

LUCIA FATIMA FERNANDES NOBRE

**Jogo de Espelhos em *Atonement*:  
trajetórias e implicações da metaficcionalidade  
no romance e no filme**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Literatura e Cultura.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Genilda Alves de Azerêdo Rodrigues.

João Pessoa – PB  
2013

N754j Nobre, Lucia Fatima Fernandes.  
Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme / Lucia Fatima Fernandes Nobre.- João Pessoa, 2013.  
322f.  
Orientadora: Genilda Alves de Azerêdo Rodrigues  
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHL  
1. McEwan, Ian, 1948- (Atonement) - crítica e interpretação.  
2. Literatura - crítica e interpretação. 3. Literatura e cultura.  
4. Metaficção. 5. Paródia. 6. Adaptação fílmica.

UFPB/BC

CDU: 82.09(043)

**Tese intitulada “Jogo de Espelhos em *Atonement*: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme”, da doutoranda Lucia Fatima Fernandes Nobre, defendida em 06 de maio de 2013, como condição para a obtenção do título de Doutor em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba.**

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Genilda Alves de Azerêdo Rodrigues - UFPB  
(Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antonia Marly Moura da Silva – UERN  
(Examinadora Externa)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alessandra Soares Brandão – UNISUL  
(Examinadora Externa)

---

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior – UFPB  
(Examinador Interno)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Luiza Teixeira Batista – UFPB  
(Examinadora Interna)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elinês de Albuquerque Vasconcelos de Oliveira– UFPB  
(Examinadora Suplente)

João Pessoa – PB  
2013

Aos meus pais  
(*in memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

Ao Senhor da minha vida e Autor da minha salvação, honra, glória e louvor eternamente.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Genilda Alves de Azêredo Rodrigues por ter me guiado pelas trilhas da adaptação e pelos labirintos da metaficção – uma jornada fascinante, em companhia admirável, cuja competência incontestada é fonte de inspiração.

Ao Prof. Dr. Expedito Ferraz, um leitor especial e sensível, pelas instigantes aulas peircianas e pelos ‘palpites’, leia-se, *insights* extraordinários.

Às Professoras Doutoras Antonia Marli Moura da Silva, Maria Luiza Teixeira Batista, Alessandra Soares Brandão e Elinês de Albuquerque Vasconcelos de Oliveira pela leitura cuidadosa e pelas valiosas contribuições.

Aos meus amados irmãos e cunhadas pelo carinho, apoio e compreensão.

À minha amiga Andréa Burity Dialectaquiz pela amizade e cumplicidade nesta jornada de trabalho.

À Antonieta, Deborah, Sarah e Davi Amaral pela amizade e pelo suporte na árdua tarefa de aquisição bibliográfica e no manejo tecnológico.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa, minha profunda gratidão.

So I wanted to play, but play seriously, with something rooted in the emotional rather than the intellectual. I wanted to play with the notion of storytelling as a form of self-justification, of how much courage is involved in telling the truth to oneself.

*Ian McEwan*

## RESUMO

A investigação das narrativas metaficcionais tem, inegavelmente, um papel relevante na compreensão da ficcionalidade da obra artística, pois incide diretamente na teoria e na crítica da ficção. O romance *Atonement*, de Ian McEwan, e sua adaptação fílmica, dirigida por Joe Wright, caracterizam-se por uma orientação estética metaficcional e paródica. Partindo da premissa de que as narrativas de romances metaficcionais são consideradas resistentes à adaptação fílmica, devido à articulação complexa entre metaficção e enunciação, os objetivos desta pesquisa são investigar como a metaficcionalidade se configura em *Atonement* e demonstrar como se dá a transposição da metaficcionalidade do romance para o filme no processo de adaptação. Uma vez que a estética metaficcional em *Atonement* está imbricada com a ética, objetivamos também entender como se pronuncia a relação entre ética e estética nas duas obras. Visando alcançar nosso alvo, escolhemos como embasamento teórico-metodológico principalmente os postulados de Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert Stam e Seymour Chatman. Adotando um viés comparativo e intertextual, concluímos que a materialização da metaficcionalidade exigiu expressiva inventividade de ambos os autores verbal e fílmico e apresentou interessantes inovações estéticas, temáticas e quanto ao uso das técnicas cinematográficas; apesar de uma aproximação intencional do texto fílmico ao texto literário em termos de forma e conteúdo. Concernente ao debate entre ética e estética, observamos que McEwan, através da personagem Briony, argumenta a favor de uma ética da alteridade para o enfrentamento do indivíduo diante dos paradoxos da pós-modernidade. A ficção eticamente engajada de Ian McEwan contempla a contingência, a heterogeneidade e o contraditório da era pós-moderna, aponta uma possível saída para a crise através da ética da alteridade, mas não se coloca como um paradigma.

Palavras-chave: metaficção; paródia; adaptação; *Atonement*; McEwan.

## ABSTRACT

The investigation of metafictional narratives undoubtedly plays a relevant role for the comprehension of artistic work fictionality, as it may directly interfere in the theory and criticism of fiction. The novel *Atonement*, by Ian McEwan, and its adaptation, by Joe Wright, are characterized by a metafictional and parodic aesthetics. Having in mind the premise that metafictional narratives tend to be resistant to film adaptation, due to the complex articulation between metafiction and enunciation, we aim to investigate how the metafictionality of *Atonement* is materialized in the novel and to show how the transposition of this metafictionality occurs in the process of adaptation. Besides, since in *Atonement* the metafictional aesthetics is implicated with an ethics, we also aim to understand how this relation is approached in both works. To do so, our theoretical support draws mainly from the studies postulated by Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert Stam, and Seymour Chatman. Through a comparative and intertextual analysis, we conclude that the materialization of the novel metafictionality required expressive creativity from both the verbal and filmic authors and originated interesting aesthetic, thematic and cinematic innovation; even though the filmic text is intentionally very close to the literary text in terms of form and content. As for the debate between ethics and aesthetics, we observed that McEwan, through his character Briony, argues for an ethics of alterity to help the individual face the paradox of post-modernity. McEwan's ethically implicated fiction approaches the contingency, the heterogeneity and the contradictory of the post-modern era, points to a possible way out of the crisis through an ethics of alterity, but does not impose it as a paradigm.

Keywords: metafiction; parody; adaptation; *Atonement*; McEwan.



## RESUMEN

La investigación de las narrativas metaficcionales tiene, innegablemente, un rol relevante en la comprensión de la ficcionalidad de una obra artística, pues incide directamente en la teoría y en la crítica de la ficción. La novela *Atonement*, de Ian McEwan, y su adaptación fílmica, dirigida por Joe Wright, se caracterizan por una orientación estética metaficcional y paródica. Partiendo de la premisa de que las narrativas de romances metaficcionales son consideradas resistentes a la adaptación fílmica, debido a la articulación compleja entre metaficción y enunciación, los objetivos de esta investigación son averiguar cómo la metaficcionalidad se configura en *Atonement* y demostrar cómo se da la transposición de la metaficcionalidad del romance para la película en el proceso de adaptación. Una vez que la estética metaficcional en *Atonement* está imbricada con la ética, objetivamos también entender cómo se pronuncia la relación entre ética y estética en las dos obras. Visando alcanzar nuestra meta, elegimos como base teórico y metodológico principalmente los postulados de Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert Stam y Seymour Chatman. Adoptando un eje comparativo e intertextual, concluimos que la materialización de la metaficcionalidad exigió expresivo ingenio de ambos autores verbal y fílmico y presentó interesantes innovaciones estéticas, temáticas y cuanto al uso de las técnicas cinematográficas; a pesar de una aproximación intencional del texto fílmico al texto literario en términos de forma y contenido. En lo que concierne al debate entre ética y estética, observamos que McEwan, a través del personaje Briony, argumenta en favor de una ética de alteridad para el enfrentamiento del individuo frente a las paradojas de la pos-modernidad. La ficción éticamente engajada de Ian McEwan contempla la contingencia, la heterogeneidad y el contradictorio de la era pos-moderna, apunta una posible salida para la crisis a través de la ética de alteridad, pero no se posiciona como un paradigma.

Palabras-claves: metaficción; parodia; adaptación; *Atonement*; McEwan.

## SUMÁRIO

|                                                                             |        |
|-----------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>Título.....</b>                                                          |        |
| <b>Ficha catalográfica.....</b>                                             |        |
| <b>Comissão examinadora.....</b>                                            |        |
| <b>Dedicatória.....</b>                                                     |        |
| <b>Agradecimentos.....</b>                                                  |        |
| <b>Epígrafe.....</b>                                                        |        |
| <b>Resumo .....</b>                                                         |        |
| <b>Abstract.....</b>                                                        |        |
| <b>Resumen.....</b>                                                         |        |
| <b>Sumário.....</b>                                                         |        |
| <b>Lista de ilustrações.....</b>                                            | p. 014 |
| <b>Considerações preliminares.....</b>                                      | p. 015 |
| <b>Capítulo I: As regras do jogo: trajetória teórica da metaficção.....</b> | p. 032 |
| 1. Definição de metaficção.....                                             | p. 032 |
| 1.1. Considerações terminológicas.....                                      | p. 032 |
| 1.2. Definição de metaficção.....                                           | p. 037 |
| 2. Características e implicações da metaficção.....                         | p. 040 |
| 2.1. Metaficção e o <i>status</i> ontológico da ficção.....                 | p. 040 |
| 3. Metaficção e pós-modernismo.....                                         | p. 052 |
| 3.1. Características do pós-modernismo.....                                 | p. 055 |
| 3.2. Modalidades de metaficção no pós-modernismo.....                       | p. 059 |
| 3.2.1. Metaficção e Paródia.....                                            | p. 060 |
| <b>Capítulo II: O jogo do olhar: trajetória teórica da adaptação.....</b>   | p. 070 |
| 1. (Pré)conceitos.....                                                      | p. 070 |
| 1.1. Distorção do olhar: depreciação da adaptação.....                      | p. 070 |
| 1.2. Desvio do olhar: a questão da fidelidade.....                          | p. 076 |
| 2. Conceitos: breves olhares.....                                           | p. 081 |
| 2.1. Uma definição de adaptação.....                                        | p. 081 |

|                                                                                           |               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 2.2. Adaptação e a especificidade do meio.....                                            | p. 085        |
| 2.3. Adaptação e autonomia.....                                                           | p. 088        |
| 3. Ajuste no olhar: abordagens possíveis.....                                             | p. 090        |
| 4. Adaptação e metaficção.....                                                            | p. 095        |
| 4.1. Metaficção fílmica.....                                                              | p. 095        |
| 4.2. Adaptação fílmica metaficcional.....                                                 | p. 114        |
| <b>Capítulo III: Jogo de espelhos no romance <i>Atonement</i> e na sua adaptação.....</b> | <b>p. 119</b> |
| 1. O romance.....                                                                         | p. 120        |
| 2. Análise da metaficcionalidade no romance.....                                          | p. 123        |
| 2.1. Jogo de espelhos linguístico-estilístico.....                                        | p. 125        |
| 2.1.1. Jogos de ambiguidade.....                                                          | p. 126        |
| 2.1.2. Reverberações no discurso literário.....                                           | p. 129        |
| 2.1.3. Paratextualidade.....                                                              | p. 133        |
| 2.1.4. Intertextualidade.....                                                             | p. 141        |
| 2.1.5. Pluralidade discursiva.....                                                        | p. 149        |
| 2.2. Jogo de espelhos estrutural-diegético.....                                           | p. 153        |
| 2.2.1. Inserção de textos ficcionais.....                                                 | p. 153        |
| 2.2.2. Desdobramento das narrativas.....                                                  | p. 161        |
| 2.2.3. Comentários explícitos sobre o processo de escrita.....                            | p. 164        |
| 2.2.4. Dramatização do ato de escrita e do ato de leitura.....                            | p. 167        |
| 2.2.5. Multiplicidade de papéis.....                                                      | p. 170        |
| 3. Jogo de espelhos no nível ideológico.....                                              | p. 171        |
| 4. Análise da metaficcionalidade no filme.....                                            | p. 175        |
| 4.1. Jogo de espelhos imagético-simbólico.....                                            | p. 178        |
| 4.1.1. Jogos de ambiguidade.....                                                          | p. 178        |
| 4.1.2. Reverberações no discurso fílmico.....                                             | p. 182        |
| 4.1.3. Espelhamento.....                                                                  | p. 184        |
| 4.1.4. Congelamento.....                                                                  | p. 190        |
| 4.1.5. Superenquadramento.....                                                            | p. 193        |
| 4.2. Jogo de espelhos estrutural-diegético.....                                           | p. 198        |
| 4.2.1. Inserção de textos ficcionais.....                                                 | p. 198        |
| 4.2.2. Desdobramento das narrativas.....                                                  | p. 202        |
| 4.2.3. Transições visuais explícitas.....                                                 | p. 204        |
| 4.2.4. Dramatização do canal sonoro.....                                                  | p. 206        |
| 4.2.5. Paratextualidade.....                                                              | p. 210        |
| <b>Capítulo IV: O jogo sério em <i>Atonement</i> e na sua adaptação fílmica.....</b>      | <b>p. 214</b> |
| 1. Início do romance: análise.....                                                        | p. 215        |

|                                                       |               |
|-------------------------------------------------------|---------------|
| 2. Abertura e início do filme.....                    | p. 226        |
| 3. Cena da fonte.....                                 | p. 236        |
| 3.1. Primeira versão da cena da fonte no romance..... | p. 236        |
| 3.2. Segunda versão da cena da fonte no romance.....  | p. 248        |
| 3.3. Primeira versão da cena da fonte no filme.....   | p. 253        |
| 3.4. Segunda versão da cena da fonte no filme.....    | p. 254        |
| 4. Análise da sequência do cinema em Dunkirk.....     | p. 259        |
| 5. Cena do paciente francês.....                      | p. 266        |
| 5.1. Análise da passagem do paciente francês.....     | p. 266        |
| 5.2. Análise da sequência do paciente francês.....    | p. 277        |
| 6. Análise do final do romance.....                   | p. 287        |
| 7. Análise da última sequência fílmica.....           | p. 297        |
| <b>Considerações finais.....</b>                      | <b>p. 306</b> |
| <b>Referências.....</b>                               | <b>p. 312</b> |
| <b>Sites visitados.....</b>                           | <b>p. 319</b> |
| <b>Filmografia principal.....</b>                     | <b>p. 319</b> |
| <b>Filmografia secundária.....</b>                    | <b>p. 320</b> |

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                       |        |
|-----------------------------------------------------------------------|--------|
| Figura 01 – Imagem da miniatura da casa                               | p. 181 |
| Figura 02 – Imagem da fachada da casa                                 | p. 181 |
| Figura 03 – Imagem de Cecilia diante do espelho                       | p. 186 |
| Figura 04 – Imagem da mão de Robbie sobre a água da fonte             | p. 188 |
| Figura 05 – Imagem do reflexo de Briony no vidro da janela            | p. 190 |
| Figura 06 – Imagem de Briony deitada no quarto                        | p. 192 |
| Figura 07 – Imagem do quadro de duas meninas                          | p. 196 |
| Figura 08 – Imagem do corredor do hospital                            | p. 197 |
| Figura 09 – Imagem da entrada das enfermeiras no corredor do hospital | p. 198 |
| Figura 10 – Imagem das enfermeiras caminhando no corredor             | p. 198 |

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

“Reflexivity subverts the assumption that art can be a transparent medium of communication, a window on the world, a mirror promenading down a highway. If reflexive art has a mirror, it is conjoined, as Borges suggests, with an encyclopedia. The texts discussed here interrupt the flow of narrative in order to foreground the specific means of literary and filmic production. [...] They share a playful, parodic, and disruptive relation to established norms and conventions. They demystify fictions, and our naïve faith in fictions, and make of this demystification a source for new fictions.”

(Robert Stam, 1992, p. xi)

Em novembro de 2006, numa entrevista com o editor e escritor americano David Lynn, no Bloomberg News em New York, o escritor inglês Ian McEwan<sup>1</sup> declara: “realmente vejo a escrita, a própria questão física da escrita, como um ato da imaginação. E os melhores dias, as melhores manhãs são aquelas nas quais labutando por uma frase pode-se gerar uma surpresa”<sup>2</sup> (*apud* ROBERTS, 2010, p. 147). A imaginação vincula-se evidentemente à criatividade, pois imaginar é criar, inventar, gerar, fantasiar. O que é a escrita ficcional, senão a invenção que requer destreza na criação de imagens, verbais e mentais? A inventividade que pode incendiar as emoções, arrebatando os sentidos e conquistar a mente. De fato, a etimologia diz que ‘imaginar’ origina-se do verbo latino *imāgināri*, que significa ‘criar imagens’ e tem sua raiz na palavra latina *imāgō*, que significa ‘imagem’. McEwan, com perspicácia, assinala a intrínseca conexão entre imaginar e criar, a escrita e a imagem. Conexão que instiga desdobramentos inevitáveis como a relação entre a letra e a imagem e, por analogia, entre literatura e cinema – vinculação pertinente e oportuna na presente pesquisa. Por outro lado, McEwan deixa transparecer nas suas palavras outro tipo de entrelaçamento:

---

<sup>1</sup> Ian Russell McEwan nasceu em 21 de junho de 1948 em Adershot, Inglaterra – cidade conhecida por sua ligação com o exército. Passou os primeiros anos de sua vida nos postos militares avançados em Singapura e na Líbia, onde seu pai, David McEwan, servia à coroa britânica como militar do exército. Iniciou seus estudos em Woolverstone Hall Suffolk, graduou-se em literatura inglesa pela University of Sussex em 1970, onde estudou com os escritores Malcolm Bradbury e Angus Wilson, e recebeu o título de Mestre em Literatura Inglesa em 1971 pela University of East Anglia. Em 1989, McEwan foi agraciado com o título de Doutor Honorário em Literatura pela University of Sussex.

<sup>2</sup> Todas as traduções, inclusive aquelas das passagens extraídas do romance *Atonement*, são de minha autoria. Trazemos, com este procedimento, uma contribuição para os estudos literários e cinematográficos no Brasil, visto que quase a totalidade do aporte teórico-crítico utilizado, seja sobre metaficção ou sobre adaptação fílmica ou sobre Ian McEwan e sua obra, não possui tradução em língua portuguesa. Esclarecemos que embora o romance já tenha uma tradução para o português, optamos por trabalhar com o texto original para não perder as nuances semânticas que poderiam, porventura, interferir na interpretação durante as análises. Não há aqui nenhum juízo de valor com relação à tradução existente, há a compreensão da inevitabilidade de possíveis perdas no processo tradutório.

aquele entre o prazer e a labuta que a invenção artística impõe, isto é, o trabalho árduo para concretizar a criação e o prazer que esta mesma criação confere ao seu criador. Na citação em questão, este prazer diz respeito à “surpresa” que surge espontaneamente durante o processo de criação, a qual McEwan chama de “uma pequena serendipidade”<sup>3</sup> (*apud* ROBERTS, 2010, p. 147). Trata-se das descobertas inventivas que afloram de súbito em meio à produção da escrita ficcional. Coincidentemente, a exemplo destes preciosos ‘achados’, na citada entrevista, McEwan compartilha a criação das personagens Mace e Nettle, companheiros de Robbie Turner na jornada para a costa de Dunkirk em *Atonement*<sup>4</sup>, objeto de estudo da presente pesquisa.

No início da década de setenta, Ian McEwan surge no cenário literário com a publicação de seu primeiro conto “Homemade” (1972) no *New American Review*. Em seguida, McEwan publica duas coletâneas de contos intituladas *First Love, First Rites* (1975) e *In Between the Sheets* (1978), “que detalhavam o lado sombrio e a complexidade da humanidade” (ROBERTS, 2010, p. ix). A crítica reagiu veementemente aos polêmicos temas explorados nas histórias: mortes macabras, incesto e o isolamento humano. Em seguida, McEwan publica os romances *The Cement Garden* (1978) e *The Comfort of Strangers* (1981), cujos temas contribuem para a consolidação de uma reputação negativa atribuída ao escritor pela imprensa sensacionalista, que lhe rendeu a pecha de “um escritor de qualidade com uma propensão para enredos controversos e perturbadores” (ROBERTS, 2010, p. ix). Entretanto, McEwan alcança sucesso com comprovada aceitação entre o público leitor, e seu mérito é reconhecido através da premiação de sua obra. Em 1976, McEwan recebe o Somerset Maugham Award por *First Love, First Rites* e, em 1981, *The Comfort of Strangers* é indicado para o Booker Prize for Fiction.

Ainda em 1976, McEwan teve seu conto “Jack Flea’s Birthday Celebration” divulgado pela BBC e o conto “Solid Geometry” é adaptado para a televisão em 1979. Em 1980, *The Imitation game: Three Plays for Television*, dirigido por Richard Eyre e

---

<sup>3</sup> Trata-se aqui de um neologismo oriundo do termo inglês “serendipity”, que significa a capacidade de fazer, por acaso, descobertas venturosas e inesperadas. Saliente-se que este termo foi cunhado por Horace Walpole (1717-1797) e refere-se às personagens do conto de fadas *The Princes of Serendip*, que fizeram estes tipos de descobertas. É interessante observar que Walpole é o autor de *The Castle of Otranto* (1764-5), considerado o primeiro romance gótico em língua inglesa (SAMPSON, 1975, p. 425). Este romance é parodiado por Jane Austen em *Northanger Abbey*, que é um importante intertexto paródico de *Atonement*.

<sup>4</sup> O romance *Atonement* foi traduzido no Brasil por Paulo Henriques Britto sob o título *Reparação* e publicado em 2008 pela Companhia das Letras. Sua adaptação fílmica, também objeto de estudo desta pesquisa, foi traduzida como *Desejo e Reparação*. Salientamos que manteremos os títulos originais nas referências, para evitar confusão com as obras.

considerado por James Clive “uma peça teatral de rara distinção” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 26), é posto no ar pela BBC e publicado no ano seguinte. Em 1983, a revista *Granta* e o Book Marketing Council indicam McEwan como um dos ‘Best Twenty Young British Novelists’ entre escritores como Martin Amis, Salman Rushdie, Pat Barker, William Boyd, Kazuo Ishiguro e Julian Barnes. Em fevereiro do mesmo ano, seu oratório sobre a ameaça nuclear *Or Shall we Die?* é executado pela Orquestra Filarmônica de Londres, sob a condução do maestro Richard Hickox, e o filme *The Ploughman’s Lunch*, com roteiro de sua autoria, recebe o Evening Standard Award como melhor filme, melhor diretor (Richard Eyre) e melhor roteiro. Em 1984, McEwan torna-se um membro do Royal Society of Literature. Pela publicação do seu terceiro romance *The Child in Time*, ele conquista, em 1987, o Whitbread Book of the Year Award e, em 1993, o Prix Fémina Etranger, na França.

Em 1988, McEwan publica o roteiro de *Soursweet*, baseado no romance de Timothy Mo. Em 1990, publica o quarto romance *The Innocent* e a adaptação fílmica de *The Comfort of Strangers* é liberada para exibição. Em 1992, ele publica seu quinto romance *Black Dogs*, que é indicado para o Booker Prize for Fiction. No ano seguinte, as adaptações fílmicas de *The Cement Garden* e de *The Innocent* são exibidas. Em 1997, McEwan publica seu sexto romance *Enduring Love*, que é indicado para o James Tait Black Memorial Prize. Em 1998, *Amsterdam* é publicado e o escritor recebe o Booker Prize for Fiction do ano. McEwan recebe o Shakespeare Prize na Alemanha em 1999 e é condecorado com a Commanders of the Order of the British Empire (CBE) em 2000. Seu oitavo romance *Atonement* é publicado em 2001 e é indicado para diversos prêmios, incluindo o Booker Prize for Fiction, o James Tait Black Memorial Prize e o Whitbread Novel Award; em 2002, este mesmo romance é premiado com o Los Angeles Times Book Prize e o WH Smith Literary Award; e, no ano seguinte, dá ao seu escritor o National Book Critics’ Circle Fiction Award nos Estados Unidos e ganha o Santiago Prize for the European Novel, em 2004.

Em 2004, a adaptação fílmica de *Enduring Love*, com roteiro de Harold Pinter, vai à tela e, em 2005, o seu nono romance, intitulado *Saturday*, é publicado, indicado para o Man Booker Internacional Prize e premiado com o James Tait Black Memorial Prize em 2006. Em 2007, McEwan publica *On Chesil Beach*, que é indicado para o Man Booker Prize for Fiction. *On Chesil Beach* concede, em 2008, ao seu escritor mais dois prêmios: o British Book Awards Author of the Year e o Galaxy Book of the Year no



2008 British Book Awards. Ainda, em 2007, a adaptação fílmica de *Atonement* é exibida e, em 2008, recebe a indicação para sete Academy Awards e rende a Christopher Hampton o Oscar de melhor roteiro adaptado. A adaptação fílmica de *Atonement* também ganha o British Academy of Film and Television Arts (BAFTA Film Award) for Best Film. Em 2008, McEwan publica *For you: The libretto*, que é executado pelo Music Theatre Wales. Ainda, em 2008, McEwan recebe o Good House-keeping Book Award for Best Author. McEwan é também condecorado com o Reader's Digest Author of the Year for 2008, o the 2010 Peggy V. Helmerich Distinguished Author Award e o Jerusalem Prize, em 2011. Em 2010, McEwan publica o romance *Solar*. Seu mais recente romance foi lançado primeiramente no Brasil em julho de 2012, na FLIP, com o título de *Serena*. Com o título de *Sweet Tooth*, este livro foi publicado em agosto pela Jonathan Cape e Knopf, Canadá, e por Doubleday em 13 de novembro de 2012. Além de contos, romances, peças teatrais, roteiros de filmes e textos de óperas, McEwan escreveu dois livros infantis: *Rose Blanche* e *The Daydreamer*, publicados em 1985 e 1994, respectivamente.<sup>5</sup>

Com comprovado sucesso de mercado e aclamação da crítica, Ian McEwan é, possivelmente, o escritor mais frutífero, lido, traduzido e premiado da contemporaneidade. Sua reputação e fama devem-se à maestria com que lida com temas controversos, porém tão atuais e, sobretudo, tão humanos: as perdas, as obsessões psicológicas, o fervor religioso, a eutanásia, as excentricidades relacionais, o erotismo cínico, a felicidade num mundo ameaçado por políticas anódinas, guerras programadas, desastres iminentes e incertezas teleológicas. Temas que exploram os ocultos recônditos da alma, ou as zonas de desconforto do comportamento humano, ou os conflitos do ser diante das contingências da vida, florescem e abundam na obra de McEwan, despertando reflexões, posicionamentos, inquietudes, repulsas e paixões. De acordo com o crítico inglês Peter Childs, a obra de McEwan demonstra uma preocupação constante em “delinear as reações dos indivíduos diante dos momentos de crises e apresentar a ternura e a brutalidade das relações, sem sentimentalismo” (2006, p. 6). O crítico Kierman Ryan traça sucintamente a evolução da obra ficcional de McEwan ao longo das duas primeiras décadas de sucesso profissional:

---

<sup>5</sup> Dados extraídos de ROBERTS, Ryan. (ed.) *Conversations with Ian McEwan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, p. xv-xvi, e atualizados através do site <[www.ianmcewan.com](http://www.ianmcewan.com)>. Acesso em: 16 fev. 2013.

McEwan iniciou a década de setenta como um escritor obcecado pelo perverso, o grotesco, o macabro. O segredo de seu apelo jaz na sua morbidez estilística, na imparcialidade elegante com a qual ele relata os atos de abuso sexual, de sadismo e de completa insanidade. Mas por volta do final da década, sua escrita sofreu uma evolução acentuada como um resultado do seu crescente envolvimento com o feminismo e o movimento pela paz. Seu trabalho politicamente engajado para o cinema e para a televisão veio a ser uma linha divisória na sua carreira, da qual sua ficção emergiu transformada. A ameaça claustrofóbica das histórias e de seus dois primeiros romances deu lugar nos anos oitenta a um engajamento mais maduro com o mundo mais amplo da história e da sociedade. O sentimento pegajoso do mal embaraçador que turvava a atmosfera de sua primeira ficção foi dissipado por uma apreensão emergente do poder do amor e da possibilidade de redenção (*apud* MALCOLM, 2002, p. 4).

A despeito de certas críticas negativas e polêmicas em torno de sua obra, McEwan conquistou respeito, notoriedade e admiração entre críticos, estudiosos e, até escritores. A escritora inglesa Zadie Smith reconhece que “[e]le é um artesão, sempre trabalhando diligentemente; refinando, aperfeiçoando, empenhado e interessado em cada passo do processo, como um cientista iniciando um experimento de laboratório” (*apud* ROBERTS, 2006, p. 110). Neste sentido, impressiona a paixão pela escrita observada nas palavras de McEwan durante as entrevistas. David Malcolm afirma que McEwan “permanece o maior romancista britânico do final do século vinte e um escritor profissional altamente respeitado” (2002, p. 6). Uma citação do *The Washington Post Book World* diz: “[n]inguém que esteja agora escrevendo ficção em língua inglesa supera Ian McEwan” (contracapa de *Atonement*). A magnífica produção literária, a consagração do público e a unânime aclamação da crítica testificam a envergadura adquirida pelo escritor na sua trajetória profissional. Convém ressaltar aqui que um dos propósitos da presente pesquisa é contribuir com a crítica sobre este renomado escritor, sobretudo, em contexto brasileiro, no qual há ainda uma lacuna neste sentido, devido à escassez tanto de estudos críticos, quanto de traduções da sua obra.

Em 1966, ao escrever um curto ensaio intitulado “A Construção ‘em abismo’ em *Oito e Meio* de Federico Fellini”, Christian Metz explica que, para definir a estrutura de obras que se desdobram autorreflexivamente, buscou-se a expressão ‘construção em abismo’, emprestada da ciência heráldica<sup>6</sup>, “que de fato se presta muito bem a designar

---

<sup>6</sup> A ciência heráldica trata da arte ou ciência dos brasões e, geralmente, quando no interior de um brasão há uma réplica, em tamanho menor, do primeiro brasão, costuma-se chamar de ‘construção em abismo’ (METZ, 2007, p. 217, nota de rodapé).

esta construção que possibilita todos os jogos de espelho” (2007, p. 217-218). Esta oportuna metáfora inspirou a escolha do título do presente trabalho, devido ao caráter das estruturas autorreflexivas – ‘espelhadas’ – e ao aspecto lúdico produzido pelo uso da metaficção, que caracteriza o objeto de estudo da presente investigação. Como um jogo de espelhos duplica e reduplica imagens, sob ângulos e perspectivas diferentes, a metaficção semelhantemente reduplica narrativas e imagens, alterando a perspectiva ou a focalização da obra, a depender do efeito que se quer provocar no leitor/espectador. Assim como um espelho reflete a imagem de forma invertida, a metaficção inverte os ‘pólos’ do modo de representatividade da ficção, espelhando o que tradicionalmente o artista buscava esconder: o fazer artístico.

A palavra ‘espelho’ vem do latim *speculum*, que significa especular, indagar, perquirir. Esta palavra está também associada ao conhecimento, à revelação, à reflexão e, portanto ao conhecimento especulativo. Na metaficção, o conhecimento é refletido, especulado e revelado. De acordo com *A dictionary of symbols*, o espelho é um símbolo “da imaginação, da consciência, na sua capacidade de refletir a realidade formal do mundo visível” (CIRLOT, 1978, p. 212). Como visto no início deste trabalho, a imaginação está intrinsecamente atrelada à criação. Inclusive, o conflito entre a imaginação e a realidade é um tema central em *Atonement*. Ademais, a metaficção favorece a instauração deste conflito e permite amplificar a complexidade do mesmo, uma vez que ‘joga’ com a construção e desconstrução da ilusão, ao desnudar a ficcionalidade da obra. Em *Atonement*, este jogo perpassa a narrativa tanto no domínio da forma como no domínio do conteúdo. Como num jogo de espelhos, *Atonement*, o romance de Ian McEwan, desdobra-se no romance da personagem-escritora Briony Tallis, especulando sobre o fazer poético – ficção sobre ficção – isso é metaficção.

Numa entrevista a Jonathan Noakes em 2001, indagado sobre a temática ‘expiação’ em *Atonement*, McEwan responde: “Eu queria jogar, mas jogar seriamente, com algo enraizado mais no emocional do que no intelecto. Queria jogar com a noção da narrativa como uma forma de autojustificação, do quanto de coragem envolve se contar a verdade para si mesmo” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 86). Claramente, McEwan revela sua intenção de jogar com a ficção e a escolha estética de *Atonement* reitera a intencionalidade do seu autor. Na sua essência, a ficção é uma forma de jogo, pois imaginar e inventar não deixam de serem atividades lúdicas. Indubitavelmente, o conceito de jogos associa-se à estética metaficcional. Considerando todos estes aspectos

argumentados até aqui, elegemos as palavras de McEwan para a epígrafe desta tese, da qual se derivam os títulos dos respectivos capítulos. Entretanto, McEwan ressalta a seriedade do seu jogo, a qual, particularmente, se relaciona com a questão da ética na ficção. De fato, *Atonement* fala dos conflitos humanos face às contingências da vida, em que o ser é vitimado e vitimizador da tragédia humana. E este é um jogo sério.

Embora a prática da autorreflexividade faça parte da tradição literária desde a antiguidade clássica e seja notória em outras formas artísticas, como na pintura e na música, desde a Renascença, foi em meados no século XX que se observou uma profusão de obras ostensivamente autorreflexivas. A reação da crítica, estarecida diante do que parecia uma obsessão, despertou um debate polêmico, mais notadamente no meio acadêmico tradicional, e uma onda de defesas apaixonadas por parte dos escritores metaficcionistas, que também compartilhavam da profissão de ensaístas e professores nas universidades. O resultado deste confronto vemos na produção dos primeiros ensaios críticos sobre metaficção. No Prefácio de *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984), Linda Hutcheon afirma que a metaficção é um paradigma observado em muitas formas culturais da contemporaneidade, caracterizando-se como um fenômeno cultural. Em consonância com Hutcheon, entendemos que este aspecto cultural já justifica a investigação deste assunto – justificativa reiterada pela comprovada tradição da prática metaficcional ao longo da história, com Homero, no extremo de um hipotético eixo temporal; Cervantes, como precursor do gênero novelístico metaficcional, e escritores como Laurence Sterne, Henry Fielding e Machado de Assis; e, mais recentemente, John Barth, John Fowles, Vladimir Nobokov, Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino e Umberto Eco, para citar alguns exemplos.

Além disto, observamos que a metaficção tem implicações no modo da representatividade da arte, devido ao seu caráter densamente estético. De modo que a investigação das narrativas metaficcionais tem um papel importante na compreensão da ficcionalidade da obra artística, podendo trazer contribuições relevantes para a teoria e a crítica da ficção. Patricia Waugh constata esta importância quando afirma que

[v]ale a pena estudar esta forma de ficção, não somente por causa do seu surgimento contemporâneo, mas também por causa da compreensão que ela oferece sobre a natureza representacional de toda ficção e sobre a história literária do romance como gênero. Ao estudar metaficção, se está, de fato, estudando aquilo que concede ao romance sua identidade (1984, p. 5).

Uma vez que a metaficção evidencia sua teoria, a aprendizagem sobre o fazer artístico não fica restrita ao crítico e o pesquisador, mas também o leitor e o espectador são instruídos com esta arte. Parece oportuno, neste momento, traçar um breve percurso teórico-crítico da metaficção, compondo, desta forma, a travessia histórica que delinea sua procedência no cenário artístico. Observamos, em primeiro lugar, que não é a antiguidade, mas a ubiquidade que desperta a curiosidade perquiridora sobre a metaficção e gesta os estudos metodológicos ao seu respeito. Em segundo lugar, percebemos que o *corpus* crítico sobre o assunto é, ainda, notadamente marcado pela escassez e pela ênfase na obra literária. Na realidade, a maneira insistente e ostensiva com que se pronuncia a ficção autorreflexiva, produzida a partir dos anos sessenta, determina os debates epistemológicos, iniciados, nos Estados Unidos, por John Barth em “The literature of exhaustion” (1967), por Robert Scholes, em *The fabulators* (1967), e por Robert Alter, em *Partial magic: the novel as a self-conscious genre* (1975) e, na França, frutos do impacto cultural causado pelo *nouveau roman*<sup>7</sup> nas décadas de cinquenta e sessenta, em que se destacam as obras de Jean Ricardou (1973) e de Lucien Dällenbach (1977), esse último particularmente sobre um dos tipos de recursos metaficcionais – a *mise en abyme*. Aproximadamente nos idos de setenta e início de oitenta do século passado, além de pequenos ensaios publicados em periódicos como: *Journal of Narrative Techniques*, *Novel*, *Critique*, *Modern Fiction Studies*, *Partisan Review*, *Boundary 2*, *Tri-Quarterly*, *New Literary History*, *Amerikastudien* e *Texte*, os próprios escritores passam a tecer a defesa de sua arte em livros como *Surfiction: fiction now and tomorrow* (1975), este editado por Raymond Federman, em que um possível corpo teórico pode ser formado a partir dos artigos de escritores como John Barth, Ronald Sukenick, Philippe Sollers, Italo Calvino, Jean Ricardou, Richard Kostelanetz, Robert Pynsent, Raymond Federman e outros.

Ainda em defesa da metaficção, em 1980, Linda Hutcheon publica *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, com o duplo objetivo de “investigar os modos, formas e técnicas da narrativa narcisística” e “estudar as implicações destas observações formais tanto para a teoria do romance como um gênero representacional, quanto para a

---

<sup>7</sup>*Nouveau roman*: designação dada à literatura experimental que surgiu na França a partir dos anos cinquenta, tendo Alain Robbe-Grillet e Jean Ricardou como seus mais influentes teóricos. Rejeitando as convenções do realismo tradicional, o *nouveau roman* propõe uma escrita caracterizada por estruturas autorepresentacionais em *mise en abyme*, com ênfase no uso de recursos metaficcionais no tratamento linguístico e diegético. Dentre seus principais escritores destacam-se Maurice Blanchot, Robert Pinget, Marguerite Duras, Philippe Sollers e Nathalie Sarraute.

teoria das funções interpretativas e criativas do ato de leitura” (1980, p. 155). Também, advogando a favor da metaficção, Patricia Waugh lança, em 1984, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, fundamentada em teorias sócio-culturais e dos Formalistas Russos, apresentando questões sobre a relação entre (meta)ficção e realidade e o uso da paródia e de formas populares nas obras metaficcionais, com a finalidade de demonstrar que “metaficção é uma tendência ou função inerente a *todos* os romances” (1984, p. 5, grifo da autora).

Dando continuidade ao estudo sobre a reflexividade na arte, Linda Hutcheon publica em 1988, o livro *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Ao expandir seu campo de investigação, Hutcheon propõe uma poética própria para o pós-modernismo, que ela denomina ‘metaficção historiográfica’, redefinindo, desta forma, a relação entre o discurso histórico e o literário. Hutcheon caracteriza a metaficção historiográfica como “[...] aqueles romances conhecidos e populares que são intensamente autorreflexivos e, ainda, paradoxalmente reivindicam eventos e personagens históricos [...]” (2000a, p. 5). Segundo Hutcheon, a narrativa, seja ela literária, histórica ou teórica, tem sido o foco de estudos críticos no pós-modernismo (2000a, p. 5) e a metaficção historiográfica incorpora os três discursos, reexaminando e reelaborando as formas e conteúdos do passado, ao conceber a história e a ficção “como construtos humanos (*metaficção historiográfica*)” (2000a, p. 5, grifos da autora). A metaficção historiográfica é particularmente dupla no sentido de conjugar intertextos de ordem literária e histórica (2000a, p. 128). Porém, esta modalidade pós-moderna se apropria do discurso histórico através da paródia, sem renunciar à sua autonomia como ficção. Para Hutcheon, esta intertextualidade “oferece um sentido da presença do passado, mas um passado que pode ser conhecido apenas através dos seus textos, dos seus traços – sejam eles literários ou históricos” (2000a, p. 125).

*Metafiction*, a primeira coletânea de ensaios teórico-críticos, especificamente sobre o assunto, é publicada em 1995, sob os cuidados editoriais de Mark Currie, que, na sua introdução, ressalta a relevância da teoria literária na ficção contemporânea e redefine a metaficção como “um território fronteiro entre ficção e crítica” (1995, p. 21). Nesta perspectiva, Currie organiza seu livro em quatro partes. A primeira parte trata da conceituação da metaficção e é composta pelos artigos “Metafiction”, de Robert Scholes; “What is metafiction and why are they saying such awful things about it?”, de Patricia Waugh, e “Metanarrative signs”, de Gerald Prince. A segunda parte examina a

metaficção historiográfica e a relação entre história e ficção, com ensaios de Linda Hutcheon, Susana Onega e Hayden White. A terceira parte aborda ensaios críticos de escritores metaficcionais como David Lodge, John Barth e Umberto Eco, comentando sobre suas obras e a quarta parte apresenta algumas análises de romances metaficcionais pela mão de críticos como Larry McCaffery, Raymond A. Mazurek, Frederick M. Holmes e Elizabeth Dipple.

No Brasil, somente recentemente, é publicado *O Livro da Metaficção* (2010), de Gustavo Bernardo. Nesse livro, sob uma influência filosófica ceticista, o autor estuda o fenômeno da metaficção como enigmas em busca de identidade estética e existencial, através da análise de *uma* charge de Quino, da minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, de quadros de René Magritte, de gravuras de M. C. Escher, do filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, de fotos de Cindy Sherman e de Chema Madoz, do documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho e das narrativas de Cervantes, Cortázar e Machado de Assis. “Não pretendo nem resolver nem desfazer tais enigmas, mas sim protegê-los o quanto possível” (2010, p. 27), afirma Bernardo. É interessante observar que a metaficção ainda suscite impulsos defensivos, transcorrido meio século após o início de sua ‘exagerada’ exibição.

Visto de forma concisa, este panorama teórico-crítico da metaficção acaba por desvendar acentuadas lacunas temporais que parecem denotar o arrefecimento da crítica acerca deste fenômeno. Entretanto, um exame mais acurado parece apontar para o surgimento de uma diversificação da prática metaficcional no decorrer dos anos, pois a metaficção praticada no modernismo possui outras faces no pós-modernismo. O fato é que a arte se renova constantemente, às vezes, rapidamente, mas a crítica tem passos bem mais lentos. Talvez, essa assertiva elucide o aparente desinteresse por postulados críticos acerca do assunto nos instantes lacunosos.

Percebemos também uma necessidade de revisão teórico-crítica dos conceitos de metaficção e de adaptação; talvez uma reconceituação, visando à necessidade de abrangência dos termos, devido a sua presença em outras artes. Segundo Hutcheon, o debate acerca das narrativas metaficcionais requer uma obra mais analítica e descritiva dos próprios textos e sobre os efeitos destes na crítica literária (1980, p. 4). Portanto, além de uma revisão conceitual, há a necessidade de uma sistematização teórico-crítica, fundamentada na obra artística produzida e não imposta de ‘fora’ para dentro do

universo ficcional. Por esta razão, buscaremos nas próprias obras, que compõem o *corpus* da presente pesquisa, respaldo para sua abordagem analítica.

É certo que já existe uma rica literatura sobre adaptação, porém, segundo Chatman, “[a] natureza teórica da adaptação é raramente abordada”, pois “[o]s críticos geralmente falham em distinguir entre as inadequações que derivam do próprio meio e aquelas que derivam das infelicidades artísticas de certos cineastas” (1990, p. 163). Portanto, há também suficiente espaço para a ampliação e o aprofundamento de um debate acadêmico acerca da natureza da adaptação, principalmente no momento em que se acentua a prática do *remake*, da releitura de obras, da revisão da história e da convergência entre as artes. Salientamos nomes como André Bazin, George Bluestone, David Bordwell, Seymour Chatman, Brian McFarlane, Dudley Andrew, James Naremore, Robert B. Ray, Robert Stam, Deborah Cartmell, Imelda Whelehan e Linda Hutcheon, dentre outros, que têm contribuído substancialmente para a formação de um corpo teórico-crítico dos estudos da adaptação.

Sabemos que as teorias da adaptação derivam, de um modo geral, das teorias da narrativa literária e que há um número significativo de estudos de caso inseridos nesse *corpus*. Reconhecemos que uma abordagem narratológica é consensual entre os teóricos da adaptação, uma vez que tanto a literatura quanto o cinema são “de formato narrativo” (RAY *apud* NAREMORE, 2000, p. 39), pois “a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e [...] através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interargir” (HUTCHEON, 2011, p. 32). Entretanto, percebemos a necessidade de resgatar no meio acadêmico o reconhecimento e a respeitabilidade que a adaptação merece como um fenômeno enraizado nos processos de criação e recepção da narrativa. O entendimento dessa problemática justifica uma pesquisa que possa fazer jus à relevante contribuição da adaptação para a arte em geral.

Dentre as obras de McEwan, elegemos *Atonement* (2001) como *corpus* da presente pesquisa, juntamente com a sua adaptação fílmica homônima (2007), do diretor Joe Wright, com roteiro de Christopher Hampton. A mais premiada obra de McEwan, *Atonement* é inegavelmente uma obra de intensa complexidade. *Atonement* pode ser considerado um romance pós-moderno, mas também preserva o convencionalismo da tradição novelística e, paradoxalmente, subverte este padrão com a adoção de técnicas metaficcionais e temática arrojada, com base cética alicerçada no contexto da pós-



modernidade. *Atonement* evoca a complexa questão do conflito entre a imaginação e a verdade e, por conseguinte, entre ficção e realidade, problematizando os atos de escrita e de leitura, que são tematizados no romance e implicam na criação e interpretação da obra. Ademais, este romance amplia sua complexidade, ocasionando o debate entre ética e estética, particularmente, no que se refere às questões de moralidade e literatura, porém agora numa perspectiva cética. Ao explorar o tema referente à ética e a estética, o romance evidencia uma relevante intertextualidade, principalmente com Jane Austen, Virginia Woolf e Elizabeth Bowen e a evocação da tradição literária inglesa, incluindo Shakespeare, Richardson, Fielding, Eliot, Lawrence, Dickens, Conrad, Byron, Yeats e Auden, materializada, em *Atonement*, nas conversas sobre livros e na correspondência entre os amantes, vestígios da prática literária do século XVIII, precisamente vista em Austen e na literatura epistolar de Richardson. Ademais, em *Atonement*, a intertextualidade não se restringe ao cânone literário, mas dialoga também com documentos oficiais e paratextos, claramente citados na Nota de Agradecimento inserida no final do romance.

Para explorar o confronto entre ficção e realidade, o romance foi estruturado metaficcionalmente e o filme se norteia também por uma escolha estética metaficcional. Por tratar-se de sistemas semióticos diferentes, estudar a adaptação significa analisar uma nova configuração da metaficção, agora em nível imagético. É interessante observar que ambas as narrativas (literária e fílmica) se desdobram autorreflexivamente e os desdobramentos projetam-se em várias direções: na multiplicidade de narrativas, narradores, pontos de vista, autores, escritores, leitores, escritas, leituras, processos, produtos, gêneros, textos, diálogos, papéis, espaços, tempos e realidades. Enfim, estamos diante de obras multifacetadas pela lapidação da metaficcionalidade e esta hibridizada com a paródia.

No seu livro seminal sobre adaptação, publicado em 1957, George Bluestone afirma que “o romance filmado, apesar de certas semelhanças, inevitavelmente se tornará uma entidade artística diferente do romance que lhe serve de base” (2003, p. 64). Surpreendentemente, mais de cinco décadas após esta relevante afirmação, a adaptação parece ser ainda questionada ou incompreendida como obra autônoma e seu valor artístico diminuído, ainda em certos contextos, em que é geralmente considerada “atrasada, de nível mediano, ou culturalmente inferior” (2000, p. 6), como observa James Naremore. Porém, o que hoje testemunhamos é a proliferação de uma variedade

de adaptações, com popularidade garantida, e não restritas a uma mídia específica ou a um determinado gênero, mas visíveis em romances, filmes, peças teatrais, óperas, musicais, capas de DVDs/CDs, ballets, videogames, Web sites, romances gráficos e, até, parques temáticos, como lembrou Hutcheon (2006, p. xiv). Portanto, não é de se admirar que a adaptação tenha se tornado um fenômeno ubíquo e em ampla expansão na nossa sociedade, marcada pela pluralidade, heterogeneidade e pelo hibridismo, que, sem dúvida, atingem os diversos setores do mundo contemporâneo. Autonomia e ubiquidade atestam a importância da adaptação e instigam a necessidade de um olhar investigativo a seu respeito. Convém esclarecer que a adaptação será tratada neste trabalho na sua relação dialógica com a obra inspiradora, por razões óbvias do foco nos estudos comparados entre literatura e cinema.

A despeito de já se distinguirem entre estudiosos renomados posicionamentos “neutros” com relação ao critério da fidelidade, quando o debate envolve adaptação, a tendência, em geral, é considerar o antigo critério de fidelidade do texto fílmico para com o texto literário, com base consciente ou inconsciente na concepção equivocada de que a literatura é superior e, portanto, melhor, do que o cinema. Uma vez que critérios de hierarquia e valoração ainda insistem em perseguir os estudos sobre adaptação, parece premente estabelecer abordagens analíticas desobrigadas de inclinações preconceituosas quanto à adaptação fílmica. Partindo deste princípio, faz-se necessário buscar parâmetros que possibilitem entender o processo de adaptação entre meios diferentes. Nesta perspectiva, inserem-se os postulados propostos por Robert Stam (2005), ancorado no conceito de narratologia comparativa, como suporte teórico norteador para a análise da adaptação fílmica do romance *Atonement*.

