princesa de sua história, e Sir Romulus Turnbull seria Robbie Turner, associando um nome ao outro por meio das letras iniciais idênticas. Robbie é descrito pela menina como um homem vil e perigoso, características passíveis de pertencerem a Robbie, com base naquilo que Briony supõe ter testemunhado.

A transição da referida cena descrita para a cena seguinte ocorre por meio de corte. Então é mostrado Robbie, como continuação do pensamento de Briony. A ligação entre as cenas mantém a trilha sonora, acrescentando o som da máquina de escrever. A segunda cena mostra Robbie em seu quarto escrevendo uma carta que, logo em seguida, descobrimos ser direcionada à Cecilia.

Nas duas cenas, o processo de escrita é exposto de duas formas diferentes. Enquanto Briony escreve à mão sua narrativa ficcional, Robbie escreve para Cecilia uma carta de desculpas em sua máquina de escrever. O caráter metaficcional está presente em ambos os casos, de modo que o ato da escrita é colocado em prática, com formatos e propósitos diferentes, provocando uma reflexão acerca do processo de escrita.

Em seguida, Robbie escreve diversas cartas para Cecilia, na tentativa de, em pelo menos uma delas, conseguir se expressar por completo. Então o personagem utiliza-se da ferramenta sonora por meio de um disco de ópera no gramofone. Nesse momento acontecem transições de espaço, nas quais o áudio da música de ópera permanece. Por meio de um corte, a imagem é transferida para Cecilia, voltando novamente para Robbie de forma continuada. De forma similar, as cenas mostram os dois personagens pensativos, Cecilia fumando e tirando a maquiagem, e Robbie também fumando e escrevendo as cartas.

Se no livro o narrador expõe os pensamentos dos personagens, no filme, as imagens e as elipses servem para nos indicar o que ocorre na história. Essa característica do cinema não diminui sua importância, pelo contrário, faz com que o campo cinematográfico crie e utilize inúmeras técnicas para que a narrativa seja contada por meio de estratégias imagéticas. *Atonement* (2007) é um filme repleto de momentos de silêncio, nos quais os personagens são vistos em situações que aparentam ser de reflexão. Consideramos esses momentos de silêncio como uma estratégia de reforçar essa característica de reflexão no filme a partir do livro, que retrata tais momentos por meio de descrições dos pensamentos dos personagens.

No caso das cenas descritas, observamos o recurso do áudio, por intermédio de alguns procedimentos da música e do barulho da máquina de escrever, assim como do posicionamento da câmera em plano detalhe, ao mostrar as mãos de Robbie preparando o papel e a máquina de escrever; do primeiro plano, causando aproximação para o personagem; do primeiríssimo plano, ao aproximar-se de Cecilia, focando em sua imagem no espelho, enquanto ela se olha e pensa, quase como se a câmera tentasse entrar em seus pensamentos, ou quando ela fala consigo mesma, mas sem podermos escutar sua voz; do plano aberto, dando espaço para Robbie encontrar as palavras para escrever a carta certa.



Dando atenção ao conteúdo da carta, além de Robbie usar linguagem de conotação sexual – “em meus sonhos, beijo tua boceta, tua boceta úmida” (MCEWAN, 2002, p. 107) –, a câmera mostra a carta sendo escrita em plano detalhe, e o espectador acompanha a criação de seu conteúdo ao mesmo tempo em que ela é escrita. Por conta da aproximação da câmera e da linguagem chula, o volume de conteúdo é ampliado, o que pode ser compreendido na figura abaixo:

Figura 20 – Plano detalhe: carta de Robbie para Cecilia



Fonte: *Atonement* (2007)

Como se vê, a câmera se posiciona muito perto das letras, de modo que o espectador acompanha seu conteúdo sendo escrito de letra em letra. Ao lermos o resultado da carta, sua expressividade é intensificada. Na conclusão da cena, Robbie decide escrever a carta para Cecilia à mão, de modo mais intimista e com conteúdo menos obsceno.

Em seguida, quando Robbie se despede de sua mãe para se arrumar para ir ao jantar na casa dos Tallis e entregar a carta que havia escrito para Cecilia, apresenta-se uma sequência de planos detalhes que mostra Robbie abotoando seu terno, penteando os cabelos, abrindo e fechando um isqueiro e colocando a carta que pretende entregar para Cecilia em um envelope. Nessa sequência, além do foco nas imagens, há também o uso do recurso sonoro que indica o som de cada ação. Tal estratégia nos remete à importância dos atos do personagem, tirando-nos a atenção da carta que foi escrita.

Em um momento seguinte da narrativa, percebemos que Robbie pegou a carta errada, e então a nossa atenção também se volta para esse fato. Tal construção da narrativa se deu por meio da sequência de cortes rápidos e detalhados.

Após dar a carta para Briony, pedindo-lhe o favor de entregá-la para Cecilia, Robbie percebe o engano e, nesse momento, suas ações são revistas por meio de

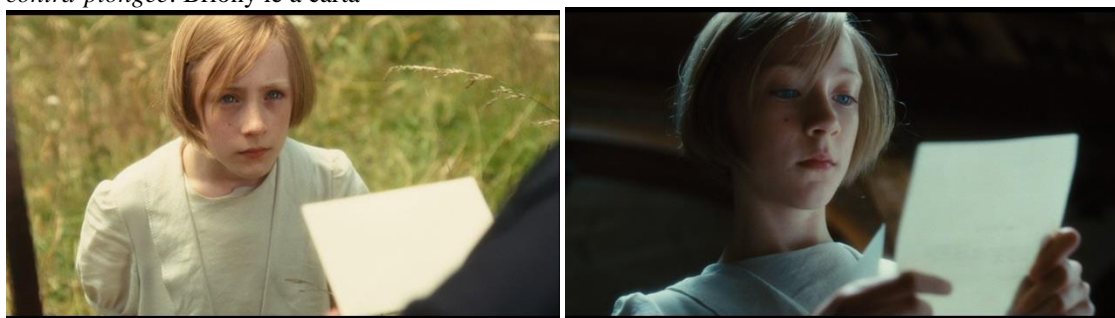
*flashback* em que a câmera refaz os passos de suas ações. No entanto, em seguida, a câmera, em vez de segui-lo, permanece no quarto e se desloca até a escrivaninha onde encontra-se a verdadeira carta escrita à mão.

Briony, chegando à casa dela, abre a carta e a lê. Sua expressão surpresa e a imagem da carta, especificamente o plano detalhe da palavra “*cunt*”, cuja tradução é “*boceta*”, juntamente com a trilha sonora que denota suspense e com o som da máquina de escrever em sincronia com a trilha, aparenta acentuar a grandiosidade daquele momento para a personagem. Tem-se, então, um segundo argumento para Briony desconfiar de Robbie, junto com a interação na fonte descrita anteriormente.

Existem outros efeitos na narrativa do filme que mostram a pertinência do posicionamento da câmera em relação à personagem Briony. É o caso da cena em que ela recebe a carta (figura 21), momento em que o ângulo da câmera em *plongée* denota a submissão de Briony ao aceitar realizar a tarefa para Robbie, quem ela desconfia não ser alguém confiável.

Enquanto ela abre o envelope (figura 22), a câmera está em *contra-plongée*, indicando que Briony passa a ter o controle da situação, já que, ao ler a carta, ela passa a ter mais argumentos para sua opinião sobre Robbie não ter caráter, além de adquirir mais conhecimento acerca do mundo dos adultos, passando a uma posição de poder ao descobrir que Robbie é capaz de algo que considera ser tão imoral.

Figura 21 – Primeiro plano em *plongée*: Briony recebe a carta de Robbie; Figura 22 – Plano fechado em *contra-plongée*: Briony lê a carta



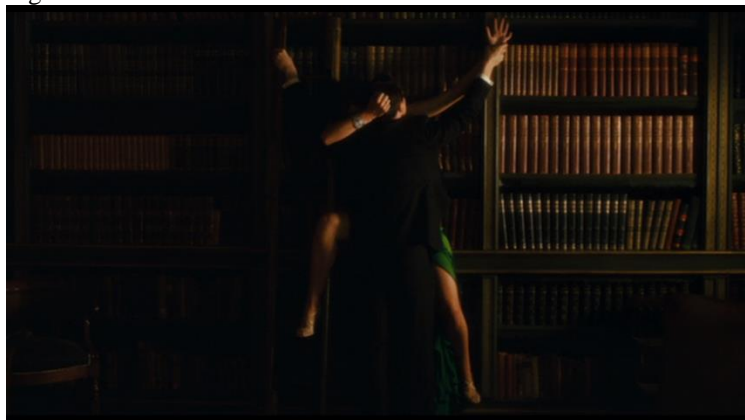
Fonte: *Atonement* (2007)

Após a leitura da carta, um novo momento se estabelece na narrativa. Na ocasião em que Briony está pronta para o jantar e caminha pela casa para se encontrar com sua família, ela encontra um objeto brilhante no chão. Ao se aproximar, descobre que é a presilha do cabelo de Cecilia. O objeto já havia sido mostrado na tela, em outro plano, quando Cecilia estava se arrumando para o jantar e o coloca no cabelo, mas sem haver ainda uma função narrativa muito clara. Ao pegar a presilha e olhar para ela pensativa,

Briony tenta entender de quem provavelmente seria e por que estava ali, no chão. Só então podemos associar à imagem anterior, que complementa a informação elíptica. Compreende-se, portanto, que o objeto pertence à Cecília e foi, inicialmente, uma pista para indicar que algo estaria fora de ordem. Briony, com sua capacidade ímpar de imaginar, deduz sobre os fatos e vai investigá-los na biblioteca da casa.

Ao chegar à biblioteca, Briony encontra o casal tendo relação sexual. A cena é mostrada a partir do ponto de vista de Briony. Como no livro, a percepção do evento ocorre primeiro pela visão da personagem. Logo após, por meio de *flashback*, apresentam-se os fatos sob os pontos de vista de Cecília e de Robbie.

Figura 23 – Plano médio: Robbie e Cecília na biblioteca



Fonte: *Atonement* (2007)

Na composição da cena, a câmera encontra-se estática, depois de percorrer o cômodo acompanhando Briony. Quando a personagem para de andar, ao se assustar com o que vê, a câmera para juntamente com ela, e se coloca a partir de seu ponto de vista (figura 23). Vê-se, então, os dois personagens juntos, centralizados, Cecília em posição superior à de Robbie, é empurrada por ele contra a estante de livros.

Ao tratar dessa cena, o diretor Joe Wright descreve no áudio extra do filme que os dois personagens estão dispostos “como dois animais”<sup>53</sup>. Em sua preferência ao lidar com cenas de sexo, o diretor expressa que não se sente à vontade para fazer planos abertos, pois a cena aparenta ser estranha, e até grotesca. Wright expõe que prefere fazer cenas nas quais a câmera se posiciona em plano fechado, quando é quase possível sentir o toque dos personagens. Nesse caso, ao escolher deixar a cena em plano médio, quase aberto, inferimos que a proposta foi a de intensificar a visão que Briony teve da situação, reforçando essa sensação para o espectador.

<sup>53</sup> “Like two animals.”

Ao visualizarmos a cena por meio do ponto de vista de Cecilia e Robbie, em *flashback*, podemos dizer que o diretor coloca em prática a sua preferência ao manter o plano fechado nos rostos dos personagens e no toque das mãos nos corpos. Há um momento no decorrer da cena em que os personagens se olham por dezessete segundos. Essa falta de ação e de diálogo, no livro, é preenchida por pensamentos, enquanto a imagem fílmica deixa a inferência para que os personagens apreendam o que está acontecendo entre eles. Em seguida, eles se beijam novamente e continuam a sequência em que Briony os encontra tendo relação sexual. Nesse momento, o ponto de vista da câmera se volta para o casal a perceber que Briony entrou no recinto.

Outra situação que contribui para o entendimento da metaficção no filme ocorre após o jantar da família. Nesse momento, descobre-se que os gêmeos, primos de Briony, fugiram. Formam-se, então, grupos de busca. Briony saiu à procura deles, porém com o intuito principal de proteger sua irmã de Robbie, que, naquele momento, era julgado por ela como um psicopata. No percurso de Briony pela propriedade, percebemos a utilização de recursos de iluminação, indicando a escuridão do terreno e a presença de lanternas portadas pelos demais personagens. Ademais, o recurso sonoro foi fortemente utilizado, tanto por meio da trilha sonora, causando certo suspense com a música; como com os barulhos de água correndo, galhos se partindo, os passos de Briony, aves se mexendo bruscamente, causando susto nela e, possivelmente, no espectador também. O recurso sonoro foi utilizado de modo que houvesse gradação no suspense da cena, até seu ápice, que é quando Briony encontra sua prima sendo estuprada por Paul.

A construção da cena de estupro se dá com Briony percorrendo uma parte da propriedade com sua lanterna. A câmera se desloca, acompanhando o direcionamento da lanterna, em que o espectador acompanha a situação juntamente com a personagem. Mostra-se, então, o rosto de Briony ao ver sua prima sendo estuprada por Paul Marshall (figura 24). Nesse quadro, é possível visualizar uma linha curva que, no decorrer do plano, indica ser a lanterna em movimento. A câmera se posiciona de frente para a personagem, indicando suspense por conta do plano fechado em seu rosto surpreso. Por não mostrar de imediato o que Briony vê, o suspense é intensificado.