É interessante observar que embora a metaficção seja considerada uma estratégia resistente à adaptação fílmica, há um número significativo de adaptações que apresenta recursos metaficcionais, os quais revelam a construção de suas estruturas como artefatos, através da exposição dos marcadores do discurso fílmico, de narrativas em abismo, de comentários críticos ou do uso de vários outros recursos autorreferentes, de modo que a enunciação seja explicitamente articulada com o enunciado. Chama atenção a difícil tarefa de transposição de um meio ao outro, quando se lida com este tipo de narrativa, o que resulta num verdadeiro desafio para o mais experiente e habilidoso cineasta. Adaptações dessa natureza não apenas problematizam o processo de transformação da literatura em cinema, mas, certamente, geram uma série de

implicações para o processo de recepção do filme. Porém, como ressaltou Seymour Chatman, “estas oferecem oportunidades para um cinema mais criativo” (1990, p. 162).

Tendo em vista a premissa de que as narrativas metaficcionais são consideradas resistentes à adaptação fílmica, elaboramos os seguintes objetivos deste trabalho. Primeiramente, faz-se necessário investigar como se configura a metaficcionalidade no romance e no filme e quais as implicações da metaficção nos processos de criação e de interpretação das obras literária e cinematográfica. Tratando-se de um estudo comparado entre literatura e cinema, temos por objetivo analisar a relação dialógica entre as duas obras, com foco voltado para a metaficção, suas implicações e efeitos, considerando o desafio imposto pela dificuldade na transposição deste tipo de narrativa. Além disto, uma vez que esta escolha estética está imbricada com a ética, propomos examinar qual a relação entre ética e estética no romance e no filme e como se resolve esta tensão.

Os princípios teóricos e metodológicos que norteiam a presente pesquisa obviamente envolvem estudos em literatura e em cinema. Considerando o conceito de metaficção como um fenômeno estético cultural, baseamos o aporte teórico desta pesquisa, basicamente, nos estudos de Linda Hutcheon (1980; 1984), Patricia Waugh (1980), Mark Currie (1995) e Gustavo Bernardo (2010). O apoio teórico sobre a paródia fundamenta-se também em Hutcheon (1985; 1988) e, especificamente, sobre a metaficção no cinema, buscamos o ancoramento nos estudos de Christian Mezt (1968), Robert Stam (1981; 1992) e Seymour Chatman (1990). Tendo em mente a adaptação como um fenômeno amplo na arte hodierna, a discussão é orientada por teóricos como Brian McFarlane (1996), Dudley Andrew (2000), James Naremore (2000), Robert Stam (2000; 2005a; 2005b) e Linda Hutcheon (2011). A análise fílmica será direcionada por uma abordagem narratológica, com base no postulado de Robert Stam (2000; 2005a; 2005b). Contudo, como mencionado anteriormente, intentamos buscar suporte teórico nas próprias obras em estudo. No que diz respeito à análise das imagens, serão adotados os pressupostos de Marcel Martin (2003), de André Gaudreault e François Jost (2009) e de Joseph V. Marcelli (2010). A fundamentação teórica para o contexto do pós-modernismo terá embasamento em Linda Hutcheon (2000). Com relação ao debate sobre ficção e história, o conceito de ‘história vista de baixo’, de Jim Sharpe (1992), será considerado na análise das partes II e III do romance. E, finalmente, o alicerce crítico

inicial sobre o romance e a obra Ian McEwan encontra-se em David Malcolm (2002), Peter Childs (2006), Sebastian Groes (2009) e Ryan Roberts (2010).

No que diz respeito à terminologia que utilizamos no desenvolvimento da presente pesquisa, faz-se necessário esclarecer que desafiadoramente sentimo-nos palmilhando um terreno escorregadio, uma vez que um termo tende a transbordar noutro, cruzando suas fronteiras delimitantes, como é o caso do termo ‘intertextualidade’. Esse processo é problematizado pelo lócus de investigação situado numa zona de interseção entre artes e, portanto, entre discursos distintos, entre signos diferentes e, particularmente, entre culturas diversas, capturados no dinâmico processo de convergência e heterogeneidade de saberes. Aliás, não haveria de ser diferente, uma vez que pretendemos passear pelo reino da estética. Agrava esta problemática a escolha por assuntos como metaficção, paródia, adaptação e pós-modernismo, foco de conceituações controversas e, às vezes, de avaliações depreciativas no meio acadêmico e crítico. Resta, enfim, tentar sistematizar a conceituação adotada da maneira mais didática possível, preservando o caráter provisório do fenômeno estético.

Com a finalidade de alcançar os objetivos propostos, este trabalho se organiza em quatro capítulos, mais as considerações preliminares e as considerações finais. O primeiro capítulo, intitulado “As regras do jogo: trajetória teórica da metaficção”, trata da metaficção, partindo do entendimento de que uma revisão conceitual de metaficção se faz imperativa, devido à necessidade de se abordar a questão identitária deste fenômeno. Deste modo, o Capítulo I consiste de três seções. Na primeira seção, considerações terminológicas são apresentadas e uma discussão em torno das várias definições de metaficção é desenvolvida, com a finalidade de buscar uma definição pertinente para o fenômeno, guiada, sobretudo, pelo *corpus* da pesquisa. Na segunda seção, a natureza e as implicações da metaficção são debatidas, com o foco voltado para a compreensão do *status* ontológico da ficção, o que remete para uma reflexão sobre realidade e verdade na ficção. Este debate, ainda, envolve discussões sobre os processos de criação e de interpretação da obra, os papéis do escritor e do leitor/espectador e a importância da escrita e da crítica na obra artística metaficcional. Uma vez que nosso objeto de pesquisa se insere na pós-modernidade, a terceira seção, fundamentada no postulado de Linda Hutcheon, aborda as principais características do pós-modernismo, com o objetivo de respaldar o aspecto ideológico nas obras a serem analisadas e,

finalmente, tratamos das modalidades de metaficção pós-moderna, dando ênfase à paródia na metaficção.

O segundo capítulo, nomeado “O jogo do olhar: trajetória teórica da adaptação” versa sobre uma fundamentação teórica da adaptação fílmica, a partir da concepção de adaptação como produto e como processo, postulada por Linda Hutcheon. Este capítulo divide-se em quatro seções curtas. A primeira seção discorre sobre os (pré)conceitos enfrentados pela adaptação, como uma distorção do olhar sobre este fenômeno cultural. Num primeiro momento, esta seção apresenta as possíveis causas desta distorção e aponta para estudos que fundamentam a adaptação em bases científicas, dando-lhe o merecido destaque no meio cultural. Num segundo momento, a questão da fidelidade é debatida sob vários aspectos, inclusive no que diz respeito à intencionalidade do adaptador. A segunda seção traz breves olhares sobre a conceituação de adaptação, a relação entre adaptação e especificidade do meio e entre adaptação e autonomia. A terceira seção elabora possíveis abordagens para a adaptação, numa perspectiva firmada em alicerces não hierarquizantes. E, finalmente, a quarta seção trata da adaptação de obras metaficcionais. Esta seção também consiste de dois momentos: o primeiro momento tece considerações sobre a metaficção no cinema e o segundo momento explora questões da transposição da metaficção na adaptação fílmica.

O terceiro capítulo, intitulado o “Jogo de espelhos no romance *Atonement* e na sua adaptação fílmica” traça a trajetória da metaficcionalidade no romance e na sua adaptação fílmica. Ressaltamos que há uma ênfase no aspecto formal das obras, com a finalidade de mapear a configuração da metaficção no romance e no filme. Com base numa leitura verticalizada, este capítulo divide-se em três seções. A primeira seção apresenta, em linhas gerais, o romance *Atonement*, seu enredo e estrutura. Observando que a metaficção materializa-se na linguagem e na estrutura da obra, a segunda seção discorre sobre a análise da metaficcionalidade no romance, subdividindo-se em jogo de espelhos linguístico-estilístico e jogo de espelhos estrutural-diegético. Adicionamos, nesta seção, um olhar sobre o jogo de espelhos no nível ideológico, onde se situa a discussão entre ética e estética. E a terceira seção traz a análise da metaficcionalidade no filme e subdivide-se em jogo de espelhos imagético-simbólico e em jogo de espelhos estrutural-diegético. Cada tipo de jogo de espelhos expõe categorias metaficcionais derivadas da estruturação das próprias obras – de *Atonement* e de sua adaptação fílmica.

O quarto capítulo, intitulado “O jogo sério em *Atonement* e na sua adaptação filmica”, exhibe as análises das obras, à luz da teoria estudada. Obviamente, pela impossibilidade de desenvolvermos uma análise de cunho totalizador (algo impossível em qualquer pesquisa), o recorte analítico se limita a cinco seletas passagens extraídas do romance. Nas respectivas narrativas, o tratamento dado à metaficção no que diz respeito à complexidade e inovação orienta a escolha destas passagens, observando, particularmente, os recursos empregados para a elaboração dos desdobramentos próprios do fazer metaficcional. Da mesma forma, cinco relevantes sequências<sup>8</sup> fílmicas são examinadas, sob a perspectiva teórica estudada, considerando os recursos técnicos e cinematográficos utilizados para proceder à transposição do romance em filme e, sobretudo, examinando a elaboração das estruturas metaficcionais no processo de adaptação da obra. Ambas as análises seguem os percalços da metaficção, com o objetivo de detectar como esta se constrói nas obras e como se dá a transposição da metaficcionalidade do romance para o filme.

Para as considerações finais, os principais argumentos levantados na tese e as questões elucidadas no percurso das análises são retomados com a finalidade de traçar o fio condutor da argumentação desenvolvida. Em concomitância, pretendemos apresentar a possível contribuição da pesquisa para os estudos comparados entre literatura e cinema, pontuando a necessidade de aprofundamento da mesma por meio de outras investigações, que possam trazer contribuições substanciais para esta área de conhecimento.

---

<sup>8</sup> Entendemos sequência como “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (AUMONT e MARIE, 2007, p. 268).

## CAPÍTULO I – As regras do jogo: trajetória teórica da metaficção

“In every art two contradictory impulses are in a state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means, and the impulse to make an artifact out of the materials of the medium and so to treat the medium as an end.”

(William H. Gass, 1989, p. 94)

### 1. Definição de metaficção

#### 1.1. Considerações terminológicas

Um retorno à etimologia das palavras pode contribuir para o entendimento inicial acerca do fenômeno ‘metaficção’. Uma vez que a metaficção diz respeito à ficção autorreflexiva, importa primeiramente investigar a origem da palavra ‘reflexividade’. Etimologicamente, a palavra ‘reflexividade’ deriva do verbo latino *reflexio/reflectere* que significa dobrar, virar, voltar para trás. Na realidade, a noção de reflexividade é própria do ser humano; parece existir um *homo reflectus* em cada ser. Simplesmente porque refletir faz parte do pensar, pois os processos cognitivos, inatos ao ser humano, envolvem atos de reflexão, de ponderação, de meditação – o voltar, para não dizer, olhar para trás, o ‘ruminar’ da mente, onde subjaz a noção de reflexividade. Em outras palavras, trata-se da capacidade pela qual a mente volta-se sobre si mesma, tornando-se sujeito e objeto da mesma ação, gramatical e semanticamente falando. Portanto, esta noção não comporta amarras sob nenhum matiz, seja ele social, cultural, temporal ou espacial. A noção de reflexividade pertence ao gênero humano e flui naturalmente no cotidiano, tendo o indivíduo consciência dela ou não. Não se pode negar um ímpeto teorizador nestas assertivas, justificado pela necessidade de prover o respaldo teórico para a presente investigação. Sabemos, contudo, que há uma vasta fortuna teórica e crítica acerca da reflexividade e autorreflexividade, principalmente, no campo da linguística e da semiótica, mas, também, de estudos literários<sup>9</sup>, que ratificam

---

<sup>9</sup> A título de exemplificação, selecionamos aqui as seguintes obras: JAKOBSON, Roman. “Closing Statements: Linguistic and Poetics”. In: SEBEOK, T.A. (ed.). *Style in Language*. New York: 1960; JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974; BENVENISTE, Emile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Ed. Gallimard, 1967; KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L’Enonciation*. Paris: Ed. Armand Colin, 1997; LEVINSON, Stephen C.. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; CAMPOS, Harold.

o seu estatuto de paradigma dentro de uma perspectiva de alargamento epistemológico. Ressaltamos, sobretudo, a importância dos estudos pioneiros de Roman Jakobson sobre as funções da linguagem, no qual ele defende que a função metalinguística existe quando a linguagem, voltando-se sobre si mesma, versa acerca da própria linguagem, a exemplo da gramática, cujo discurso é primordialmente metalinguístico. Este conceito é reelaborado para tratar da complexidade de códigos sobre códigos no campo específico da arte. Inclusive Décio Pignatari ressalta que o ato criador é inerentemente um processo metalinguístico (1974, p. 79). Contudo, a exigência focal da presente pesquisa cerceia uma jornada por estes universos do conhecimento humano.

Segundo Robert Stam, “[a] reflexividade existe onde quer que seres humanos, usuários da linguagem, ‘conversem sobre conversas’, i.e. onde quer que eles reflitam sobre consciência, linguagem, arte e comunicação” (1992, xiii). A linguagem, evidentemente, desempenha um papel capital tanto nas relações humanas em geral como nas cognitivas, visto que o pensamento é verbalizado e se realiza por meio da linguagem. Concluimos, portanto, afirmando que o ato reflexivo participa tanto da linguagem humana como dos processos cognitivos. Vale salientar que a questão da linguagem, como elemento estruturador da compreensão humana e elemento construtor da ‘realidade’, torna-se, em termos teóricos, quase uma obsessão no mundo contemporâneo, sob a influência de pensadores tão diversos, como Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce, Mikhail Bakhtin, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty e Jacques Derrida, o que, de certo modo, vem repercutir na produção de obras metaficcionalis no século XX.

É interessante observar que os termos referentes à reflexividade carregam os prefixos ‘auto’ e ‘meta’ e suas respectivas ‘famílias’. O prefixo grego ‘mētá’ possui um duplo sentido: ‘depois de’ e ‘além de’. Na pista de uma definição para a metaficção, Gustavo Bernardo se apropria deste duplo sentido ao informar que a metaficção é neta da metafísica [metà tà physiká] – palavra que passou, costumeiramente, a ser utilizada em referência a alguns textos de Aristóteles que foram agrupados por Andrônico de Rodes, no Século I, *depois dos* textos referentes à física. E, numa alusão à metáfora

---

*Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª Ed.. São Paulo: Perspectiva, 1992; PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974; NÖTH, Winfried. “Self-Reference in the Media.” Disponível em: <<http://www.uni-Kassel.de/iag-kulturforschung/projektbeschreibung.pdf>>. Acesso em: dez. 2009; McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1987. Reimpressão 2001; METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. 3ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2007.



visual criada pela foto da escada no espelho, obra de Chema Madoz (1990), Bernardo afirma

[c]omo sabemos há muito, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa *além da* realidade de que partimos e *além do* espelho – *além da* ficção (2010, p. 9, grifo nosso).

Esta duplicidade semântica do prefixo grego também é percebida no verbete do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, que indica que ‘meta’ significa ‘mudança’, ‘posterioridade’, ‘além’, ‘transcendência’, ‘reflexão crítica sobre’. Encontra-se, aqui, a convergência de sentidos distintos que se aplicam perfeitamente ao fenômeno metaficcional, como pode ser observado a partir do seguinte comentário: se o fenômeno for considerado na sua totalidade, concluímos que a metaficção trata de uma mudança do *modus faciendi* artístico, que transcende os limites fronteiriços da própria ficção, ao inserir no seu *corpus* tanto a teoria como a crítica, uma vez que incorpora uma reflexão crítica de si mesma e exige a participação ativa do leitor.

Por outro lado, a palavra ‘ficção’ origina-se do latim ‘fictiō’ (criação, escultura, modelagem), forma derivada de ‘fictus’ (formado, esculpido; ensinado; fingido, mentiroso, hipócrita, enganador), particípio passado de ‘fingere’, que significa ‘tocar’, ‘formar’, ‘moldar’, que, por sua vez, dá origem à palavra ‘fiction’, em francês arcaico; e ‘ficcoun’, em inglês medieval. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, ‘ficção’ significa: 1) o ato ou efeito de fingir; fingimento; 2) elaboração, criação imaginária, fantasiosa ou fantástica; fantasia; 3) grande falácia; mentira, farsa, fraude; 4) criação artística (literária, cinematográfica, teatral etc.) em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da realidade; 5) (lit.) caráter imaginativo e criativo de uma obra literária (narrativa, lírica ou teatral); 5.1) freq. (lit.) prosa literária (freq. conto, novela, romance) construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou de elementos da realidade inseridos em contexto imaginário; ficcionalismo, ficcionismo, narrativa. A junção do prefixo ‘meta’ à palavra ‘ficção’ não dilui as conotações já subjacentes nas suas raízes, pelo contrário, parece ampliar o termo, conferindo-lhe o sentido de abrangência, que o fenômeno metaficcional exige, bem como apontando para a complexidade inerente ao mesmo. Portanto, quando se anuncia que metaficção é ficção sobre ficção, a tautologia criada pela expressão não denota simplicidade ou

ilogicidade, mas estabelece um axioma que a epistemologia contemporânea tenta compreender. Indubitavelmente, a metaficção é possuidora de uma natureza filosófica, que se distingue pelos poderes modeladores incidentes sobre os modos de representação artística. Daí, não é de se estranhar que a designação ‘metaficção’ surja como nome de batismo para uma obra intensamente autorreflexiva, num contexto comparativo entre a filosofia e a ficção.

Em 1970, num ensaio intitulado “Philosophy and the form of fiction”, o escritor americano William H. Gass, ao comentar sobre a ficção americana dos anos sessenta, afirma:

Há metateoremas na matemática e na lógica, a ética tem sua alma linguística; dialetos de todos os lugares estão sendo produzidos para conversarem sobre dialetos e o caso não é diferente com o romance. Não me refiro simplesmente àquelas tristes e previsíveis obras sobre escritores que estão escrevendo sobre o que estão escrevendo, mas àquelas, como alguns dos trabalhos de Borges, Barth e Flann O’Brien, por exemplo, nos quais as formas de ficção servem de material sobre o qual outras formas podem ser impostas. Na verdade, muitos dos chamados antirromances são realmente metaficções (GASS, 1989, p. 25).

Possivelmente, não apenas a filosofia, mas também a linguística tenha inspirado a preferência de Gass pelo termo ‘metaficção’, uma vez que a idéia de metalinguagem já havia sido investigada por Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev. Além disto, outros ‘metas’, como por exemplo, ‘meta-retórica’, ‘meta-teatro’, ‘meta-história’ e ‘meta-política’, entraram em uso entre os estudiosos da época, talvez como “um interesse cultural mais geral sobre o problema de como os seres humanos refletem, constroem e mediam suas experiências do mundo” (WAUGH, 1984, p. 2). Conforme Patricia Waugh, o espantoso interesse pelos níveis ‘meta’ dos discursos, a partir dos anos sessenta, deve-se à crescente auto-conscientização social e cultural, ocorrida desde então, e ao entendimento do papel da palavra na construção do sentido do cotidiano. A língua passa a ser vista como um sistema independente, cujas relações com o mundo são muito complexas, problemáticas e reguladas por convenções. Consequentemente, os termos ‘meta’ tornam-se necessários para o exame das relações entre a arbitrariedade do sistema linguístico e o mundo ao qual ele “aparentemente” se refere (WAUGH, 1984, p. 3). Segundo Robert Stam, esta tendência à reflexividade deve ser vista “como sintomática do auto-escrutínio metodológico típico do pensamento contemporâneo, sua tendência para examinar seus próprios termos e procedimentos” (1992, p. xiv). Isto

talvez explique a manifestação da reflexividade em várias áreas do conhecimento, como por exemplo, na linguística, na psicanálise, na cibernética, na ciência, na antropologia e na arte em geral.

É importante salientar que a expressão pejorativa ‘antirromance’, rejeitada por Gass, havia sido concebida para denominar os romances metaficcionais, mediante um paradigma realista convencionado para as narrativas canônicas a partir do século XIX. Além disso, na citação em questão, William Gass distingue duas formas de metaficção concomitantemente praticadas na América: aquela que consiste em ficção sobre a escrita de outra ficção e aquela cujas formas ficcionais autorreflexivas fomentam outras formas de ficção. Na realidade, a metaficção manifesta-se de múltiplas formas e em vários graus de intensidade. O certo é que, no seu nascedouro, o termo ‘metaficção’ já aponta a necessidade de uma definição mais precisa e, ao mesmo tempo, mais “elástica”<sup>10</sup>, o que prenuncia a complexidade do fenômeno.

O termo ‘metaficção’ ganha reconhecimento e é institucionalizado a partir dos anos oitenta, porém houve quem contestasse a sua validade terminológica e, ainda nos idos de setenta e oitenta, uma vasta nomenclatura aparece – todas vinculadas ao seu inventor – sendo os termos mais comuns: ‘self-reflexive fiction’ e ‘fabulation’ (Robert Scholes, 1967 e 1970), ‘self-conscious fiction’ (Robert Alter, 1975), ‘surfiction’ (Raymond Federman, 1975), ‘introverted fiction’ (John Fletcher e Malcolm Bradbury, 1976), ‘self-begetting novel’ (S. Kellman, 1976), ‘parafiction’ (James Rother, 1976) e ‘narcissistic fiction’ (Linda Hutcheon, 1980). Além de guardarem a marca da escolha pessoal dos seus criadores, todos estes termos nomeiam uma ficção intencionalmente autorreflexiva, porém todos refletem perspectivas diferentes desta ficção; a ênfase recaindo ora no desenvolvimento do narrador, ora na autonomia da estrutura ficcional, ora unicamente em formas explícitas de autorreflexividade, ora na alegoria metafórica das estruturas narrativas e ora na combinação destes fatores. Além disto, esta mesma nomenclatura passou a ser utilizada pela crítica literária tanto para descrever a nova ficção, como para designar a mentalidade autorreflexiva do pós-modernismo em reação à crise da representação, como, também, para indicar os recursos autorreflexivos encontrados em textos literários do século XVIII e do século XX.

---

<sup>10</sup> O adjetivo ‘elástica’ foi utilizado por Patricia Waugh para qualificar o termo ‘metaficção’ em razão de sua abrangência (WAUGH, 1984, p. 18).

Mesmo fazendo uso, nesta investigação, de alguns dos postulados citados, o termo ‘metaficção’ será adotado para nomear a ficção auto-intencional, autorreflexiva, autorreferente e auto-representativa, independente das nuances semânticas que esses adjetivos possam expressar e independente de qualquer juízo de valor. A presente escolha deve-se ao fato de entendermos que o termo ‘metaficção’ denota a abrangência que é pertinente ao fenômeno, ao incluir as diferentes formas de autorreflexividade, assim ampliando as fronteiras terminológicas, estabelecidas pelos demais termos. Ademais, no que concerne à terminologia – “narcissistic” – criada por Linda Hutcheon, convém esclarecer que reconhecemos a riqueza poética da alegoria estabelecida entre o mito de Narciso e a metaficção, bem como a validade da leitura irônica aplicada por Hutcheon em resposta àqueles que lamentavam a morte do romance<sup>11</sup>, mas não faremos uso do termo para evitar possíveis associações com as teorias psicanalíticas, particularmente alusivas aos estudos de Freud. Entendemos que, ao inserir a metaficção, ainda que alegoricamente, na tradição clássica, Hutcheon assegura legitimidade e respeitabilidade ao fenômeno no meio acadêmico, e, obviamente, ressalta o caráter autorreflexivo presente no mito grego.

## 1.2. Definição de metaficção

Linda Hutcheon define a metaficção como “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sua identidade linguística” (1980, p. 1). Patricia Waugh, por sua vez, definiu metaficção como “um

---

<sup>11</sup> A ‘morte do romance’ refere-se à discussão em torno da crise de representatividade que anunciava o declínio do romance como gênero literário diante da emergência da cultura de massa e do surgimento de uma escrita literária que não se adequava aos padrões do realismo do século XIX. A rigor, a idéia da possibilidade da morte do romance surgiu em 1925 com a publicação do livro *The decline of the novel*, de José Ortega y Gasset; em 1930, Walter Benjamin aponta uma crise da arte do romance em seu ensaio “Krisis des Romans” e nas décadas de cinquenta e de sessenta, aparecem novas discussões sobre a crise da representatividade, porém algumas contêm um teor positivo e defensivo, como por exemplo: Roland Barthes (“A morte do autor”), Ronald Sukenick (*The death of the novel*), Jacques Ehrmann (“The death of literature”), dentre outros. Além das causas acima mencionadas, várias outras são consideradas responsáveis por tal posicionamento, segundo Robert B. Pippin (*Response to critics*), a morte do romance estava ligada ao soerguimento do niilismo na Europa; David Foster Wallace (*The New York Observer*, October 13, 1997) a atribuiu à mortandade de escritores americanos da geração de pós-guerra; porém, recentemente, Kathleen Fitzpatrick (*The anxiety of obsolescence: The American novel in the age of television*) afirmou que a expressão a ‘morte do romance’ é altamente exagerada e que reflete tanto a ansiedade diante das mudanças no panorama midiático do século XX quanto as mudanças sociais dentro dos Estados Unidos. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_of\\_the\\_novel](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_novel)>. Acesso em: 02 mar. 2011.

termo dado à escrita ficcional que auto-consciente e sistematicamente dirige a atenção para seu status como um artefato com a finalidade de questionar a relação entre a ficção e a realidade” (1984, p. 2). Como podem ser observadas, estas premissas focalizam a literatura, embora possam ser perfeitamente aplicadas ao teatro e ao cinema, cujas qualidades autorreflexivas são mediadas também (mas não somente) pela estrutura narrativa e/ou pela palavra. Com efeito, por serem sistemas semióticos distintos, a materialização da metaficção se dá de modo diferente nas várias expressões artísticas. Inclusive, já existem estudos sistematizados sobre autorreflexividade no cinema, na literatura e no teatro (STAM, 1981 e 1992).

Na introdução do livro *Metafiction*, Mark Currie redefine metaficção como “um discurso fronteiro, como um tipo de escrita que se coloca na fronteira entre a ficção e a crítica e que toma esta fronteira como sua matéria” (1995, p. 2). Currie contesta as definições dadas à metaficção nos anos setenta e oitenta, devido, basicamente, à inadequação do conceito de ‘self-consciousness’, que, segundo ele, se mostra inconsistente com relação às teorias literárias do pós-modernismo, as quais não conferem o sentido de individualidade nem de consciência ao autor, pois a obra parece ter adquirido uma ‘autonomia’ própria. Em segundo lugar, de acordo com Currie, há uma ilogicidade vertiginosa no conceito de ‘self-consciousness’, uma vez que a noção de autoconhecimento exige da metaficção ser consciente, simultaneamente, de sua ficcionalidade e de sua metaficcionalidade “num regresso lógico infinito” (1995, p. 2). Em terceiro lugar, a questão é problematizada pela lacuna temporal existente entre o termo e sua prática bem como pelo constante diálogo entre a metaficção pós-moderna e seus antecedentes; de forma que o conceito de ‘self-consciousness’, para Currie, não é novidade nem é autorreferente, visto que a metaficção faz referência a outras ficções do seu passado histórico e não apenas a si mesma, provocando uma confusão entre o termo e seu objeto, que exerce a função da crítica literária.

Em oposição ao argumento de Currie, percebemos que o termo ‘self-consciousness’, certamente tomado emprestado da psicologia, denota, no contexto da metaficção, referencialidade ao fazer artístico e denuncia a intenção do escritor em exhibir esse fazer, de maneira que a ficção volta-se sobre si mesma, no seu autodesnudamento. Neste aspecto, o que predomina nos processos metaficcionais é a noção de reflexividade. Além disto, comentar sobre a ficção do passado dentro da relação paródica, característica da metaficção hodierna, continua sendo uma qualidade

reflexiva, pois a metaficção trata reflexivamente da ficção e trata-a num *regressus in infinitum* – um dos princípios norteadores da metaficcionalidade da arte.

Em *O livro da metaficção*, publicado em 2010, Gustavo Bernardo define metaficção como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (2010, p. 9). Tratar a metaficção como “um fenômeno estético”, sem dúvida, confere à mesma a abrangência conceitual que lhe é devida, pois certamente implica na inclusão de formas artísticas, como o teatro e o cinema. Visto desta forma, este conceito contempla o transbordamento evidenciado no fenômeno metaficcional e aponta para sua qualidade precípua – a percepção da arte, a sensibilidade, a *aisthesis*. Em defesa da arte metaficcional, Hutcheon faz alusão à qualidade estética da metaficção, descrevendo-a “como o sentido renovado da linguagem, o artefato formal e o desenho estético” (1980, p. 14). De modo interessante, a primeira vinculação da metaficção com a estética encontra-se na obra precursora de John Barth, em que a arte metaficcional, por ele denominada de ‘intermedia art’, “tende a ser intermediária também, entre o âmbito tradicional da estética, por um lado, e a criação artística, por outro” (1981, p. 21). A inserção da metaficção no domínio da estética denota uma relevante constatação, apesar da obviedade do assunto, uma vez que se trata da criação artística.

No rastro de uma conceituação mais precisa, advogamos por uma redefinição ou, talvez, uma revisão conceitual da metaficção, alicerçada nos postulados investigados. Na realidade, buscar uma revisão conceitual legitima-se quando os conceitos operantes mostram-se conflitantes, estagnantes ou ineficazes. Uma solução comumente adotada tem sido o empréstimo da terminologia empregada em outras áreas do conhecimento, às vezes, aplicando-lhe uma adaptação e, às vezes, atribuindo-lhe um novo significado, à sombra do verbete existente. Posições cômodas sob o verniz de empréstimo terminológico inter-áreas não parecem eficazes, nem satisfatórias, no presente contexto de debate acadêmico, quando a prática artística já se consagrou, não se engessou, e paradigmas precisam ser estabelecidos para servir de instrumentalização teórica. Portanto, sem nenhum demérito e nenhuma pretensão de anular as definições já mencionadas, mas tendo em mente a argumentação exposta, propomos aqui definir a metaficção como um fenômeno estético, intencionalmente autorreferencial e autorreflexivo, que orienta o modo de representatividade na arte, inovando a obra artística com suas manifestações em múltiplas formas e intensidades; não estando,

evidentemente, restrito a um determinado meio, tempo, lugar, ou cultura. Afinal, como Linda Hutcheon argumenta, “[e]ste narcisismo formal é um fenômeno cultural amplo, não limitado pela forma artística ou mesmo pelo período” (1980, p. 17).

Ao discorrer sobre os padrões céticos da metaficção, Gustavo Bernardo advoga que “[a] metaficção representa, sim, a busca da identidade, mas ao mesmo tempo define essa busca como agônica: dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade” (2010, p. 52). Nesses termos, entendemos que a questão identitária da metaficção parece fundar um paradoxo, visto que é impossível se conhecer a si mesmo, porque é impossível sair de si mesmo, mas ao mesmo tempo, se tem consciência de si mesmo – autoconsciência. A respeito deste assunto, um aspecto interessante se apresenta: a obra metaficcional parece transpor a barreira ficcional ao incorporar a teoria e a crítica, discursos considerados não-ficcionais, o que corresponderia, por analogia, a ‘sair de si mesma’. No entanto, trata-se de mais um ‘fingimento’ que emerge da construção da obra metaficcional, pois tanto a teoria quanto a crítica acabam sendo também construtos ficcionais, uma vez que se inserem em um contexto de ficção. Afinal, como afirma René Wellek, “arte é “ilusão”, “ficção”, o mundo transformado em linguagem, tinta ou som” (*apud* HUTCHEON, 1980, p. 17), ou a combinação de imagem, som e palavra, no caso do cinema.

Uma vez conceituado o fenômeno metaficcional, faz-se necessário acrescentar seus aspectos caracterizadores de modo a elaborarmos uma melhor compreensão do assunto. Decerto, uma identidade vai sendo construída ao longo da exposição argumentativa, à medida que os traços ‘fisionômicos’ se delineiam. Caracterizar a metaficção pode significar dar os contornos de sua feição; assim sendo, a próxima seção discutirá a relação entre metaficção e o *status* ontológico da ficção e suas decorrentes implicações nos processos de criação e de interpretação da obra artística.

## **2. Características e implicações da Metaficção**

### **2.1. Metaficção e o *status* ontológico da ficção**

O imbricamento entre as características da metaficção e suas consequentes implicações problematiza uma separação, ainda que de intenção metodológica. Mesmo que as características tenham um cunho descritivo, cada uma delas remete para o *modus*

*operandi* do fazer artístico, exercendo uma profunda influência nos processos de criação e de interpretação da obra. Em decorrência da visibilidade do fazer artístico na obra metaficcional, uma questão se sobrepõe às demais: a questão ontológica da ficção. É exatamente esta questão que abarca complexidades de ordem filosófica, sociológica, psicológica, ideológica, artística e, até, teológica, referentes aos conceitos de ‘real’, ‘realidade’ e ‘verdade’; e, por conseguinte, de representatividade da arte. Salientamos, entretanto, que não há, nesse trabalho, a pretensão de investigarmos estes meandros de controvérsias epistemológicas, já saturadas por investigações específicas e abalizadas.

A discussão seguinte aborda, primeiramente, a relação entre metaficção e o *status* ontológico da ficção, buscando mapear o que caracteriza este fenômeno estético e suas prováveis implicações. Embora tenhamos consciência da inevitabilidade de lidar com complexas concepções relativas ao assunto, quando a discussão for permeada por concepções filosóficas, o tratamento dado à abordagem terá caráter conceitual e explicativo, com o objetivo de evitarmos possíveis ambiguidades e desnecessárias imprecisões.

Em 1967, ao comentar sobre a metaficcionalidade da obra de Jorge Luis Borges, John Barth faz a seguinte observação: “é um paradigma ou uma metáfora de si mesma; não apenas a *forma* do enredo, mas o *fato* do enredo é simbólico; ‘o meio é a mensagem’” (1981, p. 27, grifos do autor). Entendemos, portanto, que a metaficção produz uma ficção de feitura metafórica que, sob o domínio da autorreflexividade, torna-se símbolo de si mesma, de modo que o meio e a mensagem se fundem. A peculiaridade deste processo metafórico encontra-se na presença do símbolo e de seu objeto referente no mesmo contexto; e é justamente a evidência da ficcionalidade da obra que proporciona a construção dessa metáfora.

Semelhantemente, quase uma década depois, Raymond Federman reconhece o aspecto metafórico da metaficção quando, em defesa da mesma, profetiza: “Assim, o propósito principal da ficção será desmascarar sua própria ficcionalidade, expor a metáfora de sua fraudulência e já não mais fingir ser realidade, verdade ou beleza” (1981, p. 8). Como escritor metaficcionista e crítico, Federman alicerça sua premissa no conhecimento prático e teórico da ficção, daí a argúcia de seu entendimento. O fato é que a profecia se cumpre na obra metaficcional, em que a ficcionalidade é desmascarada, a metáfora da ‘fraude’ ficcional é exibida e a resistência aos conceitos convencionados pela tradição do realismo histórico tem uma importância fundamental.



Logo, a característica primordial da metaficção reside em exhibir o *status* ontológico da ficção, às vezes, ostensiva e sistematicamente. Em outras palavras, ao voltar-se sobre si mesma, a obra artística se expõe como artefato da criação humana, tornando visível sua construtividade. O texto denuncia: “eu sou ficção” e, ainda, afirma: “ficção é assim”, e, num sentido mais irônico, indaga: “o que é, então, ficção?”. ‘Ser ou não ser’ ainda é a questão. No entanto, as especulações do ‘ser ficcional’ instauram uma série de paradoxos, no sentido filosófico da palavra, isto é, como uma “afirmação que vai de encontro a sistemas ou pressupostos que se impuseram como incontestáveis ao pensamento”, segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

Antes, porém, de investigarmos tais paradoxos, convém elucidar os conceitos de ‘verdade’ e ‘realidade’ na obra ficcional, cujos significados interferem diretamente na compreensão da questão ontológica da ficção. Segundo Linda Hutcheon, quando se trata de ficção, o termo ‘validade’, por ser mais neutro, é mais apropriado do que o termo ‘verdade’, pois ‘validade’ admite “tanto a noção estática da coesão interna e a autonomia ontológica da literatura, quanto a noção mais dinâmica de organização, conforme Aristóteles, ou a motivação mútua das partes da obra de arte” (1980, p. 42). Portanto, em consonância com o princípio que rege o sentido de verossimilhança, segundo Aristóteles, Hutcheon advoga que a ficção “pode apenas ser julgada em termos de sua própria validade interna; “a verdade” não tem significância na arte.” (1980, p. 19). O fato é que *a verdade*, no sentido epistemológico e fenomenológico do termo, requer um referente real (do mundo fenomenal) e não um referente ficcional. No universo ficcional, os referentes são construídos; logo, são ficcionais. Considerando o processo de identificação dos elementos constitutivos da narração, a referenciação do discurso literário se dá, em parte, internamente. Se algo pode ser chamado de ‘verdade’ na ficção, este certamente pertence a um determinado universo de uma determinada obra, onde recebe o selo de ‘validade’ dentro dela, coexiste com outras ‘verdades’ e é regido pelas normas e leis daquele universo.

Hutcheon afirma que “[n]a literatura palavras criam mundos; eles não necessariamente se opõem, ainda que sejam adequados, a qualquer realidade extraliterária. É neste exato fato que reside sua validade estética e seu *status* ontológico” (1980, p. 102-3, grifo nosso). Ademais, segundo Hutcheon, a validade e, até mesmo, o *status* de realidade do romance são determinados pela expectativa do leitor com relação

ao gênero e pela sua criação imaginária de um universo ficcional, através dos referentes linguísticos e não através do conteúdo ou de quaisquer referentes reais (1980, p. 97). Nesse sentido, é interessante examinar a afirmação de Federman acerca da construção ficcional.

Ficções são feitas de entendimento, o qual para a maioria significa principalmente palavras – e somente palavras (faladas ou escritas). Consequentemente, se se admite de início (pelo menos para si mesmo) que nenhum significado é pré-existente à linguagem, mas que a linguagem cria significados à medida que prossegue, isto é, à medida que é usada (falada ou escrita), enquanto progride; então, escrever (particularmente ficção) será um mero processo de deixar a linguagem fazer seus truques. Escrever, então, é *produzir* significado, e não *reproduzir* um significado pré-existente. Escrever é *progredir*, não *permanecer* sujeito (por hábito ou reflexos) ao significado que supostamente precede às palavras. Como tal, a ficção não pode mais ser realidade, ou uma representação da realidade, ou uma imitação, ou mesmo uma recriação da realidade; ela pode apenas ser UMA REALIDADE – uma realidade autônoma cuja única relação com o mundo real é para aperfeiçoar esse mundo. Criar uma ficção é, de fato, uma maneira de abolir a realidade, e especialmente de abolir a noção de que a realidade é verdade (1981, p. 8, grifos do autor).

Resguardada a subjetividade inerente à voz de um escritor, em apaixonada defesa concernente à obra metaficcional por ocasião da crítica acirrada dos anos sessenta e setenta, é importante ressaltar alguns aspectos pontuais na citação acima. Primeiramente, observamos um paralelismo entre a construção ficcional e a construção do significado do seu meio – a palavra, no caso da literatura. Federman, também, chama atenção para o aspecto lúdico da linguagem, característica bastante explorada em obras metaficcionais. Em segundo lugar, Federman destaca a dinâmica do ato criador, o que implica em invenção e renovação, nunca estagnação. Em terceiro lugar, ao tratar da natureza da ficção, o escritor aborda claramente a relação entre ficção e realidade. Desmistificando as convenções sacralizadas do realismo literário quanto aos conceitos de realidade, verdade e representação do real na literatura, Federman acentua a autonomia da obra artística, ao constatar que sua ficcionalidade agencia sua(s) ‘realidade(s)’, como acontece com qualquer outro construto do universo ficcional. Além disto, quando afirma que a ficção não pode ser “uma representação da realidade”, Federman não está afirmando que a metaficção é antirrepresentação, ele está rejeitando a visão distorcida da relação entre a ficção e a realidade, herdada do realismo do século XIX (1981, p. 7).

Quanto à complexa questão da representação do real, Linda Hutcheon declara que “[a]uto-representação ainda é representação” (1980, p. 39). Ao introduzir seu estudo sobre reflexividade no cinema e na literatura, Robert Stam, por sua vez, assevera que “[t]oda representação artística pode se passar por “realidade” ou diretamente admitir seu *status* como representação” (1992, p. 1, grifo nosso). Percebemos que há consonância entre estes críticos no que diz respeito à representatividade na metaficção, contrariando o antigo rótulo de ‘antirromance’ conferido à metaficção literária. De fato, a metaficção não esconde ser representacional; pelo contrário, a obra metaficcional explora seu *status* como representação. Em concordância com o posicionamento de Stam, reiteramos, também, que o modo de representatividade da obra é escolha do artista. Finalmente, vale salientar que a complexidade deste assunto reside em tratar a representação não em termos dicotômicos, e sim de concebê-la em termos dialógicos, isto é, considerando o diálogo entre o representante e o seu representado,<sup>12</sup> o qual proporciona a adequação entre ficção e realidade, conferida por Hutcheon e mencionada anteriormente (1980, p. 102-3). Afinal, em ficção, corresponder a algo existente na realidade não-ficcional não é exatamente ser verdadeiro, é mera ‘coincidência’.

Retomando a investigação dos paradoxos concernentes à questão ontológica da ficção, observamos que estes estão intrinsecamente relacionados às implicações metaficcionais nos processos de criação e de interpretação da obra. Como Hutcheon argumenta: a metaficção “oferece, dentro de si mesma, um comentário sobre seu próprio *status* como ficção e como linguagem e, também, sobre seus processos de produção e de recepção” (1980, p. xii, grifo nosso). O fato é que a metaficção é essencialmente dialógica; no sentido em que o texto, como discurso narrativo, dialoga com o autor, com o leitor, com o crítico, com a teoria (do gênero e da recepção), com outros textos e com outros discursos. Entretanto, por questões de escolhas metodológicas, não aprofundamos, aqui, a discussão acerca do dialogismo na metaficção.

---

<sup>12</sup> Com a finalidade de promover o esclarecimento necessário à compreensão do assunto, cita-se: “[...] a representação deve ser entendida em termos dialéticos e não-dicotômicos; o que significa que entre *representante* e *representado* existe uma relação de interdependência ativa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirma como substituto do segundo que, entretanto, continua *ausente*; assim, “a representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto. A representação é uma entidade cuja eficiente atualidade, paradoxalmente, coincide com o seu colapso. Quando uma representação funciona como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado.” (Martínez Bonatí, 1980:24)” (REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M., 1988, p. 88, grifos do autor).

As implicações metaficcionais no processo de criação da obra artística, geradas pela visibilidade do *status* ontológico da ficção, impõem o exame da construção da escrita e do papel do escritor. Quanto à construção da escrita, percebemos que, se, por um lado, a metaficção revela o *status* ontológico da ficção, por outro, sua revelação também é um construto ficcional, que surge da exposição dos métodos construtivos da ficção, através da teoria e da crítica incorporadas na obra. Portanto, embora denuncie segredos da criação artística, a identidade revelada é, na verdade, construída ficcionalmente, pois faz parte do jogo metaficcional. No entanto, ressaltamos que os segredos não se dão de todo; a revelação não é total e explícita. Ora, logicamente, ao afirmarmos ser ‘algo’, partimos de um parâmetro diametralmente oposto – o não ser ‘algo’. No contexto metaficcional, ‘não ser ficção’ exige ser extraficcional, ou pertencer a um *locus* fora da ficção; o que é impossível, pois até a teoria e a crítica, discursos vistos como não-ficcionais, são ficcionalizados na obra, isto é, sucumbem aos poderes do estético. Daí porque Hutcheon argumenta que “[m]etaficção é ainda ficção, apesar da mudança no foco de narração, do produto que ela apresenta para o processo que ela é” (1980, p. 39). A mudança de foco não elimina a essência do ser; em outras palavras, a aparente exibição da ficcionalidade na obra metaficcional não nega seu estatuto ontológico, pelo contrário, ratifica-o.

Além disto, a inserção da teoria e da crítica na ficção se apresenta paradoxal, porque a metaficção parece cruzar os limites ficcionais da obra. Isto, talvez, explique a razão por que Mark Currie considera a metaficção um discurso fronteiro entre ficção e crítica. Ao afirmar que “[a] fronteira entre a ficção e a crítica tem sido um ponto de convergência, onde ambas têm mutuamente assimilado seus *insights*, produzindo uma energia auto-referente em ambos os lados” (1995, p. 2, grifo nosso), Currie assinala adequadamente o processo de convergência entre os distintos discursos e ele mesmo detecta a existência de um processo de assimilação entre ambos os discursos, que, na realidade, sempre existiu, mas na obra metaficcional torna-se explícito e denso. Porém, o que Currie parece não perceber é que esta assimilação se reveste de ficcionalidade na obra, uma vez que os “*insights*” passam a ser partícipes da construção do universo ficcional. Visto por outro ângulo, um possível deslocamento para fora da ficção é uma ilusão criada como estratégia do jogo metaficcional. Entendemos por ilusão, nesse contexto, o engano produzido pelos sentidos e pela mente, que conduz a uma interpretação errônea. De fato, esse tipo de deslocamento inexiste.

Se pela exposição da sua ficcionalidade, a metaficção desconstrói o contrato de ilusão da obra, convencionado pelo realismo literário, ao fazê-la, ela se constrói, construindo consigo outra ilusão. Nessa assertiva, certamente tautológica, se encontra outro paradoxo. Portanto, entendemos que a ilusão é mantida na obra metaficcional, dedução reiterada pela declaração de Hutcheon de que “[a] arte sempre foi “ilusão”, e como se poderia supor, com frequência, se não sempre, ela tem sido auto-reflexivamente consciente deste seu *status* ontológico” (1980, p. 17, grifo nosso). Aqui, a palavra ‘ilusão’ assume a conotação própria do jargão literário, significando aquilo que é imaginário ou que é criação do imaginário.

Para evidenciar a ficcionalidade da obra metaficcional, o escritor lança mão de uma vasta combinação de recursos, tanto de ordem estrutural como de ordem linguística. Por razões óbvias, não há nesse trabalho a intenção de enumerar, nem tampouco discorrer acerca de tais recursos, exceto aqueles presentes no objeto de pesquisa a ser analisado. Contudo, parece relevante destacar a natureza intensamente híbrida desta instrumentalização. Aliás, hibridismo não é novidade no gênero novelístico, pois este já nasceu misturado (SILVA, 1979, p. 259), a exemplo de *Don Quixote* – obra inaugural na galeria da metaficção. Assim, a obra metaficcional possui uma expressiva maleabilidade de forma e de conteúdo. A respeito do material da (meta)ficção, Federman diz:

O escritor simplesmente materializa (concretiza) ficção em palavras. E como tal, não há limites para o material da ficção – nenhum limite além do poder de imaginação do escritor e além das possibilidades da linguagem. Tudo pode ser dito, e deve ser dito, de todas as maneiras possíveis. Enquanto finge estar narrando a história de sua vida, ou a história de qualquer vida, o escritor de ficção pode ao mesmo tempo narrar a história da história que ele está narrando, a história da linguagem que está manipulando, a história dos métodos que está usando, a história do lápis ou da máquina de escrever que está usando para escrever sua história, a história da ficção que está inventando e até a história da angústia (ou alegria, ou repugnância, ou regozijo) que está sentindo enquanto narra sua história. E desde que escrever significa agora preencher um espaço (as páginas), naqueles espaços onde não há nada a escrever, o escritor de ficção pode, a qualquer tempo, inserir material (citações, imagens, diagramas, gráficos, desenhos, partes de outros discursos, garatujas, etc.) totalmente não relacionados com a história em cujo processo de narração ele se encontra; ou também, ele pode simplesmente deixar aqueles espaços em branco, porque a ficção tanto é o que é dito, como o que não é dito; desde que o que é dito não seja necessariamente verdadeiro e

desde que o que é dito possa sempre ser dito de outra maneira (FEDERMAN, 1981, p. 12).

Federman claramente evidencia a inexauribilidade do fazer artístico, movido pela imaginação humana e pela destreza, para não dizer sagacidade, no manejo da linguagem mediante o material à sua disposição. O tratamento dado a este material, como descrito por Federman, não é novidade da metaficção moderna, pois já pode ser visto em narrativas anteriores, como *Tristram Shandy* e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo. Todavia, ressaltamos nesta citação a acessibilidade do artista diante das possibilidades que a arte lhe confere. Ademais, esta abertura faculta operacionalizar o dito e o não dito, a voz e o silêncio, de inúmeras formas em infindáveis contextos, sob a única condição de que a liberdade e a autonomia sejam preservadas.

Ainda, a despeito do processo de criação, ressaltamos o papel do escritor, principalmente pelas feições inovadoras que este adquire na obra metaficcional e as implicações daí decorrentes. Com os estudos de Jakobson, tomamos consciência de que o ato de comunicação requer um emissor e um receptor da mensagem. Na realidade, todo escritor sempre lidou com o aspecto dependente do significado linguístico; em outras palavras, todo escritor cuidadosamente constrói um contexto que favoreça a elaboração de determinado significado. E, obviamente, a voz fala ao ouvido. Logo, quando escrevemos, temos em mente um receptor; quer admitamos ou não.<sup>13</sup> No texto literário, esta (pre)ocupação do escritor já pode ser vista nas referências explícitas ao leitor em textos da antiguidade clássica.

Em 1968, Roland Barthes anuncia a morte do autor e o surgimento daquele que ele denomina o ‘escriptor’, cuja voz ressoa dos bastidores e não do palco do cenário literário. No ensaio intitulado “A morte do autor”, ao tratar do afastamento do autor, Barthes afirma:

[...] considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo em que seu texto; não é, de

---

<sup>13</sup> Este debate acerca da percepção do leitor no ato da escrita já se encontra na obra seminal de Wayne Booth, *The rhetoric of fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961). Embora o foco da argumentação de Booth, esteja no autor e nos recursos retóricos à sua disposição para a elaboração da escrita novelística, há na obra uma relevante contribuição para a resposta do leitor à obra literária.

forma alguma, dotado de um ser que precedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* (1968, p. 61, grifos do autor).

Observamos que Barthes assinala o desaparecimento de um tipo de autor e, adequadamente, ressalta a escrita como um processo de produção. De fato, o autor não morreu, pelo contrário, ele está bem vivo. Acontece que a autoridade discursiva mudou sua posição e seu posicionamento ideológico, pois o mundo do pós-guerra não tolera mais e não confia mais no ‘ser’ controlador do universo ficcional nos moldes do romantismo ou do realismo. Por isto, o escritor metaficcionista assume a postura de um produtor textual num processo de produção coletiva, isto é, produção com a colaboração do leitor e, indiretamente, do crítico. Linda Hutcheon constata que “[n]a metaficção de hoje, o artista reaparece, não como um criador Romântico e ao estilo de um deus, mas como o fabricante legalizado de um produto social que tem o potencial de participar da mudança social através de seu leitor” (1984, p. xv-xvi). Neste aspecto, Raymond Federman expande a cadeia de produção ficcional para além da criação textual propriamente dita, quando afirma:

Se pretendemos tornar o romance uma forma artística, devemos promover a palavra impressa como o meio e, conseqüentemente, *onde e como* ela é posta na página impressa faz diferença naquilo que o romance está dizendo. Assim, não somente o escritor cria a ficção, mas todos os envolvidos na organização da ficção; o datilógrafo, o registrador, o impressor, o revisor e o leitor participam da ficção, e o meio real torna-se a palavra impressa, como se apresenta na página, como é percebida, ouvida, lida, visualizada (não apenas de forma abstrata, mas também concreta) pelo receptor (1981, p. 10, grifos do autor).

Este conceito de produção coletiva certamente é análogo à produção cinematográfica, porém o engajamento com a recepção da obra bem como a preocupação com a relação entre a mensagem e a página impressa é relevante para a metaficção, o que já pode ser percebido em Laurence Sterne e Machado de Assis, por exemplo. Portanto, a metaficção não nega, nem rejeita, o autor, mas lhe confere um papel social que, de modo algum, é destituído de autoridade. Esta autoridade, no entanto, delega poderes autorais ao seu leitor (às vezes, a uma personagem também), renunciando a um relacionamento com o leitor aos moldes do século XIX, no tocante à

apresentação onisciente de uma realidade empírica; bem como abdicando unicamente da perspectiva do narrador de primeira pessoa do século XX, enquanto oferta ao seu leitor pós-moderno a oportunidade de engajar-se no processo criativo, através da interpretação e construção de sentidos e da criação de mundos imaginários (HUTCHEON, 1980, p. 138). Esta autoridade textual também compartilha de conhecimentos e procedimentos próprios do crítico e os expõe na sua obra.

Quanto às implicações metaficcionais nos processos de interpretação da obra, destacamos a papel do leitor e a relação entre metaficção e crítica. Como mencionado acima, o leitor tem um papel consciente e interativo na produção da obra metaficcional. Na realidade, no que diz respeito às funções de interpretação e decodificação da mensagem no ato de leitura, o leitor nunca foi passivo. Porém, na metaficção, o leitor é cúmplice da produção e da recepção da obra de arte; nele se fundem os papéis de colaborador e de consumidor. A exibição da ficcionalidade da obra metaficcional proporciona o distanciamento necessário que permite ao leitor tomar consciência tanto do processo de produção artística como do seu papel na construção do sentido do texto no ato da leitura. Evidentemente, para efetuar a construção do sentido do texto, o leitor obedece aos códigos, normas e convenções, sugeridas pelo próprio texto (HUTCHEON, 1980, p. 152). Neste aspecto, Hutcheon aponta o enfrentamento de um paradoxo por parte do leitor:

Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a “arte”, daquilo que está lendo; e por outro, exigências explícitas são feitas a ele, como co-criador, para dar respostas intelectuais e afetivas, comparáveis em extensão e intensidade àquelas da sua experiência de vida (1980, p. 5).

Assim, o leitor experimenta, concomitantemente, os processos de estranhamento e de envolvimento com a obra. Além disto, a construção da escrita se equipara ao ato de leitura, visto que ambas se concretizam na medida em que o sentido do texto é construído pelo leitor. Entretanto, vale salientar que a decodificação dos textos metaficcionais requer conhecimento e habilidade por parte do leitor. Portanto, a decodificação dos textos metaficcionais é proporcional à complexidade da codificação do texto e ao cabedal e capacidade hermenêutica do leitor.

Apesar de ser um fenômeno autorreflexivo, a metaficção não se fecha em si mesma, o que seria equivalente a entrar num estado ‘autofágico’; mas permite a abertura



para a multiplicidade, a contingência e a mutabilidade, pertinentes ao estético. Embora alguns textos metaficcionais sejam rotulados por certos críticos de herméticos e estéreis, paradoxalmente o vínculo da arte com a vida é mantido através do leitor (HUTCHEON, 1980, p. 3). Para Hucheon, “[a]quela conexão mimética (ou “vital”) entre arte/vida continua a operar; ela funciona de forma a unir os dois mundos – aquele vivido pelo leitor e aquele vivenciado através do leitor” (1980, p. 92). Além disto, o vínculo da arte com a vida na metaficção é particularmente preservado através do próprio discurso textual, como tecido social, como expressão da vida humana. De acordo com Patricia Waugh, a metaficção, através da exploração de sua forma, questiona como o homem reflete, constrói e intermedia sua experiência com o mundo (1984, p. 2).

A despeito da relação entre metaficção e crítica, convém, primeiramente, ressaltar um aspecto social do contexto histórico no cenário do século XX, pela sua importância no favorecimento da confluência dos discursos literário e crítico. Mark Currie argumenta que

[u]ma simples explicação para esta inseparabilidade seria que os papéis de escritor e de crítico são frequentemente preenchidos pela mesma pessoa. Por um lado, os romancistas, em geral, dependem financeira e intelectualmente do emprego como críticos, de modo que os escritores de ficção são também, por exemplo, os ensaístas que provêem os leitores de jornais o acesso à ficção. Por outro lado, e, talvez, o mais importante para a metaficção, os críticos literários da academia têm, de modo crescente, obtido êxito como romancistas, gerando um alto nível de consciência crítica dentro de suas produções ficcionais (1995, p. 3).

A questão central aqui não é a mercadologia da arte, mas as decorrências das infiltrações de um tipo de discurso no outro, ou seja, do discurso crítico no literário e do discurso literário no crítico. Esta conjuntura sócio-econômica, evidenciada nas palavras de Currie, indubitavelmente, contribui para a produção de obras autorreflexivas, cujo discurso literário incorpora comentários críticos, questionando sua própria ficcionalidade. De fato, o discurso literário passa a receber a influência direta do discurso crítico, que, por sua vez, é, e sempre foi nutrido pelo discurso artístico. Isto não significa dizer que a metaficção dependa da crítica para sua existência, porém significa que esta combinação de discursos resulta em sérias implicações para a literatura, para a crítica e, conseqüentemente, para a teoria do romance. Neste sentido, Mark Currie ressalta que, nesse enlace, a crítica se favorece com a confirmação de uma literariedade

na sua própria linguagem, com uma crescente conscientização sobre a elaboração dos *insights* críticos dentro da ficção e com a tendência a uma abordagem que questiona a habilidade da linguagem crítica para tratar o texto literário com objetividade e autoridade. Quanto à ficção, Currie aponta que esta união resulta na clara assimilação da perspectiva crítica pela narrativa ficcional, na conscientização da artificialidade de suas construções e no estabelecimento da relação entre linguagem e mundo (1995, p. 2). Ainda que os fundamentos críticos sejam ficcionalizados no texto metaficcional e cada obra literária internalize sua própria crítica, de modo geral, tanto a literatura como a crítica, indubitavelmente, se beneficiam da metaficção, com o aprimoramento do fazer poético, por um lado; e por outro lado, com o enriquecimento dos postulados críticos.

A incorporação da crítica na metaficção implica, também, na fusão entre o processo de criação e o de interpretação da obra. Currie observa que “[o] escritor/crítico é, então, uma figura dialética, incorporando tanto a produção quanto a recepção da ficção nos papéis do autor e do leitor de um modo paradigmático para a metaficção” (1995, p. 3). Por sua vez, Hutcheon defende que “[t]extos auto-interpretantes implicam num amálgama das funções de leitor, escritor e crítico na singular e desafiante experiência de leitura” (1980, p. 152). No entanto, a síntese destes dois processos não acontece apenas na figura do escritor, nem apenas na experiência de leitura. Na metaficção, há uma intensa mistura dos papéis de escritor, leitor, narrador e personagem, proporcionada pela exploração da ficcionalidade da obra. Portanto, a fusão entre o processo de criação e o de interpretação da obra metaficcional ocorre nos níveis da enunciação e do enunciado, incidindo, certamente, sobre a teoria do gênero e sobre os modos de representação.

Uma vez que o romance *Atonement* e sua adaptação fílmica – objetos da corrente pesquisa – refletem a ideologia e os discursos pós-modernos, faz-se necessário investigar o caráter da metaficção inserida no contexto da pós-modernidade. Portanto, no sentido de focalizar a argumentação particularmente na obra artística da contemporaneidade, discorreremos, na próxima seção, sobre as principais características da estética pós-moderna, com base no postulado de Linda Hutcheon em *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (2000a), e, finalmente, trataremos das modalidades de metaficção pós-moderna que orientam explicitamente o romance *Atonement*.

### 3. Metaficção e pós-modernismo

Curioso é perceber que, quando da publicação de *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, em 1980, Linda Hutcheon deliberadamente não associou a metaficção ao pós-modernismo e justificou: “[a]s razões para esta escolha são muitas e, não menos importante, é que o termo “pós-modernismo” me parece ser um rótulo muito limitador para um fenômeno contemporâneo tão amplo quanto à metaficção” (1980, p. 2). Por outro lado, Patricia Waugh afirmou que “[m]etaficção é um modo de escrita dentro de um movimento cultural mais amplo, frequentemente reportado como pós-modernismo” (1984, p. 22). Esta contradição, claramente presente nas citações acima, parece se resolver com a declaração de Hutcheon quatro anos depois da primeira publicação do seu livro. Pois, no Prefácio da edição de 1984, Hutcheon, apesar de fazer ainda objeções ao termo ‘pós-modernismo’, admite que “seria tolice negar que a metaficção é hoje reconhecida como uma manifestação do pós-modernismo” (1984, p. xiii). O que a fez mudar de idéia foi certamente uma melhor compreensão sobre a feitura artística da pós-modernidade. O fato é tal que, na introdução do livro *A theory of parody* (2000b)<sup>14</sup>, Hutcheon declara:

Por meio disto, confesso que tenho estado obcecada pela paródia durante a maior parte da minha vida profissional. [...] Uma vez que o termo *pós-modernismo* tornou-se o modo aceito de falar sobre, primeiramente, a arquitetura e, depois, as outras formas artísticas que são autorreflexivas e paródicas, minha obsessão manifestou-se (apenas dissimulada) em vista do mais amplo fenômeno cultural da pós-modernidade (2000b, p. xi, grifo da autora).

Desta forma, Hutcheon reconhece a amplitude do termo ‘pós-modernismo’ e retifica sua concepção acerca do assunto, expressa na primeira edição do seu livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Portanto, a questão primordial aqui não está no locus da metaficção, isto é, se esta se insere ou não no pós-modernismo, nem tampouco na extensão dos referidos fenômenos (pós-modernismo e metaficção). Como a metaficção é uma prática estética anterior ao que se concebe como ‘pós-modernismo’, faz-se relevante investigar as características inerentes ao diálogo que os

<sup>14</sup> Esta versão será utilizada todas as vezes que se citar o prefácio, intitulado “A new introduction, an old concern”, que não consta da versão traduzida para a língua portuguesa.

dois termos instauram neste novo momento. Para tanto, torna-se necessário estudar mais detalhadamente o pós-modernismo, que tem se infiltrado em tantas áreas da cultura atual, transitando pela arquitetura, biologia, zoologia, geografia, medicina, história, filosofia, teologia, política, antropologia, pedagogia, literatura, crítica e teoria estética, música, dança, cinema, teatro, televisão, vídeo e nas artes visuais em geral.

A complexidade do ‘pós-modernismo’ não se limita ao seu termo; as discussões em torno da dificuldade de uma definição acurada tornam-se evidentes entre estudiosos do assunto. De acordo com Thomas Docherty, seria inútil tentar uma simples definição para o termo ‘pós-modernismo’, pois o mesmo vagueia entre “sentidos extremamente complexos e filosóficos, e – por outro lado – uma mediação extremamente simplista, como uma tendência niilista e cínica dentro da cultura contemporânea” (DOCHERTY, 1993, p. 1). Linda Hutcheon alega que mais importante do que uma definição exata para o termo é encontrar uma “poética” que apresente uma estrutura teórica aberta e flexível e possa orientar “tanto nosso conhecimento cultural como nossos procedimentos críticos” (2000a, p. 14), pois

[...] o pós-modernismo é um empreendimento contraditório: suas formas artísticas (e sua teoria) simultaneamente usam e abusam, instalam e, então, desestabilizam, de modo paródico, a convenção, apontando auto-conscientemente tanto para os seus próprios e inerentes paradoxos e provisoriedade como, obviamente, para sua releitura crítica ou irônica da arte do passado (2000a, p. 23).

Com estas palavras, Hutcheon acaba por elaborar uma definição para o pós-modernismo, embora seja esta mais centrada numa caracterização do que numa conceituação propriamente dita. Além da natureza contraditória e paradoxal do pós-modernismo, destacamos nesta citação o uso do recurso paródico para tratar do confronto entre a estética e os discursos político e histórico próprios do pós-modernismo (2000a, p. 22). Sabemos que esta natureza contraditória e paradoxal do pós-modernismo é a expressão de um pensamento cético nutrido no seu âmago, resultante do desenvolvimento da psicanálise e o surgimento do desconstrutivismo, que contribuíram para a descrença no sujeito, e de uma filosofia, impregnada pelas doutrinas existencialistas de Martin Heidegger (1889-1976), que influenciou pensadores contemporâneos como Foucault, Derrida, Habermas, Baudrillard e outros. No meio filosófico-científico, a veia ceticista foi alimentada por Werner Karl Heisenberg e seu

“princípio da incerteza”, originado da mecânica quântica, o qual pregava que um fenômeno é afetado pela observação e a descrição do mesmo.

É importante notar, como afirma Gustavo Bernardo, que “junto com as dúvidas científicas e as incertezas políticas, retorna com a mesma força a metaficção” (2010, p. 42), fundamentada em bases céticas, já mencionadas via Patricia Waugh, ao observar que “[n]um sentido, a metaficção apóia-se numa versão do princípio de incerteza de Heisenberg” (1984, p. 3). Contudo, Waugh argumenta que a questão é mais complexa na metaficção, “[p]orque enquanto Heisenberg acreditava que se poderia pelo menos descrever, se não uma *imagem* da natureza, então uma imagem da *relação* de alguém com a natureza, a metaficção mostra a incerteza até deste processo” (1984, p. 3, grifos da autora). Na realidade, a metaficção explora a impossibilidade de se representar o mundo como ele realmente é, pois, como bem ressalta Waugh: “[n]a ficção literária, é de fato possível ‘representar’ os *discursos* do mundo” (1984, p. 3, grifo da autora). Mais uma vez, no sentido de que toda visão é mediada pela linguagem, o debate move-se em torno da questão do discurso, ou melhor, discursos, dentro da pluralidade e fragmentariedade características do pós-modernismo. Ademais, como Waugh assegura

[a] escrita da metaficção contemporânea tanto é uma resposta como uma contribuição ao senso ainda mais radical de que a realidade ou a história são provisórias: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas inconstantes (1984, p. 7).

A relação entre a metaficção contemporânea e o pós-modernismo é adequadamente definida por estas palavras de Waugh, visto que a metaficção retrata a ideologia da pós-modernidade, caracterizada pelas incertezas e pelo efêmero. Pois o fazer metaficcional espelha a interinidade dos preceitos que regem a arte e, por analogia, o mundo, conscientizando o leitor a respeito do contexto em que este está imerso e do seu papel social dentro deste contexto. Em suma, a metaficção traduz uma estética politicamente engajada, não necessariamente com o esforço para apresentar soluções; mas, sobretudo, comprometida com o projeto de suscitar questionamentos e reflexões acerca do ser, dos sistemas, da arte, do mundo e, enfim, da vida.

### 3.1. Características do pós-modernismo

Embora os estudos sobre o pós-modernismo sejam vastos, aprofundar o debate sobre o assunto está fora do objetivo da presente pesquisa. Portanto, por basicamente duas razões, este estudo centraliza-se na caracterização postulada por Linda Hutcheon em *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, cuja elaboração parte do princípio de que o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, resolutamente histórico e inevitavelmente político” (2000a, p. 4). Primeiramente, o princípio norteador da abordagem de Hutcheon revela-se amplo o suficiente para abarcar a complexidade do fenômeno pós-moderno e, em segundo lugar, a proposta de Hutcheon fundamenta-se na prática artística e a análise a ser feita aqui encontra eco na sua teorização aberta.

Hutcheon ressalta, em primeiro lugar, que o pós-modernismo tem uma relação contraditória com a cultura humanista liberal, uma vez que a contesta – embora não a negue –, exatamente por estar inserido na sua conjuntura. Porém, a poética do pós-modernismo recusa-se a propor qualquer estrutura ou paradigma narrativo, pois se caracteriza pela incredulidade em sistemas universais, os quais ainda que pareçam atrativos, e até necessários, não deixam de ser ilusórios (2000a, p. 6). Entretanto, de acordo com Hutcheon, pensadores como Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard e outros sugerem que o conhecimento não pode prescindir da “cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer reivindicação de ‘verdade’, ainda que provisória” (2000a, p. 13), considerando que narrativas ‘padronizadas’ não surgem naturalmente, mas são construídas. Em virtude disto, o pós-modernismo questiona as narrativas que se elevam ao *status* de ‘padrão’, sem se colocar ele mesmo como paradigma (HUTCHEON, 2000a, p. 13).

Hutcheon também enfatiza o relevante debate acerca da tendência transgressiva do pós-modernismo, que questiona as fronteiras estabelecidas pelas convenções sociais e artísticas. De acordo com Hutcheon, “[a]s convenções fictícias ou ilusionistas da arte são frequentemente desnudadas com o objetivo de desafiar as instituições nas quais estas encontram um abrigo – e um significado” (2000a, p. 9). De modo que os limites entre gêneros literários, e até entre artes, adquirem uma impressionante fluidez e conseqüente complexidade, mesclando-se entre si e com outros discursos numa infundável combinação de registros, a exemplo de *O nome da rosa*, de Umberto Eco. Além disto, observamos claramente a travessia de fronteiras entre ficção e não-ficção

(segundo Hutcheon, arte e vida, por extensão) com o uso e ‘abuso’ de discursos originários da teoria literária, do jornalismo, da história e da ciência, por exemplo; onde a relação intertextual se dá geralmente através da paródia – “a descontinuidade irônica que é revelada no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança” (2000a, p. 11) – em notória interrogação acerca da questão da originalidade e da autenticidade na arte.

Outra característica proeminente no pós-modernismo é a descentralização do sujeito resultante da orientação ceticista dominante na sociedade. E porque o caráter da subjetividade está sob escrutínio no pós-modernismo, os conceitos tradicionais de perspectiva entram em declínio, então “[o] sujeito perceptivo não mais assume ser uma entidade coerente e geradora de significado” (2000a, p. 11). Na arte, constatamos a instabilidade do ponto de vista com o uso intenso de múltiplas perspectivas. Inclusive, as múltiplas perspectivas observadas na arte não ficam restritas às construções narrativas, elas reproduzem a ideologia da pós-modernidade, pois a descentralização do sujeito reflete a rejeição a qualquer tentativa de totalização ou homogeneização do sistema e abre espaço para a interinidade e a heterogeneidade, o que favorece a inclusão do diferente, do marginal (aquilo que está à margem da sociedade) e das minorias. Consequentemente, a temática artística ajusta seu foco nos conflitos de classe, de raça, de sexo e de etnicidade; e uma vasta produção artística com base na pluralidade cultural emerge de dentro ou de fora destas comunidades distintas, reivindicando validade para suas diferentes perspectivas. O interessante é que esta arte encontra espaço e respaldo de receptividade num público ávido por novidade ou pela inserção no contexto sócio-econômico. Possivelmente, numa alusão aos versos do poeta irlandês W. B. Yeats<sup>15</sup>, como uma voz profética ecoando no tempo, Hutcheon assevera que

[o] centro não mais se sustenta completamente. E, da perspectiva descentralizada, o “marginal” e o que estarei chamando de “ex-centrado” (seja de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnicidade) recebe nova significação à luz do reconhecimento implícito de que nossa cultura não é realmente o monólito homogêneo (que é classe média, masculino, heterossexual, branco, ocidental) que poderíamos admitir. O conceito da alteridade alienada (baseado em oposições binárias que escondem hierarquias) cede, como argumentei, àquele das diferenças, isto é, à declaração, não da igualdade

---

<sup>15</sup> “Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world” [As coisas se desfazem; o centro não se sustenta; / A mera anarquia está solta no mundo] (In: WILLIAMS, Oscar. Ed. *Immortal poems of the English language*. New York: Washington Square Press, 1952, 1977, p. 489.)

centralizada, mas da comunidade descentralizada – outro paradoxo pós-moderno. O local e o regional são enfatizados em virtude da cultura de massa e de um tipo de vasta vila global informacional com que McLuhan podia somente sonhar. A Cultura (com C maiúsculo e no singular) tornou-se culturas (minúsculo e plural), como documentado detalhadamente pelos cientistas sociais. E isto parece estar acontecendo apesar do – e eu argumentaria, talvez mesmo por causa do – impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo tardio: ainda outra contradição pós-moderna (2000a, p. 12).

Observamos que o ‘marginal’ não é eleito como um novo centro, pois se há alguma certeza, esta é provisória e contingente, isto é, depende do circunstancial, daquilo que se abate de fora sobre o sujeito e, portanto, não pode haver consensos. Na realidade, o amálgama de contradições que caracteriza o pós-modernismo traz no seu cerne a complexa questão da diferença e da multiplicidade cultural, sem, contudo, propor soluções universalizantes, pois parece fugir do enfrentamento sócio-político-econômico, por um lado, e do confronto ético-estético, por outro. Percebemos, ainda, que forças totalizantes produzidas pela homogeneização da sociedade de consumo e pela uniformização constante da cultura de massa paradoxalmente interagem com a diversificação no interior do fenômeno pós-moderno e, segundo Hutcheon, são desafiadas, mas não são negadas (2000a, p. 6).

Ainda segundo Hutcheon, a arte pós-moderna assegura, mas também questiona as premissas alicerçantes do liberalismo burguês que permeiam a cultura hodierna, sejam elas concernentes a valor, ordem, sentido, controle ou identidade – princípios humanistas não mais considerados eternos e imutáveis (2000a, p. 13). Portanto, como Hutcheon argumenta, a arte pós-moderna “ainda instala aquela ordem, mas então a usa para desmistificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de conceder e de atribuir significado” (2000a, p. 7). Contudo, Hutcheon sugere que mesmo as limitações impostas pela visão pós-moderna podem possibilitar um melhor exame das inter-relações entre os construtos sociais, estéticos, filosóficos e ideológicos (2000a, p. 13). Nas palavras de Hutcheon,

[...] as contradições formais e temáticas da arte e teoria pós-moderna operam para o seguinte fim: chamar atenção tanto para o que está sendo contestado quanto para o que está sendo ofertado como uma resposta crítica à pós-modernidade; e assim o faz de tal maneira autorreflexiva que admite sua própria interinidade (2000a, p. 13).



De fato, a interinidade característica do pós-modernismo é resultante da conjugação do ceticismo, da contingência e da heterogeneidade. Nesta perspectiva, a arte encontra o contexto propício e promissor para frutificar-se em abundância, pois o estético se sobrepõe imperiosamente sobre as possíveis limitações e contradições forjadas no bojo da pós-modernidade. Aliás, “[a] interinidade e a heterogeneidade contaminam quaisquer tentativas nítidas de coerência unificante (formal e temática)” (HUTCHEON, 2000a, p. 12).

Dentre as características do pós-modernismo postuladas por Hutcheon, destacamos a questão da relação entre literatura e história. A sobreposição de discursos permite ao texto pós-moderno estabelecer uma relação com o passado através da história ficcionalizada, “como um desafio libertador no que se refere a uma definição de subjetividade e criatividade que por muito tempo ignorou o papel da história na arte e no pensamento” (2000a, p. 11). Trata-se de uma forma irônica de repensar a história, sem o olhar nostálgico, porém com o intento de uma revisitação crítica, em que os intertextos são reelaborados dentro de certa perspectiva ideológica e estética. Hutcheon considera que o pós-modernismo “confronta e contesta qualquer descarte ou recuperação do passado em nome do futuro” (2000a, p. 19), pois busca uma reavaliação bem como um diálogo com o passado sob a perspectiva do presente, rejeitando o suporte de um significado transcendental (2000a, p. 19). Portanto, segundo Hutcheon, o pós-modernismo afirma a existência do passado, mas questiona o conhecimento efetivo que se pode ter deste passado (2000a, p. 20).

Particularmente, esta questão do passado na arte pós-moderna, ou melhor, a relação entre ficção e história é abordada na análise do romance *Atonement*, em cuja narrativa este referido diálogo é instaurado através da ficcionalização de um episódio da II Guerra Mundial – a retirada de Dunkirk. Porém, convém, neste momento, discorrer sobre um corpo teórico, notadamente, articulado com os objetos da presente pesquisa – o romance *Atonement* e sua adaptação fílmica.

### **3.2. Modalidades de metaficção no pós-modernismo**

“A metaficção não é o único tipo de ficção pós-moderna e nem é um tipo exclusivamente pós-moderno de ficção” (CURRIE, 1995, p. 15). Com este comentário,

Currie situa curiosamente a metaficção no cenário artístico, pois pontua a existência de uma variedade modelar de ficção na pós-modernidade e, também, admite a presença da metaficção fora do pós-modernismo. Exatamente porque é plural e heterogêneo, o pós-modernismo não se limita a um único modo de expressão ficcional. Inclusive, devido à vasta potencialidade combinatória do fenômeno metaficcional, uma variedade de modalidades pode ser construída dentro do seu domínio, como evidenciam as próprias obras artísticas. É relevante lembrar que a prática da metaficção denuncia sua teoria. Além disto, acerca da versatilidade do fenômeno reflexivo, é interessante trazer à baila a discussão de Robert Stam:

A reflexividade não vem com uma valência política pré-anexada; ela pode estar fundamentada na estética da arte-pela-arte, no formalismo específico do meio ou no materialismo dialético. Ela pode ser individualista ou coletiva, narcisista ou inter-subjetiva. Ela pode ser um sinal da frivolidade boêmia ou da sinceridade politicamente motivada. Por uma ficção simplificadoria, separei três modos perenes de arte reflexiva: o *lúdico*, por exemplo, a auto-referencialidade lúdica de uma novela de Borges, um Keaton de duas bobinas ou uma comédia televisiva; o *agressivo*, a desumanização moderna típica de *Ubu Roi* de Jarry ou *L'Age d'Or* de Buñuel; o *didático*, as ficções materialistas Brechtianas de Godard, Berger, Tanner. Não faço grandiosas reivindicações teóricas para as três modalidades; sua utilidade é mais retórica do que científica. Elas não são de modo nenhum mutuamente exclusivas nem podem ser simploriamente atreladas a um dado período, artista ou até mesmo um texto. Embora certos períodos históricos ou movimentos possam favorecer o florescimento de um modo específico (a vanguarda moderna é especialmente tendente à agressividade, o pós-modernismo é frequentemente lúdico), todos os três modos são também tão perenes quanto os impulsos humanos que os embasam. Muitos textos simultaneamente desenvolvem as três modalidades, a questão está na proporção, tendência, impulso (1992, p. xvi-xvii, grifos do autor).

Através das palavras de Stam, percebemos que a reflexividade atinge várias *strata* formadoras de uma cultura, sejam elas políticas, ideológicas, sociológicas, psicológicas, educacionais, linguísticas ou estéticas. Como fenômeno estético, a metaficção perpassa vertical e horizontalmente estas *strata*, modelando e deixando-se modelar; na realidade, exibindo sua qualidade ‘camaleônica’ – capacidade de se metamorfosear em consonância com o contexto em que se insere; porém, salvaguardando sua autonomia. Além disto, convém ressaltar que os impulsos apontados por Stam traduzem efetivamente a intencionalidade do artista e incidem

diretamente na construção ideológica da obra e no efeito produzido por esta durante o processo de interpretação. Neste sentido, o romance *Atonement* se insere no tipo de texto que contempla simultaneamente as três modalidades apontadas por Stam, variando “na proporção, tendência, impulso” (STAM, 1992, p. xvii). Ressaltamos, no entanto, que a modalidade lúdica encontra-se imbricada com a modalidade agressiva, pois o impulso de ‘brincar’ se reveste de seriedade, manifestada pela confrontação com os parâmetros literários, sociais, culturais e religiosos, a ser discutida posteriormente nas análises. Como estas modalidades são, em *Atonement*, instrumentalizadas por uma forma paródica na metaficção, voltamos o foco para este tipo de paródia, seu funcionamento e seus efeitos nos processos de criação e de interpretação da obra.

### 3.2.1. Metaficção e paródia

De acordo com Mark Currie, muitos têm visto a paródia como um modo intertextual de escrita com notória função crítica (1995, p. 5). Linda Hutcheon entende a paródia como “uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade” e como “uma forma de discurso interartístico” (s/d, p. 13), contextualizando seu estudo sobre paródia nas teorias da intertextualidade (s/d, p. 32). Aliás, no que diz respeito à relação entre intertextualidade e paródia, convém ressaltar que Gérard Genette adota o termo ‘hipertextualidade’ para denotar a relação entre um dado texto (hipertexto) e um texto anterior (hipotexto). Este conceito se aplica à paródia, mas os termos ‘intertextualidade’ e ‘paródia’ não são permutáveis; portanto, não devem ser confundidos entre si, simplesmente porque ‘intertextualidade’ não traduz o processo paródico na sua íntegra, como será demonstrado a seguir. Segundo Hutcheon, Genette foca seu postulado no aspecto formal e estrutural da paródia, mas “rejeita qualquer definição de transtextualidade que dependa de um leitor (e implicitamente de um autor)” (s/d, p. 33). Logo, sua abordagem não contempla procedimentos pragmáticos ou hermenêuticos, que são indispensáveis na questão da paródia, visto que a prática artística indica novos caminhos e a recepção determina a realização da paródia. Além disto, de acordo com Hutcheon, Genette restringe a paródia aos modos satíricos ou lúdicos, os quais ele denigre (s/d, p. 33). Na realidade, no sentido da presença de um diálogo entre textos, o aspecto intertextual da paródia é indiscutível, mas a prática autorreflexiva da paródia na metaficção pós-moderna requer outros esclarecimentos.

Assim sendo, convém visitar o conceito de paródia e examinar detalhadamente suas características e funções na obra metaficcional contemporânea.

Tradicionalmente, a paródia está vinculada ao conceito de oposição entre textos, com o evidente intento de produzir o efeito do ridículo. O *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1975), registra paródia como: 1) imitação cômica de uma composição literária; 2) imitação burlesca; 3) (Teat.) comédia satírica ou farsa em que se ridiculariza uma obra trágica ou dramática; arremedo. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009) define paródia como “obra literária, teatral, musical, etc. que imita outra obra ou os procedimentos de uma corrente artística, escola, etc. com o objetivo jocoso ou satírico; arremedo”. O *Webster’s third new dictionary of the English language* (1976) define paródia como 1) uma escrita na qual a linguagem e o estilo de um autor ou obra é imitada com o efeito cômico ou ridículo, frequentemente com certas peculiaridades altamente exageradas; um estilo literário caracterizado pela reprodução de peculiaridades estilísticas de um autor ou obra com o efeito cômico ou ridículo; 2) uma forma ou situação que mostra uma imitação fiel em um grau, mas é fraca, rídícula ou distorcida; 3) uma imitação de uma composição musical na qual o texto original ou música foi alterado geralmente para um modo cômico. Em *The Norton anthology of the English literature*, paródia “geralmente rebaixa o nível do original; é um recurso do ridículo; embora, às vezes, do ridículo de si mesma” (ABRAMS, M. H. (ed.), 1986, p. 2596). No glossário de termos literários da antologia *English literature*, paródia é “uma imitação exagerada de outra escrita com o efeito cômico. Frequentemente, a paródia é um tipo de crítica, que aponta para as incongruências no original” (DAICHES, David *et all* (eds.), 1968, p. 824). Como podemos observar, os dicionários e as antologias concordam na associação da paródia com o cômico, o burlesco e o grotesco e registram a paródia como uma cópia inferior e infeliz de um texto anterior. Portanto, os significados de paródia tendem a serem depreciativos e pejorativos. Possivelmente, a depreciação da paródia tenha uma explicação na sua vinculação com a comédia, considerada historicamente um gênero menor. Wellek e Warren afirmam que “[a] teoria clássica tinha, também, sua diferenciação social de gêneros. A épica e a tragédia lidam com os assuntos de reis e nobres, a comédia com aqueles assuntos da classe média (a cidade, a *burguesia*) e a sátira e a farsa com o povo comum” (1982, p. 234, grifo do autor).

Buscando esclarecer o conceito de oposição associado à paródia, Hutcheon chama atenção para a raiz etimológica da palavra, oriunda do substantivo grego *parodia*, que significa ‘contra-canto’. Conforme Hutcheon, o elemento *odos* (canto), formador da palavra ‘paródia’, expressa a “natureza textual ou discursiva da palavra” (s/d, p. 47). O prefixo grego ‘para’ possui dois significados, a saber: ‘oposto a’ (de modo desfavorável), ‘contra’ e ‘ao lado de’, ‘lado a lado’, o primeiro significado provavelmente fundamenta o conceito que coloca a paródia em oposição ao texto anterior. Em consonância com o escritor e crítico inglês Kingsley Amis (1978), Hutcheon argumenta que a aversão do crítico literário F.R. Leavis pela paródia “baseava-se na sua crença de que aquela era o inimigo filisteu do gênio criativo e da originalidade vital” (s/d, p. 14). Hutcheon, portanto, discorda desta forma de conceber a paródia como parasitária e derivativa (s/d, p. 14). Acontece que, nos tempos atuais, a escrita novelística metaficcional demonstra claramente que a paródia adquiriu um sentido mais amplo e mais diversificado, variando do intento pejorativo ao elogioso. Esta prática artística hodierna evidencia que “a paródia pode, obviamente, ser toda uma série de coisas. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente do texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. Seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (HUTCHEON, s/d, p. 28). Portanto, a paródia na metaficção não é mais concebida como um tipo de imitação cômica, e de menor estatura literária, que se contrapõe a uma obra literária anterior. A paródia é entendida como uma escrita palimpséstica que funde autorreflexivamente a criação e a crítica, possui um caráter intencional e ideológico e incorre de modo analítico e metodológico na teoria do gênero e na história literária.

Interessante é observar a veia paródica nos precursores da metaficção moderna, a exemplo de *Don Quixote*, de Cervantes, *Shamela*, de Henry Fielding e *Northanger Abbey*, de Jane Austen. Hutcheon defende que a origem da estrutura autorreflexiva que orienta muitos romances modernos pode ser encontrada na intenção paródica, iniciada em *Don Quixote*, “uma intenção de desmascarar convenções obsoletas pelo desafio, pela reflexividade” (1980, p. 18). No livro *A theory of parody*, Hutcheon postula que não há definições trans-históricas da paródia, pois a paródia sofre alterações culturais e suas diferentes manifestações estéticas demandam também alterações teóricas (2000b, p. xi e 19). Portanto, a paródia, desenvolvida por Pope e Swift, na primeira metade do século XVIII, com a intenção de ridicularizar, assume a forma de breves zombarias

satíricas no século XIX e transforma-se, no século XX, em extensas estruturas irônicas, em que a obra anterior é reelaborada e recontextualizada (2000b, p.xi-xii).

Sabemos que o conceito de paródia tem sido devidamente investigado por vários teóricos, destacando-se os estudos de Mikhail Bakhtin. Entretanto, devido à necessidade de se fazer um recorte teórico, optamos pelo estudo de Linda Hutcheon, cuja proposta alargada mais se adéqua às exigências da metaficcionalidade nas obras a serem investigadas. Contudo, por uma questão de coerência teórica, faz-se necessário situar Bakhtin no contexto da teoria adotada neste presente trabalho. Para Bakhtin, “o formulador da polifonia literária e do dialogismo”, a paródia é “um híbrido dialogístico intencional. Dentro dela, linguagens e estilos iluminam-se activa e mutuamente” (HUTCHEON, s/d, p. 90-91). Uma definição válida, pois contempla as características primordiais da paródia: o hibridismo, o dialogismo, a intencionalidade e a multiplicidade discursiva. Todavia, Hutcheon constata que Bakhtin não fez elogios à paródia moderna (lembrando que os escritos de Bakhtin datam das duas primeiras décadas do século XX<sup>16</sup>), pois ele declarou que “[...] nos tempos modernos, as funções da paródia são estreitas e improdutivas. A paródia tornou-se doentia, o seu lugar na literatura moderna é insignificante” (*apud* HUTCHEON, s/d, p. 91). Sabemos, no entanto, que a prática paródica intensificou-se notadamente nas duas últimas décadas do século XX. Porém, um exame no contexto histórico e local de Bakhtin explica sua reação, visto que “era a literatura contemporânea [da sua época] que os seus coevos formalistas e marxistas promoviam” (HUTCHEON, s/d, p. 92), por isto Hutcheon afirma que

[m]uito embora isto seja uma reacção autodistintiva natural da parte de Bakhtin, não deveríamos aceitar hoje essas censuras como leis, pois isso seria ignorar a lição do próprio Bakhtin acerca da historicidade singular de cada elocução. Deveríamos olhar para o que as teorias sugerem, e não para o que a prática nega, pois dentro da própria natureza muito pouco sistemática e, com frequência, vaga dessas teorias reside o seu poder de sugestão e provocação (s/d, p. 92).

---

<sup>16</sup> Por exemplo, o livro *Problemas da obra de Dostoiévski*, de Bakhtin, que trata dos conceitos de carnavalização, literatura dialógica, polifonia, paródia, foi escrito em 1928, ou conforme alguns, em 1925. As críticas de Bakhtin aos formalistas datam de 1928 (LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Vol. I. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1983, p. 253).

Sem dúvida, Hutcheon reconhece a relevância do pensamento bakhtiniano para os estudos contemporâneos. No entanto, Hutcheon chama atenção para a “tensão em Bakhtin entre teoria e prática, entre sugestividade e restrição” e para a “tendência utopista de Bakhtin”, que o inclinava a “sempre fazer cair o negativo no positivo”, eliminando, na prática, “o polo negativo da ‘ambivalência’ dialógica” (s/d, p. 92). Em resumo, apesar de conferir a validade dos conceitos de Bakhtin, Hutcheon pontua limitações na sua prática. Hutcheon constata que “os romances autorepresentativos de hoje [1985], em razão da sua utilização da paródia, são ainda mais aberta e funcionalmente polifônicos em estrutura e estilo do que a obra de Dostoievsky alguma vez foi” (HUTCHEON, s/d, p. 93). Certamente, o contexto histórico da contemporaneidade e, principalmente, a constante mutação do estético, patente nas formas artísticas, legitimam a argumentação de Hutcheon.

Conforme Hutcheon, a contribuição para o estudo de paródia, nos termos atuais, trazida pelos formalistas russos (primeiramente Tynjanov e, depois, Bakhtin<sup>17</sup>), diz respeito inicialmente ao entendimento da paródia “como um modo de autorreflexividade, uma maneira de chamar atenção para o convencionalismo que consideravam ser central na definição da arte” (HUTCHEON, s/d, p. 52). O conceito de paródia, elaborado por Tynjanov e aqui apresentado através de Hutcheon, mostra-se estrategicamente significativa para o estudo da metaficção, uma vez que envolve a definição de “um sistema literário como um sistema de funções da ordem literária que se encontram em interrelações contínuas com outras ordens, como é o caso das convenções sociais” (HUTCHEON, s/d, p. 36). Neste sentido, entendemos que há a presença de um sistema dentro de outro sistema, noção ostensivamente explorada nas obras metaficcionais, em que as narrativas de desdobram por dentro. Em consonância com os formalistas, Hutcheon verifica que

---

<sup>17</sup> É oportuno ressaltar que, ao tratar da heteroglossia no romance, Bakhtin observa o que chama de estilização paródica, ou seja, a presença, particularmente no romance cômico, de “um reprocessamento cômico-paródico de quase todos os níveis de linguagem literária” (p. 301). Bakhtin argumenta que a estilização paródica de uma linguagem genérica, profissional e de outras *strata* literárias contrapontua com a “linguagem comum” (“geralmente a norma comum da linguagem falada e escrita de um determinado grupo social” (p. 301), contendo o ponto de vista e valores correntes) e com o discurso autoral, “que incorpora diretamente (sem qualquer refração) intenções semânticas e axiológicas do autor” (p. 301). Conforme Bakhtin, “a fala do outro é introduzida no discurso do autor (a história) de *forma velada*, ou seja, sem quaisquer marcadores formais que geralmente acompanham a fala, seja direta ou indireta” (p. 303, grifo do autor), como sendo outro enunciado numa linguagem distinta da linguagem do autor. Semelhante estilização paródica pode ser percebida em *Atonement*, porém agora inserida num contexto crítico e irônico e adensado pelo agenciamento da metaficção. Para delimitar nosso foco, não exporaremos este conceito nas análises aqui apresentadas.

[a] paródia se desenvolve da constatação das inadequações literárias de uma determinada convenção. Não simplesmente um desmascaramento de um sistema inoperante, a paródia é também um processo necessário e criativo, através do qual, novas formas aparecem para revitalizar a tradição e abrir novas possibilidades para o artista. A arte paródica tanto é um desvio da norma, como insere a norma em si mesma como material de suporte (1980, p. 50).

Em outras palavras, a paródia foi concebida pelos formalistas “como uma substituição dialéctica de elementos formais, cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas” (HUTCHEON, s/d, p. 52). Assim, uma paródia se realiza quando uma nova forma, com sua função alterada, isto é, ‘refuncionalizada’ (termo usado pelos formalistas), surge da forma antiga, que havia se degenerado em simples convenção, sem necessariamente destruir a obra inspiradora. De modo que a paródia “torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária” (HUTCHEON, s/d, p. 52). Consequentemente, segundo Hutcheon, “[a] metaficção parodia e imita de modo a criar uma nova forma, como uma síntese, que é justamente tão séria e válida quanto a forma que ela tenta dialeticamente superar” (1980, p. 25).

A refuncionalização paródica revela-se, por conseguinte, um processo criativo, necessário e eficaz para o reabastecimento da arte e para a liberdade do artista no seu empenho criador e inovador. Além disto, é relevante constatar que o desvelamento de convenções tradicionais, provocado pela paródia, anuncia sua natureza paradoxal, pois a paródia opera simultaneamente pela repetição, partindo da norma e subvertendo a mesma. Hutcheon afirma: “A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (s/d, p. 39). No impulso conservador, a paródia retém e escarnece de outras formas estéticas, enquanto que, no impulso revolucionário, a paródia tem poder transformador, criando novas sínteses (HUTCHEON, s/d, p. 32). Em outras palavras, a forma paródica legitima sua própria transgressão.

A operacionalização da paródia mescla criação e crítica e a obra resultante desta mistura possui autonomia e natureza singular, pois o material da obra parodiada é reelaborado, de modo que novos significados lhes são conferidos, culminando, enfim, numa outra obra. Hutcheon argumenta que



[a] pragmática da paródia, então, é provavelmente tão complexa quanto sua estrutura formal dupla ou sua ambivalência ideológica. Como a ironia, a paródia é uma forma de discurso indireta bem como de dupla voz, mas não é parasitária de modo nenhum. Ao transmutar ou remodelar os textos anteriores, a paródia aponta para a dependência diferente, mas mútua, entre si e os textos parodiados. Suas duas vozes nem se mesclam, nem se cancelam, reciprocamente; elas operam conjuntamente, enquanto permanecem distintas na sua marcante diferença. Neste sentido, pode-se dizer que a paródia, na essência, é uma estratégia retórica menos agressiva do que conciliatória, construindo mais do que atacando seu outro, enquanto ainda retém sua distância crítica. É esta distância crítica, entretanto, que tem sempre permitido a sátira ser tão efetivamente desenvolvida através das formas textuais da paródia (2000b, p. xiv).

O desdobramento estrutural e ideológico da paródia demonstra tratar-se de um fazer metaficcional, pois ambos possuem aspectos paradoxais, intertextuais, polifônicos e críticos. A potencialidade de agenciar o contraditório e a multiplicidade sem eliminá-los, mas operacionalizando seus elementos constitutivos num processo de recriação, inclusão e inovação, corrobora o desvelamento da ficcionalidade da obra dentro dos parâmetros da autorreflexividade, propostos pela metaficção contemporânea. Além disto, ao caracterizar a paródia desta forma, Hutcheon disserta inevitavelmente sobre suas múltiplas funções e anuncia a valência de um dos instrumentos alicerçantes da metaficção contemporânea – a própria paródia.

Tendo em mente aspectos etimológicos, pragmáticos e hermenêuticos, Hutcheon postula a favor de um novo conceito de paródia, que possa responder às exigências da obra artística da contemporaneidade. Com esta finalidade e argumentando tenazmente em sua defesa, Hutcheon define paródia como repetição que inclui diferença, como

[...] imitação com distância crítica irônica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (s/d, p. 54).

A distância crítica, apontada por Hutcheon, corresponde à separação entre o texto que está sendo parodiado e a nova obra que o incorpora e, geralmente, essa distância é marcada pela ironia, que “tanto pode ser apenas bem humorada como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva”

(HUTCHEON, s/d, p. 48). A transcontextualização pode ocorrer pela apropriação literal de reproduções ou pela reelaboração de elementos da obra parodiada na nova obra. A inversão irônica consiste no processo de revisão, substituição e transformação de elementos de uma obra anterior que, ao ser inserido na nova obra, pode sofrer as mais diversas alterações, dependendo da intenção do artista e da demanda ideológica da obra. Ainda, de acordo com Hutcheon, a operacionalização tanto da paródia como da ironia se dá em dois níveis: um superficial (primário) e outro implícito (secundário) (s/d, p. 51). O significado do nível implícito advém do contexto onde a paródia está inserida, de modo que o significado final da paródia encontra-se no reconhecimento da sobreposição dos dois níveis. Esta duplicidade e o efeito pragmático ou *ethos* tornam a paródia um modo importante de auto-reflexividade na literatura, na música, no cinema, na arquitetura e nas artes visuais da modernidade (HUTCHEON, s/d, p. 51).

Acerca do processo de recepção, Hutcheon defende a importância do ato enunciativo na concretização do reconhecimento, interpretação e decodificação da paródia. Neste sentido, o ato enunciativo envolve um contexto pragmático, constituído “pela intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida no processo de codificação e de decodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos” (HUTCHEON, s/d, p. 33). O fato é que, na obra metaficcional, o leitor ou espectador deve decodificar não apenas as estruturas paródicas, mas também a intenção codificada, através da inferência feita a partir do competente texto. Assim, a identidade estrutural do texto paródico coincide com a codificação e decodificação (reconhecimento e interpretação) do texto no nível estratégico (HUTCHEON, s/d, p. 50-51). Nas palavras de Hutcheon, “a paródia não envolve apenas um *énoncé* estrutural, mas também a *énonciation* inteira do discurso” (s/d, p. 35). Portanto, neste aspecto, a paródia se instaura como ponto de convergência do processo de criação e de recepção da obra artística.