Como podemos ver, na imagem do estupro (FIGURA 25), a câmera está posicionada do ponto de vista de Briony. A imagem aparenta estar velada por conta da visão limitada da personagem, pela iluminação precária. Por ela ver parcialmente o que acontece, a personagem não enxerga com clareza quem cometeu o crime. A partir disso,

Briony dá assistência à sua prima e vítima, ao mesmo tempo em que cria a narrativa de que Robbie foi quem a estuprou, tendo como base tudo o que ela havia presenciado naquele dia. O evento supracitado é decisivo para o estabelecimento de Briony como autora de histórias.

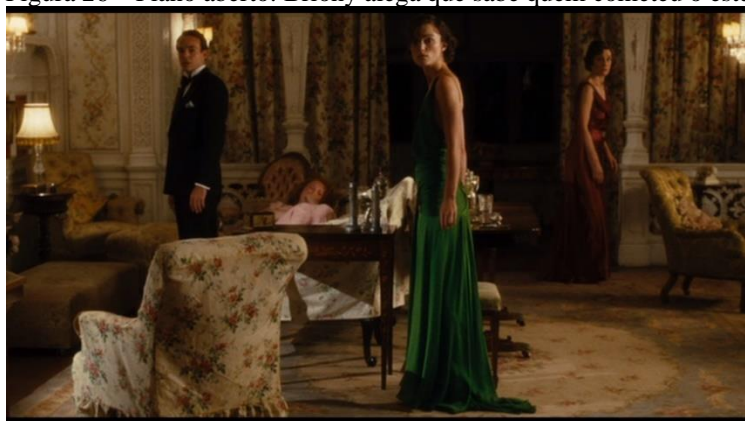
Figuras 24 e 25 – Plano fechado: Briony vê o estupro; Plano americano: Paul estupra Lola



Fonte: *Atonement* (2007)

No momento em que Lola é levada para dentro da casa por Leon e Cecília, Briony os segue e diz que sabe quem cometeu o crime. Os personagens presentes na sala – exceto Lola, que está chorando no sofá – se viram sincronicamente para encará-la. Percebemos então os quatro personagens simetricamente dispostos no plano olhando para a câmera que se posiciona onde Briony estaria na sala. Apenas Lola está deitada, Leon, Cecília e Emily estão em pé, cada um a certa distância da câmera. Visualizamos ainda Cecília centralizada, com o foco da câmera nítido sobre nela, ao passo que para Leon e Emily a câmera está um pouco desfocada, devido à distância.

Figura 26 – Plano aberto: Briony alega que sabe quem cometeu o estupro



Fonte: *Atonement* (2007)

Cecília, em seu depoimento no filme, exprime que não acreditaria em sua irmã, pois ela é “bastante fantasiosa”, o que corrobora a noção de que Briony cria narrativas fictícias. Com base nisso, ao analisarmos a imagem mencionada (figura 26), podemos

inferir que o foco está nítido em Cecilia, demonstrando certa tensão devido ao que acabara de acontecer com Lola, assim como pelo que ocorreu entre ela e Robbie, visto que Cecilia sabe que Briony tem consciência do que aconteceu e teme que a irmã acrescente à revelação do autor do crime o que Briony havia testemunhado. Para complementar, Cecilia fundamenta-se na característica forte de Briony, de sempre “viver imersa em suas fantasias” (MCEWAN, 2002, p. 127), e teme que ela possa, inclusive, incriminar Robbie.

Em seu depoimento, Briony afirma que o culpado é Robbie. A menina é interrogada pelo inspetor policial, que lhe pergunta se ela viu Robbie ou se ela apenas acredita ser ele o culpado. Vemos na imagem que estante de livros da biblioteca – localizada atrás de Briony – é iluminado. Emily está presente na cena para dar apoio à filha, visto que ela é menor de idade. Contudo, na imagem seguinte, percebemos que a iluminação dos componentes da cena muda, exceto em Briony. A iluminação entre os dois planos muda vagarosamente, enquanto Briony hesita ao responder o questionamento do inspetor. Ao responder assertivamente que Robbie era o culpado, Briony está em um momento de criação fictícia que ela clama ser verdadeiro. Ao afirmar isso para a família, antes de seu depoimento, Briony estava se sentindo apreensiva pela situação, mas, ao mesmo tempo, “começando a experimentar um êxtase interior delicioso” (MCEWAN, 2002, p. 216) por ver a situação se desenvolvendo a partir do que ela mesma afirmava.

Figuras 27 e 28 – Primeiro plano: depoimento de Briony



Fonte: *Atonement* (2007)

No livro, a situação é descrita da seguinte forma: “[...] o inspetor teve o cuidado de não oprimir a menina com perguntas invasivas, e dentro daquele espaço criado com sensibilidade ela conseguiu construir e dar forma a sua narrativa com suas próprias palavras, determinando os fatos básicos” (MCEWAN, 2002, p. 218). Como podemos perceber, Briony tem o seu momento de construção de sua narrativa. No filme, isso

ocorre por meio da mudança de iluminação nos componentes do quadro, sugerindo intimismo em relação à personagem, indicando que aquele momento é dela, de criação de sua narrativa.

Em seguida, intensifica-se o apoio sonoro que funde o som da máquina de escrever à faixa musical, sugerindo, mais uma vez, que a história de Briony está sendo escrita. A música continua com o desenvolvimento dos acontecimentos, com a espera da família pelos gêmeos desaparecidos, assim como por Robbie.

Nos depoimentos seguintes, dos outros personagens, a câmera está posicionada da mesma forma que estava disposta durante o depoimento de Briony: de frente, estática, em primeiro plano, correspondendo “a uma invasão do campo de consciência, a uma tensão mental considerável” (MARTIN, 2013, p. 42), com os atores olhando diretamente para a câmera, intensificando essa tensão.

O recurso sonoro é frequentemente desenvolvido e atrelado à composição das cenas, como mencionado anteriormente. No trecho em que todos estão à espera de Robbie, a câmera percorre a casa mostrando os personagens preocupados enquanto escutamos uma faixa musical que sugere suspense. Briony está sentada ao lado do piano. No momento em que a faixa musical diminui sua composição para apenas o piano como instrumento principal, a personagem toca repetidamente em uma tecla do piano cenográfico em aglutinação com a música que apenas o espectador escuta.

O olhar direcionado para a câmera é um aspecto relevante para o desenvolvimento da narrativa do filme. Outro exemplo é quando Robbie chega com os gêmeos, que ele havia encontrado antes de todos. Ele olha para os personagens à sua espera e sorri, aparentemente satisfeito por ter ajudado a família. Ao olhar para a câmera, apenas o espectador entende que Robbie direciona seus olhos para Cecilia, pois o corte seguinte mostra a jovem, que o observa seriamente, também olhando para a câmera. Tal recurso, por meio da câmera em plano fechado, sugere a intenção em aproximar os personagens do espectador, intensificando a tensão que o momento da narrativa causa.