Além disto, paradoxalmente, a paródia causa um distanciamento necessário para que o leitor possa reconhecer o código literário no ato da leitura, o que favorece a co-participação do leitor na criação imaginária da obra; mas, por outro lado, a paródia pode proporcionar uma familiarização do leitor ou espectador com a obra parodiada, o que facilita a decodificação e interpretação no ato de leitura. Contudo, é importante destacar que a decodificação de textos metafissionais não é uma tarefa fácil e, como a ironia, “a paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes

e intérpretes” (HUTCHEON, s/d, p. 50). Portanto, do leitor são exigidos conhecimento e capacidade de interpretação para conseguir construir a identidade do texto paródico metaficcional. O leitor se depara com o familiar e, paralelamente, com o estranhamento na construção do sentido do texto. Este paradoxo implica na manutenção do vínculo entre a arte e a vida, neste sentido, através do leitor. É interessante observar que, no que se refere propriamente ao texto, a paródia estabelece este mesmo tipo de conexão (arte-vida) através da intertextualidade explícita com outros textos, do passado ou do presente, sinalizando a relação entre arte e mundo, devido às implicações ideológicas e éticas que perpassam o texto paródico.

Em *Atonement*, a metaficção agrega uma pluralidade discursiva, orientada por duas vertentes: o resgate da tradição literária européia e a revisão da história da II Guerra Mundial, particularmente da retirada de Dunkirk em 1940. Quanto ao resgate da tradição literária, percebemos que há uma intertextualidade paródica (2000a, p. 16), usando a terminologia de Hutcheon, com a literatura gótica, evidenciada logo na epígrafe do romance, extraída do romance *Northanger Abbey* (1818), de Jane Austen, que se apresenta como fonte inspiradora para a temática central do romance (o confronto entre ética e estética), a exploração das conversações sobre livros, a caracterização da protagonista, a descrição espacial e a construção da atmosfera de suspense no romance. É interessante observar que esta intertextualidade com Austen desdobra-se por dentro da narrativa, criando intertextos com os intertextos de Austen, como, por exemplo, a questão da difícil iniciação no ‘mundo dos adultos’, explorada em *Atonement* e também no romance intitulado *Romance of the Forest* (1791), de Anna Radcliffe, que é baseado no romance gótico *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, e é citado por Henry Tilney, personagem de Austen, em *Northanger Abbey* (p. 150). Esse é apenas um exemplo da complexa intertextualidade, operacionalizada pela metaficção em *Atonement*.

Percebemos também que a literatura de cunho psicológico praticada por Virginia Woolf e Henry James é parodiada através das incursões do narrador nas mentes das personagens e do estilo adotado pela personagem-escritora Briony Tallis. Ilustra esta assertiva a passagem da carta do editor à jovem escritora Briony, tecendo comentários críticos acerca da sua novela *Two figures by a fountain*. O editor, que assina com as iniciais ‘CC’, comenta: “Alguma coisa singular e inexplicada é apreendida. Entretanto, nos perguntamos se não havia um pouco demais das técnicas de Mrs. Woolf” (p. 402,

grifos do autor<sup>18</sup>). Convém lembrar que, neste modo de metaficção, a paródia não é usada para destruir as convenções literárias do passado, nem para se antagonizar totalmente com elas, como acontecia com a metaficção praticada nos anos sessenta. O foco está na reelaboração dos conceitos artísticos e na recriação da arte, recontextualizada na contemporaneidade. Portanto, em *Atonement*, há um *ethos* respeitoso com relação ao cânone literário, mas não totalmente isento de uma perspectiva crítica e irônica, evidenciada nos comentários autorais e na própria crítica, incorporada na narrativa.

Ademais, em *Atonement*, a metaficção parodia documentos oficiais, correspondências e romances de guerra, claramente citados na Nota de Agradecimento, inserida no final do romance. Estes paratextos inserem-se na segunda vertente, aqui já mencionada, e têm o propósito de ancorar a revisão da história, que resulta no debate acerca da história ficcionalizada e, por conseguinte, da ficcionalização da história. Ao adotar os princípios metaficcionais do texto fonte, a adaptação de *Atonement* também parodia e o faz através do desdobramento, visto, por exemplo, na inserção da sequência do documentário sobre a chegada dos soldados sobreviventes da guerra, e exibido através da cena do noticiário dentro do filme – um exemplo da metaficção através de *mise en abyme*. Portanto, a adaptação de *Atonement* mantém a estratégia paródica existente no romance.

Tendo estes conceitos em mente, prosseguimos no rastro de instrumentos que viabilizem a continuidade da presente pesquisa, voltando agora o foco da argumentação exclusivamente para o cinema, com a finalidade de investigar o processo de adaptação fílmica e analisar a construção da metaficcionalidade na obra artística. Assim sendo, o próximo capítulo abordará a fundamentação teórica da adaptação fílmica: os pré(conceitos) e prováveis causas, a questão da fidelidade, a necessidade de um alargamento conceitual, a relação entre adaptação e especificidade do meio e entre adaptação e autonomia. Em seguida, examinaremos algumas abordagens metodológicas de cunho desierarquizantes. E, por último, trataremos de alguns preliminares histórico-teóricos pertinentes à metaficção no cinema e discutiremos questões da transposição da metaficção no processo da adaptação fílmica.

---

<sup>18</sup> McEWAN, Ian. *Atonement*. New York: Anchor Books, 2001. Ao longo do texto, as referências serão identificadas apenas com o número da página, referente a esta edição. Como mencionado anteriormente, as traduções das passagens extraídas do romance são nossas.

## Capítulo II – O jogo do olhar: trajetória teórica da adaptação

“A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”.

(Linda Hutcheon, 2011, p. 28)

“Adaptação is similarly both a leap and a process”.

(Dudley Andrew, 2000, p. 29)

### 1. (Pré)conceitos

#### 1.1. Distorção do olhar: depreciação da adaptação

Em 1948, ao concluir o ensaio intitulado, em inglês, “Adaptation, or the cinema as digest”, o famoso crítico e teórico do cinema francês André Bazin fala da possibilidade de se imaginar um reino da adaptação (2000, p. 26). A julgar pela proliferação de adaptações em nossos dias, poderíamos afirmar, parafraseando Abel Gance<sup>19</sup>, que é chegado o tempo da adaptação, pois a adaptação parece reinar soberana na contemporaneidade. Por um lado, presenciamos um ambiente de adensamento midiático, nutrido por um mercado consumista e ávido por novidade e possibilitado pelo contínuo avanço tecnológico, responsável pela “aparição de novas mídias e canais de difusão em massa” (GROENSTEEN *apud* HUTCHEON, 2011, p. 25). Por outro lado, há um movimento de transmutação entre as várias formas artísticas, resultando numa variedade de adaptações, não restritas a uma mídia específica ou a um determinado gênero, mas visíveis em romances, filmes, peças de rádio e teatro, óperas, musicais,

---

<sup>19</sup> Tendo iniciado suas atividades no cinema em 1911, o ator, roteirista e cineasta francês Abel Gance destacou-se entre os impressionistas franceses nos anos vinte. O movimento de vanguarda impressionista, mais aceito como Escola Francesa ou La Première Vague, caracteriza-se pela exploração “de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos”, além da “importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem” (MARTINS, 2008, p. 91). Despertando o interesse pelo cinema no meio artístico e literário, o impressionismo fez florescer uma cultura cinematográfica na França com a criação dos cineclubes, a publicação de periódicos e a inserção da crítica do cinema na imprensa. O fascínio pela arte cinematográfica e pelo poder da câmera levou Gance a fazer a seguinte declaração em *L’art cinématographique* (1927): “é chegado o tempo da imagem!” (*apud* STAM, 2006a, p. 51).

capas de DVDs/CDs, balés, videogames, fliperamas, sites virtuais, quadrinhos e, até, em parques temáticos, como lembra Linda Hutcheon (2011, p. 14)<sup>20</sup>.

Apesar da sua atual popularidade e ubiquidade, a adaptação foi depreciada ao longo dos anos por um público muito particular: literatos e ‘fãs’ ou pessoas familiarizadas com a obra adaptada, falando de um modo geral. Evidentemente tal reação negativa ocorre no âmbito da recepção pelos conhecedores<sup>21</sup> da obra adaptada, que já experienciam a adaptação “como obras inerentemente “palimpsestuosas” [...] –, assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2011, p. 27). O próprio termo ‘adaptação’ já prenuncia “uma relação declarada com outra(s) obra(s)” (2011, p. 27). Portanto, todo aquele que conhece a obra adaptada é levado a fazer comparações e ‘tecer’ comentários acerca do assunto, ainda que não esteja necessariamente abalizado para tal. Sobretudo quando a discussão é a adaptação da literatura para o cinema, a crítica, particularmente, mostrou-se em um primeiro momento tendenciosa e negativa e, conforme Robert Stam, “profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (2006b, p. 19). Dentre esses termos depreciativos, Stam acentua uma proliferação de tropos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’ e ‘profanação’, cada um “carregando sua carga específica de ignomínia” (2006b, p. 20).

Seguramente, o discurso depreciativo acerca da adaptação fundamenta-se no axioma de que a literatura é considerada superior ao cinema, como argumenta Stam

---

<sup>20</sup> A título de ilustração, seguem-se alguns exemplos de adaptações fílmicas entre artes: a animação *O rei leão* (1994), de Roger Allers e Rob Minkoff, é adaptado para o musical da Broadway homônimo (1997); *Mamma mia* (1998), musical britânico, escrito por Catherine Johnson, foi transposto para o filme homônimo (2008), dirigido por Phyllida Lloyd; *O lago dos cisnes* (1877), balé em quatro atos da música de Tchaikovsky, com libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, foi adaptado para o filme *Black Swan* (2010), de Darren Aronofsky; as canções de Chico Buarque foram adaptadas para a mini-série televisiva *Amor em 4 atos* (2011), sob direção de Tande Bressane, Tadeu Jungle e Bruno Barreto; *Olhos nos olhos*, canção de Chico Buarque, foi adaptada para o filme homônimo (2011), de Karim Aïnouz; os quadrinhos *Capitão América*, lançado pela Marvel Comics em 1941, foram adaptados para o cinema com o título de *Capitão América: o primeiro vingador* (2011), de Joe Johnston; a fábula *Chapeuzinho vermelho*, de Charles Perrault, foi adaptada para o filme *A garota de capa vermelha* (2011), de Catherine Hardwicke; o poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, foi adaptado para o filme homônimo metaficcional (2012), de James McTeigue; a peça *Coriolanus*, de William Shakespeare, foi adaptada para o filme homônimo (2012), de Ralph Fiennes; *As aventuras de Tintin; o segredo do Licorne* (2012) animação, de Steve Spielberg, foi adaptado dos quadrinhos do cartunista belga Georges Remi, conhecido por Hergé.

<sup>21</sup> Ao invés dos termos ‘culto’ ou ‘instruído’, o termo ‘conhecedor’ será adotado ao longo da investigação, conforme a nomenclatura utilizada por Linda Hutcheon, a qual “sugere esperteza e inteligência cotidiana, bem como entendimento, e evita algumas associações elitistas dos outros termos em favor de um tipo de compreensão mais democrática da duplicidade enriquecedora e palimpséstica da adaptação” (2011, p. 166).

(2006b, p. 20). Além disto, Stam assevera que a superioridade erroneamente atribuída por alguns se encontra enraizada inconscientemente em preconceitos que se reportam às relações entre as duas artes, como: a antiguidade, o pensamento dicotômico, a iconofobia<sup>22</sup>, a logofilia<sup>23</sup>, a anti-corporalidade<sup>24</sup> e a carga de parasitismo. Além destes seis pontos brilhantemente elucidados por Robert Stam, Linda Hutcheon ainda menciona, como responsáveis pela depreciação da adaptação, dois interessantes fatores: um de cunho histórico e estilístico (“[a] valorização (pós)-romântica da criação original e do gênio criativo”) e outro relacionado à teoria da recepção (as “expectativas contrariadas por parte de um fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido” ou “por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo”) (2011, p. 24). O primeiro fator, mencionado por Hutcheon, orientou uma estética elitista, que favoreceu a noção de superioridade da literatura, a manutenção de um sistema de valoração da obra artística e a ênfase no artista como um indivíduo superdotado de atributos artísticos. Entretanto, o mito da originalidade é questionado no pós-estruturalismo, a partir do entendimento de que não há texto absolutamente original, pois os textos são construídos a partir de outros textos, “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 22). O segundo fator apontado por Hutcheon (expectativas contrariadas por parte do espectador), de cunho hermenêutico-pedagógico, reforça a visão negativa da adaptação pela exigência da ‘fidelidade’ ao texto adaptado, para deleite daquele que reverencia a obra adaptada ou para fins didáticos no sentido de facilitar a compreensão da obra em estudo, ou ilustrar o debate sobre a obra ou, ainda, o que é pior, substituir a obra literária pela fílmica no contexto ensino-aprendizagem.

A respeito da metáfora do parasitismo, citado por Stam, consideramos oportuno trazer à baila uma breve discussão que envolve o texto *The cinema* (1926), de Virginia Woolf<sup>25</sup>, no qual, focando na qualidade da adaptação, Woolf refere-se à literatura como

---

<sup>22</sup> Iconofobia refere-se ao “o preconceito enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neoplatônica do mundo da [sic] aparências dos fenômenos” (STAM, 2006b, p. 21).

<sup>23</sup> Logofilia refere-se à “valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos” (STAM, 2006b, p. 21).

<sup>24</sup> Anti-corporalidade indica uma aversão à ““incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso” (STAM, 2006b, p. 21).

<sup>25</sup> Para uma discussão mais ampla sobre o assunto veja AZERÊDO, Genilda. “Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica”. IX ENIL e IX Encontro Nacional de Interação em

“presa” e “vítima” do cinema (“um parasita”) (WOOLF, 1950, p. 182, 183). Por questionar ironicamente a inevitável simplificação da obra literária na transposição de uma mídia a outra, feita de modo simplista e superficial, este texto de Woolf tem sido alvo de severas críticas por parte de renomados teóricos (STAM, 2008a, p. 3). No entanto, quando o texto de Woolf é tomado na sua totalidade, tais críticas revelam-se equivocadas e injustas, uma vez que Woolf reconhece a potencialidade do cinema e de sua linguagem específica, como podemos ver em suas palavras: “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão”, pois “enquanto todas as outras artes nasceram nuas, essa, a mais jovem, nasceu plenamente aparelhada” (WOOLF, 1950, p. 183, 186). Apesar de Woolf adotar uma postura autoprotetora, como observa Hutcheon (2011, p. 116), sua reivindicação capital neste ensaio “é que o cinema adapte a literatura de modo criativo, inventivo, autônomo, fazendo uso consciente de suas potencialidades semióticas” (AZERÊDO, 2010, p. 4).

Na realidade, Woolf demonstra seu fascínio pela “imensa destreza e enorme proficiência técnica” (1950, p. 186) do cinema ao se deixar influenciar por ele. De fato, é notória a influência do cinema na escrita de Woolf, destacando-se principalmente a questão da focalização ou do ponto de vista e a organização textual em forma de montagem. Sem pretensões de desenvolver este interessante assunto, registramos aqui apenas alguns comentários de teóricos renomados a respeito desta relação de Woolf com o cinema, com a finalidade de esclarecer possíveis equívocos. Deborah Cartmell afirma que “em *Orlando*, Woolf assimila recursos cinemáticos, zooms ajustáveis, mudança de focos, *close-ups*, *flashbacks*, dissoluções<sup>26</sup> e tomadas em movimento” (2002, p. 143). Brian McFarlane constata que o romance do século XX, “nas mãos de [...] James Joyce ou Virginia Woolf, tem adotado algumas práticas narrativas do filme no que diz respeito à representação de mudanças no tempo e no espaço” (2010, p. 23). Naremore comenta que os críticos americanos Alan Spiegel e Keith Cohen argumentam em seus livros que “a literatura moderna como um todo – especialmente os escritos de Flaubert, Proust, James, Conrad, Joyce e Woolf – é fundamentalmente “cinemática” na

---

linguagem verbal e não-verbal: linguagens e cultura. João Pessoa, UFPB, 2010 e OUDITT, Sharon. “*Orlando: coming across the divide*”. In: CARTMELL, Deborah & WHELEHAN, Imelda. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. New York and London: Routledge, 2002, p. 146-156.

<sup>26</sup> Dissolve ou dissolução é um recurso de transição empregado para unir tempo ou espaço. “O dissolve ou dissolução mistura uma cena em outra. Tecnicamente, uma dissolução é uma fade-out [fusão de encerramento ou final em escurecimento] sobreposto a um fade-in [fusão de abertura ou início em fusão], para que uma perda em densidade de imagem na primeira cena seja equilibrada com um ganho em densidade de imagem na segunda” (MASCELLI, 2010, p. 157).



sua forma” (2000, p. 5-6). No seu livro *Film and fiction: the dynamics of exchange* (1979), Cohen faz uso de passagens de livros de Proust e de Woolf “para demonstrar como o romance moderno, influenciado pelas técnicas de montagem de Eisenstein, chama atenção para seus processos de codificação, realizados em estilos que o romance vitoriano não ousaria” (*apud* McFARLANE, 1996, p. 5).

A ênfase no impacto que o cinema causou nos escritores do início do século XX retifica o opróbrio do parasitismo atribuído à adaptação e faz jus à reação de Virginia Woolf no seu ensaio sobre o cinema. Fato que pode ser observado no capítulo introdutório do livro *Adaptations: from text to screen, screen to text*, quando ao discutir sobre a relação entre literatura e cinema, Imelda Wheleham muda o foco da crítica ao ensaio de Woolf, em que a superficialidade na adaptação de *Anna Karenina*, de Leon Tolstoy, é questionada, para o comentário do próprio Tolstoy sobre o cinema, feito em 1908 e citado por Alan Spiegel em 1976, “que sugere um respeito genuíno pelas oportunidades que a tecnologia fílmica oferece” (2002, p. 5). Outro exemplo pode ser visto no livro *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon. Ao conceber a adaptação como a representação do “modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares” (2011, p. 234), Hutcheon julga apropriado optar por outro paralelo biológico, os chamados ‘memes’, segundo Richard Dawkins, que se referem a “unidades de imitação ou transmissão cultural” sob constantes mutações (2011, p. 234), alterando a valência negativa do parasitismo para uma compreensão mais positiva e produtiva.

No seu famoso ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, André Bazin destaca que apesar da adaptação ser constante na história da arte, ela é “considerada mais ou menos como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna” (1991, p. 84). Linda Hutcheon ressalta a importância da adaptação como um fundamento da cultura ocidental e, em defesa da adaptação, desafia o olhar depreciativo daqueles que pensam que “qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o “original” (2011, p. 11). Em consonância com Naremore, Hutcheon constata que as adaptações populares são frequentemente reputadas, tanto pela crítica acadêmica quanto através das resenhas jornalísticas, como secundárias e derivativas (2011, p. 22) e seu valor artístico diminuído, especialmente nos meios acadêmicos onde são geralmente consideradas “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” (NAREMORE, 2000, p. 6). McFarlane observa que

além das diferenças semióticas entre as duas mídias, há a questão de que a formação literária dos colegas os equipou “para reconhecer a sutileza e complexidade do meio verbal, mas não do meio fílmico” (2010, p. 18).

O pensamento dicotômico e elitista, alimentado, segundo Naremore, pela tradição arnoldiana e kantiana das academias (2000, p. 2), prima pela superioridade da literatura, despreza a cultura de massa e dá lugar à chamada crítica da ‘fidelidade’. Convém dizer que Naremore não ignora a importância do pensamento de Matthew Arnold e de Emmanuel Kant, mas os situa nos seus respectivos momentos históricos, “gerados largamente em resposta ao capitalismo industrial e à reprodução mecânica” (2000, p. 3). Percebemos a consequência destas ideologias na produção crítica sobre a adaptação, que consistiu por muito tempo em estudos de casos ou análises comparativas, os quais ressaltam as semelhanças e diferenças entre a obra literária e a fílmica, de um ponto de vista mais literário do que fílmico, na maioria das vezes em detrimento do filme. Se, por um lado, a crítica revela-se ainda limitada e tendenciosa; por outro lado, há também o caso de adaptações fílmicas esteticamente anódinas e superficiais, que contribuem para consolidar a relação preconceituosa para com a adaptação. Entretanto, no ensaio “Adaptation, or the cinema as digest”, escrito em 1948, André Bazin adverte sobre a possibilidade de se confundir mediocridade com “o próprio princípio da adaptação cinematográfica, cuja finalidade é simplificar e condensar uma obra, a partir daquilo que basicamente se deseja reter apenas dos personagens e situações centrais” (2000, p. 24-25). Além disto, é importante lembrar que tanto a simplificação como a condensação, inerentes ao processo de toda adaptação, não interferem no valor estético da obra adaptada e que o modo de expressão pode favorecer a assimilação da obra pelo público; embora, segundo Bazin, “a dificuldade de assimilação do público não venha a ser um critério prioritário de valor cultural” (*apud* NAREMORE, 2000, p. 26).

Na introdução do livro *Literature on screen*, Deborah Cartmell e Imelda Whelehan verificam que, no contexto da adaptação, “a literatura na tela era extremamente literária para os estudos fílmicos e era extremamente baseada em filmes para os estudos literários” (2010, p. 1). O hibridismo inerente aos processos de adaptação parece ter sido mais um fator problematizante na criação de um fórum adequado aos seus estudos, ficando esta responsabilidade, como observou Naremore, a cargo dos centros de estudos literários, que naturalmente tendem a valorizar a literatura.

No entanto, é deste meio acadêmico que tem emergido as investigações mais produtivas sobre o assunto (BLUESTONE, 1957; CHATMAN, 1978, 1990; BRANIGAN, 1984; BORDWELL, 1985; ANDREW, 1984; McFARLANE, 1996; NAREMORE, 2000; STAM, 2004, 2005; CARTMELL e WHELEHAN, 1999, 2002; HUTCHEON, 2006), buscando libertar a adaptação das amarras da hierarquização da arte e da chamada ‘crítica da fidelidade’ e, principalmente, legitimando o estudo das adaptações em bases científicas, com a finalidade de elevá-la ao patamar de merecido destaque tanto nos estudos fílmicos quanto nos estudos narrativos e culturais da atualidade.

## **1.2. Desvio do olhar: a questão da fidelidade**

As primeiras tentativas de analisar as adaptações literárias, ou mesmo de teorizar sobre o fenômeno da adaptação, não puderam obviamente fugir da comparação entre as duas linguagens. Neste sentido, o primeiro impulso da crítica parece ter sido movido pelo desejo de encontrar na adaptação uma ‘cópia’ fiel da obra adaptada e, curiosamente, parece ser este o desejo secreto de alguns espectadores ainda hoje. O olhar crítico, então, desviou-se para a busca pela ‘fidelidade’ ao texto anterior, no entendimento de que o texto adaptado não deveria ser ‘corrompido’ ou ‘desvirtuado’. Diferentemente do que pensamos, tal postura oculta uma boa dose de ignorância acerca da natureza da adaptação, além de conceitos equivocados acerca das duas mídias. Em 1948, o teórico de cinema húngaro Béla Balázs ironizou a crítica cinematográfica da época com as seguintes palavras: “a mais importante arte do nosso tempo é aquela sobre a qual não se precisa saber absolutamente nada”. Refletindo sobre as palavras de Balázs, Deborah Cartmell e Imelda Wheleham concordam que a ignorância sobre a arte cinematográfica “tem desfigurado a crítica de adaptações” (2010, p. 3). Ainda acerca deste mesmo assunto, é interessante examinar o comentário de Cartmell e Wheleham:

A adaptação como uma cópia opaca da coisa real é um ponto de vista entrenchado prevalecente nas resenhas jornalísticas de adaptações fílmicas, cujos parágrafos finais quase sempre contêm um retorno obrigatório à inevitável conclusão “não tão boa quanto o livro”. Tais conclusões são tiradas na maioria das vezes de um conhecimento imperfeito do crítico sobre as duas formas midiáticas (2010, p. 3).

Portanto, vale, primeiramente, ressaltar que adaptar já impõe mudanças e a transposição intermediática já implica em transmutação semiótica, o que impossibilita uma ‘fidelidade’ absoluta. Geralmente, o público que deseja a ‘fidelidade’ ao texto anterior parte da pressuposição de que adaptação é simplesmente uma imitação, ou seja, a ‘cópia’ do ‘original’. Na verdade, adaptar não é copiar. Hutcheon afirma que “[a]daptação é repetição, porém repetição sem replicação” (2011, p. 28). Além disto, no contexto da adaptação, a inadequação do termo ‘fidelidade’ começa no seu aspecto semântico de teor moralista, já observado por Stam, e agrava-se ao problematizar a veiculação de uma discussão científica sobre o fenômeno da adaptação. Entretanto, assimilada historicamente como parâmetro crítico, a ‘fidelidade’ tanto norteou uma discussão crítica sobre adaptação, quanto tem sido alvo de constante combate metodológico por parte de competentes teóricos. Dentre estes, Brian McFarlane, optando por uma abordagem narratológica, afirma que “a abordagem da fidelidade parece um empreendimento fadado ao fracasso e a crítica da fidelidade algo não iluminador” (1996, p. 9).

De fato, o critério da fidelidade é limitante na sua essência, pois estreita o escopo de estudo, tende a privilegiar a literatura em detrimento do cinema, enfatiza uma dependência midiática, que na prática não existe, reitera o ultrapassado conceito de originalidade e coíbe a investigação de relações discursivas mais amplas entre a adaptação e seu contexto ideológico-cultural, por exemplo. Segundo McFarlane, a insistência no conceito da fidelidade obscurece muitos aspectos do fenômeno da adaptação devido à sua tendência para ignorar a inevitável convergência entre as artes, sua superficialidade e ineficácia como método (1996, p. 10). Ao concluir seu debate sobre a crítica da fidelidade, McFarlane afirma que “[h]á muitos tipos de relações que podem existir entre o filme e a literatura e a fidelidade é apenas uma delas – e raramente a mais interessante” (1996, p. 11). Dez anos após esta afirmação, num ensaio intitulado “Reading film and literature”, McFarlane critica a desnecessária tarefa de ter que debater sobre o fator ‘fidelidade’ após décadas de pesquisas sérias acerca dos processos de adaptação, pois “a ‘fidelidade’ ao texto original [...] é um critério totalmente inapropriado e inútil tanto para a compreensão quanto para o julgamento” (2010, p. 15) da adaptação como fenômeno.

Todavia, é exatamente na abertura do ensaio “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation” que Robert Stam admite ser a noção de fidelidade portadora de “sua

semente de verdade” (2000, p. 62). Stam esclarece sua afirmação dizendo que o termo é a expressão da decepção de quem espera encontrar na tela o que julgou serem as características fundamentais da obra adaptada. Conforme Stam, a noção de fidelidade se fortalece com a má qualidade de algumas adaptações, ou a boa qualidade de outras, ou, ainda, com as ‘perdas’ naturais de alguns aspectos encontrados no texto anterior, “mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico” (2008, p. 20). Entretanto, em meio a este universo de teóricos e críticos surge um contraponto interessante: a visão do artista-adaptador. Para André Bazin, “o cineasta só teria a ganhar com a fidelidade”, pois

se a matéria elaborada, sobre a qual trabalham roteiristas e diretores, tem *a priori* uma qualidade intelectual bem superior à média cinematográfica, dois empregos são possíveis: ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme, de reservatório de ideias e de garantia de qualidade [...] ou os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela [...] (1991, p. 93).

Nas palavras de Bazin, pelo menos três significantes vantagens numa transmutação ‘fiel’ à obra adaptada são destacadas. Sendo de qualidade comprovada, a obra adaptada confere legitimidade à sua adaptação, relevante suporte material e ganho estético, possibilitando, inclusive, opções de diversos procedimentos metodológicos para a feitura da adaptação. Bazin ainda argumenta que a adaptação ‘fiel’, entenda-se fidelidade ao enredo, não prejudica a minoria de conhecedores da obra literária e proporciona àqueles não familiarizados com o texto adaptado, o prazer de um novo filme ou o desejo de conhecer a obra anterior, o que garante a comercialização de livros. Portanto, conclui Bazin, “é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias” e acrescenta: “[p]odemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade” (1991, p. 94, 95). A assertiva de Bazin aparentemente contraria grande parte dos pressupostos teóricos mais respeitados e aqui defendidos. Contudo, um olhar mais atento ao seu texto revela que, por ‘fidelidade’, Bazin entende a possibilidade de produção de uma narrativa aproximativa, elaborada com destreza e

criatividade dentro da estética própria da mídia cinematográfica, favorecendo o capital cultural, como pode ser observado na seguinte citação:

Se o cinema é hoje capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante de seu objeto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe (1991, p. 98).

Nestas palavras, sobressai a defesa apaixonada, mas não menos lúcida e coerente, no pronunciamento de Bazin sobre a adaptação. Bazin ressalta a maturidade da arte cinematográfica, com a definição de sua especificidade, com o aparelhamento de seus próprios recursos técnicos e com o domínio criativo de sua estética, cuja marca se traduz pela adaptação. Para Bazin, o estágio de maturidade é ratificado pela conexão do cinema com as outras artes através da adaptação, sendo a respeitabilidade a qualidade *sine qua non* para a criação artística.

Há outro elemento complexo na questão da aproximação da adaptação ao texto adaptado e este se relaciona com o processo de criação da obra fílmica, que de modo algum está dissociado do processo de interpretação. Trata-se da intencionalidade da adaptação, que pode interferir na escolha do artista por aproximar, ou não, a adaptação ao texto adaptado. Hutcheon concorda que a intencionalidade artística é um fator inegável, porém constata que “as discordâncias têm sido em torno de como essas intenções deveriam ser empregadas na interpretação do significado e na atribuição de valor” (2011, p. 150). E, ao discorrer sobre a intencionalidade da adaptação, Hutcheon identifica vários fatores que podem intervir nas escolhas dos adaptadores durante o processo de produção da obra, a saber: convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. Evidentemente, cada escolha é fomentada “num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (2011, p. 153). Hutcheon afirma que este contexto manifesta-se, *a posteriori*, primeiramente no texto produzido (de modo sutil ou não) e, também, nas “declarações extratextuais de intenção e motivo”, as quais complementam a compreensão do contexto da criação e devem ser conferidas no texto final (2011, p. 153). Entretanto, o debate sobre a intencionalidade artística tem, em geral, sido negligenciado. De fato, os

questionamentos sobre autoria, instigador de provocantes debates no século XX, mais notadamente em relação à literatura (ver BARTHES, 1968; FOUCAULT, 1972), bem como as inquietações pós-modernas acerca da subjetividade, podem ter contribuído para a marginalização de uma investigação mais profunda sobre a intencionalidade artística.

Além destas questões, há o caso da adaptação de livros infantis, cuja ‘fidelidade’ ao texto adaptado é uma exigência do público. Ao debater sobre este assunto, Cartmell e Wheleham observam que nos filmes para crianças, as questões ideológicas predominam e, quando se trata da Disney, “a imposição dos ‘valores de família’ pode privar um texto de contradições ou tensões narrativas mais interessantes, permitindo apenas as leituras mais conservadoras acerca dos personagens e da motivação” (2010, p. 9). Há, também, os casos especiais como aquele que ocorreu com as adaptações da obra de Samuel Beckett em 19 curtas-metragens, patrocinadas pela RTE, a Tyrone Productions e o Irish Film Board, cujos adaptadores foram proibidos de alterar os textos adaptados pelos detentores dos direitos da obra de Beckett, em favor da ‘fidelidade’ (HUTCHEON, 2011, p. 134). Portanto, a intenção de se preservar a ‘fidelidade’ à obra adaptada tem vários lados, ou seja, o lado dos adaptadores, o dos produtores, o dos distribuidores, o do público e o dos guardiões do patrimônio cultural.

Conjecturando sobre os dilemas originados dentro do estudo de adaptações de textos literários, não é sem motivo que Wheleham ressalta a dificuldade em se dar um tratamento igualitário para cada mídia, em se adquirir as habilidades específicas para cada forma e “talvez o problema principal esteja em nos livrar dos nossos conscientes e inconscientes preconceitos acerca deste tipo de estudo ‘híbrido’” (2002, p. 3). Teóricos e críticos são, então, desafiados a ampliar sua visão sobre a arte de adaptar, revisar seus conceitos estéticos, procurar conhecer a linguagem específica de cada meio e adotar uma postura metodológica mais eclética, para fazer jus às complexidades dos estudos em adaptação. Neste sentido, desenvolvemos a próxima seção atentando para os conceitos basilares da adaptação; buscamos uma definição adequada à complexidade do fenômeno de adaptação, através de uma reflexão sobre a relação entre adaptação e especificidade do meio e, finalmente, consideramos a questão da autonomia e criatividade na adaptação.

## 2. Conceitos: breves olhares

### 2.1. Uma definição de adaptação

A simplicidade do termo ‘adaptação’ camufla a complexidade do fenômeno. Complexidade que, primeiramente, se traduz pelo fato de o termo se referir tanto ao texto adaptado como ao processo de transposição de uma obra a outra, ou de uma mídia a outra e/ou, ainda, de um gênero a outro. Complexidade que se acentua nos próprios processos de criação e recepção da obra, bem como nas implicações procedentes dos mesmos, resultando na dificuldade de uma definição precisa e abrangente. Dificuldade, mas não impossibilidade. De fato, na introdução do livro *Film adaptation* (2000), James Naremore observa que se faz necessário “uma definição mais ampla de adaptação e uma sociologia que leve em consideração o aparato comercial, a audiência e a indústria cultural acadêmica” (2000, p. 10). Robert Stam afirma que a adaptação possui uma característica multi-dimensional, evidenciada na sua própria teoria:

A teoria da adaptação até agora tornou disponível um arquivo bem abastecido de tropos e conceitos para responder pela mutação de formas através das mídias: adaptação como leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, renascimento, transfiguração, concretização, transmodalização, significante, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou reacentuação. [...] Cada termo, embora problemático como uma avaliação definitiva de adaptação, lança luz sobre uma faceta diferente da adaptação (2008, p. 25).

Evidentemente, a multi-dimensionalidade conceitual da adaptação reitera sua complexidade, problematizando a formulação de um único conceito para tal fenômeno. Além disto, tomada isoladamente, cada abordagem delimita o campo dos estudos sobre adaptação a um determinado enfoque teórico e cunha sua própria definição, como, por exemplo, o conceito de adaptação como uma metáfora de tradução, que implica numa tarefa alicerçada na transposição intersemiótica, “com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (STAM, 2006b, p. 27). Também é interessante observar que, de modo geral, estas abordagens situam-se dentro do eixo de estudos comparados, particularmente, referentes à comparação entre literatura e cinema. Por conseguinte, tais enfoques restringem a visão da adaptação como um fenômeno mais amplo, a qual



permite compreender que a adaptação envolve outros meios artísticos, além da literatura e do cinema, podendo ser intermediária ou não.

A própria etimologia da palavra ‘adaptar’ (em latim *ad* (prep.)= a, para; *aptare* (de *aptus*) (v.) atar, ajustar, por uma coisa em outra) implica numa ação que sugere a inevitabilidade de alterações ou transformações de algo já existente em algo decorrente. De acordo com o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, ‘adaptar’ significa ‘fazer acomodar à visão’; ‘harmonizar’; ‘adequar’; ‘amoldar’; ‘apropriar’; ‘conformar’; ‘modificar o texto de (obra literária), ou tornando-o mais acessível ao público a que se destina, ou transformando-o em peça teatral, script cinematográfico, etc.’ Notemos que a característica etimológica do termo é mantida na língua portuguesa e o dicionário registra o significado específico do mesmo, porém restringe-o à adaptação da literatura para outro meio. A prática artística, no entanto, mostra que a adaptação pode ou não envolver diferentes mídias e, inclusive, fazer o movimento inverso, como numa via de mão dupla, a exemplo do filme *O Piano* (1993), de Jane Campion, que foi adaptado para o romance homônimo (1994), em uma escrita conjunta com Kate Pullinger.

Linda Hutcheon, no livro *A theory of adaptation* (2006), discorre sobre o fenômeno da adaptação dentro de uma visão que compreende uma vasta constelação de modalidades midiáticas, incluindo romances, filmes, peças teatrais, óperas, musicais, capas de DVDs/CDs, ballets, videogames, Web sites, romances gráficos, representações históricas e parques temáticos. Trata-se de um postulado teórico-crítico que inova pela proposta de expansão do escopo do epistema, resultando no aprofundamento do debate dialógico entre os vários materiais que formam o *corpus* da adaptação e no alargamento de reflexões conceituais acerca do amplo fenômeno da adaptação. De fato, construindo seus argumentos sobre uma base teórica já consagrada, Hutcheon identifica a adaptação como produto e como processo, o que assegura uma definição que reflete, concomitantemente, a abrangência e a complexidade do fenômeno da adaptação. Assim, em consonância com Stam quanto à multi-dimensionalidade da adaptação, Hutcheon afirma que

[u]ma definição dupla da adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da

adaptação. A ênfase no processo permite-nos expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação, centrados em especificidade midiática e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir também as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias (2011, p. 47).

O conceito da dupla definição de adaptação (produto e processo) é, indubitavelmente, uma contribuição relevante aos estudos de tal fenômeno, pela aplicabilidade a qualquer tipo de adaptação, possibilitando entender sua natureza dialógica, palimpséstica e híbrida; e ultrapassar as limitações impostas pelos enfoques teóricos anteriores, centrados particularmente no eixo literatura e cinema. Porém, uma melhor compreensão desta definição exige um detalhamento das três distintas perspectivas que a compõem. A primeira perspectiva diz respeito à adaptação como produto, ou seja, como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (2011, p. 29) e, neste sentido, ela pode envolver uma mudança de mídia (um poema para um filme), ou de gênero (um poema épico para um romance), ou de foco (a mesma história sob outro de ponto de vista), ou de contexto (as várias interpretações de uma história), ou de caráter ontológico (um relato histórico ou biográfico para uma narrativa ficcionalizada) (2011, p. 29). A segunda perspectiva trata da adaptação como processo de criação, que, conforme Hutcheon, “sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação [preservação]” (2011, p. 29). E, a terceira perspectiva refere-se à adaptação como processo de recepção que a define como uma forma de intertextualidade, pois “experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (2011, p. 30, grifos da autora). Salientamos que, embora distintas, as três perspectivas se interrelacionam, compondo um conceito amplo do fenômeno adaptação.

André Bazin afirma, no seu ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (1991, p. 95-96). Reconhecendo que a subjetividade de afirmações como esta dificulta teorizar a adaptação, Hutcheon fundamenta sua abordagem no pressuposto de que a história é a essência a ser transposta nos processos de adaptação, como prevê grande parte das teorias mais recentes da adaptação. Com base nesse axioma, Hucheon observa que “cada forma [de apresentação de uma história] envolve um modo de

engajamento distinto por parte do público e do adaptador” (2011, p. 35). Estes modos de engajamento (*telling*, *showing*<sup>27</sup> e *interacting*) chamados, por Hutcheon, de ‘denominadores comuns’, pois perpassam todos os tipos de mídia, gêneros e obras, caracterizam-se pelo seu aspecto ‘imersivo’, em graus e formas diferentes; isto é, o público é imerso na história contada, ou na história mostrada, ou interage com a história, através, primeiramente da imaginação, da percepção visual e auditiva ou de uma experiência física e ‘cinestésica’, respectivamente. Os dois primeiros modos (contar e mostrar) “são imaginativa, cognitiva e emocionalmente ativos” (2011, p. 48), enquanto que o terceiro modo (interagir) apresenta, também, um aspecto interativo “de forma tão imediata e visceral” (2011, p. 35-36) que se distingue dos demais, uma vez que requer a participação física do usuário, por se tratar das atividades nos ambientes virtuais (através dos videogames e similares ou de passeios a parques temáticos).

Visto que a presente pesquisa tem seu foco voltado para a literatura e o cinema, interessa examinar mais detalhadamente os pressupostos de Hutcheon acerca dos modos de engajamento contar (*telling*) e mostrar (*showing*). Segundo Hutcheon,

[n]o modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem [verbal] não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais [linguagens não-verbais] são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até contradizer os aspectos visuais e verbais (2011, p. 48).

---

<sup>27</sup> Salientamos que os termos *telling* (contar) e *showing* (mostrar) têm, tradicionalmente, sido usados nos estudos sobre ponto de vista de narrativas literárias, fundamentados nos debates acerca da ficção de Henry James e da teoria de Percy Lubbock. Para Lubbock, a distinção entre ‘narrar’ e ‘mostrar’ está relacionada com a intervenção do narrador na narrativa, ou seja, “[q]uanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra” (*apud* LEITE, 1985, p. 14). Porém, Linda Hutcheon utiliza *telling* e *showing* num sentido mais geral, como “denominadores comuns” a todos os tipos de mídia e aos diversos gêneros; isto é, como modos de engajamento do leitor/espectador na história, no âmbito da relação entre o receptor e a história.

Pelo menos dois pontos chamam atenção nesta citação. Em primeiro lugar, constatamos a existência de domínios distintos de realização para *contar* e *mostrar*, o que envolve atividades cognitivas distintas e implica em diferentes caminhos de construção de imagens, os quais são indicativos da especificidade dos meios. Em segundo lugar, observamos que o modo de engajamento *mostrar* envolve uma dimensão de múltiplos modos de expressão de significados e de formas diferentes de narrar, bem como uma complexidade de representações visuais e gestuais, enriquecida por recursos sonoros, possibilitado pelas várias trilhas no caso do cinema. Hutcheon argumenta que “qualquer livro básico sobre a arte de contar histórias – ou, se for o caso, qualquer livro avançado sobre narratologia – confirmará, contar uma história não é o mesmo que mostrá-la” (2011, p. 86). Tudo isto explica a desafiante tarefa da transposição do livro para a tela ou para o palco. Obviamente, estas questões estão associadas à especificidade do meio, que requer um olhar investigativo a respeito.

## 2.2. Adaptação e a especificidade do meio

Indubitavelmente, uma reflexão sobre a relação entre adaptação e a especificidade do meio revela-se imprescindível na presente investigação, cujo foco está voltado para a análise da transposição de um romance para um filme. Um debate sobre esta relação surge de forma pioneira através de um possível pronunciamento do cineasta D. W. Griffith, relatado na abertura do livro *Novels into film* (1957), de George Bluestone, e diz respeito a uma passagem bastante conhecida e debatida entre os estudiosos da adaptação. Porém, no intento de destacar a importância deste estudo, revisitaremos tal passagem, trazendo-a para o contexto da discussão sobre especificidade midiática na atualidade. De fato, Bluestone introduz seu livro seminal sobre adaptação, citando as palavras de D.W. Griffith acerca do seu alvo como cineasta: “O objetivo que estou tentando alcançar é, sobretudo, fazê-lo ver” (2003, p. 1). Trata-se de uma possível paráfrase da afirmação feita por Joseph Conrad no prefácio do seu livro *The nigger of Narcissus* (1897): “Meu objetivo que estou tentando alcançar é, pelo poder da palavra escrita, fazê-lo ouvir, fazê-lo sentir – é, sobretudo, fazê-lo ver” (*apud* BLUESTONE, 2003, p. 1, grifo do autor). Ao comparar estas duas citações, Bluestone observa, primeiramente, a existência de uma intenção compartilhada entre o romancista e o diretor. Em segundo lugar, Bluestone percebe que há uma estreita relação entre os

processos de produção e de recepção da obra e, por último, que há duas maneiras de se ver: visualmente através do olho ou imaginativamente através da mente, sendo a imagem visual assimilada pela percepção e a imagem mental criada pelo conceito. Bluestone, então, chega à conclusão que “entre a percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental jaz a diferença essencial entre os dois meios” (2003, p. 1) e, também, afirma que

[o] que Griffith quer dizer com “ver” difere, então, em qualidade do que Conrad quer dizer. E, as mutações eficazes de um tipo de visão para outro são necessárias não apenas porque o material difere, mas, também, porque as origens, as convenções e o público diferem (2003, p. 61-62).

Evidentemente, a literatura é construída sobretudo por palavras, ela parte de uma produção geralmente individual e tem um público limitado, enquanto que o cinema constitui-se de múltiplas pistas de gravação, é uma produção coletiva e industrial e possui uma audiência de massa. George Bluestone também argumenta que a imagem conceitual não existe no espaço, mas na consciência do indivíduo. Portanto, quando o espectador capta as marcas de uma frase na projeção da imagem na tela, através do conceito (significado), sua consciência não distingue se o pensamento origina-se de um estímulo verbal ou não-verbal. Assim, podemos “observar que as imagens conceituais evocadas por estímulos verbais raramente podem ser, enfim, distintas daquelas evocadas pelos estímulos não-verbais” (2003, p. 47). Na verdade, o espectador deve decodificar e interpretar a mensagem recebida através dos códigos imagéticos, verbais e sonoros. Durante a decodificação do texto fílmico, o espectador naturalmente preenche as lacunas, criando as histórias e, ao fazê-lo, utiliza as duas maneiras de ver: visualmente através dos olhos e imaginativamente através da mente.

Reconhecendo a relevância da obra de Bluestone, James Naremore afirma que o cinema parece ter alcançado um estágio de maturidade com a publicação do livro *Novels into film*, tendo em vista que este traz a primeira análise acadêmica abalizada sobre a adaptação fílmica (2000, p. 6). Com base nesta afirmação, Hutcheon comenta que “parece que nenhuma arte pode adquirir capital cultural até teorizar sua especificidade midiática, com suas próprias possibilidades de forma e significado” (2011, p. 62). Curiosamente, Hutcheon argumenta que apesar de alguns teóricos

defenderem a não existência de diferença significativa entre o texto verbal e as imagens visuais, no nível dos atos comunicativos (narração, argumentação, descrição, exposição e os dos ‘atos da fala), a análise das diferenças entre os modos ‘contar’ e ‘mostrar’ indica que cada modo ou cada mídia tem sua própria especificidade. Isto quer dizer que “nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão” (HUTCHEON, 2011, p. 49). Portanto, não há como negar a importância da especificidade midiática num estudo desta natureza.

Quando o processo de adaptação é examinado mais amiúde, a especificidade do meio mostra-se, sem dúvida, relevante, uma vez que a mídia motiva os recursos e os procedimentos a serem tomados para se concretizar a transposição intermediária, pois, de fato, cada mídia tem restrições e possibilidades específicas das suas convenções (HUTCHEON, 2011, p. 82). Neste sentido, a adaptação que mais suscita questões de especificidade do meio é aquela que implica em mudança de mídia; em especial, quando se trata de um romance para a tela ou para o palco, considerada “a mais angustiante das transposições” (HUTCHEON, 2011, p. 64). Geralmente, quando pensamos em adaptação do modo ‘contar’ para o ‘mostrar’, buscamos a equivalência para os elementos que compõem a história, como por exemplo, “temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens” (HUTCHEON, 2011, p. 32). Ao que tudo indica, a equivalência parecer ser um princípio metodológico adotado pelos adaptadores (ver Bazin, 1991, p. 93, 95, 96). Em consonância com os pressupostos de Christian Metz e Keith Cohen, Dudley Andrew argumenta que os signos guardam características comuns perceptíveis através da narratividade, apesar das diferenças das mídias. Sob uma perspectiva semiótica, Andrew afirma que “[a] análise da adaptação, então, deve apontar para a concretização de unidades narrativas equivalentes nos sistemas semióticos absolutamente diferentes do filme e da palavra. A própria narrativa é um sistema semiótico disponível a ambos e derivável de ambos” (2000, p. 34). Assim sendo, os processos equivalentes de implicação e conotação, decorrentes do processo criativo da adaptação, devem ser estudados, segundo Andrew. Além disto, a elaboração da equivalência na transposição intermediária demanda obviamente criatividade e talento dos adaptadores e o resultado deste processo criativo é o nascimento de uma nova obra.

O problema de uma abordagem centrada na especificidade midiática é que esta tende a privilegiar um dos meios, comumente a literatura, e tende a produzir generalizações teóricas que não se coadunam com a prática da adaptação; por esta razão, precisam ser questionadas, como afirma Hutcheon (2011, p. 67). Além disto, o foco analítico na especificidade do meio pode eliminar a possibilidade de fazermos conexões entre as mídias, pois não considera a questão do processo, que é inerente ao estudo das adaptações (HUTCHEON, 2011, p. 53-54). Portanto, a especificidade do meio não deve ser usada como o único critério de análise, nem como a um instrumento para emitir juízo de valor sobre a obra, apesar da sua importância para a prática da adaptação.

### **2.3. Adaptação e autonomia**

Hutcheon assegura que a adaptação pode ser interpretada como uma obra autônoma, provando ter sua própria aura, no sentido benjaminiano do termo<sup>28</sup>. De fato, Hutcheon reconhece a autonomia da adaptação como uma verdade axiomática (HUTCHEON, 2011, p. 27). Aliás, a investigação da adaptação sob a ampla perspectiva do seu processo permite que o conceito de autonomia seja revisitado, pois tal tipo de exame evidencia o caráter dual da adaptação. Há dois fatores de grande relevância para a construção da autonomia da adaptação: sua natureza ambivalente e sua demanda por criatividade. Decerto, examinada na sua amplitude, a ambivalência da adaptação reflete-se no próprio termo ‘adaptação’, que se refere tanto ao produto quanto ao processo. Esta ambivalência é também evidenciada no âmbito do processo de recepção, pois, como Hutcheon argumenta, dependendo do tipo de espectador (conhecedor ou não da obra adaptada), a adaptação pode ser experienciada como uma adaptação ou como outra obra qualquer, ou melhor, “como objetos estéticos em seu próprio direito” (HUTCHEON, 2011, p. 28). Conforme Hutcheon,

---

<sup>28</sup>No seu famoso ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, Walter Benjamin define ‘aura’ como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1996, p. 170). Esta ideia evoca o culto da obra de arte análogo ao culto à imagem nos rituais religiosos. Benjamin adverte sobre a perda da unicidade da obra de arte com as técnicas de reprodução em série, surgidas no século XX. Na concepção benjaminiana, a aura indica a presença da obra de arte “no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (*apud* HUTCHEON, 2011, p. 27).

como cada adaptação deve manter-se por conta própria, separada dos prazeres palimpsésticos da experiência duplicada, ela não perde sua aura benjaminiana. Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade (2011, p. 229).

Numa visão hermenêutico-pragmática, Hutcheon assevera o caráter ambivalente da adaptação e suas características como obra criada. E, finalmente, ela reitera a definição abrangente de adaptação, elevando a adaptação a uma posição de respeitabilidade como obra artística, cujo ritual não é referente ao culto à arte, mediante uma concepção forjada num arquétipo religioso primitivo, mas trata-se de uma analogia ao ritual da repetição vivenciada em cada adaptação, pois “esse tipo de repetição traz conforto, um entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir” (2011, p. 158). Aliás, a dessacralização da arte promoveu um benefício para a humanidade, pois quebrou a hegemonia elitista do conceito artístico e permitiu a ampla acessibilidade ao produto artístico-cultural.

A criatividade é um elemento intrínseco ao processo de adaptação. Hutcheon argumenta que é primordial abordarmos o processo criativo para compreendermos a necessidade de adaptar e o próprio processo de adaptação (2011, p. 151). Havendo ou não uma transposição intermediária, o ato de adaptar exige transformações, que geralmente dizem respeito à seleção, amplificação, eliminação, alteração e adição – procedimentos que ocorrem durante o processo da adaptação. Portanto, as mudanças são inevitáveis e, como afirma Bluestone, “[o] filme torna-se uma *coisa* diferente no mesmo sentido em que uma pintura histórica torna-se uma coisa diferente do evento histórico que ela ilustra. [...] Em última análise, cada um é autônomo e cada um é caracterizado por propriedades únicas e específicas.” (2003, p. 5-6, grifo do autor). Além disso, são as diferenças que implicam na necessidade do ato criativo, como observa Bazin: “justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança” (1991, p. 95). Convém lembrar, entretanto, que embora as modificações sinalizem um vínculo entre o texto final e a sua autonomia, a ênfase na diferença não deve ser tomada como único critério analítico.

Naremore comenta que os melhores diretores buscam expressar primordialmente seus talentos artísticos, prática revelada nas palavras de Hitchcock numa bem conhecida



entrevista com Truffaut, em que Hitchcock declara “ler a história somente uma vez, e se eu gostar da ideia básica, esqueço o livro e começo a criar o filme” (NAREMORE, 2000, p. 7). Inclusive, em consonância com esta metodologia praticada entre os cineastas, Bazin ressalta que “[o]s grandes diretores são a princípio criadores de formas ou, se se quer, retóricos” (1991, p. 103). Tal demanda pela criatividade na adaptação pode ser ainda verificada no comentário de Orson Welles: “Se não há nenhuma novidade para se dizer sobre o romance, por que, afinal, adaptá-lo? (*apud* STAM, 2000, p. 63). Esta *praxis* consagrada entre os cineastas renomados denota, sem dúvida, a relevância do caráter criativo da adaptação, característica já apontada por Hutcheon no seu estudo, pois “[o] texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia” (2011, p. 123).

### **3. Ajuste no olhar: algumas abordagens possíveis**

No sentido de superar as controvérsias provocadas pelo sistema de hierarquia na arte, pela crítica da ‘fidelidade’, pela valoração depreciativa da cultura de massa (incluindo a adaptação) e pelo pensamento dicotômico, que entravava o desenvolvimento de uma crítica apropriada e produtiva, críticos e teóricos buscaram suporte nas teorias linguística e literária, de um modo geral, para desenvolverem suas investigações acerca do fenômeno da adaptação. No ensaio “Teoria e prática da adaptação”, Robert Stam historia pontualmente o impacto que o legado das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas causou nos estudos da adaptação. Conforme Stam, ao nivelar as práticas de significação dentro de um mesmo parâmetro, a semiótica dos anos sessenta e setenta contribuiu para suprimir a hierarquia entre o romance e o filme e o debate teórico-crítico de Roland Barthes caminhou na mesma perspectiva; por sua vez, a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, sob a influência de Bakhtin, subverteu o conceito de ‘fidelidade’ a um texto anterior (‘original’), ao apontar para “a interminável permutação de textualidades” (2006b, p 21). Neste mesmo ensaio, Stam também afirma que a teoria desconstrutivista de Jacques Derrida dismantelou o binarismo latente na prática crítica sobre a adaptação: e o conceito Bakhtiniano de polifonia, com ênfase na multiplicidade discursiva, interrogou o caráter estável e unitário do autor e destacou o hibridismo textual. E, ainda, Stam ressalta a importância da narratologia, dos estudos culturais, da teoria da recepção e da teoria performativa,

além das correntes marxistas, feministas e pós-colonialistas, na abertura de horizontes crítico-metodológicos dos estudos do filme e da adaptação, em particular. Com todo este arsenal teórico à disposição, não concebemos mais nos dias de hoje investigações pautadas em (pré)conceitos e escrutínio valorativo de tom moralista.

Alguns teóricos do cinema comparam a adaptação à tradução (Bluestone; Chatman; McFarlane; Andrew), no sentido de que ambas tratam de uma transposição intersemiótica, cujo princípio norteador diz respeito a investigar “como os códigos transitam nos sistemas de signos” (NAREMORE, 2000, p. 8). Inclusive vários termos vinculados à conceituação da adaptação são adotados como procedimentos do ato tradutório, por exemplo: transposição, transferência, transliteração, equivalência, modulação, decalque e a própria palavra ‘adaptação’. Entretanto, Naremore adverte que a maioria dos estudos que adotam a adaptação como tradução “tende a valorizar o cânone literário e essencializar a natureza do cinema” (NAREMORE, 2000, p. 8), pois dá primazia à literatura dentro de um discurso comparativo, voltado mais para as semelhanças com o texto ‘fonte’ e destaca o problema da ‘fidelidade’. Todavia, atualmente há conceitos mais amplos dentro dos estudos tradutórios, que definem a tradução como “um ato de comunicação tanto intercultural quanto intertemporal” (BASSNETT, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 40). Esta forma de ver a tradução amplia a visão do ato tradutório, afetando significativamente a metodologia de trabalho do tradutor, num alinhamento conceitual e ideológico com os estudos culturais da atualidade<sup>29</sup>. Portanto, quando considerada no contexto da adaptação, a abertura conceitual de tradução permite uma abordagem mais adequada à natureza complexa da adaptação, visto que contempla textos e contextos numa perspectiva cultural, atemporal e transhistórica.

Fundamentando seu argumento na taxonomia de Roland Barthes sobre as funções da narrativa, McFarlane distingue, dentre as funções narrativas do texto adaptado, aquelas que não dependem do modo literário, pois estão no nível da narratividade, e por isto são transferíveis de uma mídia para a outra (“eventos, mera informação”) e aquelas que estão atreladas ao discurso, ao nível da narração

---

<sup>29</sup> Para uma exploração mais aprofundada sobre o assunto, vide HATIM, Basil e MASON, Ian. *The translator as communicator*. London e New York: Routledge, 1999; AZENHA JR., João. *Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas, p. 1999; VEIRA, Else Ribeiro Pires (org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Curso de pós-graduação em estudos linguísticos da faculdade de letras da UFMG, 1996; BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 2004.

(enunciação), e, portanto, exigem serem adaptadas (“caracterização, atmosfera”) (1996; 2010). Além disto, mantendo uma tendência semiótica, McFarlane discorre acerca dos códigos “extra-cinemáticos” (1996, p. 29), que se referem à “bateria de códigos – alguns específicos do cinema, outros, de modo geral, culturais – que o filme exhibe nos processos de significação” (2010, p. 20) e são necessários para o processo de decodificação do filme pelo espectador. McFarlane classifica estes códigos em linguísticos (por exemplo, os sotaques e tons de voz usados pelos atores, os quais capacitam os espectadores a identificarem questões de classe, etnicidade e temperamento), não-linguísticos (referente à música e outros efeitos sonoros), visuais (referente àquilo que o espectador vê, seleciona e interpreta) e culturais (relacionados ao vestuário e *décor*) (2010, p. 20). Refutando o critério da ‘fidelidade’, McFarlane centraliza sua argumentação na narratividade, ao considerá-la como elemento comum entre o cinema e a literatura. Particularmente, neste contexto comparativo, McFarlane assegura que

[q]uanto mais se considera o fenômeno da adaptação do romance para o filme – toda a história de crença no romance como fonte para o filme de ficção – mais se é levado a considerar a importância central da narrativa para ambos. Quaisquer que sejam as fontes do cinema – como uma invenção, como entretenimento, ou como um meio de expressão – e quaisquer que sejam as incertezas sobre seu desenvolvimento observadas nos seus primeiros anos, sua enorme e durável popularidade deve-se ao que ele mais obviamente compartilha com o romance, que é: sua capacidade de ser narrativo (1996, p. 11-12).

Como também observa Robert Ray, é inegável que tanto a literatura quanto o cinema são “de formato narrativo”, pois “a narrativa não é específica de um único meio” (RAY, 2000, p. 39). De fato, um ajuste do olhar crítico pode vir através da abordagem narratológica que “concede centralidade cultural à narrativa em geral” (STAM, 2006b, p. 24). Na verdade, a narratologia, termo oriundo do estruturalismo francês, é absorvida pela crítica cinematográfica a partir dos anos setenta. Nesta perspectiva narratológica, uma significativa fortuna teórico-crítica se destaca pela relevância no contexto de estudos fílmicos, constituída por obras como *Story and discourse: narrative structure in fiction and film* (1978) e *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film* (1990), ambos de Seymour Chatman, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film* (1984), de Edward

Branigan e *Narration in the fiction film* (1985), de David Bordwell, para exemplificar as mais clássicas.

Os estudos narratológicos, como aparato científico-metodológico, proporcionaram um avanço significativo para a crítica cinematográfica, principalmente no que se refere às análises fílmicas, sobrepujando o impressionismo e o subjetivismo característicos da crítica da ‘fidelidade’, por isto a importância da narratologia para o cinema é indiscutível entre teóricos e críticos. Keith Cohen, por exemplo, afirma que “a narratividade é o vínculo midiático mais consistente entre o romance e o cinema, a tendência mais penetrante das linguagens verbal e visual” (*apud* ANDREW, 2000, p. 34). Em consonância com Cohen, Dudley Andrew assevera que “[o]s códigos narrativos, então, sempre funcionam no nível da implicação ou da conotação. Portanto, são potencialmente compatíveis no romance e no filme” (2000, p. 34). Também Robert Stam reconhece a narratologia como “uma ferramenta indispensável para analisar certos aspectos formais das adaptações ao cinema”, mas adverte que o formalismo exacerbado exclui questões contextuais essenciais para uma análise profunda da obra fílmica. Afinal, “texto e contexto são inseparáveis em última instância” (2006b, p. 42). Consideramos que possíveis entraves do formalismo podem ser resolvidos quando outras perspectivas são agregadas ao estudo da narrativa, como o faz Stam, com a proposta de uma abordagem dialógica intertextual. Partindo do princípio de que a adaptação de uma obra é uma leitura dentre várias possibilidades, Stam alicerça sua abordagem na teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, no dialogismo de Mikail Bakhtin e na narratologia de Gérard Genette. Para Stam,

[o] conceito de dialogismo intertextual sugere que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações daquelas fórmulas, citações conscientes e inconscientes e combinações e inversões de outros textos. Num sentido mais amplo, dialogismo intertextual refere-se às possibilidades infinitas e abertas, geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, a matriz completa de expressões comunicativas dentro das quais o texto artístico está situado, a qual atinge o texto não somente através de influências reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de disseminação (2000, p. 64).

Primeiramente, a compreensão de adaptação enquanto leitura expande a visão sobre o fenômeno da adaptação, tanto no âmbito da produção, como no âmbito da

recepção, pois este conceito origina-se na premissa de que qualquer obra autoriza uma infinidade de leituras e interpretações, mas nem todas plausíveis. Obviamente, cabe ao leitor e espectador o discernimento crítico sobre a coerência e rendimento estético da interpretação. Em segundo lugar, o conceito de dialogismo intertextual reconhece a natureza palimpséstica da adaptação, evidenciando possíveis diálogos entre textos e contextos no campo artístico-cultural, que contribuem para o enriquecimento qualitativo da arte. A abordagem dialógico-intertextual reveste-se de importância pela possibilidade de “transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo diático que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (STAM, 2006b, p. 28). Portanto, ao enfatizar a multidimensionalidade do processo de adaptação e sua relação dialógica com os vários discursos, Stam ultrapassa as fronteiras da mera comparação dicotômica e hierárquica entre a literatura e o filme.

Para tratar da narrativa e de aspectos temáticos e estilísticos das adaptações cinematográficas, no ensaio “Teoria e prática da adaptação”, Stam ainda sugere um modelo prático/analítico que sirva de suporte para a discussão de temas como a autoria e as transformações da história no filme, para as quais ele visita as categorias narratológicas de Genette quanto à ordem, duração e frequência na narrativa. Porém, Stam reconhece que o estudo da adaptação, devido à sua complexidade, requer uma abordagem diferenciada e propõe uma narratologia comparativa para superar os limites que a abordagem de Genette justificadamente possui, pois se refere principalmente aos estudos literários. Conforme Stam, uma narratologia comparativa considera as transformações (seleção, amplificação, eliminação, alteração e adição) na adaptação, seus motivos e implicações. No sentido de transpor as fronteiras do formalismo, Stam também postula a favor de uma análise dos contextos que envolvem o processo de adaptação, tais como os contextos temporal, ideológico, sociológico, econômico e estético, além da investigação de questões da censura, da trans-nacionalidade e da adequação cultural da adaptação. Consequentemente, como observa Naremore, “[v]isto da perspectiva mais ampla da antropologia cultural e da dialógica Bakhtiniana, todo filme pode problematizar a originalidade, a autonomia e o modo de recepção burguês” (2000, p. 13). Portanto, faz-se necessária uma abordagem compatível com as exigências estéticas e políticas do complexo processo da adaptação.

Considerando o caráter multi-dimensional da adaptação e sua natureza ambivalente, optamos, na presente pesquisa, por uma abordagem narratológica comparativa, como sugerida por Robert Stam, com tendência ao ecletismo, sempre visto complementarmente. Esta referência teórica, embora pareça fluida, justifica-se, primeiramente, mediante o objetivo proposto, ou seja, a análise comparada do romance *Atonement*, de Ian McEwan e sua adaptação fílmica, de Joe Wright. Em segundo lugar, entendemos que as teorias não devem ser impostas à arte, pois os textos ‘pedem’ suas ferramentas de investigação. Por esta razão, a aparente fluidez metodológica é apenas uma ilusão, que a postura hermenêutico-pragmática contesta. As pistas de análise da obra são conferidas pela própria obra, que fundamenta qualquer debate acadêmico a seu respeito. De certo, evitamos centralizar o estudo unicamente em semelhanças e diferenças entre as obras em questão e, sobretudo, evitamos privilegiar a literatura, adotando um tratamento que promova as tensões entre o romance e o filme. O corpo analítico apontará a perspectiva metodológica adotada, de acordo com a necessidade textual em questão. Com a finalidade de focar nos processos de transposição intermediária e na habilidade de se lidar com as narrativas metaficcionais, passamos à investigação da metaficção no cinema.

#### **4. Adaptação e Metaficção**

##### **4.1. Metaficção fílmica**

Decerto, a arte é criação do imaginário. Ser ilusão é a essência do *status* ontológico da arte. Mesmo sendo ficção, a arte pode ‘fingir’ ser ‘real’, ou pode expor metaficcionalmente sua ficcionalidade, rompendo com o ilusionismo. Neste jogo de esconde-esconde, o modo de representatividade da arte se define, gerando uma tensão entre iludir ou se revelar. Portanto, “[a] arte tem sido alimentada por essa tensão constante entre ilusionismo e reflexividade” (STAM, 1981, p.19). Todavia, na prática, a arte cinematográfica convive com a ambiguidade desde o seu nascimento. A própria composição do filme, feito de imagens fixas e exibidas em determinada velocidade (24 quadros por segundo) com o objetivo de criar a ilusão do movimento e ocultar o quadro a quadro que compõe a película, contém elementos antitéticos. Além disto, o cinema é um discurso composto pela criação do imaginário, sujeita às interferências de textos,

contextos, ideologias e escolhas e, também, é afetado por um aparato tecnológico e econômico bem real. Portanto, com a finalidade de compreendermos a complexidade que é inerente à arte cinematográfica, a descrição do processo de construção do filme faz-se necessária. Conforme Stam,

[o] texto fílmico é um discurso descontínuo, analisável em tomadas discretas e quadros individuais. Além disto, o processo de produção do filme é essencialmente descontínuo. As tomadas são selecionadas a partir de diversas filmagens feitas em tempos diferentes. A edição envolve fisicamente colar pedaços separados do filme. A continuidade do filme, em resumo, consiste numa perpétua descontinuidade. A montagem normalmente impõe uma continuidade aparente com materiais descontínuos (1981, p. 259-260).

No cinema, o ‘real’ e o imaginário, o contínuo e o descontínuo, o fragmento e o todo coexistem já na estrutura fílmica. Na chamada *decupagem* clássica<sup>30</sup>, em filmes que privilegiam uma narrativa tradicional, a continuidade cinematográfica é elaborada por sequências, que são unidades narrativas coerentes, formadas pelas tomadas individuais. Transições entre as tomadas e as sequências são geralmente suavizadas por ligações (*raccords*) de olhares e de direção, de modo que a continuidade seja mantida. É oportuno ressaltar que há o cinema que se caracteriza pela subversão a estas convenções.

Conforme Stam, o cinema criou uma forma de contar histórias através de uma organização espaço-temporal especificamente cinemática, que se tornou o fundamento estético do cinema dominante, basicamente “a reconstituição de um mundo ficcional caracterizado por coerência interna e pela aparência de continuidade espacial e temporal” (1981, p. 258). Stam acrescenta que “[a] continuidade ortodoxa implica numa história linear, uma causalidade plausível e um realismo psicológico” (1981, p. 258). A ortodoxia cinematográfica estabeleceu normas a serem adotadas como, por exemplo, a introdução progressiva de novas cenas (partindo da tomada geral para o plano médio e

---

<sup>30</sup> Xavier define “a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos” (2008, p. 27). É importante lembrar que a *decupagem* está sempre associada à montagem no processo de composição do filme. A *decupagem* clássica utiliza regras para tornar invisível a montagem (as ligações e as intercalações de planos), de modo que uma aparente continuidade seja mantida. Acerca destas regras de continuidade da *decupagem* clássica, Xavier afirma que elas “funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa continuidade *espaço-temporal reconstruída*” (2008, p. 32, grifos do autor).

para o *close*), os recursos convencionais para indicar a passagem do tempo (dissoluções, efeitos de íris), as técnicas convencionais para encobrir as transições (a regra de 30 graus, o corte em movimento, os ajustes de posição, direção e movimento e as inserções diversas) e os recursos de construção da subjetividade (tomadas subjetivas, campo e contracampo<sup>31</sup>, planos filmados na altura dos olhos da pessoa filmada) (STAM, 1981, p. 258-259). Todos os recursos cinematográficos no modelo ilusionista são cuidadosamente trabalhados para criar a ilusão de realidade, capturar a atenção do espectador e envolvê-lo na trama.

Segundo Marcia Ortegos, “[e]mbora o cinema seja a arte da ilusão, ele recria, através da ficção, uma aparência de real” (2010, p. 17), ou seja, o cinema cria o que Christian Metz chamou de “impressão da realidade” (1966), que quer dizer a similaridade de realidade no filme percebida pelo espectador. Conforme Aumont, “[o]s filmes narrativo-representativos, mesmo se seu enredo for bem irreal, sempre serão reconhecidos como particularmente críveis” (2006, p. 165). Simplificando o assunto, nisto consiste a impressão de realidade no cinema.

No contexto da metaficção, por relacionar-se com a questão da representação da imagem fílmica, a impressão de realidade assume particular relevância, uma vez que o desvelamento da ficcionalidade do filme rompe com o contrato de ilusão. De modo interessante, Stam observa que a compulsória imobilidade do espectador no cinema convencional não permite que ele teste a realidade, pois é impossível ao espectador, por exemplo, acompanhar a personagem no seu deslocamento espacial (1981, p. 26). Segundo Jean-Louis Baudry, tanto a imobilidade do espectador quanto a impossibilidade de verificar a realidade contribuem para intensificar a impressão de realidade (*apud* Stam, 1981, p. 51). O movimento das imagens também alimenta a impressão de realidade, ocultando as descontinuidades do filme para garantir a fruição imagética.

Aliás, as imagens em movimento do filme formam um paradoxo, pois não compreendemos como vários fotogramas projetados em sucessão na tela possam causar o efeito de uma imagem única em movimento. Uma explicação para este fenômeno

---

<sup>31</sup> “Contracampo é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de “campo”. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de “campo-contracampo” (AUMONT e MARIE, 2007, pp. 61-2). O campo-contracampo indica uma interação entre os atores da cena.



relaciona-se com a chamada persistência retiniana (as imagens que chegam à retina não se apagam imediatamente). Entretanto, sabemos que a persistência retiniana não poderia atribuir movimento a tais imagens, apenas mesclar umas as outras. Portanto, segundo Aumont e Marie (2007), a habilidade de ver a continuidade no movimento das imagens consiste numa propriedade inata da percepção humana ocorrida no cérebro, denominada efeito phi, onde

[o]s leves deslocamentos de uma imagem à imagem seguinte, dos estímulos visuais, excitam as células do córtex visual, que “interpretam” essas diferenças como movimento, e o efeito produzido em tais células por elas não é passível de ser distinguido por elas do efeito que um movimento objetal real produz (2007, p. 94).

É, sem dúvida, a conjugação dos órgãos da visão (olhos) com a atividade do córtex visual no cérebro que capacita o ser humano a ver cor, forma, movimento, distância, textura, relevo e profundidade. Em linhas gerais, a visão (percepção visual) é na realidade uma construção da atividade cerebral, através da captação da luz pelos olhos, onde se encontram as retinas que contêm células fotorreceptoras. Essas células capturam a luz e transformam a luminosidade em energia, que é enviada como impulsos nervosos para o cérebro, que, por sua vez, processa a criação do campo visual.

A imagem em movimento é a construção básica do filme. Porém, essas imagens precisam ser combinadas para a composição da narrativa. No cinema, o método de combinar imagens para causar o efeito de ‘impressão da realidade’ alicerça a chamada *decupagem* clássica, que norteia especialmente o cinema hollywoodiano convencional (o cinema dominante, segundo Stam). A *decupagem* clássica procura esconder as evidências da descontinuidade fílmica, produzindo o efeito ficcional. “O efeito ficcional será tanto mais intensificado, quanto menos evidentes forem as marcas da construção do discurso” (ORTEGOSA, 2010, p. 20). Entretanto, a metaficção, como fenômeno estético que também orienta a representatividade na arte, desestabiliza a *decupagem* clássica, subvertendo suas normas e questionando sua validade. De fato, o constante embate entre ficção e realidade evidencia-se no desnudamento da construção do texto fílmico através da utilização dos recursos metaficcionais. É importante ressaltar que os mesmos recursos formadores do discurso cinematográfico, utilizados para construir o modelo clássico de cinema naturalista, podem ser empregados para desconstruir

metaficcionalmente o filme. Assim, os dispositivos cinematográficos podem ser usados com fins ilusionistas ou com fins metaficcionais.

Portanto, como mencionado no primeiro capítulo da tese, a metaficção não é exclusividade da literatura, o cinema também tem sido enriquecido com a potencialidade desta prática desde sua tenra idade. A época do cinema ‘mudo’ já produz vários exemplos<sup>32</sup> da prática metaficcional, como o filme *Uncle Josh at the picture show* (1902)<sup>33</sup>, de Edwin S. Porter, que conta a história de um ‘caipira’, que quixotesicamente confunde “as imagens na tela com a vida real” (STAM, 1981, p. 57) e reage mediante o que vê numa série de filmes de curtas-metragens. Durante a exibição do primeiro curta, *Parisian dancer*, o ingênuo espectador levanta-se para dançar com a atriz do filme. O segundo curta, *The black diamond express*, é uma imitação que Edison fez do filme *L’Arrivée d’un train en gare* (1895), de Lumière, que suscita em Uncle Josh semelhantes reações de pavor que tiveram os espectadores do Grand Café, de Lumière. O terceiro filme, *The country couple*, narra a história de uma conquista amorosa entre um fazendeiro e uma camponesa. Ao ‘avanço’ do fazendeiro, Uncle Josh ataca furiosamente a imagem para defender a dama e derruba a tela exibindo o projetor e o projetista (STAM, 1992, p. 32). Além dos desdobramentos causados pelos filmes dentro do filme, o conflito entre ficção e realidade é intensificado pelas reações do espectador ingênuo até culminar no desvelamento do aparato cinematográfico, de modo que o espectador real (fora da tela) também é instruído acerca da natureza da arte do filme. Neste caso, a impressão de realidade torna-se um elemento do jogo de construção da estrutura fílmica e do sentido do filme. O jogo também se duplica em direções opostas, ou seja, dentro da tela (entre Uncle Josh e os filmes) e fora da tela (entre o espectador real e o filme de Porter).

Outro exemplo interessante é o caso do filme *Sherlock Jr.* (1924), de Buster Keaton, no qual Keaton atua como um tímido projetista de um cinema do bairro, que almeja ser um detetive, e adormece na sala de projeção. No seu sonho, seu *doublé*

---

<sup>32</sup> Como informação adicional, citamos outros exemplos de filmes metaficcionais na época do cinema mudo: *Help! Help!* (1912), de Mack Sennett; *Mabel’s dramatic career* (1913), de Mark Sennett; *His New Job* (1914), de Charlie Chaplin; *The Cameraman* (1928), de Buster Keaton e *The man with a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov.

<sup>33</sup> Há um fato curioso acerca deste filme, que merece ser relatado aqui, visto que o filme de Porter pode ser um *remake* de um filme inglês de 1901, intitulado *The countryman’s first sight of the animated pictures*, de Robert Paul, e parte de um material de um ‘roubo’ compartilhado entre Paul e Edison. Além disto, há um aspecto comercial envolvendo a questão, pois *Uncle Josh* exhibe segmentos de filmes de Edison com o título ‘The Edison Projecting Kinetoscope’ e, quando o projetista explica a Josh que este está vendo um filme, aponta para o projetor, como se faz numa propaganda (STAM, 1992, p. 268).

onírico adentra a tela, onde estão os personagens do filme dentro do filme, “*Corações e pérolas*”, transformados em sua namorada e seu inimigo (na sua imaginação). Adotando outra personalidade, o *doublé*, como o filho de Sherlock Holmes, atua no filme para proteger sua amada, cuja honra está ameaçada. O final do filme surpreende com Keaton imitando o personagem sedutor da tela, numa “demonstração, viva, do poder formativo dos modelos cinematográficos” (STAM, 1981, p. 57). Nesta breve descrição, podemos observar a ruptura de uma série de normas do modelo clássico de narrar a história no cinema. O título do filme de Keaton inicialmente traduz o tom irônico, que domina a narrativa. O conflito entre ficção e realidade é claramente elaborado no enredo, através da visualização dos recursos metaficcionais, que rompem com o ilusionismo, e através da exposição do efeito do filme no espectador. Aliás, a questão de espectralidade é antecipadamente tratada no filme, porém de forma lúdica e irônica. Portanto, exatamente como a literatura, o filme pode revelar sua feitura como artefato, expondo sua ficcionalidade e perturbando a questão ontológica do cinema. Como observa Robert Stam,

[a]mbos os meios compartilham de uma natureza comum, por ser discurso, *écriture*; ambos são textuais e intertextuais; ambos podem exibir sua natureza construída; e ambos podem solicitar a colaboração ativa do seu leitor/espectador (STAM, 1992, p. xi).

Assim, as condições caracterizadoras da metaficção encontram respaldo nos discursos literário e fílmico, mesmo sendo o primeiro essencialmente verbal e o segundo, “uma composição sensorial de múltiplas pistas” (STAM, 1992, p. 254), a saber, a imagética, a fonética, a musical, a de ruídos e a escrita, características da especificidade do meio. Entretanto, a fortuna crítica acerca da metaficção no cinema ainda é escassa. Destacamos, nesta área, a relevante contribuição de Robert Stam com os livros *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981) e *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985). No primeiro livro, fruto de uma tese de doutorado, escrita entre 1974-1976, Robert Stam aborda com perspicácia acadêmica e desenvoltura crítica a ‘tradição reflexiva’ na obra artística, transitando habilidosamente pela literatura, teatro e cinema, desde a Renascença até o pós-modernismo. A partir da Renascença, Stam aponta três momentos históricos da autorreflexividade: 1) o momento do romance auto-consciente na tradição

de Cervantes, Fielding, Sterne e Machado de Assis; 2) o momento do modernismo e da vanguarda; e 3) o momento do pós-modernismo, compreendendo o teatro politizado de Brecht e sua influência nos filmes de Godard; e finaliza, num Posfácio, com um debate sobre filmes autorreflexivos brasileiros, como *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor, e *A Queda*, de Rui Guerra e Nelson Xavier. Stam também desenvolve sua argumentação fundada “em três modos de auto-reflexividade definidos pela natureza de suas fontes de estímulo” (STAM, 1981, p. 16): lúdicas, agressivas e didáticas. Esta tríplice dimensão da arte reflexiva orienta o conjunto das análises de obras literárias, teatrais e fílmicas, que subsidiam um substancial corpo teórico-crítico no livro.

Em 1984, *O espetáculo interrompido* recebe o título de *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985) e o acréscimo significativo de discussões de filmes como *Rear window*, *Exterminating angel*, *That obscure object of desire*, *Stardust memories*, *Jonah who will be 25 in the year 2000*, *Every man for himself*, *81/2*, entre outros. Além disto, *Reflexivity* traz uma nova perspectiva de sistematização teórica – mais didática e mais ampla. No livro *Literature through film* (2005), Stam aborda a questão de reflexividade em adaptações fílmicas dentre outras tendências estéticas. No contexto brasileiro, uma obra importante sobre a teoria do cinema é o livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977), de Ismail Xavier. Apresentando várias posturas estético-ideológicas, Xavier discorre sobre as relações entre discurso cinematográfico e realidade, centradas na oposição opacidade-transparência. Transparência refere-se à predominância do ilusionismo no modo de organizar a imagem/som do filme e opacidade indica o desvelamento do aparato cinematográfico, com o distanciamento crítico. Em 2010, com a publicação de *Cinema noir: espelho e fotografia*, de Marcia Ortegosa, surge no cenário brasileiro mais um estudo sobre reflexividade na arte, desta vez com foco no cinema *noir* e na fotografia, contribuindo com uma investigação interessante sobre dois procedimentos anti-ilusionistas: o congelamento de imagens e o espelhismo.

Vale observar que, segundo Robert Stam, os termos ‘reflexividade’, ‘auto-referencialidade’, ‘metaficção’ e ‘anti-ilusionismo’ somente brotam no debate teórico de esquerda a partir da década de setenta.

A ala esquerdista da teoria do cinema dos anos 70, especialmente a influenciada por Althusser e por Brecht, passou a considerar a reflexividade uma obrigação *política*. Uma versão dessa idéia se

dissemina pelo trabalho dos anos 70 e 80 de teóricos como Peter Wollen, Chuck Kleinhans, Laura Mulvey, David Rodowick, Julia Lessage, Robert Stam, Colin MacCabe, Michael Walsh, Bernard Dort, Paul Willemen e muitos outros. A teoria do cinema nesse período “reviveu” e explicitamente citou e reelaborou o debate sobre o realismo entre Brecht e Lukács nos anos 30, alinhando-se com a crítica brechtiana do realismo. A tendência à época era simplesmente equiparar “realista” a “burguês” e “reflexivo” a “revolucionário”. “Hollywood” (em outras palavras, o “cinema dominante”) converteu-se em sinônimo do que era retrógrado e induzia à passividade. Enquanto isso, a identidade do “desconstrutivo” e do “revolucionário” levava, nas páginas de periódicos como *Cinéthique*, à rejeição de praticamente todo o cinema, passado e presente, como “idealista”. Sendo o problema o apagamento dos sinais de produção no cinema dominante, a solução, pensou-se então, era simplesmente trazer a primeiro plano o trabalho de produção em textos auto-reflexivos (2006a, p. 175, grifo do autor).

Este breve relato histórico evidencia com propriedade o caráter político subjacente à escolha pela reflexividade no contexto cinematográfico da contracultura. No entanto, como já debatido anteriormente, sabemos que outros fatores contribuem para tal posicionamento no meio artístico, o qual nunca é monolítico. Como fenômeno estético, a reflexividade não se presta às monopolizações ou à unilateralidade e Stam reconhece a versatilidade deste fenômeno, ao afirmar que, apesar do posicionamento político adotado pela esquerda, “nenhuma dessas equações resiste a um exame mais detido”, pois “a reflexividade não vem equipada com uma valência política *a priori*” (STAM, 2006a, p. 175 e 176, grifo do autor), podendo se combinar com diversas tendências estéticas e matizes ideológicos.

Na virada do século XIX e início do século XX, quando o cinema dá seus primeiros passos, movimentos vanguardistas na arte rompem com a tradição realista, ao adotar novas técnicas de feitura artística, caracterizadas por um estilo fragmentado, descontínuo e fugidio, que se projeta na pintura através do Impressionismo de Monet, Cézanne, Manet e Renoir e, na literatura, principalmente, com Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust, acenando para um novo olhar artístico e a abertura de novos caminhos para a arte de um modo geral. Porém, como assegura Stam,

[a]fora as primeiras experimentações, os efeitos mágicos de Méliès, a inventiva cômica de Sennett e Keaton, os toques poéticos da “avant-garde” francesa, as distorções maneiristas do expressionismo alemão e a “geografia criativa” da escola de montagem soviética – os filmes de ficção comercial têm, de modo geral, mantido uma estética que

corresponde grosseiramente ao romance realista do século XIX e ao teatro naturalista (1981, p. 24).

De fato, o cinema de ficção comercial, em geral, adota uma estética realista, nas palavras de Stam, “uma estética ilusionista retrógrada”, correspondente à arte novelística e à dramática realista, que já se mostram cambaleantes no início do século XX com o surgimento do vanguardismo. Isto explica o fato de a arte cinematográfica ter se tornado “o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes” (STAM, 1981, p. 24). A verossimilhança do cinema atrai o público maravilhado pela imagem, análoga à realidade e à fotografia – é o fascínio do “cinema de atrações”<sup>34</sup>, que evolui para o cinema narrativo. Além disto, motivos econômicos e políticos contribuem para manter o cinema preso ao realismo, visto que, por um lado, o cinema torna-se uma grande e dispendiosa indústria, cujo público precisa ser conquistado e mantido; e, por outro lado, o cinema é utilizado para a propaganda política da Rússia socialista e da Alemanha nazista. Inclusive, Stam afirma que “[o] advento do filme sonoro parece haver levado o cinema a ser mais realista” (1981, p. 73). Como consequência, Hollywood adotou um estilo semelhante ao estilo da ficção realista ou do teatro naturalista do século XIX. Portanto, somente na década de cinquenta, cineastas como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni e Alain Resnais começam a explorar inovações anti-convencionais, que favorecem a prática metaficcional no cinema. Porém, esta prática encontra resistência entre os primeiros teóricos do cinema que defendiam o realismo como o modo de expressão essencial da arte cinematográfica. Dentre estes teóricos, destacam-se André Bazin, como mencionado anteriormente, e Siegfried Kracauer que, segundo Aumont e Marie, entende que “o cinema, extensão da fotografia, tem vocação para registrar e revelar a realidade física. Um verdadeiro filme deve, portanto, nos colocar diante do mundo no qual vivemos, penetrá-lo perante nossos olhos” (2007, p. 173).

Apesar da oposição dos conceituados teóricos do cinema e mesmo da resistência do público, Godard, por exemplo, ousa transgredir as convenções estabelecidas e prossegue na produção de uma arte intensamente autorreflexiva com filmes como, por

---

<sup>34</sup> ‘Cinema de atrações’ é um título dado ao período correspondente à primeira década do cinema (1894-1906/1907) quando “o cinema tem uma estratégia *apresentativa*, de interpelação direta ao espectador, com o objetivo de surpreender” (COSTA In: MASCARELLO, 2008, p. 26, grifo da autora). O filme desta época consistia em atualidades, filmes de truques, histórias de fadas e atos cômicos curtos e era exibido em *vaudevilles*, *music halls*, museus de cera, quermesses, circos, shows itinerantes ou *travelogues* (conferências de viagem ilustradas).

exemplo, *Le Mépris* (1963), que revela os princípios da construção cinematográfica, através da exposição dos estágios de produção do filme, da intertextualidade com outros filmes e de técnicas inovadoras no manejo da câmera, do som, da montagem, enfim, no manejo ‘subversivo’ da linguagem cinematográfica, em geral. Sob a influência do dadaísmo, do surrealismo, do teatro do absurdo e do cinema mudo, Godard aperfeiçoa a construção de obras metaficcionais, ampliando o caminho aberto pelos seus antecessores para a prática de toda sorte de inovações na arte do filme.

Num momento em que as obras metaficcionais começam, para a surpresa de muitos, a proliferar e a crítica ainda busca compreender este fazer artístico, Christian Metz identifica elementos caracterizadores da metaficção em uma análise de um filme de Federico Fellini, ao reconhecer um “jogo habitual de desdobramento” (2007, p. 220) numa certa realidade barroca. Inferimos que o aspecto barroco, mencionado por Metz, alude tanto ao romance quixoteano, considerado a obra pioneira desta prática reflexiva no romance, quanto ao aspecto lúdico que permite a exposição do ficcional. Convém lembrar que a exposição da ficcionalidade do filme metaficcional acaba por instruir, de certa forma, o crítico e o espectador acerca do processo da produção cinematográfica, o que demonstra a relevância da participação ativa do receptor na construção do sentido do próprio filme. Ao concluir seu ensaio “O cinema moderno e a narração”, publicado em dezembro de 1966 no *Cahiers Du Cinéma*, Christian Metz declara:

Seria necessário dar mais exemplos para ilustrar como o cinema moderno se tornou mais flexível e se enriqueceu “sintaticamente”, analisá-los mais detidamente, mostrar com mais pormenores que todas estas novas conquistas se verificam em relação à diegese, e que o cinema novo, longe de ter abandonado a narração, nos deu narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas (2007, p. 215).

Estas palavras, proferidas por Metz no auge da chamada ‘crise da representatividade’, quando exatamente se anunciava a morte do romance, denotam a clarividente percepção do crítico acerca da arte cinematográfica e das mudanças culturais. É exatamente quando se buscavam definir as inovações na feitura fílmica, batizadas com termos como “desdramatização”, “tendência Antonioni”, “cinema-verdade”, “cinema direto”, “cinema de cineastas”, “cinema de plano”, “cinema da contemplação e da objetividade”, para citar alguns nomes selecionados pelo próprio Metz (2007, p. 174), que esta declaração ressalta a importância de tais inovações e sua

rica contribuição para a arte do filme. Salientamos, principalmente, a observação de Metz quanto ao fato de que as modificações ocorrem no nível diegético e que a narração não é rejeitada, mas se torna complexa e modelada pela diversidade e pelo desdobramento.

Ainda em 1966, Metz escreve o curto ensaio intitulado “A Construção ‘em abismo’ em *Oito e Meio* de Federico Fellini”, filme produzido em 1963, que ele insere na “categoria das obras de arte desdobradas, refletidas em si mesmas” (2007, p. 217). Com roteiro de Ennio Faiano, Tulio Pinelli e Brunello Rondi, o filme *81/2* narra a história de um diretor famoso (Marcelo Mastroianni, caracterizado como Fellini) que diante das pressões do produtor, da esposa e da amante, interna-se numa instância termal às vésperas de iniciar um novo filme, onde se entrega a fantasias e memórias, no enfrentamento do angustiante processo de produção artística. Para analisar o filme de Fellini, Metz fundamenta sua argumentação no trabalho de Alain Virmaux – *Les limites d’une conquête* – divulgado nos *Études cinématographiques* em 1963, salientando que apesar da existência de filmes com estruturas desdobradas, *81/2* é o primeiro filme cuja construção e organização são elaboradas em função deste tipo de estrutura, por isto não se trata apenas de um filme dentro do outro, mas de um filme duplamente desdobrado (2007, p. 219). Metz afirma:

Não temos apenas um filme sobre o cinema, mas um filme sobre um filme que, ele também, teria tratado do cinema; não apenas um filme sobre um cineasta, mas um filme sobre um cineasta que reflete ele próprio sobre seu filme. Uma coisa é mostrar, num filme, um segundo filme cujo assunto tem pouca ou nenhuma relação com o do primeiro (*Le silence est d’or*); outra é falar, num filme, *desse mesmo filme* sendo feito. Uma coisa é apresentar, num filme, um personagem de cineasta que evoque pouco, ou em alguns momentos apenas, o autor do verdadeiro filme (*La prison*); outra é, para este autor, fazer de seu personagem principal um autor que está pensando num filme idêntico (2007, p. 219-20, grifo do autor).

Como pode ser observado pelas palavras de Metz, é justamente esta reduplicação que distingue o filme de Fellini daqueles de seus antecessores, cujos reflexos de uma obra dentro da outra não passam de “um artifício de exposição, um processo marginal ou pitoresco (*Le silence est d’or*)”, “um mero truque do roteirista (*La fête à Henriette*)” ou “uma construção fragmentária (*La prison*)” (METZ, 2007, p. 218). Portanto, uma vez que a ficcionalidade do filme é claramente exibida, através da



reflexividade incidente sobre a estrutura, sobre o tema e sobre o protagonista, *81/2* é indubitavelmente uma obra metaficcional com estrutura em *mise en abyme* – enfim, uma alegoria da própria arte cinematográfica. De fato, *81/2* exhibe a fase que antecede a produção do filme: consultas ao roteirista, querelas financeiras com o produtor, escolha de atrizes, projeção de teste de tela e, até, possíveis críticas ao filme dentro do filme e, conseqüentemente, ao próprio filme de Fellini.

Assim como na literatura, os paradoxos criados pela exposição do *status* ontológico do filme, o uso da paródia, a intertextualidade, o lúdico, o didatismo e o hibridismo são claramente evidenciados nos filmes metaficcionais, porém os procedimentos e as técnicas carregam evidentemente a especificidade do meio. De modo que dentre as estratégias narrativas e retóricas utilizadas no empenho de expor a ficcionalidade da obra fílmica ressaltamos, aqui, as estruturas em *mise en abyme* (*Sullivan's travels/Contrastes humanos*)<sup>35</sup>, 1941, de Preston Sturges), o uso de micro-narrativas (*Narradores de Javé*, 2002, de Eliane Caffé), introdução da sinopse do próprio filme (*North by northeast/Intriga internacional*, 1959, de Alfred Hitchcock), criação de realidades paralelas e multiplicidade de papéis das personagens (*13º Andar*, 1999, de Josef Rusnak), multiplicidade de gêneros (*Synecdoche, New York*, 2008, de Charlie Kaufman), imagens congeladas (*Paris qui dort*, 1923, de René Clair), visibilidade da mão do artista (*Tout va bien*, 1973, de Jean-Luc Godard – a mão de Godard assinando um cheque), visibilidade do diretor (*La nuit Américaine/A Noite americana*, 1973, de François Truffaut), inserção de intrusos ou de personalidades da vida real (*Zelig*, 1983, de Woody Allen – a ensaísta Susan Sontag, o escritor Saul Bellow, o psicanalista Bruno Bettelheim e o historiador John Morton Blum aparecem no filme, concedendo entrevistas), inserção de personalidades do meio cinematográfico e artístico (*Le mépris/O desprezo*, 1963, de Jean-Luc Godard – presença real do diretor Fritz Lang no papel dele mesmo, debatendo com Paul Javal e Prokosch sobre a teoria cinematográfica), intertextualidade com outros filmes e confusão entre imagens e vida real (*A rosa púrpura do Cairo*, 1994, de Woody Allen), intertextualidade com obras artísticas (*Midnight in Paris/Meia-noite em Paris*, 2011, de Woody Allen), títulos de capítulos dentro do filme (*Pierrot Le Fou*, 1965, de Jean-Luc Godard), erros usados criativamente (*The cameraman*, 1928, de Buster Keaton), anacronismos (*Les Carabiniers*, 1963, de Godard), alterações nas convenções temporais

---

<sup>35</sup> Visto que as traduções são geralmente muito divergentes dos títulos originais, para facilitar a identificação dos filmes, os títulos em português serão também apresentados.

(*Potemkin/Encouraçado Potemkin*, 1925, de Sergei Eisenstein – a alongada cena do carrinho do bebê, descendo a escadaria), interpelações diretas com o espectador (*Annie Hall/Noivo neurótico, Noiva nervosa*, 1977, de Woody Allen). Obviamente, é impossível esgotar as possibilidades dos recursos metaficcionais que podem ser utilizados na desconstrução do ilusionismo no cinema. Em princípio, cada pista de gravação apresenta uma abertura para se elaborar inúmeros procedimentos metaficcionais. Vale ressaltar que há transgressões visíveis, como a eliminação da tridimensionalidade da imagem, pela anulação da impressão de profundidade, comum nos desenhos animados; mas há as sutilezas metaficcionais geradas nos níveis estrutural, imagético ou sonoro, às vezes, não facilmente detectáveis.

Com o objetivo de ilustrar a diversidade e complexidade de procedimentos metaficcionais no cinema e sem pretensões de fazer uma análise do filme, destacamos aqui a obra prima de Orson Welles: o filme *Citizen Kane (Cidadão Kane)*, 1941. Baseado em fatos da vida do jornalista americano William Randolph Hearst<sup>36</sup>, embora Welles tenha negado, o filme narra, em *flashback*, a vida de Charles Foster Kane: sua infância pobre, sua vertiginosa ascensão ao mundo do jornalismo e a queda do seu império jornalístico. Com o falecimento de Kane, a nova geração de jornalistas planeja fazer um filme sobre sua vida, porém “a ‘Biografia’ expõe a hipocrisia e a capacidade de traição das pessoas que se encontram no poder” (STAM, 1981, p. 40). O desdobramento do filme dentro do filme já constitui a metaficcionalidade da narrativa fílmica, com a exposição do equipamento cinematográfico e a discussão pormenorizada da feitura do filme desenvolvida pelos jornalistas, conscientizando o espectador acerca da construção do artefato. O cunho biográfico da história assume um estilo de telejornal com matiz barroco, evidenciado na plasticidade imagética. O texto fílmico possui uma estrutura fragmentada e composta por várias entrevistas realizadas pelo jornalista Jerry Thompson, imbuído da tarefa de descobrir o real significado da palavra ‘Rosebud’ – a última palavra pronunciada por Kane no ‘leito’ de morte. A busca, quase obsessiva, pelo

---

<sup>36</sup> William Randolph Hearst (1863-1951) foi um magnata da imprensa nos Estados Unidos no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Seu império jornalístico compreendia 30 jornais, como o *Washington Times*, e 18 revistas, dentre estas a *Cosmopolitan*, estações de rádio e uma companhia cinematográfica. Hearst é considerado o criador da chamada ‘imprensa marrom’, expressão pejorativa utilizada para a imprensa sensacionalista, que busca a vendagem com divulgação de fatos exagerados e de veracidade duvidosa, sem compromisso com a ética jornalística. Conforme Howard James, Hearst usou toda sua influência para impedir o lançamento de *Citizen Kane* e conseguiu limitar a exibição do filme em algumas cadeias de cinema, apesar da resistência de Welles e do estúdio RKO. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Randolph\\_Hearst](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Randolph_Hearst)>. Acesso em: 22 set. 2012.

significado de ‘Rosebud’ torna-se o fio condutor da narrativa fílmica, utilizado para costurar as partes do filme no sentido de montar o texto fílmico – uma analogia metaficcional à *decupagem*-montagem. A focalização é intensamente problematizada pelas perspectivas diferentes dos entrevistados, de modo a gerar insegurança no espectador quanto à veracidade dos fatos. Além disto, a instância narrativa desdobra-se na polifonia das vozes dos entrevistados e dos jornalistas, no nível intradieético.