Por vezes, a composição da cena no filme nos indica claramente a importância de algum objeto posicionado no quadro. Em outras circunstâncias, elementos são colocados nas cenas de modo a incitar a curiosidade dos espectadores. Contudo, isso ocorre apenas se o espectador tem certo conhecimento adquirido. Na ocasião em que Briony vê Robbie através da janela sendo levado pela polícia, por exemplo, a câmera se

posiciona no lado de fora da casa e coloca em perspectiva a imagem de santa Matilda. Segundo o diretor Joe Wright, essa seria uma alusão à personagem Matilda, do poema de mesmo nome, escrito por Hilaire Belloc, publicado no livro *Cautionary Tales for Children*<sup>54</sup>, em 1907. A personagem é conhecida na cultura infantil inglesa como uma menina mentirosa, cuja mentira descrita no poema lhe causa sérios problemas. Nesse sentido, tal referência se junta ao que Briony acaba de fazer, ao acusar Robbie por um crime que ela não estava certa de que ele havia cometido, e assim o fez apenas para completar sua necessidade de criar uma realidade ficcional.

Na finalização da primeira parte da narrativa, seguindo a divisão do livro, Briony está dentro de casa observando Cecilia imóvel ao ver a polícia levar Robbie. A câmera, nesse ponto, se posiciona ao lado de Briony, mostrando-a de perfil. Desloca-se em *travelling* frontal, saindo do primeiro plano até chegar ao plano detalhe. No decorrer dessa transição, Briony não pisca os olhos, o que sugere frieza da personagem para o que ela observa. Ademais, a trilha sonora se funde aos efeitos sonoros produzidos na cena. Há o som seco da batida do guarda-chuva no capô do carro da polícia, provocada por Grace Turner, mãe de Robbie, ao demonstrar sua revolta pela prisão do filho. Tal batida é incorporada ao som da máquina de escrever, sugerindo que o evento é resultado da criação fictícia de Briony. Os dois recursos são utilizados simultaneamente.

Figuras 29 e 30 – Primeiro plano e plano detalhado em *travelling*: Briony observa Robbie ser levado pela polícia



Fonte: *Atonement* (2007)

Na segunda parte do filme, assim como no livro, o foco recai sobre Robbie na guerra. Por essa razão, não há registro significativo da utilização da metaficção.

Já a terceira parte da narrativa fílmica é iniciada com a câmera estática no corredor iluminado de um hospital, onde vemos ao longe um grupo de enfermeiras andando prontamente. Descobre-se, pouco depois, que Briony faz parte do grupo de

<sup>54</sup> Disponível em: <https://archive.org/details/cautionarytalesf00belluoft/mode/2up>. Acesso em: 25 fevereiro 2020.



enfermeiras. A trilha sonora retoma o efeito da máquina de escrever aglutinada com a faixa musical, o que indica que o processo de escrita voltou a ter lugar na narrativa.

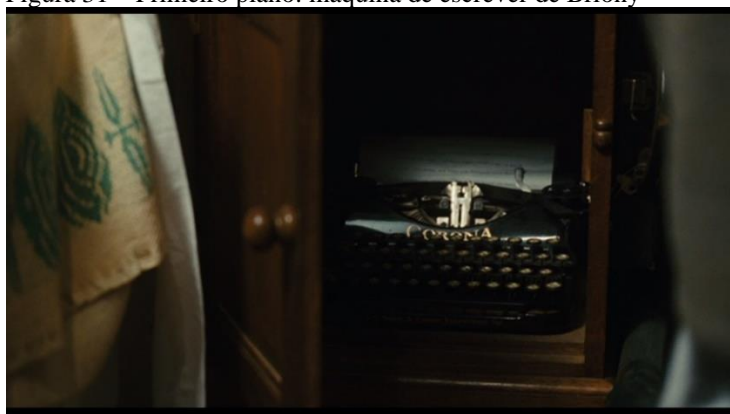
A personagem Briony passa por diversas fases no decorrer da narrativa. Ela muda fisicamente, passando por três fases de sua vida: a primeira com treze anos, a segunda por volta dos dezoito e a última aos setenta e sete anos de idade.

Nessa parte da narrativa, Briony se coloca à disposição do hospital, dando assistência aos pacientes e estudando para se tornar enfermeira. Ela, então, é orientada a ser impessoal ao tratar dos pacientes, sendo chamada de enfermeira Tallis, e não mais por seu primeiro nome.

Há, então, uma cena rápida em que a vemos de costas para a câmera e de frente para uma janela, cujo reflexo nos mostra o seu rosto, e através dela podemos ver a imagem de Westminster, em Londres. A brevidade da cena é compensada pela descrição que a personagem apresenta ao espectador sobre a situação em que ela se encontra naquele momento de sua vida. A câmera desloca-se em *travelling* para trás, saindo do plano detalhe para primeiro plano. Ela, então, diz olhando para seu próprio reflexo na janela: “Não há Briony alguma”. Por meio dessa fala, entende-se que o diretor reforça um dos temas do filme, que é a busca de identidade por parte da protagonista, inclusive como escritora.

Nessa sequência, de forma mais sutil, a metaficção é sugerida por meio da imagem da máquina de escrever de Briony.

Figura 31 – Primeiro plano: máquina de escrever de Briony



Fonte: *Atonement* (2007)

Como podemos ver, a máquina de escrever que Briony guarda em seu armário indica que a personagem continua seu processo de escrita. Em seguida, Briony se deita em sua cama e, após o corte para a cena seguinte, ela é mostrada em outro ambiente, datilografando em sua máquina.

Ao vê-la escrever, Fiona, sua colega enfermeira, demonstra interesse no que Briony escreve. É revelado, então, que Briony está escrevendo um romance intitulado *Dois vultos junto a uma fonte*. Tal revelação é feita por meio de um plano detalhe que mostra a capa do que aparenta ser a primeira versão do romance. Esse é o primeiro indício, no filme, de que Briony está escrevendo um romance sobre os acontecimentos descritos na primeira parte do livro, entre Cecilia e Robbie.

A sua escrita, de certa forma, desenvolve-se na medida em que a personagem interage com a colega, ao refletir a respeito da escrita e ao tratar da escrita de seu romance durante seus intervalos do trabalho no hospital.

Em outro momento da narrativa no filme, assim como no livro, Briony chega à igreja onde acontece a cerimônia de casamento de Lola e Paul Marshall, assiste à formalidade e lembra-se de seu depoimento, acusando veementemente Robbie pelo estupro da prima. A sequência acontece com cortes entre a cerimônia e Briony em seu depoimento, em plano detalhe, mostrando, afinal, que a menina havia visto Paul atacando sua prima. Na narrativa literária, Briony se lembra de mais detalhes, como Lola com os pulsos machucados; os arranhões no ombro dela e no rosto de Marshall; e a falta de reação de Lola quando Briony acusou Robbie. Já na narrativa do filme, o enfoque se dá apenas em seu depoimento.