Como quem une as peças de um quebra-cabeça, a biografia de Kane é construída pelo espectador, juntando a informação concedida pelos entrevistados ao longo do filme. Como recurso metaficcional, esta metodologia de construção está dramatizada no próprio filme através do hábito de montar quebra-cabeças, adquirido pela esposa de Kane, como uma forma desesperada de superar a solidão e o vazio da sua vida na inacabada mansão de Kane, denominada ironicamente de Xanadu – aquilo que deveria ser o ‘suntuoso reino de delícias’, como supõe o poema de Samuel Coleridge<sup>37</sup>, torna-se o ‘luxuoso castelo da infelicidade’. De fato, o tema do quebra-cabeça é diegeticamente desdobrado, uma vez que não apenas a esposa de Kane constantemente monta peças de quebra-cabeças, mas também o jornalista Thompson, que investiga a vida de Kane, busca incessantemente montar a biografia de Kane e o espectador gradativamente monta o grande jogo de quebra-cabeças, que é, afinal, o próprio filme. Ironicamente, Thompson perde o mais relevante ‘fio da meada’, pelo qual labutou na sua trajetória investigativa ao longo da narrativa – o que seria talvez uma pista do significado de ‘Rosebud’ – que o espectador tem o privilégio de usufruir, quando na última cena do filme a câmera foca na palavra ‘Rosebud’ gravada no trenó que pertenceu a Kane na infância. Detalhe que, obviamente, exige do espectador uma releitura do filme, como uma obra de rica metaficcionalidade geralmente o faz, deixando os ecos da história ressoando na mente dos espectadores.

---

<sup>37</sup> No verão de 1797, durante a leitura de um livro de viagens do período elizabetano (*Purchas his Pilgrimage* (1613), de Samuel Purchas), o poeta inglês Samuel Coleridge adormece sob o efeito do ópio, que tomava como tratamento de sua debilitada saúde. Ao despertar do sono, Coleridge escreve o poema *Kubla Khan*, seguindo um fluxo de ‘inspiração’ gerado numa espécie de sonho, que teve enquanto dormia. A história conta que Kubla Khan foi o fundador da dinastia mongol na China no século XIII. No poema, Kubla Khan é o governante de um lugar exuberante chamado Xanadu. O poema, com 55 linhas, traz as características do período romântico inglês com versificação irregular (jambos, versos trocaicos com três, quatro ou cinco pés), que contrariava a tradicional prosódia. Entretanto, enquanto escrevia o poema, Coleridge é interrompido e perde para sempre o que, segundo nota registrada por ele numa cópia manuscrita de *Kubla Khan*, seria a continuidade de sua obra (ABRAMS et al, 1986, p. 353-355). Portanto, num certo sentido, ‘Kubla Khan’ é uma obra ‘inacabada’, embora alguns críticos discordem dessa possibilidade. Ironicamente, a Xanadu de Kane é uma obra inacabada – uma interessante intertextualidade construída por Welles.

Em *Cidadão Kane*, a descontinuidade narrativa é reiterada inclusive no nível diegético, como, por exemplo, nas curtas cenas sequenciais das refeições do casal Kane, que retratam a monotonia e o crescente distanciamento do casal ao passar do tempo. A questão espaço-temporal é explorada de modo a violar a feitura clássica do texto fílmico, com o uso de micro-narrativas formando o conjunto de sequências – uma metonímia do fazer fílmico, usada metaficcionalmente. A angulação da câmera é cuidadosamente estudada em cada tomada, criando desdobramentos através de sobreposições ou espelhamento de imagens. O enquadramento favorece a construção em abismo, como por exemplo, na cena dos espelhos que mostram, metaforicamente, a decadência de Kane, com a separação da esposa, laminando a imagem *ad infinitum*. O foco em detalhes como partes do corpo (os pés ou as mãos) fragmenta a imagem em quadros menores em favor da conotação – outro artifício metaficcional indicativo do fazer artístico. Toda esta “técnica nos faz pensar que todos os filmes são fabricações e ilustra a ideia de Godard que a distinção entre filme-documentário e filme-ficção é completamente arbitrária” (STAM, 1981, p. 40-41).

Para exemplificar a metaficcionalidade fílmica, vale observar, também, certas problematizações narrativas como, por exemplo, o caso do filme *Sunset Boulevard* (*Crepúsculo dos deuses*), 1950, de Billy Wilder, que trata de uma narrativa improvável, pois o suposto narrador da história é póstumo, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. O filme narra a história de Norma Desmond (Gloria Swanson), uma ex-diva do cinema mudo em franca decadência, seu relacionamento com o roteirista Joe Gilis (William Holden) e seus delírios de eterno estrelato. A não-plausibilidade da narrativa se dá em termos lógicos no nível diegético e se constrói através da narração em *voice-over*<sup>38</sup> atribuída ao personagem roteirista do filme, que flutua, morto, na piscina de Gloria, sua amante. No entanto, apesar do seu improvável narrador, o filme acaba sendo narrado, simplesmente porque a instância narrativa não depende da existência admissível da voz que narra, pois o *locus* de narração encontra-se em outra fonte extra-diegética. Assim, o aparato cinematográfico possibilita a construção do improvável dentro da aceitabilidade do verossímil num contexto intensamente metaficcional, fazendo com que o espectador não questione a ilogicidade

---

<sup>38</sup> *Voice-over* é “usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista” (XAVIER, (org.), 2008, p. 459, grifo do autor).

da narração. Além disto, neste filme, a ilusão é questionada pela inserção de personagens reais no texto fílmico, de modo que a metaficcionalidade narrativa é também visibilizada com as atuações do famoso diretor Cecil B. De Mille e da colunista (de fofocas) Hedda Hopper, interpretando eles mesmos, e a participação especial de Buster Keaton, H. B. Warner e Anna Q. Nilsson, artistas do cinema mudo.

Outra questão problemática é a presença do diretor do filme dentro do filme, porque põe em cheque a complexa questão de autoria no cinema, porquanto o cinema é essencialmente uma arte coletiva, em que a criação individual é uma exceção e geralmente de cunho experimental. De fato, este é um assunto bastante debatido desde os anos cinquenta e início dos anos sessenta, quando do surgimento do movimento na França denominado autorismo (*auteurism*<sup>39</sup>) que, segundo Stam, “foi de certa forma a expressão de um humanismo existencialista de inflexão fenomenológica” (STAM, 2006a, p. 102). Um exemplo famoso da presença do cineasta no próprio filme encontra-se em Alfred Hitchcock, que habitualmente assina seus filmes com suas aparições fortuitas e “quase subliminares em cenas aparentemente insignificantes de seus próprios filmes” (STAM, 1981, p. 55). Porém, segundo Edward R. Branigan, “[a] aparição de Hitchcock nos seus próprios filmes não é o diretor fazendo-se manifestar no filme, mas uma figura presa numa armadilha, como um objeto de um processo fílmico” (BRANIGAN, 1984, p. 40).

Além disto, no nível diegético, este artifício utilizado por Hitchcock difere daquele utilizado por Truffaut, cuja aparição no filme *La nuit Américaine* (*A noite americana*, 1973) instaura uma reduplicada estrutura em abismo. Não somente porque Truffaut tem um papel a desempenhar na narrativa, mas, principalmente, porque sua atuação é de um diretor no papel de um diretor dentro do próprio filme que dirige. Assim, este tipo de procedimento de Truffaut diverge daquele usado por Fellini, em

---

<sup>39</sup> O autorismo defende a pessoa do diretor como o artista criativo e pressupõe a assinatura do estilo do autor na sua obra. Embora algumas discussões isoladas já indicassem uma preocupação no sentido de dar ao cineasta o *status* de autor (Epstein, Griffith e Eisenstein), pode-se dizer que a ideia do autorismo teve em Alexandre Astruc seu precursor, que preconizou a “fórmula da *camera stylo* (câmera-caneta), que valorizava o ato de filmar” (STAM, 2006a, p. 103) – um paralelismo com a caneta do escritor literário. O autorismo é um movimento do final da década de cinquenta e início dos anos sessenta, cujo principal apologeta é François Truffaut e cujas ideias foram divulgadas nos *Cahiers du cinema*, a partir de 1954. Além de Truffaut, são considerados *auteurs* os cineastas Jean-Luc Godard, Jean Renoir, Luiz Buñuel, Fritz Lang, Alfred Hitchcock e Orson Welles, por exemplo. Segundo Stam, “o autorismo foi um palimpsesto de influências, combinando noções românticas de expressão artística, noções formalistas-modernistas de descontinuidade e fragmentação estilísticas e uma atração ‘proto-pós-moderna’ pelas artes e gêneros mais ‘baixos’” (STAM, 2006a, p. 106). Portanto, o termo *auteurism*, no sentido usado por Stam, envolve os aspectos teóricos e críticos, isto é, corresponde tanto à política dos autores como à teoria do autor, conforme nota do tradutor (MASCARELLO In: STAM, 2006a, p. 102).

81/2 (1961), cujo personagem-diretor Guido Anselmi (Marcelo Mastroiani) incorpora o próprio Fellini, ou do método usado por Michelangelo Antonioni no filme *Blow-Up* (1966), em que o fotógrafo do filme supostamente substitui o diretor Antonioni. Nos dois últimos casos, não é a ausência física do diretor que os torna diferentes dos filmes previamente discutidos, pois há uma presença *in absentia* dos diretores; porém, cada filme elabora seu material mediante a particularidade que lhe é devida, e isto pode incluir a exigência da trama, escolha do roteirista, escolha do diretor, contingências técnicas e necessidades estéticas.

De acordo com Stam, de modo diferente da literatura, o cinema possui dois gêneros com “tendência mais natural ao artifício auto-reflexivo” (1981, p. 75): o musical e o desenho animado, pois ambos expõem a artificialidade de sua construção, contrariando a estética realista. O primeiro, elaborado basicamente com a música e a dança, apresenta geralmente um baixo nível de representatividade, pois a música não é, em essência, representacional e a dança é uma “estilização abstrata do movimento” (STAM, 1981, p. 75). No musical, os personagens são estereotipados e as tramas são artificiais dentro de um mundo idealizado de fantasia e, geralmente, de cenário exuberante (STAM, 1981, p. 75). É interessante observar que a artificialidade do musical é naturalmente compreendida e aceita pelo espectador, que não questiona o processo de coreografar o cotidiano nem o diálogo cantado das personagens, como artifícios do gênero. Destacamos, a título de ilustração, *Os sapatinhos vermelhos/The Red Shoes*, 1948, de Michael Powell e Emeric Pressburger – baseado num conto de Andersen, este musical revela os bastidores do balé e problematiza a fronteira entre o real e o imaginário. Um exemplo relevante é o filme *Cantando na chuva* (1951), de Stanley Donen, que retrata a transição do cinema mudo para o sonoro, desmistifica o estrelato e satiriza os heróis do cinema mudo, bem como a incompetência técnica dos primeiros filmes falados, principalmente com relação a sincronização do som. Para Stam, *Cantando na chuva* é “a obra-prima dos musicais auto-reflexivos” (1981, p. 76). Um exemplo de beleza plástica, num cenário de conto de fadas, é *O Mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming. Outro exemplo interessante é *Amor, sublime Amor/West Side Story*, 1961, de Robert Wise e Jerome Robbins – uma paródia moderna de *Romeu e Julieta*. Contextualizado nos anos cinquenta, *Amor, sublime Amor* retrata o confronto entre gangues rivais nos subúrbios de Nova York.

Nesta linha do musical, ressaltamos um exemplo recente de metaficção: o aclamado filme *The artist* (2011), dirigido por Michel Hazanavicius, e ganhador de vários prêmios, incluindo o Best Actor Award do Festival de Cannes, três Golden Globes, sete premiações da BAFTA (British Academy of Film and Television Arts), cinco estatuetas do Oscar e seis prêmios César Awards, na França. Ao retratar o período entre 1927 e 1932 em Hollywood, *The artist* parodia a transição do cinema mudo para o cinema sonoro, com a criação do gênero musical, e as agruras sofridas pelos astros do cinema mudo, sua decadência e necessidade de adaptar-se aos ‘novos tempos’. A forte intertextualidade com o musical *Cantando na chuva* é perceptível na própria temática e em várias cenas, a exemplo da famosa cena dos cantores na escada. Regido pela metaficção, os bastidores do filme, desde a ‘garimpagem’ de novos talentos à construção dos cenários e a sincronização do som, são exibidos, rompendo com os princípios do ilusionismo. Além disto, o som é ludicamente tratado no filme, assumindo uma função diegética importante no enredo, principalmente em relação ao personagem central, George Valentin, o astro do cinema mudo, que é gradativamente envolvido pela pista sonora até culminar na sua inserção no musical, o que, finalmente, lhe faculta o direito à voz. Aliás, o nome do protagonista do filme forma uma curiosa composição, que alude a Georges Méliès, o pioneiro cineasta francês, e o famoso ator do cinema mudo, Rodolfo Valentin. Enfim, o filme *The artist* presta uma homenagem à arte cinematográfica, sua história, diversidade e imensa potencialidade estética.

Com inerente tendência à metaficção, o desenho animado permite toda a liberdade para o antirrealismo, pois esta é a expectativa do gênero, caracterizado pelo uso e abuso do absurdo e do lúdico (STAM, 1981, p. 77). A transgressão às normas clássicas são acentuadas de forma que todo tipo de técnica e desvio de técnica pode ser visto no desenho animado como, por exemplo, a exploração da bidimensionalidade (própria do *cartoon*), o uso de *gags*<sup>40</sup>, mudanças súbitas de cenário, subversões às regras de enquadramento, alterações esdrúxulas do som, da luz ou do zoom, incorporação de contratempos de uma filmagem ou projeção da mesma e assim por diante. Segundo Stam,

[d]e fato, pode-se dizer que o espírito livre da comédia muda tenha vagado pelos subterrâneos e depois ressurgido no desenho animado. Para aperfeiçoar sua técnica, Chuck Jones estudou os movimentos de

---

<sup>40</sup> *Gags* são interpolações ou brincadeiras introduzidas por um ator.

Keaton e Chaplin. E Disney atualizou Aristóteles. Seu ideal era o “impossível plausível”, confirmado pela elasticidade mágica e pelos poderes concedidos aos seus personagens (1981, p. 77, grifo do autor).

Com o desenho animado, a imaginação pode voar livremente e a criatividade tem seu espaço garantido. O artista pode, enfim, satisfazer seus mais alentados anseios na sua produção artística. Um dos exemplos de metaficcionalidade em desenho animado encontra-se em *Duck Amuck* (1953), de Chuck Jones, pois “[o] filme é uma batalha entre o artista-que-maneja-uma-borracha-e-um-lápis e sua criação, Daffy Duck” (STAM, 1981, p. 77). Através de uma espécie de diálogo entre o artista e sua criação, todo tipo de artifício é exibido neste filme, enquanto o artista constrói e desconstrói seu próprio desenho, diante dos recorrentes protestos de Daffy. O filme termina com uma tomada de câmera panorâmica, onde se vê “a mesa de trucagem, o animador, e o próprio Pernalonga, sendo desenhado por seu criador – Chuck Jones” (STAM, 1981, p. 77). Neste desenho animado, a artificialidade da criação artística (da animação) é denunciada de modo que o espectador aprende sobre a obra fílmica como um artefato e sobre seus bastidores de construção.

Como examinado, o uso de recursos metaficcionais acompanha o cinema desde os tempos do cinema ‘mudo’ e dois dos seus gêneros são naturalmente propensos ao anti-ilusionismo – o musical e o desenho animado. Passados mais de cem anos de seu nascimento, o cinema certamente já possui uma vasta galeria de obras metaficcionais. Ao longo desta argumentação, examinamos brevemente algumas destas obras a título de ilustração, pois são os próprios filmes que geralmente abastecem a crítica com o suporte analítico. Dentre os filmes metaficcionais, encontramos as adaptações de obras metaficcionais, que deveriam ser alvo de um olhar mais atento, visto que são estas que demandam, além de um conhecimento técnico apurado, muita inventividade. Sem dúvida, quando se trata de adaptar uma obra metaficcional, o desafio para roteiristas e diretores é potencialmente maior. Neste sentido, voltamos agora a atenção para a investigação destes desafios e suas possíveis soluções encontradas na prática artística.



## 4.2. Adaptação Fílmica Metaficcional

Um exemplo interessante de adaptação fílmica metaficcional é exatamente o filme que recebe o apropriado título de *Adaptation* (2002), de Spike Jonze, com roteiro de Charlie Kaufman. O filme narra a história do próprio roteirista Charlie Kaufman e sua angustiante trajetória para adaptar para o cinema o livro *O ladrão de orquídeas*, de Susan Orleans, papel desempenhado no filme por Meryl Streep. O título prefigura o caráter metaficcional do filme, ao desdobrar-se tanto tematicamente, uma adaptação sobre uma adaptação, quanto polissemicamente, pois a palavra adaptação é explorada como o filme (produto), o ato de adaptar (processo) e, no sentido biológico, ajustamento de organismo às condições do meio ambiente. O filme mescla ficção e realidade, personagens reais e fictícios. Charlie Kaufman é interpretado por Nicholas Cage, que encarna também um irmão gêmeo fictício, Donald Kaufman (também um roteirista). Cris Cooper interpreta John La Roche, o protagonista de *O ladrão de orquídeas* e Brian Cox faz o papel do famoso professor e consultor de roteiros Robert McKee, que é o autor do livro *Story – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (publicado no Brasil pela Editora Arte & Letra) cujo postulado é ironicamente questionado no filme. Segundo Stam, Charlie Kaufman realmente assinou um contrato para adaptar o livro não ficcional de Susan Orleans, mas sofreu um bloqueio mental, que só foi resolvido com a tematização do seu desespero para fazer a adaptação. “Assim, *Adaptation* é simultaneamente uma adaptação e um roteiro original, que transforma um livro não ficcional numa aventura ficcional” (STAM, 2008a, p.1).

De fato, não apenas a adaptação fílmica, mas também a arte cinematográfica é tematizada em *Adaptation*, através do desvelamento da sua metaficcionalidade, que pode ser visualizada no uso das imagens de janelas, portas, quadros, desenho arquitetônico, tijolos ou da decoração dos ambientes, sempre em formato retangular, desdobrados ou multiplicados diante dos olhos do espectador, como símbolo do quadro a quadro constitutivo do filme. Dois principais procedimentos metaficcionais caracterizam o filme: o desdobramento e o espelhamento, que se encontram imbricados, ou seja, o desdobramento provoca o espelhamento e vice-versa. Tanto o canal imagético como o sonoro conduzem os diversos recursos metaficcionais, de modo que o espelhamento acontece em nível estrutural e temático pelos desdobramentos das personagens e das narrativas. O deslocamento do foco do filme, da história do ladrão de

orquídeas para a escrita do roteiro da adaptação, permite a instalação de uma galeria de escritores (Orleans, Streep, Charles e Donald Kaufman, Charles Darwin, McKee, La Roche) e faculta a discussão ostensiva sobre a escrita de roteiros e sobre adaptações, particularmente veiculada entre os irmãos Kaufman. Os gêmeos, Charlie e Donald Kaufman, correspondem à representação do ego e do alter-ego de um roteirista, em constante conflito entre “o filme de arte e o *blockbuster*, entre a complexidade e o apelo fácil” (STAM, 2008a, p. 2). É interessante observar que o embate entre as duas tendências resulta num final ao estilo clichê do *blockbuster* hollywoodiano, que impõe um novo ritmo à narrativa fílmica, mas não se sobrepõe à natureza metaficcional do texto fílmico. Afinal, “[o] filme, somos lembrados, é uma forma de escrita que pede emprestado de outras formas de escrita” (STAM, 2008a, p. 1). Inclusive, para problematizar a questão, o roteiro de *Adaptation* “é assinado também por Donald Kaufman, que se tornou o primeiro personagem de ficção a receber uma indicação ao Oscar” (RIZZO, 2011, p. 34).

Se adaptar um livro não-metaficcional demanda tamanho empreendimento, a adaptação de obras metaficcionais multiplica esta árdua e, talvez, dramática tarefa. Portanto, o primeiro argumento que se coloca quando a questão é a adaptação de obras literárias metaficcionais para o cinema é a dificuldade para se transpor certos elementos construtivos da metaficcionalidade da obra adaptada. No capítulo intitulado “A New Kind of Film Adaptation: *The French lieutenant’s woman*”, do livro *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film* (1990), Seymour Chatman afirma que aqueles que trabalham com a adaptação fílmica se deparam com o desafio de converter certos aspectos narrativos que, embora fluam verbalmente, resistem a um meio que só opera em ‘tempo real’ e tem foco na aparência exterior das coisas (CHATMAN, 1990, p. 162). Isto explica as dificuldades usuais em se lidar com tempo e espaço narrativos, com os comentários narratológicos inseridos no texto literário, com as representações dos pensamentos, memórias e sentimentos das personagens, com o onírico e o abstrato – dificuldades já discutidas por George Bluestone na sua importante obra *Novels into film* (1957). Chatman afirma que estes obstáculos são geralmente superados com a utilização da *voice-over*, em uso intermitente, mas os melhores cineastas preferem as soluções visuais (CHATMAN, 1990, p. 163).

Diferentemente da metodologia convencional que opta pelo uso da *voice-over* ou pela réplica da narração heterodiegética, a adaptação homônima (1981) do romance de

John Fowles, *The French lieutenant's woman* (1966), dirigida por Karel Reisz e com roteiro do famoso dramaturgo inglês Harold Pinter, por exemplo, adota uma estrutura metaficcional análoga à estrutura do romance, no sentido de que ambas evidenciam suas construções narrativas, preservando a metaficcionalidade pertinente a ambos os textos, através do uso da montagem alternada<sup>41</sup>. Evidentemente, tais soluções requerem habilidade, criatividade e muita imaginação, pois

[o] que um meio pode ‘fazer’ em termos narrativos depende muito do que o seu criador quer que este meio faça, do gênero no qual ele está trabalhando, dos tipos de convenções que ele pode persuadir seu público a aceitar, e assim por diante. Qualquer insistência de que o visual é o principal pode ser somente sustentada ao se excluir do cânone algumas das mais brilhantes obras do cinema (CHATMAN, 1990, p. 163, grifo do autor).

Na verdade, são os elementos que expressam o processo criativo, de modo geral, que resistem uma transposição intermediática do tipo ‘contar’ para ‘mostrar’. Recorrendo-se à terminologia da semiótica de Émile Beveniste, pode-se dizer que os elementos da enunciação<sup>42</sup> problematizam a adaptação de obras metaficcionais. Porém, tais elementos da enunciação podem ter seus equivalentes noutro meio semiótico e um destes equivalentes pode ser a opção pelo visual, como Chatman observa, a depender da intencionalidade do artista. Além disto, como a prática dos adaptadores envolve a busca criativa por equivalências, importa usar a imaginação e criatividade para resolver possíveis dificuldades no processo de transposição; e os adaptadores têm um arsenal de recursos ao seu dispor com as cinco pistas de gravação, que formam a estrutura fílmica, a abertura de possibilidades no nível da diegese e os avanços tecnológicos. Obviamente, não há fórmulas para tais procedimentos e não há sistematização que dê conta da potencialidade da criação artística. Há, no entanto, alguns pressupostos extraídos de investigações minuciosas, fundadas na prática da arte fílmica.

---

<sup>41</sup> Montagem alternada ou montagem imbricada (em inglês, “crosscutting”) – “trata-se de uma montagem por paralelismo baseada na *contemporaneidade estrita* de duas (ou várias) ações que se justapõem, as quais acabam na maioria das vezes por se juntar no final do filme [...]” (MARTIN, 2003, p. 156). Esta técnica da montagem foi aperfeiçoada por D. W. Griffith. O incomum deste recurso cinematográfico, nesse caso, reside no fato de que a versão moderna da história não é apenas um fio de uma história maior.

<sup>42</sup> Enunciação – “Em linguística, a enunciação é o ato de conversão da língua em *discurso*” (REIS& LOPES, 1988, p. 108). Na narratologia, enunciação refere-se ao ato de produção do discurso (a narração, segundo Genette). Brian Mcfarlane entende por enunciação no cinema, “todo o aparato expressivo que governa a apresentação – e recepção – da narrativa” (1996, p. 20).

Tratando da adaptação do meio impresso para o performático, de um modo geral, Linda Hutcheon observa que o comum é a adaptação de romances. Conforme o escritor David Lodge, muito de um romance, se não for descartado, pode ser transportado para a ação e atuação na tela e os “[c]onflitos e diferenças ideológicas entre as personagens devem tornar-se visíveis e audíveis” (*apud* HUTCHEON, 2011, p. 69). Ainda de acordo com Hutcheon, a descrição e a narração devem ser dramatizadas na tela; porém, quando se trata dos “pensamentos representados, a transcodificação se dá através da fala, das ações, sons e imagens visuais” (2011, p. 69). O processo de dramatização tende a “reenfatização e refocalização de temas, personagens e enredo” (2011, p. 69). Também, Chatman ressalta que o que é “diretamente cênico no romance pode facilmente ser transferido para o filme” (1990, p. 171). Todas estas observações são válidas para a transmutação de obras metaficcionais, mas o processo de adaptação destas obras demanda muito mais inventividade devido à problematização decorrente do desvelamento ou da interrogação do ficcional. Neste sentido, destacamos primeiramente a questão do narrador. Em narrativas metaficcionais, a instância narrativa é problematizada geralmente pela presença de um narrador não confiável, ou pela multiplicação de vozes narrativas, ou pelo aparente ‘enfraquecimento’ (no sentido verbal) do narrador, que concede espaço a narradores-personagens ou se assume também no papel de uma personagem. Algumas soluções em muitas adaptações têm sido, geralmente, o uso da *voice-over*, ou o desdobramento das narrativas em micro-narrativas (em *mise en abyme* ou não) ou, ainda, o jogo de diferentes pontos de vista para a mesma narrativa.

Uma das problematizações mais frequentes diz respeito aos comentários intrusivos na narrativa e, principalmente, os comentários autorais, que expõem a ficcionalidade da obra. As intrusões do narrador literário podem ser parcialmente desprezadas, ou dramatizadas na versão fílmica ou, ainda, enxertadas nos diálogos. Os comentários autorais, quando não eliminados ou dramatizados, precisam ser transformados para o canal visual ou para o canal sonoro do filme. E, indubitavelmente, outro fator complicador para o processo de adaptação é lidar com os pensamentos e sentimentos das personagens. Este problema é geralmente solucionado através da *voice-over*, suprida por certos movimentos de câmera, pelas expressões faciais, pela postura dos atores e atrizes, pelo acompanhamento de uma trilha sonora adequada, pelo *set* e pela montagem. No entanto, grande parte do que diz respeito aos sentimentos humanos

é alcançado através da inferência feita pelo espectador, com o auxílio de recursos cinematográficos como o movimento de câmera, a música, a edição e a atuação.

Mesmo que a adaptação inicialmente simplifique a complexidade existente no romance, ela produz outras complexidades inerentes ao meio cinematográfico, muitas delas exibidas em obras metaficcionais. Chatman reconhece a importância deste processo do fazer artístico, quando argumenta que

[é] mais fácil basear um filme num romance que já está explicitamente narrado, total ou predominantemente “mostrado” pelo olho de uma câmera. O maior desafio é apresentado por romances com narradores tagarelas e prolixos; justamente por isso, estes oferecem oportunidades para um cinema mais criativo. Ao examinar mesmo uma simples adaptação imaginativa, podemos aprender alguma coisa útil sobre as possibilidades expressivas dos dois meios, pelo menos no presente momento da história do filme (1990, p. 164).

De fato, o grande desafio encontra-se na transposição dos elementos veiculados no nível da enunciação para outro meio. Porém, são adaptações de obras metaficcionais, nas palavras de Chatman, “adaptação imaginativa”, que nutrem a imaginação humana e reabastecem a arte de forma profícua. Não há dúvidas de que as inovações proporcionadas por uma obra metaficcional desafiam a criatividade de cineastas e roteiristas, de modo geral, e também provocam um impacto nas teorias da adaptação fílmica, além de contribuírem para o aperfeiçoamento da produção e recepção artística e, enfim, para o enriquecimento da arte cinematográfica. Na verdade, é a própria obra metaficcional que sugere sua teoria e crítica, as quais, embora ficcionalizadas, podem apontar o caminho analítico da sua feitura, como pretendemos demonstrar no próximo capítulo.

### Capítulo III – O jogo de espelhos em *Atonement* e na sua adaptação fílmica

“‘And what are you reading, Miss --?’ [...] ‘It is only Cecilia, or Camila, or Belinda;’ or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language.”

(Jane Austen, *Northanger Abbey*, p. 36-37)

Não é sem motivo que o romance *Atonement* (2001) tem recebido a calorosa aclamação da crítica, importantes premiações e, ainda, tem sido traduzido para muitos idiomas. Conforme Frank Kermode, *Atonement*, “tranquilamente o mais refinado” romance de Ian McEwan, “tem uma estrutura que é apropriadamente desdobrada e articulada e apta para a condução da chamada ‘*marcha de ação*’, que [Henry] James descreveu como ‘a única coisa que realmente, pelo menos para *mim*, irá *produire L’OEUVRE*’” (*apud* CHILDS, 2006, p. 132, grifos do autor). Ainda no mesmo ensaio, Kermode acrescenta que “ele [McEwan] é tão virtuoso que alguém é tentado a imaginar que os melhores leitores deste livro [*Atonement*] poderiam ser Henry James e Ford Madox Ford” (*apud* CHILDS, 2006, p. 133). O escritor norte americano John Updike afirma que o romance *Atonement* é “belo e majestoso” (*apud* CHILDS, 2006, p. 129). O crítico Peter Childs comenta que “[p]ara John Updike, a qualidade da prosa no romance, sua beleza visivelmente ornada e sua riqueza descritiva podem ser vistas como propriamente parte da reparação de Briony” (2006, p. 135). Peter Kemp, crítico do *The Sunday Times*, aplaude o romance com as seguintes palavras: “Sutil e poderoso, habilmente abarcando comédia e atrocidade, *Atonement* é um livro ricamente intricado. Simetrias e padrões invisíveis salientam sua força emocional e compulsão psicológica” (2001, p. 46). Tom Shone, crítico do *The New York Times Book Review*, reconhece *Atonement* como “[s]ua mais completa e compassiva obra até o presente” (2002). Michael Pakenham, crítico do *The Baltimore Sun*, comenta que *Atonement* é

[u]ma obra prima, um romance de destreza artística, poder e verdade que o coloca entre as mais extraordinárias obras de ficção da última década. [...] Ler este livro é uma experiência a ser lembrada – e saboreada. Achei cada página fluente. É, simplesmente, magnífica – uma obra prima (Extraídas da contra-capa do romance *Atonement*).

A narrativa de *Atonement*, problematizada por uma metaficcionalidade singular, em conjunção com a temática instigante e inquietante, aliada ao talento inovador de um escritor da envergadura de Ian McEwan, justifica tamanha proeminência e popularidade, tanto nos meios artístico e acadêmico, como junto ao público leitor. A singularidade desta metaficção reside, em parte, na sua associação explícita com a paródia e, em parte, na coexistência conflitante com os preceitos do realismo tradicional. Conforme Hutcheon, “[a] auto-reflexividade das formas de arte modernas toma muita vezes a forma de paródia e, quando o faz, fornece um novo modelo para os processos artísticos” (s/d, p. 16). É fato que a prática metaficcional da metade do século vinte mostrou-se extremamente desconstrutivista, ou seja, a polaridade do modo de representação fazia-se definir com bastante rigor e, às vezes, com extremismo, como nas obras de Robert Coover e de Jorge Luiz Borges e, no cinema, nos filmes de Jean-Luc Godard, por exemplo. A questão é que a estética é contingente e o momento histórico dos anos sessenta instigava uma postura artística contundente. O contexto contemporâneo, porém, favorece outras formas de metaficção, consolidadas na prática de escritores ingleses como Ian McEwan, Kazuo Ishiguro, Martin Amis e Graham Smith, por exemplo, que combinam uma ficção hibridizada com o debate entre literatura e moralidade, em outras palavras, o versado e complexo debate entre ética e estética.

Uma observação sobre o procedimento metodológico que rege nossa pesquisa faz-se necessária no presente momento. Precede a análise da metaficcionalidade nas obras, uma exposição geral do romance *Atonement*, fonte de inspiração da adaptação fílmica. Embora esteja num nível superficial (âmbito do enredo), esta descrição tem a finalidade de informar o leitor acerca da história do romance, de modo que este conhecimento faculte melhor compreensão das obras a serem analisadas. Considerando a relação dialógica entre o romance e o filme, entendemos que as informações no nível da história são importantes dentro deste viés comparativo, visto que há uma aproximação evidente entre os textos literário e fílmico.

## 1. O romance

Em linhas gerais, o romance *Atonement* se estrutura em três principais partes e um último capítulo intitulado “London, 1999” (p. 453). O romance, que retrata o drama vivido pela personagem-escritora Briony Tallis, é ambientado na Inglaterra da II Guerra

Mundial, no seio de uma família de classe média alta e abrange o longo período de tempo que vai do ano de 1935 até o ano de 1999. A primeira parte, composta por quatorze capítulos, devidamente numerados e divididos em diversas seções, compreende o período de um dia quente de verão em 1935. Esta primeira parte introduz as personagens, o contexto e a história do romance por meio de uma narrativa em terceira pessoa, cujo tempo se alonga o suficiente para garantir o desenvolvimento e estabelecimento do conflito, alterando, deste modo, o ritmo da narração<sup>43</sup>, visto que a história compreende a duração de apenas um dia.

No contexto sociopolítico, há a tensão da iminência de mais uma grande guerra e, no contexto familiar, há a crise matrimonial, indicada pela infidelidade de Jack Tallis, pai de Briony. Em decorrência do processo de divórcio dos pais, a prima Lola e os irmãos gêmeos Jackson e Pierrot são enviados à casa dos Tallises. A chegada dos primos do norte coincide com a visita de Leon, irmão de Briony, acompanhado do amigo Paul Marshall. Decepcionada com a tentativa frustrada de encenar sua primeira peça teatral, escrita em homenagem a Leon, Briony experimenta as surpresas das contingências da vida e considera-se capaz de entender o mundo adulto. A menina-escritora presencia, à distância, sua irmã Cecilia despir-se de suas roupas de cima e mergulhar numa fonte, situada em frente a sua casa, aparentemente sob o comando de Robbie Turner, filho da arrumadeira dos Tallises. A leitura de um bilhete erótico de Robbie a Cecilia alimenta a mente fantasiosa de Briony, que imagina a personalidade de um psicopata em Robbie. Briony ainda flagra o encontro amoroso de Robbie e Cecilia na biblioteca e entende que Cecilia estava sendo atacada. Durante o jantar, os gêmeos fogem e deixam um bilhete, que é encontrado na cama por Briony. Na busca pelos garotos, Briony surpreende Lola com um homem no bosque e deduz que Robbie a estuprou. A polícia é chamada e, durante os interrogatórios, Briony acusa Robbie. Voltando da busca com os garotos, Robbie é algemado e levado à prisão. A primeira parte termina, num “confronto final” (p. 238), com os gritos desesperados de Grace Turner, mãe de Robbie, enfrentando a hipocrisia burguesa: “Mentirosos! Mentirosos!” (p. 239).

A segunda parte do romance consiste na memória da guerra e mescla o acontecimento histórico com o drama pessoal, vivido por Robbie Turner. A narrativa

---

<sup>43</sup> O termo ‘narração’ é usado aqui no sentido dado por Gérard Genette, ou seja, “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto de situação real ou fictícia na qual toma lugar” (s/d, p. 25).



inicia com a jornada de Robbie em direção à praia de Bray Dunes em Dunkirk, ao norte da França, acompanhado pelos cabos Nettle e Mace. Embora tenham patente maior, os cabos seguem sob a condução de Robbie, que notadamente tem uma formação superior. Sob a ótica de Robbie, a descrição das atrocidades da guerra é detalhada e vívida, mas pontuada pela crítica à barbárie humana e ao caos no ‘fronte’. A história é intercalada pela rememoração de Robbie, de onde emanam as informações sobre sua vida na prisão, seu único encontro com Cecilia na cafeteria, seus sentimentos e percepções. Através desta narrativa introspectiva, o leitor gradativamente toma conhecimento da ampla correspondência entre Robbie e Cecilia, por meio da qual eles nutrem seu amor. A jornada de Robbie à praia de Dunkirk é árdua e marcada pela desordem generalizada da guerra e pelo estado mental de Robbie, afetado devido à fadiga, ao sofrimento e à infecção de um ferimento que tem no tórax. A chegada a Dunkirk assinala o fim da jornada de Robbie e sua morte lenta. Tomado por uma alucinação, Robbie recorda o passado e lembra o dia em que foi preso e as palavras de Cecilia sussurradas ao seu ouvido, pelas quais ele vive os últimos cinco anos de sua vida: “Vou esperar por você. Volte” (p. 340).

A terceira parte, também escrita em terceira pessoa e sem divisões em capítulos, narra as experiências de Briony Tallis no St. Thomas Hospital durante a guerra. Sob a perspectiva de Briony, seu rígido treinamento como enfermeira é relatado em minúcias. A narração do cotidiano nas enfermarias revela tanto o aspecto real da violência da guerra, quanto a perspectiva dos sobreviventes da Retirada de Dunkirk, a qual entra em conflito com as notícias dos jornais, lidas por Briony, e com os documentos oficiais sobre o evento. Briony é humanizada no contato com o sofrimento e com a enfermeira-chefe, Sister Drummond. Neste processo de transformação, destaca-se sua primeira experiência com a morte e a perda, durante sua assistência ao paciente francês, Luc Cornet; uma preparação para o encontro do leitor com a Briony madura e sensível que busca corrigir seu erro do passado. Paralelo às atividades de enfermeira, Briony alimenta sua aspiração artística, escrevendo seu romance ou fazendo registros no diário, nas poucas horas de folga. Buscando publicação, Briony envia seu texto à revista *Horizon* e recebe uma carta de rejeição, escrita pelo próprio editor da revista, Cyril Connolly. Briony também mantém contato com a família através de cartas, que trazem notícias do ‘fronte’ doméstico. Por uma carta do pai, Briony é informada do casamento de Paul e Lola e resolve ir à cerimônia. Seguem a cerimônia de casamento, a narração

da visita de Briony ao apartamento de Cecília em Balham e a descrição de sua tentativa de reparar o erro do passado numa conversa com Robbie e Cecília. A terceira parte termina com um fator perturbador dentro do universo ficcional: as iniciais “BT” e a expressão “London, 1999” (p. 451), como que indicando que tudo que foi lido até então é da ‘autoria’ de Briony.

O capítulo final, ‘London, 1999’, é curto e tem um tom confessional. Trata-se de uma espécie de conclusão do romance e traz informações sobre as vidas das personagens no espaço de sessenta e quatro anos. Briony Tallis, agora uma escritora famosa, faz uma visita de despedida à biblioteca do Imperial War Museum, para devolver livros, que tomara emprestado para a pesquisa do seu último romance, e doar aos arquivos do museu as cartas que recebera de Nettle. Numa narrativa em primeira pessoa, Briony relata os últimos acontecimentos da sua vida e afirma ter recebido o diagnóstico de demência vascular – uma enfermidade degenerativa. A convite de Charles, o neto de Pierrot, Briony retorna à casa de campo dos Tallises, agora transformada num hotel, para a celebração dos seus setenta e sete anos de idade. Para sua surpresa, sua peça *The trials of Arabella* é apresentada com a atuação dos descendentes dos primos do norte. Após o jantar de comemoração, Briony recolhe-se aos aposentos do hotel, antigo quarto da tia Venus. Ao relembrar seu último romance, Briony faz uma série de revelações, desde a morte precoce de Robbie e Cecília ao fato de que nunca houve o encontro com Cecília e Robbie em Balham, mas ela os uniu no final do romance – sua última oportunidade de reparar seu erro.

## 2. Análise da metaficcionalidade no romance

Na entrevista com Jonathan Noakes, McEwan revela que “[p]arte da intenção de *Atonement* era observar a própria narração. E examinar a relação entre o que é imaginado e o que é verdadeiro” (2010, p. 85). Ao analisar o aspecto formal deste romance de McEwan, Peter Childs observa:

*Atonement* é uma história dentro da tradição da casa de campo na sua primeira parte, uma autobiografia de guerra na sua segunda parte e uma história de reconciliação na sua terceira parte, a qual se baseia em escritoras como Lehmann, mas também nas reminiscências de guerra de livros como *Testament of Youth* (1933), de Vera Brittain (1893-

1970). *Atonement* é também um romance complexo em termos de forma. Ele se insere numa tradição realista de profunda e magnífica caracterização e amplitude social, mas expõe uma preocupação moderna em relação à consciência e à perspectiva. Enfim, embora se desenvolva, pelo menos em parte, como um romance pós-moderno, porque questiona seu próprio *status* ficcional, expondo-se como um construto; contudo, *Atonement* ainda estende-se para além disso, ao evidenciar questões de moralidade que pertencem a um humanismo pré-pós-moderno. (2006, p. 143).

Childs procura descrever a complexidade de *Atonement* e esbarra num emaranhado de terminologias periodizantes, que podem dificultar a compreensão do leitor menos iniciado na teoria do romance. Entretanto, a narrativa multifacetada de *Atonement* realmente confirma as observações de Childs. Como postulou Patricia Waugh, “[a] metaficção explicitamente desnuda as convenções do realismo; não as ignora ou as abandona” (1984, p. 18). Daí por que o realismo existente em *Atonement* entra em conflito com a metaficcionalidade do texto, pois se põe em parâmetros diametricamente opostos, mas não perde a referencialidade com a realidade, no nível diegético. Uma das funções da manutenção desta referencialidade é dialogar com o leitor, uma vez que o vínculo arte-vida não é rompido na metaficção, mas “é remoldado, num novo nível – no nível do processo imaginativo (da narração), ao invés do nível do produto (a história narrada). E é o novo papel do leitor que é o veículo desta mudança” (HUTCHEON, 1980, p. 3). Portanto, a metaficção “reexamina as convenções do realismo com a finalidade de descobrir – através de sua própria autorreflexão – uma forma ficcional que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos” (WAUGH, 1984, p. 18).

A questão metodológica justifica uma sistematização da metaficcionalidade de *Atonement*. Tomando o próprio romance como respaldo para a construção de seu método de análise, apresentamos a seguinte esquematização, sem pretensões de impor fórmulas ao romance nem, tampouco, de fundar um corpo teórico aplicável a qualquer obra metaficcional ou mesmo à outra obra de McEwan. Lembramos que a necessidade de delimitar o escopo da pesquisa impõe um impulso mais descritivo e estamos cientes de que a exploração das categorias propostas pode ser mais aprofundada. Partindo do princípio de que a metaficção, inerente a *Atonement*, é responsável pela laminação da sua forma e do seu conteúdo, refratando a narrativa em nível e subníveis, propomos uma abordagem em bases hermenêuticas que alcance a verticalidade e a horizontalidade do

romance. Portanto, no sentido vertical, a leitura do romance permite detectar a existência de três níveis: o nível superficial (âmbito do enredo), em que se encontra a história da personagem-escritora e sua busca por reparação de um erro cometido na infância; o nível intermediário (âmbito analítico-formal), onde observamos o eixo estrutural com o desdobramento das narrativas e da narração e os desdobramentos temáticos e estilísticos; e, o nível mais profundo (âmbito ideológico), onde apreendemos o eixo paródico com seus desdobramentos e percebemos o debate entre ética e estética.

Fazendo uso de uma terminologia metafórica, em alinhamento com o título da tese, os processos de desdobramentos próprios da metaficção serão denominados de jogos de espelhos. Estes jogos de espelhos são mais visíveis nos níveis intermediário e mais profundo da narrativa. Assim, no sentido horizontal, o nível intermediário divide-se em jogo de espelhos linguístico-estilístico e jogo de espelhos estrutural-diegético. Cada tipo de jogo de espelhos subdivide-se em algumas categorias metaficcionais derivadas da estruturação do próprio romance. Ainda no sentido horizontal, no âmbito ideológico (terceiro nível), estabelece-se primeiramente uma divisão em ética e estética. A estética, com orientação paródica, subdivide-se em duas vertentes: uma literária e a outra histórica e a ética também se subdivide, em relação a sua práxis, em ética no espaço público e ética no espaço privado. Convém ressaltar que todos estes elementos, construtores da metaficção em *Atonement*, se entrelaçam na sua narrativa. Logo, as divisões, meramente arbitrárias, têm apenas o propósito de projetar uma organicidade da investigação da metaficção no romance.

## 2.1. Jogo de espelhos linguístico-estilístico

Este tipo de desdobramento no âmbito analítico-formal tem foco na palavra e no discurso<sup>44</sup>. Portanto, considerando uma perspectiva panorâmica do romance, iniciamos a investigação pela análise do texto literário num nível intermediário, a partir dos elementos basilares da constituição textual: a palavra e o discurso. Entretanto, não há interesse neste trabalho em se efetuar uma análise estilística do romance, nem uma análise linguística detalhada. O objetivo da presente proposta é examinar, de modo

---

<sup>44</sup> Discurso, usado aqui no sentido narratológico, encontra-se no plano da expressão dos conteúdos narrados e estabelece relação de interdependência com a história. Neste sentido, há uma correlação com o conceito de Benveniste, no qual discurso é o produto de um ato de enunciação (ver REIS & LOPES, 1988, p. 27-29).

geral, os aspectos metaficcionais do uso da palavra e do discurso no romance. Em *Atonement*, a relevância da palavra é explorada ao longo da narrativa, caracterizada pela pluralidade discursiva, sob a influência da metaficção. No entanto, convém ressaltar que há no romance um verdadeiro cântico apologético à palavra, seja ela escrita ou oral. Apologia perfeitamente oportuna no contexto do imaginário – o mundo de escritores e leitores – onde os atos da escrita e da leitura são dramatizados. Primeiramente, percebemos a exaltação do poder da palavra para construir (o heterocosmo): “Um mundo podia ser feito em cinco páginas [...] (p. 8); para destruir (alterar o destino de outros): “Briony disse novamente, desta vez sem nenhum vestígio de interrogação. Era uma afirmação do fato. ‘Foi Robbie’” (p. 212); para causar equívoco: “O fato de que a palavra tinha sido escrita por um homem, confessando uma imagem da sua mente e confidenciando um pensamento íntimo, a enojava profundamente” (p. 146); para denunciar: “‘Mentirosos! Mentirosos! Mentirosos!’ berrava a sra. Turner” (p. 238); e para corrigir: “É somente nesta última versão que meu casal apaixonado termina bem, em pé e lado a lado numa calçada do sul de Londres, enquanto eu vou embora” (p. 478).

Na verdade, o uso metaficcional da palavra e do discurso será tratado no contexto geral do trabalho e o presente espaço será reservado para uma abordagem mais ilustrativa do que expositiva, visto que o próprio texto literário sugere sua base crítica e teórica, o que já caracteriza sua metaficcionalidade. O jogo de espelhos linguístico-estilístico será examinado a partir de cinco diferentes categorias metaficcionais: jogos de ambiguidade, reverberações no discurso literário, paratextualidade, intertextualidade e pluralidade discursiva.

### **2.1.1. Jogos de ambiguidade**

Evidentemente, não há aqui a ingênua pretensão de aprofundar a discussão do emprego da ambiguidade no romance *Atonement*. Primordialmente, porque o contexto metaficcional é paradoxal e, logo, profundamente ambíguo. Em segundo lugar, a amplitude de tamanha tarefa obrigatoriamente a coloca sem dúvida fora de questão. Ressaltamos que a ambiguidade destaca-se como o elemento fundamental na construção da narrativa de *Atonement*, pois permite o desdobramento das narrativas com repercussões semânticas, estruturais e hermenêuticas. A ambiguidade, também, favorece a criação das múltiplas focalizações e a existência das várias instâncias narrativas.

Também, neste jogo de espelhos, a ambiguidade corrobora a construção da ironia do discurso, abrindo espaço para múltiplas leituras. Com a finalidade de exemplificar o jogo de ambiguidade em *Atonement*, propomos a investigação do seguinte fragmento, extraído do capítulo treze na primeira parte do romance, onde podemos observar todas estas propriedades:

Ela poderia ter ido para sua mãe naquele momento e aconchegar-se ao lado dela e fazer para ela um resumo do dia. Se o tivesse feito, não teria cometido seu crime. Tantas coisas não teriam acontecido, nada teria acontecido, e a mão suavizante do tempo, teria transformado aquela noite numa noite simplesmente memorável: a noite em que os gêmeos fugiram. Isto foi mesmo em trinta e quatro, trinta e cinco ou trinta e seis? (p. 206-7).