É imprescindível apontar que, enquanto a sequência acontece, a sonoplastia retoma o som da máquina de escrever juntamente com a música da trilha sonora. O recurso descrito nos evoca à escrita, à criação literária na mente da personagem. Naquele momento, há o retorno à narrativa que ela mesma criou, intensificando sua consciência de que havia cometido um erro grave. Lola, ao sair da igreja, desvia o olhar de Briony, indicando que ela tinha consciência de estar casando-se com seu esturador, confirmando a ciência de Briony sobre esse fato.

Após a cerimônia de casamento, Briony se encontra com Cecilia e Robbie, com o intuito de pedir perdão e tentar expiar seu erro ao prometer que refará seu depoimento. No final do livro, descobre-se que Briony compõe esse evento na narrativa inventando seu encontro com Cecilia e Robbie. Tal encontro fictício acaba por quebrar a coleção de acontecimentos reais que compunham a narrativa até o momento.

No entanto, no filme, assim como no livro, não há indicação clara de que o encontro não ocorreu, apenas a partir da revelação de Briony no final do filme. Inferimos, portanto, que a ocultação da informação do encontro foi criada por Briony

como estratégia de construção narrativa para que o espectador do produto audiovisual pudesse acompanhar o desencadeamento da trama de forma similar à do leitor da obra literária.

#### **4.4 O uso da metacficção como forma de reparação na adaptação fílmica**

A transição entre as partes três e a final, nomeada “Londres, 1999” (MCEWAN, 2002, p. 419) acontece no livro com Briony dentro do trem, refletindo sobre o que precisaria fazer para reparar seu erro. Na conclusão da terceira parte, há a inscrição “BT Londres, 1999” (MCEWAN, 2002, p. 418), indicando as iniciais de Briony Tallis, o local e a data referentes ao livro que ela havia terminado de escrever.

Por sua vez, a cena equivalente no filme mostra Briony em um trem, olhando diretamente para a câmera, que se aproxima dela por meio de *travelling* frontal. A sugestão da escrita do romance acontece mediante a trilha sonora com o som da máquina de escrever fazendo parte da faixa musical, sinalizando, discretamente, um possível momento de criação narrativa de personagem.

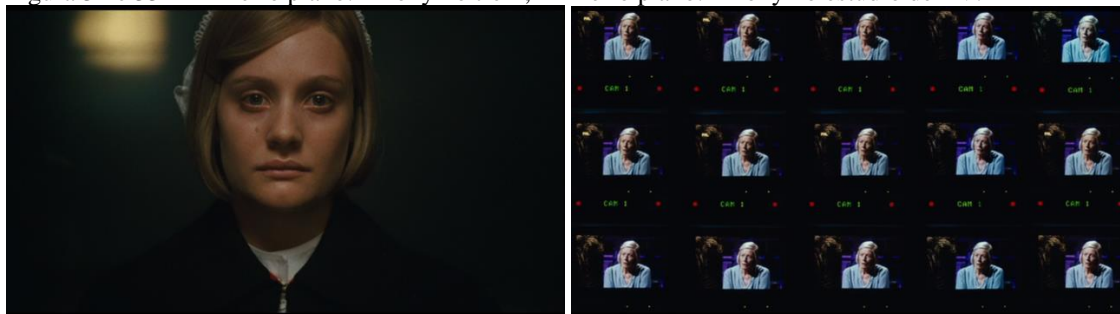
O início da última parte no livro ocorre com Briony na manhã de seu aniversário de setenta e sete anos, indo visitar a biblioteca do Imperial War Museum, onde ela conseguiu documentos legítimos da Segunda Guerra Mundial para fundamentar seu romance. Após suas ponderações, Briony segue a caminho do encontro com sua família, na casa em que morou, onde ocorreram os acontecimentos da primeira parte da obra. No reencontro familiar, Pierrot e Jackson, primos de Briony, decidem homenageá-la colocando os netos para encenarem *Arabella em apuros*.

No filme, em outra perspectiva, a imagem de Briony é mostrada em várias telas como se fosse um estúdio de televisão. Percebe-se claramente a transição temporal entre as duas cenas, por meio da vestimenta de Briony da época da Segunda Guerra Mundial e da composição do quadro com as várias telas encontradas em estúdios de gravação de vídeo, com um “corte brutal para o mundo moderno”, segundo Wright em seus comentários.

O capítulo final é escrito em primeira pessoa, mudando o tom distante do narrador em terceira pessoa do romance até a parte anterior. Ela reflete a respeito de sua doença, que lhe deixará incapacitada pela perda da memória e dos movimentos do corpo. No filme, ao ser questionada sobre o por que *Atonement* seria sua última obra

publicada, Briony revela, de forma dramática, que tem demência vascular e que perderá sua memória, o que torna um escritor incapacitado.

Figura 32 e 33 – Primeiro plano: Briony no trem; Primeiro plano: Briony no estúdio de TV.



Fonte: *Atonement* (2007)

Nesse ponto, a câmera desloca-se em *travelling* frontal, e a composição do cenário perde iluminação, tornando o estúdio ao redor da personagem completamente escuro, restando apenas Briony iluminada, assim como ocorreu em seu depoimento contra Robbie, quando jovem, trazendo, mais uma vez, o foco para a personagem.

Enquanto no livro Briony fala com o leitor em primeira pessoa; no filme, a câmera se aproxima da personagem de modo cada vez mais intimista, partindo do plano médio, mostrando o estúdio onde Briony está sendo entrevistada, passa então para o meio primeiro plano, mostrando Briony da cintura para cima, e, logo em seguida, a câmera se desloca em *travelling* frontal, em direção à Briony, até chegar próximo dela, permanecendo em primeiro plano.

No discurso de Briony no filme, ela também aponta que *Atonement* seria, na verdade, seu primeiro romance, revelando que fez inúmeros rascunhos, tendo começado ainda jovem, quando estudava para ser enfermeira, e que, apenas ao saber de sua doença, sentiu que deveria terminar de escrever seu livro. Em sua fala a respeito de como escreveu a parte histórica do livro, no mesmo discurso Briony indica como fez parte de seu trabalho de pesquisa e sobre os relatos em primeira mão que recebeu acerca dos eventos que não testemunhou. A escritora também revela, dentro da entrevista, o que foi criação sua na narrativa, falando a respeito do encontro com sua irmã e Robbie, que não aconteceu, e não poderia ter acontecido, pois os dois haviam morrido de forma trágica na guerra.

Portanto, na medida em que todas as revelações e ponderações de Briony nesse último capítulo do livro ocorrem de modo espaçado, em momentos diferentes do dia do aniversário de Briony, no filme, há apenas o momento da entrevista abordando todos os

elementos tratados no último capítulo. Ao fazer a revelação das mortes de Robbie e Cecilia, no filme, ainda existe o uso do recurso imagético, mostrando as circunstâncias de seus últimos momentos de vida, diferentemente do livro, que deixa a visualização para a imaginação do leitor.

Após mostrar as mortes de Cecilia e Robbie, Briony é mostrada em primeiríssimo plano, olhando diretamente para a câmera. Nesse ponto, a escritora explica o porquê de ter escolhido escrever seu romance autobiográfico acrescentando informações acerca de seu encontro com sua irmã, e do final feliz de Cecilia e Robbie juntos. Sua decisão se fundamentou no fato de Cecilia e Robbie nunca terem tido a felicidade que mereciam, pois ela havia impedido que isso acontecesse e, a partir disso, que tipo de perspectiva em relação à vida ela poderia dar ao seu leitor. Para a escritora, essa foi a forma que encontrou de devolver a felicidade que ela mesma lhes havia tirado no passado.

No livro, a narrativa termina com Briony refletindo acerca da função do escritor, que, ao construir realidades, é também o ser mais supremo da criação, que ela compara a Deus. A escritora aponta que seu propósito foi o de dar-lhes a felicidade, mas sem pedir-lhes que a perdoassem.

No filme, as imagens finais mostram Robbie e Cecilia na praia onde há o chalé que ela havia mencionado para ele enquanto ele ainda estava na França, durante a guerra. Podemos interpretar essa composição de imagens como o estabelecimento da vontade de Briony de dar a Cecilia e Robbie a felicidade de suas vidas juntos, que eles mereciam. O cenário da praia evoca exaltação, segundo Martin (2013, p. 68), indicando a plenitude do casal ao ficarem, finalmente, juntos.

Por um lado, o romance de McEwan aborda a criação literária como fundamento para o desenvolvimento de sua narrativa, utilizando-se da metaficção para a composição da personagem Briony, por meio das inúmeras reflexões que ela faz acerca do ofício do escritor. Por outro, o filme de Wright reforça a presença desse recurso, por intermédio de diversas estratégias próprias do meio de linguagem apresentadas anteriormente.

No livro, Briony se desenvolve como escritora por meio de diferentes tipos de texto, tais como carta, peça teatral, conto ficcional e romance semificcional e autobiográfico, exemplos de manifestações metaficcionais, ou seja, de obras ficcionais dentro da obra ficcional. Já no filme, a narrativa se desenvolve de forma similar, por meio da abordagem do cinema no filme.

É o caso da situação em que Robbie está dentro de uma sala de cinema, em cuja tela passa um filme. Da mesma forma, há filmagens reais da guerra sendo mostradas para Briony e para os outros soldados, quando ela estudava para ser enfermeira e trabalhava no hospital. Além disso, ao final da narrativa, todas as reflexões e revelações que Briony faz no livro – ainda contando sua ida ao museu, e à casa onde morou quando criança, reencontrando com sua família – são resumidas no filme em uma entrevista para um programa de televisão, uma forma de trazer a mídia televisiva, em vídeo, para o filme, remetendo ao que podemos chamar de metacinema, partindo do próprio conceito de metaficção.

Dessa forma, ao passo que o livro pode ser percebido como uma reflexão sobre as diferentes formas de escrita e suas implicações para quem o produz – e para quem recebe a realidade exposta no trabalho escrito –, o filme, além de retratar tais questões, por encerrar características imagéticas, tem seu escopo ampliado por ser hábil em promover reflexões na mesma medida, porém, no que concerne ao cinema e às mídias visuais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa do romance *Atonement* (2001), de Ian McEwan, configura-se, inicialmente, como uma obra acerca do romance entre Cecília e Robbie, tendo como fatal a atuação de Briony em relação à paixão dos dois personagens. Ao longo da narrativa, percebemos que Briony se desenvolve não apenas fisicamente com o passar dos anos, mas também como escritora, devido aos vários momentos em que verificamos seu processo de criação literária, a partir de sua percepção de mundo. Ao final, concebemos que a obra vai muito além dessas questões, sendo, na verdade, a forma mais concreta que Briony conseguiu criar para que seu crime fosse expiado, por meio da escrita.

Concebemos, inicialmente, Briony como uma personagem do livro. Tão logo é feita a revelação da autoria do romance, percebemos que sua função se amplia e compreendemos que a personagem é também autora da obra. Ademais, constatamos que Briony é a narradora em todas as partes do livro, sendo que nas três primeiras, quando a narrativa de seu romance acontece, ela se coloca como narradora em terceira pessoa. Já na última parte, a narrativa passa a ser construída na primeira pessoa, claramente autobiográfica. Essa modificação da função da personagem indica mais uma configuração da metaficção, uma vez que lidamos com o aspecto narrativo da obra escrita.

Nesse trabalho, investigamos diversas manifestações da metaficção, recurso notadamente literário, no romance *Atonement* (2001), de Ian McEwan, escritor contemporâneo britânico, e na tradução desse método de escrita literário para o filme homônimo, de 2007, dirigido por Joe Wright, a partir da análise de recursos cinematográficos que foram utilizados para a sua ocorrência, considerando as peculiaridades de cada meio.

Para lidarmos com a análise do livro e do filme, partimos da apresentação de conceitos gerais da Literatura Comparada, campo fundamental para a pesquisa comparativa para além do sistema literário, por englobar as diversas artes relacionadas à literatura, dando foco aos aspectos narrativos da obra de ficção. A partir disso, indicamos a pertinência do cinema como arte essencialmente ligada à literatura, e, com isso, apresentando a relação entre cinema e literatura por meio do processo de tradução. Apontamos teorias acerca de adaptação fílmica, no que concerne à tradução intersemiótica (PLAZA, 2003), entendendo a Teoria dos Polissistemas (EVEN-

ZOHAR, 1990) como fundamental para a compreensão da proximidade entre literatura e cinema.

Iniciamos, então, a compreensão da metaficção. Conceituada como ficção sobre ficção, esse recurso literário teve dificuldade de ser aceito inicialmente por ter como propósito a ruptura de elementos tradicionais. Ao voltar sua análise para a obra ficcional em si, apreendendo elementos que indiquem a ficcionalidade da obra, a metaficção foi vista, *a priori*, como um recurso enfraquecedor da obra ficcional. Todavia, a metaficção passou a ser compreendida por sua importância no desenvolvimento da ficção como gênero literário, no momento em que a realidade não contemplava mais o que a mente humana poderia criar como ficção. Com base nisso, a metaficção foi ganhando importância e espaço na pesquisa literária.