Primeiramente, faz-se necessário situar esta passagem no contexto da narrativa. Briony procurava os gêmeos ao redor da casa, esforçando-se para estar ao alcance dos olhos da mãe, que aguardava o retorno das equipes de busca, sentada na sala de estar. Enquanto caminhava, Briony dava vazão às suas fantasias. No curso destas divagações, Briony imagina o dia em que teria de comparecer ao funeral da mãe, durante o qual abraçaria longamente Leon e Cecilia, diante dos olhos atentos das testemunhas, cuja compaixão a comoveria. A passagem acima mencionada insere-se nesta narrativa intensamente introspectiva e a cena em que Briony encontra Lola no bosque – cena do suposto ‘estupro’. Uma primeira leitura desse fragmento passa a mensagem de que, naquele instante, Briony necessitaria do conforto imediato da mãe, pois havia se emocionado com aqueles pensamentos, o que denota uma lógica textual. No entanto, várias leituras podem ser feitas desta passagem dependendo do ponto de vista que se adotar. Se considerarmos que o narrador é extradiegético, uma primeira leitura dá a entender que Briony cometera o crime de ter lido a correspondência da irmã; ação que é narrada no capítulo dez. Porém, o leitor havia sido informado na abertura deste capítulo (treze) de que o crime ainda iria acontecer: “Dentro de meia hora Briony cometeria seu crime” (p. 199). Na citação, a ambiguidade da palavra ‘crime’ permite que se entenda sua referência tanto à violação da correspondência, quanto ao crime que virá a acontecer. Como a narrativa é introspectiva, essa linha de pensamento se justifica, visto que Briony tende a fantasiar a ‘realidade’. Ademais, as marcas temporais e o uso do condicional indicam uma linguagem hipotética, que é adequada para a construção do

sentido. Se a palavra ‘crime’ aponta para uma ação futura, o texto passa a ser uma rememoração de Briony. Mas, como o texto pode ser rememorado por Briony, se neste momento ela tem apenas treze anos de idade? Trata-se, assim, de uma prolepse, propiciada pelo narrador extradiegético, dentro da mente da personagem, e reiterada pela referência ao tempo da ação (futuro do pretérito), mencionado na citação. Algumas páginas adiante um, ou mais de um, crime é ou são cometido(s), mas a ambiguidade discursiva permanece e se acentua à medida que a narrativa se desenvolve. E, a questão da natureza do crime permanece ambígua e aberta à interpretação do leitor mesmo com o término do romance.

Porém, com a mudança de focalização, ou seja, após tomar conhecimento de que Briony pode ser a ‘autora’ do romance, numa segunda leitura, o leitor compreende que a narrativa é realmente rememorada e apreende o sentido da antítese frasal (“Tantas coisas não teriam acontecido, nada teria acontecido”). Todavia os sentidos completos das expressões “tanta coisa” e “nada” só serão alcançados no final do romance, com mais uma, ou outras, leituras, que a desconstrução da narrativa pelo narrador intradieético exigirá. Desta perspectiva, como a instância narrativa encontra-se na escritora Briony, aos setenta e sete anos de idade, a tese de rememoração se sustenta e a menção à data do acontecimento é justificada. Entretanto, a dúvida quanto à data correta torna-se ambígua, pois pode ser uma decorrência do esquecimento pela distância temporal, ou pode ser um sintoma da enfermidade que aflige Briony na sua idade avançada, ou pode ainda ser o fingimento natural da escritora elaborando seu estilo de escrita, ou todos esses traços, conjuntamente. Neste nível de leitura, percebemos a mensagem de autojustificação implícita na narrativa, isto é, percebemos Briony buscando se justificar pelo ‘crime’ que cometeu.

Este pequeno exemplo, brevemente analisado, demonstra que os jogos de ambiguidade são intensos no romance. Como podem ser observadas, as narrativas se desdobram por dentro, proporcionando várias leituras, cuja complexidade se intensifica com a alteração da focalização. Sob o domínio da metaficção, a ambiguidade das palavras e do discurso corrobora a construção da ironia textual. No exemplo acima, a expressão “noite memorável” traduz uma interessante ironia, com desdobramento metafórico. A lembrança daquela noite perturba Briony por toda a sua vida e a mão do tempo não suaviza as imagens daquele momento na sua consciência, de modo que o que poderia ser “a noite em que os gêmeos fugiram”, um acontecimento até hilário, torna-se

ironicamente uma lembrança angustiante pela tragédia decorrente dos acontecimentos daquela noite, a começar pela prisão de Robbie. Semelhantemente, os jogos de ambiguidade se multiplicam na narrativa, construindo a metaficcionalidade do texto.

### 2.1.2. Reverberações no discurso literário

Outro tipo de jogo de espelhos comum em *Atonement* é a repetição de expressões ou conceitos apresentados e, depois, retomados ao longo da narrativa. Estas repetições ecoam no discurso literário como um refrão. Além disto, tais repetições diferenciam-se das demais pela implicação ideológica que têm na diegese da obra. Um dos exemplos mais significativos é a expressão ‘Volte. Vou esperar por você’, repetida aproximadamente dez vezes no romance. A voz que proclama estas palavras é de Cecilia. Substituindo o papel da mãe, Cecilia costumava sussurrar estas palavras para acordar Briony dos pesadelos noturnos, quanto esta era criança. Assim, primeiramente, a expressão é dirigida à Briony: “É só um sonho. Volte” (p. 55) e, depois, “Volte. Foi só um sonho ruim. Briony, volte” (p. 451). Esta segunda citação encontra-se ao final do romance de Briony, após a narração de sua reconciliação com Cecilia e Robbie e quando Briony julga ter concluído sua autojustificação. Portanto, a expressão indica o perdão pretendido e são palavras confortantes para a própria Briony, como realmente as eram na sua infância. Metaforicamente, esta expressão é um apelo de Cecilia para Briony voltar do perigoso mundo da imaginação, voltar para a realidade – algo que só Cecilia podia fazer, dada a omissão da mãe e dada a maturidade de Cecilia. Porém, ironicamente, Cecilia torna-se vítima das fantasias da irmã menor.

A expressão desenvolve-se numa cadeia de reverberações ao longo da obra, mas sofre alterações com a mudança de contexto: “Vou esperar por você. Volte” nas páginas 258 e 268 expressam o eco nos pensamentos de Robbie durante sua caminhada a Dunkirk. Na página 273, a mesma expressão encontra-se no final da carta de Cecilia a Robbie, o que leva o leitor a entender que estas palavras têm sua origem na carta. Posteriormente, mais um detalhe é acrescentado à reverberação: “[...] *Vou esperar por você*, e a lembrança de quando ela [Cecilia] tinha dito isto, o qual ele [Robbie] passou a tratar como um local sagrado” (p. 289, grifo do autor). A expressão “um local sagrado” prepara o leitor para a revelação no final da Parte II do romance. Na próxima menção dessa frase, o contexto aponta para a confusão mental de Robbie, causada pelo



sofrimento e por uma infecção, que gradativamente se apodera do seu corpo: “*Vou esperar por você. Volte*. As palavras não eram insignificantes, mas não o emocionam mais agora. Era óbvio o bastante – uma pessoa esperando por outra como uma soma aritmética, e apenas isto, sem emoção” (p. 335). Esta citação é retomada posteriormente, dentro do processo de rememoração de Robbie:

[...] agora que ele estava tranquilo, é claro que viu como era bom que ela estivesse esperando. A aritmética que se danasse. *Vou esperar por você* era fundamental. Era a razão da sua sobrevivência. Era a maneira de dizer que ela recusaria todos os outros homens. Somente você. *Volte*. [...] Então ela pôs um dedo nas algemas e disse que não estava envergonhada, que não havia nada de que se envergonhar. Ela segurou uma ponta da sua lapela e deu uma sacudidela e isto foi quando ela disse, ‘*Vou esperar por você. Volte*’. Ela quis dizer o que disse” (p. 340).

A ordem de inserção destas citações na narrativa acentua a ambiguidade, refletida na palavra “local” (p. 289), apenas percebida após a última citação nesta cadeia de reverberações, o que implica na necessidade de releituras do texto. A citação acima revela, enfim, as misteriosas palavras de Cecilia ditas a Robbie na noite em que foi preso: “As algemas estavam totalmente à mostra, mas Robbie não parecia envergonhado ou mesmo ciente delas, enquanto ele olhava para Cecilia e ouvia seriamente o que ela estava dizendo” (p. 236). Desta forma, a cadeia de reverberações provoca o desdobramento da narrativa, criando e ampliando ambiguidades no discurso literário, o que evidentemente incide sobre a interpretação da obra.

A Parte II de *Atonement* caracteriza-se por uma tonalidade poética, como marca indelével da história de amor que permeia a narrativa. Salienta-se, entretanto, que há um evidente contraste entre a história de amor e a temática da guerra, que se imbrica no discurso literário nesta parte do romance. O caráter romântico é claramente anunciado através das cartas de amor e dos intertextos poéticos. É interessante observar que, sob a égide da metaficção, a poesia é tema e materialidade no romance. Assim, o ritmo da poesia aflora, parodicamente, à narrativa ao ponto de a versificação tornar-se visível na escrita: “Anda/va pe/la te/rra até / alcançar o mar. Um hexâmetro. Cinco jambos e um anapesto era o ritmo que ele pisava agora” (p. 281, 289). O compasso poético-musical domina a mente de Robbie e obriga seu corpo a imprimir a mesma cadência no passo. A reverberação destas palavras surge posteriormente quando esta passagem é retomada:

“Agora ele reduziu seu andamento ao ritmo das botas – caminhava pela terra até chegar ao mar” (p. 289). Parodiando o estilo poético e a prosódia, a tradição literária é revisada pela metaficção e o fazer poético é desnudado. Além disto, a literatura mostra-se o meio de ironizar a história, particularmente, a marcha patética que muitos fizeram para a morte na Guerra, especificamente, durante a dramática retirada de Dunkirk.

Outro exemplo deste tipo de jogo de espelhos diz respeito à reverberação de conceitos. A cadeia de reverberações, a ser discutida agora, aborda, principalmente, a temática da dualidade entre imaginação e realidade, bem como o processo de construção da escrita. Impactada com a leitura que fizera do bilhete erótico de Robbie a Cecilia, Briony sente “o impulso para escrever” (p. 146). O narrador mostra como Briony se deixa levar pela fantasia e elabora mentalmente o fio de uma história: “[...] esta era a história de um homem de quem todos gostavam, mas sobre quem a heroína sempre teve suas dúvidas, e finalmente ela era capaz de revelar que ele era a encarnação do mal” (p. 147). À medida que a fantasia começa a ganhar forma na mente da jovem escritora, os comentários sobre o processo escritural vão exibindo a ficcionalidade da narrativa e a labuta corriqueira da construção do texto é visibilizada:

Presas entre o impulso de escrever um relato simples no diário das suas experiências daquele dia e a ambição de fazer algo maior com elas, que fosse elaborado, controlado e obscuro, ela sentou por muitos minutos, franzindo a testa, diante de uma folha de papel e sua citação infantil e não escreveu nenhuma outra palavra. As ações ela achava que podia descrever suficientemente bem, e tinha jeito para os diálogos. Podia descrever bem a floresta no inverno e a aspereza do muro de um castelo. Mas o que fazer com as emoções? (p. 147-8).

Evidentemente, a narração encontra-se filtrada pela ótica de Briony na sua adolescência, o que se faz necessário no presente contexto da narrativa, que antecede o momento em que Briony acusa Robbie do crime que ele não cometeu. A habilidade com a escrita encontra aqui as limitações naturais da imaturidade da ‘escritora’. Ademais, dois pontos relevantes sobre o fazer escritural são explorados nessa citação: realidade vivenciada como fonte para a literatura e dificuldade de se lidar com o imaginário, que é um terreno escorregadio. Encontramos aqui o debate acerca da relação entre a realidade e a ficção. No papel de ‘escritora’, Briony extrai das suas experiências vividas o ‘alimento’ para suas histórias, porém desconhece os limites do imaginário e não

consegue distinguir entre realidade e ficção. Seguindo o encadeamento de reverberações, estes conceitos são retomados no capítulo treze:

Não havia nada que ela não pudesse descrever: o som suave do passo de um psicopata se movendo sinuosamente ao longo da alameda, mantendo-se à margem para abafar sua aproximação. [...] Ela podia descrever aquele ar delicioso também, a grama exalando o cheiro suave do gado, a terra esturricada que ainda continha as brasas do calor do dia e exalava o odor mineral do barro, e a brisa leve trazendo do lago um sabor de verde e prata (p. 200).

A habilidade de Briony com a descrição é ironizada nesta citação através da exposição dos clichês usados na sua escrita como, por exemplo, “as brasas do calor do dia” e “um sabor de verde e prata”, próprias de um iniciante na arte da escrita. Neste contexto, a construção da escrita, através da descrição, tem papel preponderante, pois a ambivalência da palavra ‘descrever’ é ressaltada, de modo que o conceito da palavra desdobra-se no nível discursivo, ou seja, na enunciação, significa ‘fazer a descrição’ (modo de escrita) e, no enunciado, significa ‘expor um acontecimento em detalhes’. Observamos que ‘descrever’ agora inclui qualquer coisa, imaginada ou real. Inclusive, a figura do psicopata, fantasiada por Briony, indica a construção de uma ‘personagem’ e, simultaneamente, traduz seu ponto de vista sobre Robbie agora, o que vai determinar sua próxima descrição. Algumas páginas adiante, por ocasião do encontro de Briony com Lola, imediatamente após o ‘estupro’, encontramos a seguinte citação, na qual ocorre a reverberação do mesmo conceito e da expressão mencionada anteriormente: “Podia descrevê-lo. Não havia nada que não pudesse descrever” (p. 211). Ressaltar a habilidade de Briony com a descrição, através destas reverberações, sugere que seu relato deve ser crível, o que implica na construção do sentido da narrativa, pois o leitor é levado a tomar a narrativa como ‘verdadeira’. No entanto, a intenção velada que há no encadeamento das reverberações desvela-se com a mudança de focalização e denuncia este discurso como parte da autojustificação de Briony. Portanto, percebemos que sendo intencionais, as reverberações constroem a metaficcionalidade do texto, mas incidem na leitura e interpretação do discurso, obrigando o leitor a refazer sua leitura. Salientamos, aqui, que a questão da focalização será discutida posteriormente nesta pesquisa.

### 2.1.3. Paratextualidade<sup>45</sup>

Abordar uma obra metaficcional como *Atonement* implica em alargar a visão conceitual sobre obra literária, pois sua metaficcionalidade transborda o próprio texto literário, ancorando-se em paratextos, que contribuem significativamente para a construção da sua ‘totalidade’. Uma totalidade que só é evocada por um leitor crítico ou para fins analíticos, pois o romance certamente não necessita de complementação para comunicar seu universo ficcional-ideológico. Esta totalidade, portanto, diz respeito não apenas ao *corpus* do romance, mas também à epígrafe, à nota de agradecimento e ao texto inédito “About the author”. É importante ressaltar que estes paratextos têm funcionalidade definida e intencional, ou seja, cada um possui uma relação extensiva com a narrativa do romance, como resultado da intenção do autor. Prioritariamente, merece um destaque especial a epígrafe, pela ressonância que produz na narrativa do romance.

#### a) A Epígrafe

A epígrafe de *Atonement*, extraída do romance *Northanger Abbey*<sup>46</sup> (1818), de Jane Austen, não é apenas uma ilustração no frontispício do livro ou apenas uma expressão alusiva ao tema a ser desenvolvido; ela fundamenta a inspiração estética e a base ideológica do romance, e, portanto, introduz o confronto entre ética e estética<sup>47</sup>. Aliás, a influência de Jane Austen em *Atonement* se faz notar nas próprias palavras de Ian McEwan, ao chamá-lo de “my Jane Austen novel” (*apud* KELLAWAY, 2001). Em 2001, numa entrevista com Jonathan Noakes, McEwan comenta:

<sup>45</sup> Paratextualidade no sentido dado por Gérard Genette (s/d), ou seja, a relação entre o texto e seu título, prefácio, posfácio, epígrafe, dedicatória, ilustração e comentários na capa e nas orelhas do livro.

<sup>46</sup> *Northanger Abbey* foi o primeiro romance escrito por Austen, entre 1797 e 1803, batizado com o título *Susan*, uma alusão ao longo conto infantil de Maria Edgeworth intitulado *Simple Susan* (1800), que narra a história de uma garota de treze anos de idade e o curso do seu árduo rito de passagem para o mundo dos adultos. Em 1803, o romance *Susan* foi vendido por £ 10 a Crosby, que nunca o publicou e, em 1809, Austen mudou o seu título para *Northanger Abbey*. Comprado de volta em 1816, o romance retornou para Austen, mas só foi publicado postumamente em 1818, com uma Nota Bibliográfica escrita por Henry Austen, irmão de Jane Austen. Acerca da qualidade estética do romance, a renomada crítica Marilyn Butler argumenta: “É tempo de se reconhecer *Northanger Abbey* pelo que realmente é: uma obra ambiciosa e inovadora, enigmaticamente intelectual acerca da própria ficção” (2003, p. xvi).

<sup>47</sup> Ressaltamos que esta temática foi abordada inicialmente por Genilda Azerêdo em “Words, images and invention: the power of metalanguage in Austen, McEwan and Joe Wright”. In ARANHA, Solange e FERNANDES, Gisèle. (eds.). Anais do II Congresso Internacional da ABRAPUI. E-book. São José do Rio Preto, SP, 2009. Vale enfatizar que este texto foi fonte de inspiração para nossa investigação.

Catherine Morland, a heroína de *Northanger Abbey*, de Jane Austen, era uma garota tão cheia de encantos pela ficção gótica que causa uma confusão ao seu redor, quando imagina que um homem perfeitamente inocente seria capaz das mais terríveis coisas. Por muitos e muitos anos, estive pensando como poderia criar um herói ou heroína que pudesse ecoar aquele processo de Catherine Morland, mas avançar um passo e olhar, não o crime, mas o processo de expiação, e fazê-lo através da escrita – devo dizer, fazê-lo através da narração da história (2010, p. 86).

De fato, a metaficcionalidade de *Northanger Abbey* reverbera na narrativa de *Atonement* não apenas na temática, mas também através da caracterização, visto que Catherine Morland é um protótipo para Briony Tallis, Henry Tilney é o modelo de leitor para Robbie Turner e Cecilia Tallis tem o mesmo nome da heroína do romance *Cecilia or Memoirs of an heiress*, de Frances (Fanny) Burney, citado intertextualmente em *Northanger Abbey*. Como a inexperiente Catherine, Briony encontra-se no enfrentamento do rito de passagem para a maturidade (“ela estava entrando numa arena das emoções e dissimulações dos adultos, da qual sua escrita certamente se beneficiaria” (p. 144)). Como a ingênua Catherine, Briony comete erros por não discernir a fronteira entre o real e o imaginário. Numa carta a Robbie, Cecilia descreve Briony com as seguintes palavras: “Mas ela é tão fantasiosa, como sabemos, às nossas custas” (p. 270).

Além disto, tanto Catherine como Briony têm o duplo papel de leitora-escritora. Embora não se aplique à profissão da escrita, a heroína de Austen cria histórias imaginárias e mantém um diário secreto, como o faz Briony. Semelhantemente, Robbie Turner, como Henry Tilney, possui qualidades de um habilidoso leitor. Ilustra este aspecto da caracterização de Robbie, o seguinte fragmento que descreve os objetos do seu quarto: “Do outro lado da bússola estavam suas cópias de *Poems*, de Auden, e *A Shropshire Lad*, de Housman. Na outra extremidade da mesa havia vários livros de história, tratados de teoria e manuais práticos de paisagismo” (p. 104). Como a heroína de Burney em *Cecilia*, Cecilia Tallis precisa enfrentar os costumes e convenções sociais do seu tempo no âmbito da burguesia inglesa e, também, é capaz de atitudes estoicas. Segundo Sampson, “Fanny Burney foi a primeira escritora a perceber que os embaraços comuns da vida de uma garota teriam atributos para serem tomados como tema principal de um romance” (1975, p. 427).

De certo, a relevância da epígrafe reside na sua implicação na narrativa de *Atonement* através da metaficção. Na verdade, a intenção paródica de *Atonement* já está expressa na escolha por *Northanger Abbey*, que parodia as convenções do romance gótico, dramatizando autorreflexivamente os próprios atos de escrita e de leitura. Conforme Hutcheon, Austen “consegue reinvestir o ‘gótico feminino’ de autoridade derivada da interação da paródia com a sátira” (s/d, p. 101), feita às instituições sociais. Assim, *Northanger Abbey* dialoga com *Atonement* por meio de uma intertextualidade metaficcional, na qual os intertextos de Austen se desdobram autorreflexivamente dentro da narrativa de *Atonement*. Como mencionado anteriormente, o rito de passagem para a maturidade, por exemplo, torna-se tema pertinente em *Atonement*, como um desdobramento de *Northanger Abbey* e dos intertextos de Austen, cujas fontes encontram-se nos romances *The Sicilian romance* (1790), *Romance of the forest* (1791) e *The mysteries of Udolpho* (1794), de Anna Radcliffe, baseados no romance gótico *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (precursor do gênero gótico na Inglaterra); em *Cecilia or Memoirs of an heiress* (1782) e *Camilla or Female difficulties* (1796), de Frances Burney, e em *Belinda* (1801), de Maria Edgeworth. Aliás, conforme Marilyn Butler, os elegantes e inovadores contos para crianças de Maria Edgeworth, *The parent’s assistant* (1796, com edição ampliada em 1800), foram inspirados nas fábulas francesas e nos contos árabes; e “[s]ão estes contos, não o mais elaborado romance *Belinda*, que se aproximam da Austen de *Northanger Abbey* em estilo, ambientação e manejo da personagem” (2003, p. xxiv). Isto indica outro desdobramento intertextual com narrativas fundadoras do inventário narrativo clássico.

Em *Atonement*, as palavras de Henry Tilney na repreensão a Catherine Morland, expressas na epígrafe, revestem-se de uma nova dimensão irônica, que lhes é acrescentada pelo universo ficcional do romance de McEwan e somente perceptível no desenrolar da narrativa. A voz de Henry Tilney parece ressoar nas páginas e das páginas de *Atonement*, perquirindo o homem contemporâneo acerca do seu posicionamento face à alteridade, à inglesidade<sup>48</sup> e à cristianidade: “De que ponto você está julgando? Lembre-se do país e da época em que vivemos. Lembre-se que somos ingleses: que somos cristãos. [...] Nossa educação nos prepara para tais atrocidades? Nossas leis são coniventes com elas?” (*Northanger Abbey*, p. 186). Os questionamentos

---

<sup>48</sup> ‘Inglesidade’ é um neologismo para ‘Englishness’, que significa aquilo que é próprio da formação do povo inglês como nação – seus costumes, cultura, língua, arte, filosofia e ideologia. Em suma, aquilo que forma a identidade cultural do povo inglês.

de Tilney fundamentam-se no relacionamento do homem com o outro, com sua sociedade e com Deus e estes três pilares convergem para uma questão: a prática da ética. Com a transcontextualização paródica, a questão ética transcende a cultura e a época de Austen. Portanto, a ironia criada pela epígrafe, não mais conformada ao século XVIII, se pauta no questionamento quanto à *praxis* moral no espaço público e no espaço privado do mundo contemporâneo, trazendo a questão da alteridade para o centro do debate. E a alteridade é imprescindível à ética, pois não há ética sem ‘o outro’. Na verdade, a existência do ‘outro’ é a condição *sine qua non* para que se possa realizar a ação ética. Quando a alteridade é negligenciada ou subvertida, a crise é instaurada no contexto individual ou social. Inclusive a questão da alteridade é adequada à modelização especular, típica do romance *Atonement*. Conforme Ortegosa, “[a]través do espelho, obtemos a noção de alteridade” (2010, p. 22), considerando que a primeira experiência com o outro se dá através do espelho. Em *Atonement*, de modo algum, o espaço público e o espaço privado se manifestam estanques, pois o coletivo e o particular se entrelaçam, interferindo mutuamente no curso de seus desenvolvimentos. Tampouco, a ética está desvinculada da estética, como separa a ciência filosófica, ambas se entrelaçam numa relação conflitante, abordada em *Atonement* através das duas vertentes paródicas, que dizem respeito à revisão da tradição literária, especificamente a formação da narração, e à revisão da história oficial, especificamente a retirada de Dunkirk na II Guerra Mundial.

A inglesidade, evocada por Tilney, como padrão de excelência para o exercício da plena cidadania, põe em evidência a falência da conduta da personagem (Catherine Morland), mediante uma identidade cultural adotada pela nação. A temática da inglesidade subjaz toda uma tradição de romancistas ingleses, defendida pelo renomado crítico F. R. Leavis no seu clássico livro, intitulado *The great tradition* (1948), professor de Robbie Turner, personagem de *Atonement*, na Universidade de Cambridge (p. 116). Afinal, a revisão da tradição literária é uma finalidade a ser alcançada em *Atonement*, sob uma perspectiva paródica.

Os valores éticos cristãos, postos em escrutínio, são princípios norteadores em *Atonement*, a partir do título do romance, pois ‘atonement’ significa expiação. Expiar ou redimir refere-se à obra expiatória de Jesus Cristo, que, por amor, dá sua vida em resgate pela humanidade para reconciliar o homem com Deus, reparando o vínculo entre a criatura e o Criador. Espera-se da sociedade, que se diz cristã, que pratique as

doutrinas do cristianismo, baseadas numa ética de amor a Deus e ao próximo. Tilney indaga sobre a prática do amor cristão em Catherine e, num âmbito mais amplo, Austen ironiza a distorção de tal prática. Entretanto, em *Atonement*, os padrões cristãos são parodiados sob uma perspectiva cética, dentro de um contexto profundamente ambíguo, como será discutido posteriormente.

## **b) A Nota de Agradecimento**

Convém ressaltar que a presença de uma nota de agradecimento numa obra de ficção não é algo novo na literatura; John Fowles, por exemplo, faz uso de uma nota no seu romance *The French lieutenant's woman* (1969). Indubitavelmente, a existência de uma nota de agradecimento acompanhando um romance assinala uma violação ao modelo tradicional de literatura, porém tratando-se de um romance que se utiliza de fatos históricos, a Nota de Agradecimento em *Atonement* é logicamente compreensível e aceita como uma gentileza do autor, Ian McEwan, expressando sua gratidão ao Departamento de Documentos no Imperial War Museum pelo acesso aos documentos oficiais e aos escritores, cujas obras contribuíram para sua pesquisa, visando à elaboração do romance.

Agradeço ao quadro de funcionários do Departamento de Documentos do Imperial War Museum pela permissão para examinar as cartas inéditas, os diários e as memórias dos soldados e das enfermeiras que serviram em 1940. Agradeço também aos seguintes autores pelos seus livros: *Destination Dunkirk*, de Gregory Blaxland; *The miracle of Dunkirk*, de Walter Lord e *No time for romance*, de Lucilla Andrews. Agradeço a Claire Tomalin e a Craig Raine e a Tim Garton-Ash pelos comentários incisivos e úteis e, sobretudo, agradeço a minha esposa, Annalena McAfree, por todo o encorajamento e pela formidável e minuciosa leitura.

--IM

Transcrita na íntegra, a Nota de Agradecimento revela-se um documento comum, redigido numa linguagem simples e direta, sem muitos adjetivos. Entretanto, de acordo com as primeiras palavras da última parte de *Atonement*, a narradora-escritora, Briony Tallis, faz mais uma visita ao Imperial War Museum para devolver alguns livros. “Devolvi na recepção os livros que estive usando [...]” (p. 464). Nesta ocasião,



Briony promete mencionar o Departamento nos seus agradecimentos. “Após uma rodada de apertos de mãos com os outros bibliotecários e minha promessa de agradecer o apoio do Departamento, um porteiro foi chamado para me conduzir à saída” (p. 464). Mediante a revelação de que Briony também consultou os arquivos da biblioteca do Imperial War Museum para escrever seu romance, esta nota adquire uma nova dimensão por se refletir na narrativa do romance, devido ao desdobramento das narrativas metaficionais. Pois, não fossem as duas últimas linhas da nota (a menção à esposa, devidamente nomeada) e as iniciais, o texto poderia perfeitamente ser aceito como sendo da ‘autoria’ de Briony, em cumprimento à promessa feita aos bibliotecários.

Paratextos desta natureza podem criar uma impressão de veracidade dos fatos narrados, porque contêm elementos reais (não ficcionais). Assim, a nota de agradecimento tem um papel crucial na construção da verossimilhança da narrativa, o que satisfaz os requisitos de uma obra histórica e, diegeticamente, satisfaz a intenção de autojustificação de Briony. Porém, sendo uma obra metafictional, o romance *Atonement* paradoxalmente mescla realidade com ficção, gerando ambiguidades textuais. Visto que imbrica o discurso literário com o histórico, esse romance exhibe o amálgama de fatos históricos reais e de acontecimentos ficcionais. É interessante observar que Briony não apenas consulta o material da biblioteca do museu, ela também contribui com o arquivo da honrada instituição: “Passei um tempo conversando com o Zelador de Documentos. Entreguei o maço das cartas que o Sr. Nettle escreveu para mim sobre Dunkirk – recebidas com muita gratidão. Elas serão guardadas com todas as outras que doe!” (p. 463). Ter em mãos os documentos autênticos legitima o relato de Briony como confiável e ‘verdadeiro’. Observamos aqui mais uma refinada ironia, provocada pela relação entre Briony e McEwan – ‘escritora’-escritor, criatura-criador.

### **c) O texto inédito “About the author”**

Numa entrevista ao escritor David Lynn no Bloomberg News, New York, em 9 de novembro de 2006, McEwan lamenta ter omitido uma parte de *Atonement* que ele intitulou “About the author”, por julgá-la “maliciosa demais” (*apud* ROBERTS, p. 151). Na entrevista, McEwan revela: “Achei, Não – o tempo dos truques terminaram. O romance tem realmente que ser finalizado com os agradecimentos ao Imperial War

Museum e deixar o leitor em *terra firma*” (apud ROBERTS, p. 152, grifos nossos). Essas palavras de McEwan revelam tanto sua relação lúdica com o texto, quanto um dos seus propósitos com a inserção da Nota de Agradecimento: trazer o leitor para a realidade. A revelação é indiscutivelmente pertinente. Algo se tem por certo: o prazer da leitura e o deleite da ironia refinada. Entretanto, esta possível sessão inédita de *Atonement* foi publicada na íntegra no *The Paris Review*, edição do verão de 2002, como parte de uma entrevista a Adam Begley.

#### Sobre a autora

Briony Tallis nasceu em Surrey em 1922, filha de um alto funcionário do governo. Frequentou Roedean School e em 1940 estudou enfermagem. Sua experiência em enfermagem durante a guerra forneceu o material para seu primeiro romance, *Alice Riding*, publicado em 1948 e ganhador do Prêmio Fitzrovia em ficção daquele ano. Seu segundo romance, *Soho Solstice*, foi elogiado por Elizabeth Bowen como “uma raríssima pedra preciosa de acuidade psicológica”, enquanto que Graham Greene a descreveu como “um dos mais interessantes talentos que surgiu desde a guerra”. Outros romances e coleções de contos consolidaram sua reputação durante os anos cinquenta. Em 1962, ela publicou *A barn in Steventon*, um estudo das dramatizações domésticas da infância de Jane Austen. O sexto romance de Tallis, *The ducking stool*<sup>49</sup>, tornou-se um *best-seller* em 1965 e foi adaptado para um filme de sucesso com Julie Christie no papel principal. Depois, a reputação de Briony Tallis entrou em declínio, até que a editora Virago tornou sua obra disponível para a geração mais nova nos finais dos anos setenta. Ela faleceu em julho de 2001 (apud ROBERTS, 2010, p. 105).

A hibridização do texto destaca-se de imediato. A metaficção permite a mistura de elementos reais com elementos ficcionais no seu constante questionamento sobre a ficcionalidade da narrativa e, paradoxalmente, da própria realidade. De fato, há uma ficcionalização dos elementos reais, uma vez que, inseridos no texto ficcional, estes elementos passam a interagir com as informações do universo ficcional. Conforme Gustavo Bernardo, “[a] ficção que chama atenção sobre a sua própria condição ficcional termina por levantar questões relevantes sobre as relações entre ficção e realidade e,

<sup>49</sup> O “ducking stool” foi um instrumento de tortura bastante usado na Europa e em New England para punir transgressores. Consistia em uma haste, apoiada numa estrutura de madeira, fincada no solo, em cuja extremidade ficava pendurado um banquinho e na outra extremidade (da haste) prendia-se uma corda, de modo que o ‘réu’, amarrado no banquinho, era mergulhado na água – um processo lento e angustiante. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/duckingstool>>. Acesso em: 30 out. 2012. Metaforicamente, este título do romance alude ao processo de autopunição, ao qual Briony se submeteu.

adiante, questões decisivas sobre a própria realidade” (p. 183). Por isto, ao ler “Sobre a autora”, a inclinação natural do leitor é receber o texto como real. A lembrança de que Briony é um ser ficcional causa um impacto desestabilizador no leitor, mas, enfim, irônico e prazeroso. Aliás, numa reflexão tautológica, ser um ser implica em uma existência real; materialmente falando, Briony não existe. E, Briony existe, não apenas na imaginação do escritor, mas agora na imaginação e, quiçá, nos lábios de cada leitor.

Voltando ao texto inédito “Sobre a autora”, observa-se que estão no reino da realidade as localidades de Surrey e Steventon, Roedean School<sup>50</sup>, o Prêmio Fitzrovia, as escritoras Elizabeth Bowen (1899-1973) e Jane Austen (1775-1817), o escritor Graham Greene (1904-1991), a atriz Julie Christie e a editora Virago<sup>51</sup>. O Prêmio Fitzrovia em ficção parodia o real Prêmio Fitzrovia em fotografia, conferido durante o London Festival of Photography Prize pela Fitzrovia Community Center, situada em Londres. A presença de Julie Christie na adaptação fílmica do livro de Briony indica a importância e fama da obra de Briony e prenuncia o sucesso do filme. Pois a conceituada atriz Julie Christie é uma diva do cinema clássico, que se consagrou no papel de Lara Antipova no filme *Dr Zhivago* (1965). A escritora Elizabeth Bowen, crítica da obra *Soho Solstice*, de Briony, também tece comentários sobre a obra de Briony, *Two figures by a fountain*, mencionados na carta do editor Cyril Connolly a Briony: “*Pode lhe interessar saber que uma de suas ávidas leitoras foi a sra. Elizabeth Bowen*” (p. 404, grifos do autor). Convém ressaltar que *Two figures by a fountain* é uma das versões do romance de Briony. Portanto, além da multiplicidade de papéis desempenhados por Bowen (escritor-leitor-crítico), há um desdobramento da intertextualidade ficcionalizada entre a escritora Elizabeth Bowen e a ‘escritora’ Briony Tallis. Há ainda uma intertextualidade entre os dados biográficos de Briony e os dados biográficos de Jane Austen, através da obra *A barn in Steventon*<sup>52</sup>, de Briony. O

<sup>50</sup> A Roedean School é uma escola independente com internato feminino para garotas entre 11 a 18 anos de idade, localizada em Brighton, no distrito de East Sussex, Inglaterra. Roedean School oferece uma educação de altíssimo nível e está entre as instituições educacionais mais caras da Inglaterra. Fundada em 1885 como Wimbledon House, pelas irmãs Penelope, Millicent e Dorothy Lawrence, a escola tinha o objetivo de preparar jovens para a ala feminina recém-inaugurada da Universidade de Cambridge (Girton e Newnham Colleges). Roedean School passou a ocupar os prédios atuais, desenhados pelo arquiteto John William Simpson, em 1898. Theresa Lawrence, irmã mais nova das fundadoras de Roedean School, fundou uma escola com o mesmo nome em Johannesburg, África do Sul. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Roedean\\_School](http://pt.wikipedia.org/wiki/Roedean_School)>. Acesso em: 30 out. 2012.

<sup>51</sup> A Virago é uma editora inglesa fundada em 1973 por Carmen Callil, a princípio com o objetivo de publicar livros de mulheres escritoras, mas já se incluem na sua lista de publicações obras com temas femininos de escritores. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Virago>>. Acesso em: 30 out. 2012.

<sup>52</sup> Jane Austen nasceu em 16 de dezembro de 1775 em Steventon, onde morou até 1801, quando se mudou com a família para Bath, após a aposentadoria do pai.

comentário de Graham Greene sobre Briony impõe respeitabilidade e legitimidade, uma vez que Greene tem profundo conhecimento das questões relativas à guerra, pois trabalhou para o governo britânico no Departamento de Relações Exteriores, de 1941-1943, isto é, durante a Segunda Guerra Mundial.

Problematizadas pela metaficção, as citações de Bowen e de Greene no texto inédito “Sobre a autora” geram uma perturbação de ordem ontológica e, concomitantemente, epistemológica. Se se definir ‘citação’ como a repetição literal de uma frase extraída de uma obra literária ou não, os supostos textos anteriores para tais citações são inexistentes. Porém, “[a] citação é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas” (SAMOYAULT, p. 49). Se se considerar que Bowen e Greene fizeram estes pronunciamentos, um leitor conhecedor de literatura sabe, de antemão, que nunca existiu tal coisa. Logo, é ficção. Porém, estas frases cumprem o propósito atribuído a uma citação na literatura clássica: conferir prestígio e autoridade do texto que as recebe (HUTCHEON, 1985, p. 58). De modo que, embora não se possa identificar a origem do empréstimo, a ambiguidade do contexto ampara facilmente a identificação das frases como citações.

O texto inédito “Sobre a autora” parodia as notas biográficas de escritores através da inversão irônica: o ente ficcional é o alvo da biografia – em si, uma assertiva paradoxal, visto que o sufixo *bios* significa ‘vida’, no sentido material. Na verdade, a metaficção produz uma cadeia de ironias neste contexto de jogos de espelhos; dentre estas, um caso que merece atenção diz respeito à profissão de escritor. O texto ironiza a carreira de escritor através da menção ao declínio, provável esquecimento e possível revisão da obra de um escritor. Enfim, o texto inédito “Sobre a autora”, lamentavelmente não publicado em *Atonement*, não se restringe a conceder informações sobre a vida e obra da ‘autora’, como geralmente o fazem as notas desta natureza, ele tem intrínseca relação com o romance através da metaficção.

#### 2.1.4. Intertextualidade

Partindo do princípio de que todo texto se constitui de outros textos (BARTHES, 1973) e que a literatura é um sistema em contínua construção e mutação (TYNJANOV, 1978), ressaltamos que a dinamicidade destes processos se evidencia na criação e na

renovação da literatura, dos quais a paródia desempenha um papel fundamental. Em se tratando do texto literário, é particularmente indiscutível “a presença efetiva de um texto em outro” – definição de intertextualidade por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982) (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 29). Estas generalizações objetivam trazer à baila o fato de que examinar a tessitura de um texto implica em considerarmos o movimento dialógico entre textos, bem como entre textos e contextos. Neste sentido, a intertextualidade passa a fazer parte do instrumental metodológico utilizado para a construção da metaficcionalidade do romance.

Quanto ao romance *Atonement*, a intertextualidade não apenas permeia sua narrativa, como também perpassa seus paratextos, já examinados anteriormente. Um exame da narrativa de *Atonement* revela um desdobramento da intertextualidade para múltiplas direções. A relação dialógica se efetua entre textos de diferentes narrativas, sejam elas literárias ou não, ou entre textos dentro do próprio romance, ou entre o romance e seus paratextos, ou entre os intertextos dos paratextos, ou, ainda, uma combinação destas relações. Sem dúvida, este jogo de espelhos, desnudando a ficcionalidade da narrativa, é ingerência do regime metaficcional. Ressaltamos, porém, que a necessidade de sistematizar a operacionalização da metaficção demanda, por vezes, a criação de uma terminologia que subsidie a análise. Em *Atonement*, a intertextualidade se realiza por referência ou por citação, que podem ocorrer em relação a elementos pertencentes à sua própria diegese. Segundo Samoyault, “[a] referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (2008, p. 50). Samoyault também informa que a referência não está incluída na tipologia de Gérard Genette e adverte que a relação entre a referência e o outro texto pode tornar-se sutil e ambígua (2008, p. 50).

Quanto à intertextualidade por referência, a Parte I de *Atonement* concentra o maior número de referências que, em geral, são feitas a escritores e obras literárias, mas também há referências a um teólogo (Tertullian), um psicólogo (Freud), um filósofo (Bergson), um artista plástico (Bernini), um arquiteto (Nicholas Revett), um historiador de *design* ([Nikolaus] Pevsner), um historiador de guerra (Gergory Blaxland), um pintor (Gaisnborough), um editor (Cyril Connolly), um crítico literário ([F.R.] Leavis) e dois compositores (Mozart e Vivaldi). Como ilustração, citamos alguns exemplos de referências de escritores: Rabindranath Tagori (p. 8), Fielding (p. 32), Petrarch (p. 107), Jane Austen, Eliot, Wilfred Owen, Conrad (p. 118), Gilbert e Sullivan (p. 138), Dickens

(p. 194), Byron (p. 272); de obras literárias: *Clarissa*, de Richardson; *Hamlet*, de Shakespeare (p. 77), *A Shropshire lad*, de A. E. Housman (p. 104), *The romaunt of the rose*, de Geoffrey Chaucer (p. 107), *The dance of death*, de Auden (p. 118); *Private lives*, de Noël Coward (p. 138), *Paradise Lost*, John Milton (p. 139), *Lady Chatterley's lover*, de D. H. Lawrence (p. 169); *The Waves*, de Virginia Woolf, *Dusty answer*, de Rosamund Lehmann (p. 404); de personagens: Malvolio (p. 105); Tristan e Isolda, the Duke Orsino e Olivia, Troilus e Criseyde, Mr Knightley e Emma, Venus e Adonis (p. 261), Cruella De Vil (p. 462); de periódicos: *Criterion* (p. 104), *Daily Sketch* (p. 111) e *Horizon* (p. 272, 362); e de livro religioso: *Book of Common Prayer* (p. 13, 418).

Há, ainda, o interessante caso do desdobramento de intertextualidade por referência em *Atonement*, em que o termo refere-se a um paratexto e, simultaneamente, a outro romance. Trata-se do Tilney's Hotel, nome dado à casa dos Tallis transformada em hotel e mencionada por Briony no final do romance: “A música estava ainda tocando quando entramos na alameda do Tilney's Hotel” (p. 468). Esta é uma referência clara, para qualquer leitor conhecedor de literatura inglesa, ao personagem Henry Tilney do romance *Northanger Abbey*, de Jane Austen, cuja voz se ouve na epígrafe do romance – um intertexto com o paratexto.

A literatura que se dobra sobre si mesma abre espaço para uma espécie de intertextualidade interna, pois tem os seus intertextos dentro do corpo de sua própria narrativa. Neste aspecto, a narrativa de *Atonement*, firmada numa estética metaficcional, contempla a presença de outros textos de ficção na sua narrativa, como a peça teatral *The trials of Arabella*, as cartas de Cecilia a Robbie e a carta do editor a Briony. A intertextualidade por referência a estes textos ficcionais caracteriza-se pelos múltiplos desdobramentos. Um exemplo deste tipo em relação à peça teatral pode ser visto no seguinte fragmento: “Como dizer a eles que Arabella não era uma pessoa sardenta? Sua pele era clara e seu cabelo era negro e seus pensamentos eram os pensamentos de Briony” (p. 17). A peça, escrita por Briony, seria encenada para a família com a participação dos primos do norte, mas Briony pretendia fazer o papel de Arabella, sua protagonista. Briony tinha planejado sua personagem com suas feições e não lhe agradava dividir com ninguém, muito menos com Lola, a posição de heroína na peça, mas teve que ceder em favor do projeto. No início do capítulo três o narrador comenta:

De acordo com o cartaz no hall, a data da estreia de *The trials of Arabella* era somente um dia após o primeiro ensaio. Porém, não era fácil para a escritora-diretora achar hora para concentrar-se no trabalho. Como na tarde anterior, o problema era reunir o elenco (p. 40).

A organização da apresentação de uma peça – os bastidores do teatro – torna-se metaficcionalmente explícita neste contexto. A referência à peça, feita através do comentário autoral do narrador, tem um tom cômico, considerando-se que o elenco era formado por crianças e que a dificuldade de reuni-lo estava na sua imaturidade: era impossível conter nelas o desejo de brincar.

Como observamos, as referências internas surgem na narrativa por meio das personagens, dos comentários autorais do narrador ou entre as cartas, que em grande número possibilitam a multiplicidade de referências. Destacamos aqui a referência à carta do editor Cyril Connolly, que se encontra dentro de outra carta: uma das cartas de Cecília a Robbie “[...] ela também disse que teve um dos seus textos rejeitados por Cyril Connolly do Horizon” (p. 272). Com esta referência, o leitor toma conhecimento do significado das iniciais “CC” (p. 403) no final da carta do editor. Entretanto, como podemos perceber pela numeração das páginas, o significado antecede as iniciais, o que obriga o leitor curioso a buscar a referência para as letras nas páginas anteriores. Além disto, a profusão de intertextos produzida pela metaficção gera duplicidades intertextuais, como o caso da referência feita à escritora Virginia Woolf na carta de Cyril Connolly a Briony. “*Entretanto, perguntamos se havia uma influência um pouco excessiva das técnicas da sra. Woolf*” (p. 402, grifos do autor). A referência é feita a Woolf e, concomitantemente, à influência dela no romance de Briony e, por associação, no romance de McEwan, sinalizando mais um jogo de intertextos devido ao desdobramento das narrativas.

A intertextualidade por citação já está contemplada na tipologia proposta por Gérard Genette. É importante ressaltar que embora a teórica Margaret Rose (*apud* HUTCHEON, s/d, p. 59) defina paródia como citação, as duas são coisas distintas. Conforme Hutcheon, “[a] paródia tem uma determinação bitextual mais forte do que a citação simples ou até que a alusão: partilha tanto o código de um texto particular a ser parodiado, como o código paródico genérico em geral” (s/d, p. 61). Mesmo que seja transcontextualizante e, possivelmente, envolva um *ethos* (“do reconhecimento da

autoridade ao jogo livre” (HUTCHEON, s/d, p. 59)) e, ainda, requeira um processo de codificação e decodificação, como a paródia, a citação tem suas características próprias. Conforme Samoyault, “[c]om a citação [...], a heterogeneidade fica nitidamente visível entre texto citado e texto que cita: portanto, a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção” (2008, p. 49). Ademais, postulamos aqui que a citação pode se submeter ao regime estético da sua inserção, ou seja, pode ser parodiada, como se observa nos exemplos a seguir.

A intertextualidade por citação no romance *Atonement* realiza-se através da poesia e dos textos ficcionais no interior da sua narrativa. A intertextualidade com os textos poéticos se dá através de alguns versos de um poema de W. H. Auden, citados duas vezes, e dois versos de um poema de A. E. Housman, citados uma única vez. O poema de W. H. Auden, citado em *Atonement*, é “In Memory of W.B. Yeats”, escrito em fevereiro de 1939 e publicado em 1940, e presta um tributo ao poeta nacionalista irlandês, que morreu no continente em janeiro de 1939.

Ignorando o rosar dos cachorros das fazendas, ele achou caminho por  
uma vereda até uma elevação gramada para ver os clarões no céu ao  
sul. Aquilo era a tempestuosa aproximação do exército alemão. Ele  
tocou o bolso superior da capa, onde o poema que ela mandou estava  
dobrado dentro da carta dela. *No pesadelo da escuridão, / Todos os  
cães da Europa latem*<sup>53</sup> (p. 259, grifos do autor).

As linhas do poema elegíaco inseridas no romance são transcontextualizadas pela paródia, pois o lamento torna-se uma expressão de revolta e ironia, construída pela ambivalência da palavra ‘cães’ no novo contexto. Os clarões mencionados indicavam o bombardeio dos inimigos, avançando no território francês durante a II Guerra Mundial, como perigosos cães. Porém, a maior ironia, neste contexto, é que Robbie, sem saber, caminha para a morte, levando a emblemática elegia como um réquiem, junto ao coração. Embora incorporadas literalmente no romance, outras duas linhas do mesmo poema adquirem novo significado na transcontextualização, de modo que o que era uma homenagem póstuma no contexto original passa a ser sinônimo de esperança e vida no novo contexto. “Ele encontraria Cecília. O endereço dela estava na carta no seu bolso,

<sup>53</sup> Por razões hermenêuticas, a tradução dos poemas é literal e sem o devido refinamento poético.



junto com o poema. *Nos desertos do coração / Deixe a fonte que cura fluir*” (p. 310, grifos do autor). Certamente, a fonte traz recordações do encontro com Cecilia, da descoberta do desejo e do despertar da paixão. Cura é o que ele precisa para o corpo, ferido na guerra, e para a alma, ferida pela injustiça. Os elementos antitéticos dos versos fazem lembrar que a água da fonte é preciosa para resolver a sequeidão do coração e traduz a esperança do novo encontro. Esta temática é repetida na inserção das duas primeiras linhas do poema de Housman: “*Oh, quando estava apaixonado por você / Então eu era puro e corajoso*” (p. 337, grifos do autor). Porém, agora o tema do amor matiza-se com um tom nostálgico, próprio do processo de rememoração de Robbie na Parte II de *Atonement*, que culmina ironicamente na sua morte. A transcontextualização, como operador formal da paródia, acentua a “repetição com diferença” (HUTCHEON, s/d, p. 48) nestas citações, porém o *ethos* é reverencial em relação à literatura, pois promove o resgate das duas obras, reutilizando-as noutro contexto, no qual outros significados lhe são acrescentados, reinscrevendo-as respeitosamente na continuidade histórico-literária, num processo que os formalistas chamaram de refuncionalização (HUTCHEON, s/d, p. 52).