Após discutirmos conceitos da metaficção, versamos acerca de seu espaço no sistema literário inglês – no qual o recurso tem ganhado espaço com o passar do tempo – e de sua aceitação como elemento importante de valorização da ficção, e não o oposto. Foi, então, traçado um panorama da carreira literária de Ian McEwan, no qual indicamos suas obras, consideradas de maior importância pela crítica especializada, incluindo as que foram adaptadas para o cinema.

Passamos, então, para a análise do romance para examinarmos a presença da metaficção em diversas nuances. Primeiramente em Briony, que se apresentou como uma jovem escritora, sendo que seus diversos tipos de textos incluíram manifestações de formas de metaficção, uma vez que a personagem fez reflexões instigantes a respeito da criação literária de diferentes gêneros por ela elaborados. Sua escrita perpassa cartas, peça teatral ficcional, prosa ficcional até o romance semificcional autobiográfico, que é a obra *Atonement* em si.

Pudemos observar, por meio das análises, que a metaficção se manifestou em situações nas quais houve reflexão do que era realidade e do quanto de real há na ficção. Ademais, Briony em um período de transição na infância – momento no qual sua imaginação fantasiosa costumava criar histórias simplórias, com finais previsíveis – passou a conceber a realidade como elemento ainda mais instigante para ela como escritora, dado que ela poderia partir da realidade para criar seus universos fictícios. Por meio de percepções e de reflexões acerca do que acontecia ao seu redor, a personagem criou uma narrativa que ultrapassou as barreiras do bom senso, considerando que sua ânsia por controlar eventos e pessoas a estimulava a ir cada vez mais longe. Com isso, a



personagem aprendeu, na prática, as consequências da falta de limite em se criar narrativas.

Compreendemos, assim, que o recurso literário foi usado na narrativa com o propósito de lidar com o processo de reparação do erro cometido pela personagem. Por Robbie ter sido preso – sendo enviado para a guerra e morrendo lá – e por Cecilia ter passado sua vida longe de Robbie – a quem amava, tendo falecido sem ter tido o romance que lhe foi tirado pelas intrigas de sua irmã –, Briony considerava a escrita de seu romance apenas como uma tentativa de expiação pelo mal que causara, criando uma narrativa além do real, na qual Robbie e Cecilia chegavam ao fim da história vivos e juntos.

Entendemos que a tarefa do escritor ultrapassa a elaboração de histórias. Tal tarefa faz alusão ao papel da entidade criadora e controladora de vidas, concedendo finais plenos ou infelizes. Destarte, quando Briony decide mudar a vida das pessoas ao seu redor por meio da criação literária, para a personagem, só há uma maneira de tentar corrigir seu erro, e era por meio da escrita. Considerando seu propósito e todo o processo de amadurecimento de Briony como escritora ao longo da narrativa, concebemos a força que a literatura tem nas vidas das pessoas, não apenas no que concerne ao poder transformador da leitura, como também o de conversão da realidade.

Quanto à adaptação fílmica, após refletirmos sobre o conceito de polissistema, incluindo o sistema literário em comparação com o cinematográfico, analisamos algumas estratégias cinematográficas utilizadas pela direção, concernentes à narrativa em si, tais como movimentos de câmera, *travelling* em diferentes direções; ângulos de câmera, como *plongée* e *contra-plongée*; posição da câmera em diferentes planos, como plano aberto, primeiro plano, plano americano, plano detalhe, entre outros. No que concerne aos elementos cinematográficos relacionados ao plano narrativo, verificamos a presença de *elipse*, *flashback*, *flashforward* e sua importância para a representação da metaficção na narrativa fílmica.

Considerando que a metaficção tem função ímpar na narrativa do livro, não apenas por ser um recurso notadamente literário, mas por sua importância na intenção de reparação de erro por parte da protagonista, pudemos observar que o uso das técnicas cinematográficas convergiu para a manifestação do recurso da metaficção no filme de modo particular, uma vez que há variedade no uso das técnicas, havendo, por meio

delas, a construção da protagonista como escritora, bem como o desenvolvimento de sua intenção de escrita como forma de expiação de seu erro por meio da metaficção.

Com esta pesquisa, pretendemos ampliar o leque de perspectivas de análises de obras metaficcionais. Ao considerarmos que esse recurso literário está presente em todas as obras de ficção, como abordado ao longo das discussões nesta dissertação, ampliamos a variedade de possibilidades de sua investigação, tanto dentro do campo literário, como além dele, abrangendo o sistema cinematográfico, incluído no âmbito do polissistema literário por meio da adaptação fílmica, vista como um processo de tradução.

A abordagem a respeito da obra de McEwan também é um elemento de esteio para possíveis pesquisas, uma vez que o autor tem forte representatividade no sistema literário britânico, ganhando cada vez mais espaço no cenário literário traduzido no Brasil. Dessa forma, sugere-se o aprofundamento da percepção da metaficção em outros romances de McEwan, assim como em outras adaptações fílmicas com base em sua obra.

Concluimos, portanto, que a metaficção presente na obra literária foi traduzida para a obra cinematográfica considerando as particularidades dos dois meios e as estratégias de escrita narrativa e cinematográfica pertinentes a cada um deles. Enquanto no livro a reparação do erro de Briony ocorreu com a escrita de uma obra literária, e todas as reflexões da personagem sobre o crime que ela cometeu; no filme, devido ao meio no qual o narrador é tomado pelo papel da câmera, tais reflexões ocorrem por intermédio de diálogos e elipses sugeridas pelas ações dos personagens e pela construção particular de cenas, que intensificam sensações por meio de estratégias próprias do meio cinematográfico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIS, Martin. Atonement – The supporters, 2006. *In*: ESCOZA, Cassia. **O romance como veículo de preenchimento da falta humana: Reparação de Ian McEwan**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

ANDREWS, Lucilla. **No time for romance**. London: Corgi Adult, 1977.

ATWOOD, Margaret. **Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. **Murder in the dark: short fictions and prose poems**. Toronto: McClelland & Stewart, 1997.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUSTEN, Jane. **A Abadia de Northanger**. Tradução de Ledo Ivo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

\_\_\_\_\_. **Emma**. Tradução de Ivo Barroso. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

AZERÊDO, Genilda. Words, images and invention: the power of metafiction in Austen, McEwan and Joe Wright. **Estudos Anglo-Americanos**, Florianópolis, n. 34, p. 6-22, 2010. Disponível em: <http://ppgi.posgrad.ufsc.br/files/2013/11/Revista-de-Estudos-Anglo-Americanos-N%C2%BA-34.pdf>. Acesso em: 26 julho 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. **O rumor da língua**, 3ª ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas de Mário Alves Coutinho. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BELLOC, Hilaire. **Cautionary tales for children**. London: The Eveleigh Nash Company, 1907.

BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. **Lumina**, Juiz de Fora, v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CATTRYSSE, Patrick. Film adaptation as translation: some methodological proposals. **Target – International Journal of Translations Studies**, 4:1. p. 57-70. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992.

CHILDS, Peter. **The fiction of Ian McEwan**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

EAGLETON, Terry. A beautiful and elusive tale. **The Lancet**, volume 358, Issue 9299, 22/12/2001, p. 2177.

ESCOZA, Cassia. **O romance como veículo de preenchimento da falta humana: Reparação de Ian McEwan**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **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.

FOGARTY, Anne. Ireland and English fiction. *In*: CASERIO, Robert L. **The Cambridge companion to the twentieth-century English novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 102-113.

GASIOREK, Andrzej. Postmodernisms of English fiction. *In*: CASERIO, Robert L. **The Cambridge companion to the twentieth-century English novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 192-209.

GENETTE, Gérard. **Narrative discourse: an essay in method**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.

GOMES, Hélder. **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Lisboa, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaliteratura>. Acesso em: 25 julho 2019.

GROES, Sebastian. **Ian McEwan: contemporary critical perspectives**. 2<sup>nd</sup> ed. London: Bloomsbury, 2013.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Reissue. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JAMES, Henry. **The art of the novel**. New York / London: Scribner's, 1937.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 1988.

LACAYO, Richard. All-time 100 novels. **Time**, Califórnia, 2010. Disponível em: <https://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/atonement-2002-by-ian-mcewan/>. Acesso em: 22 julho 2019.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes.** Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Quase de verdade.** Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LODGE, David. **A arte da ficção.** Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MACKAY, Marina. World War II, the welfare state, and postwar “humanism”. *In*: CASERIO, Robert L. **The Cambridge companion to the twentieth-century English novel.** Cambridge: Cambridge University Press. 2009, p. 146-162.

MARTIN, Brian. Looking back to the future. **The Spectator**, London, 10 October 1987, p. 40. Disponível em: <http://archive.spectator.co.uk/article/10th-october-1987/40/looking-back-to-the-future>. Acesso em: 28 julho 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. Revisão técnica de Sheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MCCRUM, Robert. The 100 greatest novels of all time: the list. **The Guardian**, Londres, 2003. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2003/oct/12/features.fiction> Acesso em: 22 jul. 2019.

MCEWAN, Ian. **First Love, Last Rites.** London: Jonathan Cape, 1975.

\_\_\_\_\_. **The Cement Garden.** London: Jonathan Cape, 1978a.

\_\_\_\_\_. **In Between the Sheets.** London: Jonathan Cape, 1978b.

\_\_\_\_\_. **The Child in Time.** London: Jonathan Cape, 1987.

\_\_\_\_\_. **The Daydreamer.** London: Jonathan Cape, 1994.

\_\_\_\_\_. **Amsterdam.** London: Jonathan Cape, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Primeiro amor, último sacramento & Entre lençóis.** Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. **O sonhador.** Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. **Amsterdam.** Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Atonement.** London: Vintage Books, 2001. 372 p.

\_\_\_\_\_. **Reparação.** Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 444 p.

\_\_\_\_\_. **Saturday**. London: Jonathan Cape, 2005.

\_\_\_\_\_. An inspiration, yes. Did I copy from another author? No. **The Guardian**, United Kingdom, 27 nov. 2006. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>. Acesso em: 01 agosto 2019.

\_\_\_\_\_. **O jardim de cimento**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sábado**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Enclausurado**. Tradução de Jorio Dauster. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Nutshell**. London: Jonathan Cape, 2016b.

\_\_\_\_\_. **A criança no tempo**. Tradução de Jorio Dauster. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **Machines like me**. London: Jonathan Cape, 2019a.

\_\_\_\_\_. **Máquinas como eu**. Tradução de Jorio Dauster. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

MEDEIROS, Rosângela. O cinema enquanto polissistema: a Teoria do Polissistema como ferramenta para análise fílmica. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 95-113, jul./dez. 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PEREIRA, Danielle C. M. Literatura, lugar de memória. **Soletras Revista**, Rio de Janeiro, n. 28, jul./dez.2014, p. 344-355. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/16314>. Acesso em: 26 julho 2019.

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

PRAWER, S. S. O que é literatura comparada? *In*: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania F. (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ROTH, Philip. **Writing American fiction**. New York, 1961. Disponível em: <https://www.commentarymagazine.com/articles/writing-american-fiction/>. Acesso em: 10 junho 2019.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Ian McEwan, entre a ordem e a imaginação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 abr.2002. Disponível em:

<https://blogs.operamundi.uol.com.br/agora/ian-mcewan-entre-a-ordem-e-a-imaginacao/>.

Acesso em: 27 julho 2019.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Via Leitura, 2017.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. A tradução cinematográfica de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. **Nonada Letras em Revista** – Estudos da tradução, Porto Alegre, vol. 1, nº 16, edição 812, p. 81-92, jan./jun.2011.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2013.

STERNE, Laurence. **The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman**. Boston: Houghton Mifflin, 1965.

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

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector: uma leitura instigante**. São Paulo: Maltese, 2000.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Routledge, 1984.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ATONEMENT. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster. Roteiro: Christopher Hampton. Reino Unido: Universal, 2007. 1 DVD (122 min.).

CAIS DAS SOMBRAS. Direção: Marcel Carné. Produção: Gregor Rabinovitch. Roteiro: Jacques Prévert e Pierre Mac Orlan. França: Les Films Osso, 1938. 1 DVD (91 min.).

ENDURING LOVE. Direção: Roger Michell. Produção: Kevin Loader. Reino Unido: Pathé Pictures International, 2004. 1 DVD (100 min.).

ON CHESIL BEACH. Direção: Dominic Cooke. Produção: Elizabeth Karlsen e Stephen Woolley. Reino Unido: BBC Films, 2018. 1 DVD (110 min.).

THE CEMENT GARDEN. Direção: Andrew Birkin. Produção: Bee Gilbert e Ene Vanaveski. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 1993. 1 DVD (105 min.).

THE CHILD IN TIME. Direção: Julian Farino. Produção: Grainne Marmion. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 2017. 1 DVD (82 min.).

THE CHILDREN ACT. Direção: Richard Eyre. Produção: Duncan Kenworthy. Reino Unido e Estados Unidos da América: Toledo Productions e BBC Films, 2017. 1 DVD (105 min.).

THE COMFORT OF STRANGERS. Direção: Paul Schrader. Produção: Angelo Rizzoli Jr.. Reino Unido: Sovereign Pictures, 1990. DVD (107 min.).

THE INNOCENT. Direção: John Schlesinger. Produção: Norma Heyman, Wieland Schulz-Keil e Chris Sievernich. Reino Unido: Miramax, 1993. 1 DVD (119 min.).