A intertextualidade interna por citação aparece já na abertura do romance através do comentário autoral do narrador sobre a peça teatral *The trials of Arabella*, de Briony Tallis: “dia ensolarado de primavera e de brisa amena” (p. 4). No final do capítulo 1, o início da peça é lido pela própria autora, do qual segue apenas seu prólogo rimado:

Esta é a história da espontânea Arabella  
Que fugiu com um estrangeiro amigo dela.  
Entristeceu seus pais sua primogênita ver  
De sua casa para Eastbourne desaparecer  
Sem permissão... (p. 20).

Incompleto na primeira vez que é citado, o prólogo é repetido na íntegra no final do romance, quanto, finalmente, a peça é encenada em comemoração pelo aniversário de setenta e sete anos de Briony (p. 473-4). As reticências espelham metafictionalmente a interrupção dos ensaios para a encenação da peça no verão de 1935 e, metaforicamente, a desistência de Briony da carreira de dramaturga. Durante a comemoração pelo aniversário, entre as reminiscências da infância e as emoções do momento, Briony tece comentários sobre os remanescentes da sua família, agora em

perfeita harmonia, que estavam presentes na antiga biblioteca para a apresentação da peça, e confessa: “os ensaios foram interrompidos inteiramente por minha culpa, porque no meio do caminho decidi me tornar romancista” (p. 476). O dístico final da peça é também citado: “Eis o início do amor no final do que labutamos, / Então adeus, gentis amigos, pois para o poente navegamos!” (p. 475). Curiosamente, as palavras de Briony, suspensas no tempo por sessenta e quatro anos, aqui soam como uma despedida, pois, com a doença que lhe acometeu, resta-lhe pouco tempo de vida. Metaforicamente, Briony encontra-se no poente da vida, apresentando a última versão do seu romance, cujo final anuncia o triunfo (início) do amor entre Cecilia e Robbie.

A carta do editor a Briony e as cartas de Cecilia a Robbie são também citadas dentro do próprio romance numa intertextualidade interna – um recurso eminentemente metaficcional. O editor da *Horizon*, Cyril Connolly, escreve uma carta a Briony, rejeitando sua novela *Two figures by a fountain*. Porém, a carta traz comentários críticos sobre as técnicas de escrita de Briony e significantes orientações acerca da construção escritural. Ao tecer alguns elogios, Connolly cita Briony: “*Há algumas imagens muito boas – gostei de ‘o capim alto já estava tocaiado pelo amarelo leonino do alto verão’*” (p. 402, grifos do autor). Este fragmento citado encontra-se na Parte I do romance *Atonement*, com as seguintes palavras: “Então, mais perto, o parque aberto da propriedade, que hoje tinha uma aparência seca e selvagem, tostada como uma savana, onde árvores isoladas projetavam sombras curtas e abruptas e o capim alto já estava tocaiado pelo amarelo leonino do alto verão” (p. 48). A relevância desta citação está na intrínseca relação entre a novela e o ‘suposto’ romance de Briony e o romance *Atonement*, de McEwan, o que dá ocasião a uma gama de intertextualidades entre as obras, tema que será abordado na análise desta carta posteriormente. É importante lembrar que a descoberta desta relação requer, ludicamente, um exercício de memória da parte do leitor e, certamente, implica em releituras da obra. Ainda, há na carta do editor um caso curioso de intertextualidade ficcionalizada, já mencionado brevemente na discussão sobre paratextualidade. Trata-se da citação das palavras da escritora Elizabeth Bowen ao comentar sobre *Two figures by a fountain*, de Briony: “*Inicialmente, ela achou a prosa ‘muito densa, muito afetada’ mas com os ‘traços remidores de Duster Answer [...]*” (p. 404, grifos do autor). As fronteiras entre ficção e realidade são dissipadas nesta passagem, o texto torna homogênea sua tessitura pelo predomínio da ficção. Enfim, há uma paradoxal fluidez das fronteiras. De acordo com

Hutcheon, esta é a travessia mais radical da pós-modernidade – “entre ficção e não-ficção e – por extensão – entre arte e vida” (2000a, p. 10).

As citações das inúmeras cartas entre Robbie e Cecilia anunciam o sentimento que nutrem um pelo outro, mas denunciam o tratamento que Robbie recebeu na prisão. Acusado de estupro, Robbie ficou sob a vigilância do psiquiatra, que também exercia a função de censor. Então, “[a]lgumas cartas – tanto dele como dela – foram confiscadas devido a alguma tímida expressão de afeto. Então eles escreviam sobre literatura, e usavam os personagens como códigos” (p. 260-1). Numa das duas cartas de Cecilia, transcritas no romance, há a citação da expressão “Vou esperar por você. Volte”, que faz parte do encadeamento reverberativo, já estudado anteriormente. Entretanto, mais um desdobramento desta citação é observado em: “‘Não vou embora’, ela escreveu na sua primeira carta depois de Liverpool. ‘Vou esperar por você. Volte.’ Ela estava citando a si mesma” (p. 268). Ressaltamos neste caso a explícita metaficcionalidade do texto, pois a citação é tratada como ela é: uma citação. O texto chama atenção para o teor ontológico de si mesmo e sinaliza ao leitor a importância da mensagem contida na repetição. De fato, o discurso literário é parodiado pela dramatização do ato de escrita. Além disto, há um jogo implícito com o verbo ‘citar’, que tanto se refere à citação verbal (palavras de Cecilia ditas a Robbie no momento da sua prisão), quanto à citação escrita (palavras de Cecilia a Robbie através das cartas) no contexto geral do romance.

Ademais, registram-se duas outras citações (escritas) das cartas, que dizem respeito ao único encontro amoroso entre Cecilia e Robbie – o momento de consumação da sua paixão – na biblioteca da casa dos Tallis. “A menção ‘de um canto tranquilo na biblioteca’ era um código para o êxtase sexual” (p. 261) e “Quando ela escreveu, ‘Fui à biblioteca hoje para tirar o livro de anatomia do qual lhe falei. Encontrei um canto tranquilo e fingi ler’, ele sabia que ela estava alimentando as mesmas lembranças que o consumiam cada noite, debaixo dos finos lençóis da prisão” (p. 261). A densa correlação entre estas duas citações impõem uma análise comparativa. Ambas contêm uma citação inserida no próprio texto e a citação enxertada no primeiro texto faz parte do segundo texto; logo, a primeira citação faz intertexto com o segundo texto (ou vice-versa) – um desdobramento da intertextualidade. Num movimento de construção e desconstrução, o código é velado e revelado, trazendo à baila a ambiguidade discursiva. A palavra ‘código’ indica o jogo velado de palavras entre Cecilia e Robbie, que é revelado ao leitor como o ‘ato sexual’ realizado na biblioteca. Porém, devido à

sobreposição de linguagens, ‘código’ expressa o próprio código linguístico, visualizado pela metaficção, do modo que a feitura do texto é espelhada.

### 2.1.5. Pluralidade discursiva

A pluralidade discursiva notadamente caracteriza a obra metaficcional da contemporaneidade, acentuando a provisoriedade das convenções sociais e artísticas. Em decorrência disto, as antigas fronteiras entre ficção e não-ficção são facilmente atravessadas; de fato, o ficcional e o não-ficcional se amalgamam. Conforme Hutcheon, esse é “[o] cruzamento de fronteiras mais radical” (2000a, p. 10) e essa fluidez permite o imbricamento dos mais variados discursos na obra artística na constante indagação sobre ficção e realidade. Em *Atonement*, ficção e não-ficção mesclam-se pela presença no discurso literário e os discursos histórico e crítico, incorporados no texto. É interessante examinar os traços característicos de cada um destes discursos e como são metaficcionalmente tratados. Primeiramente, o discurso literário, obviamente parodiado no romance *Atonement*, reporta-se ao cânone de modo crítico, porém reverencial. De acordo com Bernardo, “[t]ais romances subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções” (p. 39). Ilustra esta revisitação à tradição literária o seguinte exemplo:

O que a entusiasmava em seu texto era a concepção, a geometria pura e a incerteza definidora, que refletiam, pensava ela, uma sensibilidade moderna. A era das respostas definidas tinha terminado. Como também a era dos personagens e dos enredos. Apesar dos esboços incluídos em seu diário, ela realmente não acreditava mais em personagens. O personagem era uma criação antiquada que pertencia ao século XIX. O próprio conceito de personagem se baseava em erros que a psicologia moderna havia denunciado. O enredo também era como um mecanismo enferrujado, cujas rodas não giravam mais. Uma romancista moderna não podia mais escrever personagens e enredos do mesmo modo que um compositor moderno não podia escrever uma sinfonia de Mozart (p. 361-362).

O texto anuncia claramente a passagem de um modo realista de escritura para um modo mais introspectivo e psicológico. Briony estava apaixonada pela literatura praticada por Virginia Woolf e isto fica translúcido na continuidade desta passagem

com a referência posterior à escritora inglesa: “Ela tinha lido *The waves*, de Virginia Woolf, três vezes e achado que uma grande transformação estava operando na própria natureza humana, e que apenas a ficção, um novo tipo de ficção, podia capturar a essência desta mudança” (p. 362). Ambos os modos de escrita são comentados sob o olhar crítico que a distância paródica permite. Aparentemente, pode-se compreender que Briony faz uma crítica negativa à literatura realista, porém, a inserção da frase “pensava ela” torna o discurso ambíguo, ou seja, o verbo ‘pensar’ pode indicar a ação no nível do discurso ou o fato de que assim ela pensava no passado, pois agora tem outro entendimento. Entretanto, a ambiguidade só é percebida com a mudança de focalização, provocada pelo desdobramento metaficcional da narrativa. Ressaltamos que McEwan se apropria dos dois tipos de literatura (a realista e a psicológica) na construção da tessitura do seu romance. Inclusive, o discurso literário mescla elementos e personalidades da vida real com ficção, o que dá legitimidade e credibilidade à narrativa. Conforme Hutcheon, “[o] pós-modernismo sinaliza sua dependência pelo *uso* que faz do cânone, mas revela sua rebeldia através do *abuso* irônico que faz do mesmo” (2000a, p. 130, grifos da autora).

O discurso histórico é revisitado criticamente e reescrito dentro de uma nova orientação estética e sob uma nova perspectiva ideológica. Como já mencionado, em *Atonement*, este processo recai sobre o episódio da retirada de Dunkirk em 1940, narrada sob a perspectiva daqueles que participaram efetivamente do acontecimento.

A estrada levava diretamente para o norte, em direção a uma nuvem negra de óleo queimando que se destacava acima do horizonte, assinalando Dunkirk. Não era mais necessário usar a bússola agora. Pontilhados ao longo do caminho, haviam veículos militares inutilizados. Nada seria deixado para o uso do inimigo. Nas carrocerias dos caminhões, os feridos conscientes olhavam em volta, indiferentes. Havia também carros blindados, carros de oficiais, carretas e motocicletas. Misturados com esses veículos, espalhados ou amontoados de objetos de uso doméstico e malas, viam-se também automóveis civis, ônibus, caminhões de fazenda e carros de mão empurrados por homens e mulheres ou puxados por cavalos. O ar estava cinzento de fumaça de óleo diesel, e caminhando exaustos, em meio a este fedor, porém mais depressa do que o trânsito, iam centenas de soldados, a maioria deles carregando seus fuzis e os desengonçados capotes – uma carga inútil naquela manhã cada vez mais quente (p. 276).

Esta é a visão dos que estavam lá, vivendo os horrores do campo de batalha e lutando pela sobrevivência – a visão da história vista de baixo<sup>54</sup>, que cumpre o papel de ajudar “a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito nos estudos históricos britânicos” (SHARPE, 1992, p. 62). Além disto, a relação entre a literatura e a história ficcionalizada tem a finalidade de reavaliar o passado a partir da perspectiva do presente, questionando o conhecimento que se possa ter deste passado, porém, de modo algum, sob uma forma nostálgica. Esta postura estética fundamenta-se na noção de que o conhecimento é construído. *Atonement*, através da metaficção, parodia a história oficial sem negar sua validade, porém desmistifica seu discurso e, ao recontextualizar o evento histórico, subverte-o pela ironia, resultando em implicações ideológicas e hermenêuticas.

No romance *Atonement*, sob a égide da metaficção, o discurso crítico atravessa a narrativa, conduzido pelos comentários autorais ou pontuado nas conversas sobre livros e na carta do editor. Um exemplo pertinente à investigação deste caso é sem dúvida a carta do editor. Sendo considerado não-ficcional, o discurso crítico já está ficcionalizado na carta do editor, que se encontra numa estrutura desdobrada – a carta dentro do romance. Assim, as barreiras limítrofes entre ficção e realidade são apagadas ou mescladas, mas são paradoxalmente distintas.

*Intriga qualquer pessoa a decisão dela para abandonar os contos de fadas, as histórias folclóricas e as peças que ela vinha escrevendo (seria ótimo se pudéssemos saborear um desses escritos), porém ela talvez tenha jogado fora o bebê da técnica ficcional junto com a água das histórias folclóricas. Apesar de todos os ritmos refinados e das observações interessantes, nada mais acontece após um início tão promissor. Um jovem e uma moça perto de uma fonte, que claramente têm muitos sentimentos mútuos mal resolvidos, disputam um vaso da dinastia Ming e o quebram (p. 402-3, grifos do autor).*

---

<sup>54</sup> A expressão ‘a história vista de baixo’ refere-se à escrita da história na perspectiva das “experiências passadas da massa da população” (SHARPE, 1992, p. 41), ou seja, a escrita da história na ótica do cidadão comum (os governados) e não da ‘elite’ (os governantes). O termo surgiu no artigo intitulado “The history from below”, de Edward P. Thompson, publicado em 7 de abril de 1966 no The Times Literary Supplement (SHARPE, 1992, p. 40, nota de rodapé). Para aprofundamento deste assunto sugerimos a leitura de SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. p. 39-62 e WHITE, Hayden. *The Content of the Form*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1987.

De imediato, identifica-se a passagem descrita com a narrativa sobre o encontro de Cecilia e Robbie, contida na Parte I do próprio romance *Atonement*. Portanto, a crítica da escrita de Briony reflete-se na escrita de McEwan. Neste exemplo, os comentários do crítico terminam por fazer um resgate histórico e valorativo da escrita narrativa, através da metáfora do bebê no banho – emblemática dos primórdios da narração. O *ethos* paródico do romance é mantido no discurso crítico: o bebê precisa ser cuidado e nutrido para que se desenvolva sadio. Afinal, ficção se faz com ficção. A exposição do fazer literário denuncia que a crítica desconstrói a escritura e revela o aspecto didático do texto metaficcional.

De fato, a recorrente exibição da ficcionalidade da obra já evidencia o caráter didático da metaficção. Em 1984, Linda Hutcheon ressaltava a existência de “uma forma mais didática” de metaficção: “Como tal, ela pode nos ensinar tanto sobre o *status* ontológico da ficção (todo tipo de ficção), como sobre a natureza complexa da leitura (todo tipo de leitura)” (1984, p. xi-xii). Na realidade, a retórica clássica já apontava, de modo geral, a função instrucional da literatura, porém o aspecto didático da metaficção não é apenas uma qualidade funcional da arte, nem uma consequência aleatória da visibilidade do processo de criação artística. Pelo contrário, a característica didática é proposital e está diretamente relacionada às convenções e inovações literárias e artísticas, incidindo sobre os processos de criação e de interpretação da obra metaficcional, pois através dela, o leitor tanto é instruído acerca da leitura, como é conscientizado do seu novo e paradoxal papel. Inclusive esta característica didática é claramente observada nas formas explícitas (HUTCHEON, 1980, p. 34) e nos modos lúdicos de metaficção, em que o leitor aprende sobre as regras do jogo (HUTCHEON, 1980, p. 59), ou através de estruturas paródicas (HUTCHEON, 1980, p. 83). Evidentemente, não somente o leitor se beneficia com esta aprendizagem, o crítico também recebe parte deste quinhão, visto que “[a] metaficção ensina, como o faz a teoria contemporânea, que discurso é a linguagem como *énonciation*, envolvendo, assim, a produção e recepção contextualizadas do significado” (HUTCHEON, 1984, p. xv, grifo da autora). Segundo Patricia Waugh, “[a]o fornecer uma crítica dos seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário” (1980, p. 2).

## 2.2. Jogo de espelhos estrutural-diegético

O entrelaçamento entre todas estas categorias dificulta delineamentos definidos, consequentemente um tópico sempre transbordará noutro. Portanto, na tentativa de dirimir esta dificuldade, postulamos por formas agrupadas de categorias, como este tipo de jogo de espelhos, a ser abordado agora, que focaliza a forma e o conteúdo, conjuntamente. Reiteramos, enfim, que a finalidade deste esquema é investigar a construção da metaficcionalidade do romance *Atonement*.

### 2.2.1. Inserção de textos ficcionais

#### a) A peça teatral

A versatilidade e o hibridismo característicos do gênero romanesco permitem facilmente as combinações com outros gêneros. Embora o romance e o drama possam ter, em comum, elementos como personagens, ação, enredo e contextos espaço-temporais, essas duas formas de expressão artísticas são profundamente distintas e se contrapõem em estrutura, convenções e efeitos. Não nos interessa aqui traçar um paralelo entre o romance e o drama, importa apenas investigar a funcionalidade e implicações do drama dentro do romance *Atonement*. A presença de uma peça teatral dentro do romance, introduzida logo nas primeiras linhas, corrobora a construção da metaficcionalidade da obra. O desdobramento da ficção dentro da ficção torna-se um recurso metaficcional apropriado para permitir a introdução dos comentários autorais feitos pelo narrador neste primeiro momento. Trata-se, então, da peça *The Trials of Arabella*, escrita por Briony aos treze anos de idade para homenagear seu irmão Leon, em visita à sua família na companhia do amigo Paul Marshall. A escolha pelo drama marca a “primeira excursão” (p. 9) de Briony noutro gênero literário, aproveitando a chegada dos primos para compor o seu ‘elenco’. A intencionalidade da menina-escritora é revelada pelo narrador onisciente: “O objetivo da peça era inspirar não o riso, mas terror, alívio e instrução, nesta ordem [...]” (p. 9). Com este objetivo, a peça reflete os princípios didáticos e catárticos dos primórdios da literatura. Neste sentido, o romance contrapontua com a peça, desmistificando metaficcionalmente um sistema literário maniqueísta e moralista. Portanto, o romance parodia o texto pueril de Briony e a



própria Briony no seu papel de pretensa dramaturga. Aliás, no final do romance, Briony, como uma escritora na sua maturidade, ironiza os clichês da sua escrita da infância, citando parte do último verso da peça e tecendo seu comentário: “[P]ois para o poente navegamos. Uma inversão infeliz” (p. 477).

Há na peça de Briony um intertexto com *Clarissa*, de Samuel Richardson, pois Arabella é o nome da irmã da personagem Clarissa. Como já discutimos, o desdobramento da intertextualidade é mais um recurso metaficcional em *Atonement*. Além disto, inserida no conceito de inglesidade, a importância do teatro na cultura inglesa é inquestionável. Essa premissa pode ser facilmente comprovada através do rico legado na dramaturgia, do hábito inglês de frequentar o teatro e das encenações domésticas praticadas no seio familiar no século XVIII e XIX. Neste aspecto, percebemos mais uma aproximação entre McEwan e Austen, pois é fato historicamente documentado que os escritos da escritora inglesa eram encenados entre os familiares. Em conformidade com Nicholas Marsh, Genilda Azerêdo discorre sobre o hábito de família entre os Austens “de ler os próprios escritos de [Jane] Austen e usá-los na encenação de produções dramáticas amadorísticas, durante as quais Austen podia ‘visualizar’ melhor a adequação das falas das personagens e o alinhamento entre a caracterização e a voz” (2009, p. 20). Oportunamente, ressaltamos que Azerêdo considera “estes momentos como a marca do início do relacionamento entre Austen e a adaptação” (2009, p. 20). De modo interessante, vemos em *Atonement* a prática das encenações domésticas bem no estilo de Austen. Assim, o jogo de espelhos, iniciado na epígrafe, é ativado com a primeira palavra posta na página do romance: “A peça [...]” (p. 3), compreendendo-se neste âmbito lúdico os vários significados da palavra: 1) trabalho literário ou artístico, 2) artefato, 3) parte, pedaço ou fragmento de um todo e 4) pedra ou figura num jogo. Significativamente, em inglês, a palavra ‘play’ é a mesma para peça teatral e para jogo. Logo, por analogia, a primeira palavra de *Atonement* evoca a presença de um jogo – um jogo sério, como revela Ian McEwan numa entrevista com Jonathan Noakes (2010, p. 86), já mencionada aqui.

## **b) As cartas**

O grande número de correspondências proporciona outra dimensão especular à narrativa do romance *Atonement*. Desta extensa correspondência, apenas a carta do

editor e uma das cartas de Cecilia a Robbie estão impressas em itálico, aludindo metaficcionalmente à caligrafia esperada numa correspondência, o que constrói uma ilusão de realidade e, paradoxalmente, desconstrói esta ilusão, na exposição sutil de sua ficcionalidade. Além de servir à comunicação entre as personagens, as cartas promovem o avanço da narrativa central, desenvolvida na Parte I, no decurso das Partes II e III, que se caracterizam pelo imbricamento com o discurso histórico, referente ao período da II Guerra Mundial. Portanto, através das cartas, o leitor é informado acerca dos acontecimentos no ‘fronte’ doméstico, uma vez que Robbie encontra-se no campo de batalha na França (Parte II) e Briony está em treinamento no St. Thomas Hospital em Londres (Parte III). Ressaltamos como mais um recurso metaficcional visível no texto a multiplicidade de referências entre estas cartas.

Na Parte I do romance, o movimento de envio e recebimento de correspondência centraliza-se em Robbie:

Misturadas entre as pilhas de notas de aulas, paisagismo e anatomia estavam várias cartas e cartões-postais: contas do alojamento não pagas, cartas de professores e amigos parabenizando-o por seu diploma de primeira classe, as quais lhe dava prazer em ler, e outras que brandamente inquiriam sobre seu próximo passo. A mais recente, escrita com tinta marrom em papel timbrado do Whitehall, era um bilhete de Jack Tallis concordando em ajudá-lo a custear os estudos de medicina (p. 106).

A descrição dos objetos no quarto de Robbie revelam traços de sua personalidade e seus planos para o futuro, com o apoio financeiro de Jack Tallis, o pai de Cecilia. Por iniciativa própria, Jack sempre custeou os estudos de Robbie e, inclusive, presenteou os Turners (Grace e Robbie) com o bangalô onde moram, no natal de 1922, ano em que Briony nasceu. A doação foi assegurada por uma carta do advogado, trazida pelo pequeno Leon, a qual “informava a Grace que a posse do bangalô era dela, independente da posição que tivesse com os Tallis” (p. 112). Entretanto, a correspondência mais importante nesta Parte I é o bilhete de Robbie a Cecilia. Havendo finalmente compreendido seus sentimentos por Cecilia e querendo se desculpar pelo seu “comportamento desajeitado e imprudente” (p.108), Robbie decide escrever um bilhete, mas seu processo de escrita se mostra dificultado pelos seus sentimentos em relação a Cecilia.

Datilografou a data e a saudação, e passou imediatamente para um pedido convencional de desculpas por seu ‘comportamento desajeitado e imprudente’. Então parou. Iria demonstrar algum sentimento e, em caso afirmativo, em que nível?

‘Se servir de alguma desculpa, percebi só recentemente que fico um pouco atordoado na sua presença. Quero dizer, nunca antes entrei descalço na casa de uma pessoa. Deve ser o calor!’

Como parecia superficial, aquela frivolidade autoprotetora. Ele parecia com um homem em estado avançado de tuberculose, fingindo ter um resfriado. Deu o espaço de duas linhas em branco e reescreveu: ‘Esta é dificilmente uma desculpa, eu sei, mas recentemente percebo que fico muito atordoado na sua presença. Que ideia foi aquela minha, de entrar descalço na sua casa? E quando foi que quebrei a beira de um vaso antigo antes?’. Reposou suas mãos no teclado enquanto enfrentava o impulso de datilografar o nome dela outra vez. ‘Cee, não acho que posso culpar o calor!’ Agora o tom de humor deu lugar ao melodrama, ou queixume. As perguntas retóricas tinham algo de repulsivo; o ponto de exclamação era o primeiro recurso daqueles que gritam para se exprimir com mais clareza. Ela só perdoava essa pontuação nas cartas de sua mãe, onde cinco exclamações enfileiradas indicavam uma piada muito boa. Ele girou o tambor da máquina e datilografou um ‘x’. ‘Cecilia, não acho que posso culpar o calor.’ Agora o humor fora retirado, e um toque de autocomiseração penetrara. O ponto de exclamação teria que ser recolocado. Obviamente, a função do ponto não era apenas de aumentar o volume (p. 108-109).

A relevância desta citação reside no desnudamento metaficcional do processo de escrita e suas implicações na leitura, bem como na exposição do imbricamento entre forma e conteúdo. Primeiramente, na relutância de Robbie entre exhibir ou ocultar seus reais sentimentos, observamos o controle da intencionalidade através da escrita – num jogo de esconde-esconde. Cada fragmento escrito é analisado quanto ao uso da pontuação e suas implicações no ato de leitura. Para a apreensão da feitura textual em tal profundidade, seria oportuno que o interlocutor fosse versado em literatura e na sua teoria. Portanto, Robbie, tendo um diploma em literatura, é a personagem adequada para esta tarefa. Percebemos, assim, que a focalização em Robbie dá margem ao mergulho nos seus pensamentos e sentimentos, corroborando tanto a caracterização, quanto a tessitura da obra. Enfim, toda esta labuta com a escrita resulta em duas versões: uma formal e uma erótica. A versão formal diz: “Você poderia pensar que enlouqueci – por entrar na sua casa, descalço, ou por quebrar seu vaso antigo. A verdade é que me sinto um pouco tonto e tolo na sua presença, Cee, e acho que a culpa não é do

calor! Você me perdoa? Robbie” (p. 109); e a versão erótica denuncia: “Em meus sonhos, beijo sua buceta, sua buceta úmida. Em meus pensamentos, passo o dia inteiro fazendo amor com você” (p. 109). Traído pelo próprio desejo, Robbie envelope a versão erótica e comete o erro de enviá-la por Briony. E, como informa o narrador, embora noutro contexto: “Lá se foi – estragara tudo” (p. 109). De fato, a leitura do bilhete, juntamente com o que Briony pensara ter visto entre Robbie e Cecilia na fonte, foi suficiente para dar asas a sua imaginação e levá-la a construir a personalidade de um maníaco sexual. As várias referências ao bilhete mostram sua repercussão no desenrolar da narrativa, resultando na acusação, condenação e destruição de Robbie.

Na Parte II do romance, a intensa correspondência trocada entre Robbie e Cecília – “Cecilia escrevia todas as semanas” (p. 260) – é mais referida do que transcrita, mas Cecilia ocupa a posição central nesta troca de correspondência, mesmo e, principalmente porque, a focalização está em Robbie. Talvez como uma metáfora da censura que Robbie sofreu na prisão, da vasta correspondência entre Robbie e Cecilia, registra-se a ‘transcrição’, não integralmente, de apenas dois textos. Na primeira destas cartas, em resposta a uma carta de Robbie, Cecilia afirma sua indignação com a injustiça cometida por sua família e reitera seu apoio irrestrito a Robbie: “Acredito em você totalmente. Você é meu querido, minha razão de viver. Cee” (p. 169). Apesar de receber cartas de casa, Cecilia relata sua decisão de manter-se separada da família. “As cartas chegavam até ela por meio da mãe dele que vendera o bangalô e mudara-se para outra vila. Era através de Grace que ela deixava sua família saber que estava bem e não queria ser contatada” (p. 266). A segunda carta, com transcrição mais longa, traz informações sobre Briony, principalmente, sua decisão de tentar reparar o erro do passado e a rejeição do seu texto por Cyril Connolly. Ressaltamos que esta é a carta que traz em anexo o poema de Auden, que Robbie leva no bolso da camisa na sua caminhada até Dunkirk. Um fator importante concernente às cartas dos amantes é que elas fazem parte dos arquivos do Imperial War Museum (p. 478), ou melhor, as cartas reais – evidências documentais – encontram-se lá, porque as ficcionais e as ficcionalizadas estão na obra de McEwan, espelhando o constante conflito entre ficção e realidade.

Na Parte III, o fluxo de correspondência é intensificado, porém a centralidade está em Briony. Das cartas recebidas por Briony destaca-se a resposta do editor da *Horizon*, que será investigada juntamente com a passagem da fonte, no Capítulo IV. A

ênfase na troca de correspondência, nesta terceira parte, se justifica pelo contexto das enfermarias durante o tenso período de guerra, quando as jovens enfermeiras encontram neste recurso o conforto, o alento e a coragem para enfrentar a visão das atrocidades da guerra, a rígida disciplina da profissão e a mistura de solidão, terror e exaustão nas suas clausuras.

Na meia hora antes das luzes se apagarem, depois do chocolate, as meninas costumavam ir e vir umas aos quartos das outras, sentavam-se nas camas e escreviam cartas para familiares ou namorados. Algumas ainda choravam um pouco de saudade e havia bastante conforto nesta época através dos abraços e palavras tranquilizadoras. [...] Naquela atmosfera melosa, Briony às vezes escrevia cartas concisas para os pais, que quase nada diziam além de que ela não estava doente, nem infeliz, nem precisava de sua mesada e não havia mudado de ideia, como sua mãe previra. As outras moças relatavam com orgulho suas cansativas rotinas de trabalho e estudo para impressionar os pais amorosos. Briony confiava essas questões somente ao seu caderno e, mesmo assim, sem muitos detalhes (p. 356).

O texto descreve o período que antecede a chegada dos pacientes vindos de Dunkirk, por isto havia ainda tempo para cartas. Como Briony troca cartas com os pais, ela se mantém informada dos acontecimentos, “as cartas de Emily eram principalmente sobre as pessoas evacuadas” (p. 357), que haviam sido designadas para se abrigarem na casa dos Tallis. É fato histórico que, por ordem do governo, as pessoas retiradas da zona de perigo eram abrigadas nas vilas distantes e nas casas de campo, devido à constante ameaça de bombardeio, especialmente nos centros urbanos. É interessante observar que o discurso histórico atravessa as cartas, trazendo informação dos dois ‘frontes’ ao longo da narrativa.

Numa das cartas do pai, Briony é informada sobre o casamento de Paul Marshall e Lola Quincey. Naquele dia, ela fez as contas e concluiu que “Lola tinha vinte, Marshall teria vinte e nove. Não era uma surpresa; o choque estava na confirmação. Briony estava mais do que implicada nesta união. Ela a tinha tornado possível” (p. 366). O contexto é dominado pela ambiguidade. O quê não surpreendia: o casamento de Paul e Lola ou o fato de já terem idade para o casamento? Se o casamento não era surpresa, por que Briony já esperava que isto acontecesse? Então, por que o choque? Assim, a palavra ‘confirmação’ não está apontando para o casamento, mas para o estupro, ou

melhor, para o falso estupro. O choque, então, pode ser pela certeza de que não houve estupro ou pela confirmação de que Paul era o culpado do suposto estupro. Se Briony realmente já suspeitava de Paul, por que acusou Robbie? Assim, o choque pode ser pelo comprometimento com outro tipo de crime – o crime de calúnia. Porém, considerando que a ótica é de Briony e o texto de sua ‘autoria’, nenhuma argumentação se sustenta e não se sabe se ela mentiu ou se se confundiu naquela noite de verão de 1935.

As cartas existentes na última parte do romance espelham claramente o processo de ficcionalização da história. Com o término da pesquisa para a escrita do seu romance, ao organizar seu material, Briony decide “doar para os arquivos as doze longas cartas recebidas do velho Sr. Nettle” (p. 455). Um dos momentos mais interessantes do jogo de espelhos neste processo paradoxal da historicidade do texto, em simultaneidade com a textualidade da história, encontra-se na seguinte citação:

O Arquivista havia descoberto para mim um amável coronel do Buffs<sup>55</sup>, ele próprio uma espécie de historiador amador, que lera as páginas relevantes de meus originais e enviou-me por fax suas sugestões. Suas anotações me foram entregues agora – irritadas, úteis. Fiquei totalmente absorta na leitura delas, graças a Deus.

‘Absolutamente nenhum (sublinhado duas vezes) soldado servindo o exército britânico diria ‘On the double’ [acelerado, marche]. Só um americano daria uma ordem dessas. O termo correto é ‘At the double’.’

Adoro estas pequenas coisas, este modo pontilhistas de abordar a verossimilhança, a correção de detalhes que cumulativamente, proporcionam tanta satisfação.

‘Ninguém jamais pensaria em dizer ‘twenty-five-pound guns’ [canhão de vinte e cinco libras]. O termo usado era ‘twenty-five pounders’ ou ‘twenty-five-pounder guns’. Sua forma utilizada soaria muito bizarra, até mesmo para um homem que não tivesse pertencido à Royal Artillery.’

Como policiais numa equipe de busca, engatinhamos em direção à verdade.

‘O seu homem da RAF [Royal Air Force] está usando boina. Realmente acho que não. Tirando as equipes dos tanques, nem mesmo o exército usava boina em 1940. Acho que deve dar ao homem um gorro com pala.’

---

<sup>55</sup> The Buffs é o apelido dado ao Royal East Kent Regiment devido aos seus casacos militares feitos de couro de búfalo, quando serviram na Holanda. The Buffs foi o mais antigo regimento de infantaria do Exército Britânico, cuja história começou em 1572 e durou até 1961. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Buffs\\_\(Royal\\_East\\_Kent\\_Regiment\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Buffs_(Royal_East_Kent_Regiment))>. Acesso em: 13 nov. 2012.

Por fim, o coronel, que começava a carta dirigindo-se a mim com ‘srta. Tallis’, deixou externar uma certa impaciência com meu sexo. Afinal, por que uma mulher tinha de se meter a escrever sobre estes assuntos?

‘Madame (sublinhado três vezes) – um Stuka não carrega ‘uma única bomba de mil toneladas’. Sabia que uma fragata não pesa isso tudo? Sugiro que examine esta questão mais a fundo.’

Simplesmente um erro de datilografia. Eu quis datilografar ‘libras’. Anotei estas correções e redigi uma carta de agradecimento para o coronel (p. 464-465).

O processo de construção da narrativa ficcional histórica é metafictionalmente desvelado na citação acima, exibindo a dificuldade do escritor em lidar com os fatos históricos dentro da ficção, a começar pela incansável busca por fontes genuínas e certa dependência de outros historiadores, arquivistas e voluntários, bem como de documentos oficiais e arquivos de museus. Enfim, este tipo de narrativa termina por envolver um trabalho de equipe, como sugere a metáfora da equipe de busca policial, inserida na própria citação. Nesta metáfora, a mensagem traduzida pelo verbo ‘engatinhar’ na busca da verdade, que nada tem a ver com alguma atitude de humilhação, expressa uma ironia à *expertise* do militar, exposta neste específico contexto, em que a verdade é paradoxal. Também, é revelado o risco de se cometer erros, como, por exemplo, um uso inadequado de um termo; ou até mesmo aqueles de ortografia, seja por uma leve distração ou por uma traição dos dedos no teclado, quando a mente cansada não responde mais pela acuidade visual: “Simplesmente um erro de datilografia”. Porém, é clara a exteriorização do prazer proporcionado pela feitura textual, no detalhamento e elaboração de sua tessitura.

O militar do Buffs é possivelmente uma referência ao General Gregory Blaxland, autor do livro *Destination Dunkirk*, mencionado na Nota de Agradecimento, cuja capa contém um desenho<sup>56</sup> de um 25-pounder em pleno funcionamento. Sem dúvida, a evidência documental tem um papel crucial na narrativa, pois confere legitimidade ao texto ficcional, embora aumente a tensão do jogo de oposições entre ficção e realidade. Esta intertextualidade declarada com os documentos oficiais certamente intensifica a complexidade do processo de produção textual. Devido à inversão causada pela paródia, a patente do militar é alterada para baixo na escala

---

<sup>56</sup> Este desenho foi feito pelo Capitão Bryan de Grineau e foi publicado na *Illustrated London News* em 8 de junho de 1940, conforme orelha do livro *Destination Dunkirk*, desenhada por John Witherington.

hierárquica, talvez como uma necessidade de coerência com a visão histórica dos que estavam realmente no ‘frente’ – a história vista de baixo.

A crítica e a ironia transpiram por todos os poros deste discurso. Neste contexto, antitéticos não são somente os adjetivos dados às palavras do coronel – “irritadas, úteis” – mas são também as reações de Briony; pois é capaz de se deixar absorver pelo fascínio da informação minuciosa, apesar de ser tratada pelo seu cooperador como ignorante e presunçosa. Se ele ironiza a ignorância dela, ela ironiza a jactância dele. Por um lado, o militar é cooperativo, mas intolerante com o desconhecimento de Briony. Ele expõe a austeridade do militar, mas não consegue esconder seu preconceito com relação ao sexo feminino. Por outro lado, Briony percebe a irritabilidade do militar e ironiza a inutilidade de tais informações, chegadas tardiamente, mas reconhece o “prazer nestas alterações triviais” (p. 464). Ainda, subjaz o discurso, a crítica ao soldado americano, possivelmente porque chegaram ao fim da guerra e saíram vitoriosos, e a crítica à mulher-escritora, que se atreve a escrever sobre o que desconhece totalmente.

Além disto, o tratamento dado à verossimilhança e ao uso da historiografia são ironicamente desconstruídos nesta passagem. Aliás, a própria Briony admite não ter compromisso com a precisão de informações no seu romance: “Se eu realmente me importasse tanto com os fatos, teria escrito um tipo diferente de livro. Mas meu trabalho estava feito. Não haveria mais outras versões.” (p. 464). As palavras de Briony expõem uma postura do escritor ficcional face ao uso da historiografia, conforme a qual a ficção é tratada como textos ficcionais, que não carregam um compromisso com a verdade empírica, embora paradoxalmente faça uso do fato histórico. O que é crucial nesta afirmação é a nítida separação feita entre ficção e história, o que assinala uma revisão dos princípios norteadores da metaficção historiográfica, questão que será discutida na análise da última passagem do romance.

### **2.2.2. Desdobramento das narrativas**

O processo de desdobramento das narrativas em *Atonement* caracteriza-se por duplicidade ou multiplicidade de narrativas, problematizada pela mudança de focalização. Evidentemente, o regime estético adotado em *Atonement* responde pela complexidade da focalização. O desdobramento das narrativas dá permissão a diversos olhares e a diversas instâncias narrativas. Além das versões duplas da mesma história,



como nos casos dos encontros de Robbie e Cecilia na fonte e na biblioteca, que serão posteriormente alvos de análises no presente trabalho, a primeira parte do romance acaba sendo construída por uma narrativa com múltiplas focalizações. O narrador em terceira pessoa conduz o desfile das diferentes perspectivas da narrativa, alternando o foco de uma personagem para outra no desenrolar da história. Assim, o foco em Briony (capítulos 1, 3, 7, 10, 13 e 14) é alterado para o foco em Cecilia (capítulos 2, 4 e 9), em Lola e Marshall (capítulo 5), em Emily (capítulos 6 e 12) e em Robbie (capítulos 8 e 11). Salientamos que na segunda parte do romance, o foco está inteiramente em Robbie e na terceira parte o foco volta-se para Briony. Este método de estruturação da narrativa de *Atonement* promove uma sistemática diferenciada de caracterização, filtrada pelas mentes das próprias personagens, às quais o leitor tem acesso devido à introspecção da narrativa.

Um dos mais fascinantes recursos da metaficção no romance *Atonement* resume-se às iniciais “BT” e à expressão “London, 1999” (p. 451), cuja inserção nas últimas linhas da Parte III do romance desestabiliza toda a narrativa. A metaficção abre os portais para universos paralelos, resultando na possibilidade de leitura de uma macronarrativa dentro da narrativa de McEwan. Este artifício, no final da Parte III, perturba o universo ficcional e reitera o viés cético no âmago da obra, já instaurado pelo jogo de ambiguidades. É interessante observar que na última parte de *Atonement*, cujo título é “London, 1999”, a ‘autoria’ de Briony se manifesta explicitamente através da narração em primeira pessoa, em que Briony tece comentários sobre seu romance, inclusive sobre seu encontro com Robbie e Cecilia, que se encontra exatamente no final da Parte III de *Atonement*. Sobre esta alteração no final de *Atonement*, Peter Childs comenta que

[a]lguns ensaístas desaprovaram a mudança pós-moderna no final de *Atonement*, em que a narrativa em terceira pessoa subitamente mostra-se ter sido intradiagética, atribuída não a uma voz autoral anônima, mas a Briony, uma personagem dentro da história. Este ‘truque’, como foi pejorativamente descrito, é extremamente importante para o romance. Em termos da forma, ele representa a mudança na história literária sobre a qual McEwan está interessado, de Austen a James e Woolf, e, em termos de conteúdo, ele destaca as dificuldades que um mundo ocidental incrédulo tem, para expiar o passado violento do século XX, além de testemunhar pessoalmente suas tragédias, tanto em pequena, quanto em grande escala (2010, p. 143).

Ao reconhecer a relevância do desfecho pós-moderno em *Atonement*, Childs ressalta a intenção de McEwan de revisar a história literária e examinar o paradoxo da pós-modernidade: como expurgar o passado e, concomitantemente, viver com o irremediável, decorrente deste passado. Ademais, esta estratégia narrativa usada por McEwan acirra o debate entre ética e estética, que será desenvolvido na análise da última sequência. Mas, também, traz complicações acerca das instâncias narrativas e a suposta neutralidade do narrador passa a ser questionada, implicando na questão hermenêutica. De fato, a mudança de narrador instaura uma gama de interrogações. Se é Briony quem está narrando a história, como explicar a veracidade dos acontecimentos em que ela estava ausente? Como ela podia saber da querela sobre o vaso quebrado na fonte, se ela estava assistindo a cena à distância? Como ela tinha conhecimento do que Cecilia, Robbie e Emily estavam pensando? Como podia descrever as conversas entre Cecilia e Robbie e entre Paul e Lola? Como podia relatar a jornada de Robbie e seus companheiros no norte da França? Será que ela esteve mesmo no hospital durante a guerra? Ao fazer estas perguntas, o leitor é enxertado no universo da ficção, de tal forma que já não sabe mais o que ficção e o que é realidade, pois até Briony é ficção.

A questão hermenêutica é ainda mais problematizada pela confissão de Briony de que seu romance é a reparação [expição] pelo ‘crime’ que cometera: “[e]la sabia o que era requerido dela. Não simplesmente uma carta, mas uma nova versão, uma reparação [expição], e ela estava pronta para começar” (p. 451). A palavra “atonement”, mencionada pela primeira vez no romance, como sendo as últimas linhas do romance de Briony, intensifica a desestabilização do universo ficcional. Ao ser surpreendido pela informação de que a narrativa é a reparação de Briony, o leitor é forçado a reavaliar sua leitura em função do sentido da palavra ‘reparação’, pois o termo torna-se ambíguo: Briony está buscando reparar seu erro ou está usando da sua autoridade de escritora para construir outro mundo, outra ‘realidade’? O que é verídico? Se Briony está escrevendo sua própria defesa, como se ter certeza de que ela está dizendo a verdade, visto que uma mentira pode ser sua acusação? Diante deste fato, as caracterizações das personagens podem ter sido alteradas. Que dizer da descrição de Lola ‘pensada’ por Briony: “[...] não estaria havendo uma manipulação aqui, não estaria Lola usando os gêmeos para expressar alguma coisa a seu próprio favor, algo hostil ou destrutivo?” (p. 16). E qual tal a metáfora que caracteriza Marshall, na ótica de Cecilia: “Cecilia sentia uma forte vontade de chamar seu irmão de lado e lhe dizer que o Sr.

Marshall tinha cabelo pubiano saindo pelos ouvidos” (p. 65). Que pensar da ironia brotando da boca de Marshall ao declamar *Hamlet*: “Ser ou não ser” com a concordância de Lola – “Eis a questão” (p. 77)? Quem seria o culpado, se havia alguém culpado? Briony viu ou não o culpado? A ambiguidade discursiva não permite uma única resposta.

O processo de desdobramento perpetua-se por dentro da narrativa, de modo que o próprio romance de Briony se desdobra em várias versões:

Estive pensando no meu último romance, aquele que deveria ter sido meu primeiro. A versão mais antiga, janeiro de 1940, a mais recente, março de 1999, e entre elas, meia dúzia de diferentes versões. A segunda versão, junho de 1947, a terceira... quem quer saber? Meus cinquenta e nove anos de tarefa terminaram (p. 476).

Além das múltiplas versões do romance de Briony, apenas referidas (com exceção da última parte, citada em primeira pessoa), há ainda as micronarrativas, como, por exemplo, a história do tio Clem e do vaso, a história da tia Vênus, dos pais de Robbie, o relato da mulher e o garoto durante o bombardeio na guerra, a história do linchamento do soldado em Dunkirk, da perseguição ao porco da cigana, a história das pessoas evacuadas para a casa de campo e os relatos dos soldados nas enfermarias. Todas estas digressões que proliferam na narrativa fazem parte dos desdobramentos no romance *Atonement*.

### 2.2.3. Comentários explícitos sobre o processo de escrita

Como recurso metaficcional, os comentários sobre o processo de escritura são veiculados pelo narrador em terceira pessoa e em primeira pessoa na última parte do romance, articulando o debate ontológico sobre ficção no resgate paródico da tradição literária. Geralmente, estes comentários autorais encontram-se associados a Briony e, também, transportam uma discussão panegírica sobre a narração, particularmente sobre a escrita novelística, que é costurada ao longo do romance e concluída na última parte deste. Sob os efeitos da metaficção, este ‘fio da meada’ surge aqui e ali no desenvolvimento da narrativa. Em alguns momentos, o aspecto linguístico e, até, o fonológico são espelhados no texto, denunciando a construção básica da língua:

Ela prendeu a respiração e olhou ao longe – um sinal, Cecilia percebeu, de que uma palavra aprendida no dicionário estava para fazer sua primeira aparição. ‘É o gênero errado!’ Pronunciou a palavra, como pensava, no francês, de modo monossilábico, porém sem conseguir produzir o som do ‘r’” (p. 56).

O fragmento aborda não apenas a questão linguística, mas mostra os passos essenciais para a formação do escritor: a pesquisa no dicionário e o conhecimento da construção da narrativa. Briony, ainda no processo de iniciação como escritora, percebe que as escolhas pelo gênero textual têm suas implicações. À medida que a ficcionalidade da narrativa é desvelada, a teoria é examinada ou questionada, como no exemplo: “Tudo que tinha a fazer agora era descobrir as histórias, não apenas os temas, mas também o modo de desenvolvê-las, que fizessem justiça ao seu novo conhecimento. Ou ela queria dizer: sua mais sábia apreensão de sua própria ignorância?” (p. 204). Devido ao regime metafictional, o jogo de ambiguidade das palavras nesta citação permite vários níveis de leitura. Há o nível da descoberta do processo de escrita, que a jovem Briony está experimentando após ter lido o bilhete de Robbie a Cecilia; há o nível do processo de desenvolvimento da narrativa, aprendido através da carta do editor; e há o nível do planejamento da autojustificação, que envolve mostrar o acontecimento (“descobrir as histórias”), encontrar formas de articular as informações (“o modo de desenvolvê-las”) e torná-las favoráveis a si própria (“que fizessem justiça”), mediante o conhecimento adquirido ao longo dos anos (“sua mais sábia apreensão”), ironicamente, relacionada à ignorância.

Em outros momentos, a construção do sentido do discurso, especificamente no que diz respeito à polissemia da palavra, é evidenciada através dos comentários explícitos sobre o processo de escrita, a exemplo do seguinte fragmento: “Entretanto, ela teria preferido qualificar, ou complicar, seu uso da palavra ‘viu’. Menos como ver, mais como saber. Então, poderia ter deixado para seus interrogadores decidir se prosseguiriam juntos em nome deste tipo de visão” (p. 217). O contexto precisa ser definido para melhor compreensão do jogo de ambiguidades: Briony acaba de encontrar Lola e um homem fazendo sexo no bosque e insiste em dizer que viu ‘ele’; Lola não pode negar que houve alguém, mas não confirma quem. O diálogo, quase monólogo, prossegue entre Lola e Briony sobre uma questão básica de visão: se alguém foi visto e

quem foi visto? Esta passagem, conduzida pela reverberação da expressão: “Eu o vi” (p. 211), assemelha-se a um pequeno ‘estudo’ sobre a visão e parece parodiar Hamlet, numa interessante associação a Paul Marshall, que havia citado o personagem de Shakespeare (p. 77), porém através da inversão irônica: ‘Ver ou não ver, eis a questão’. De fato, o verbo ‘ver’ adquire uma complexidade inigualável neste contexto com repercussões profundas no enredo do romance. Além disto, a problematização do verbo ‘ver’ proporciona a tensão e o suspense aqui, que são ingredientes *sine qua non* para a construção de uma cena de ‘crime’. Ainda, observe na citação em questão, a ironia gerada pelo verbo ‘preferir’, pois, na verdade, não se trata aqui de uma questão de escolha, mas de uma questão de decisão. Também, percebe-se que houve tanto uma qualificação (viu sabendo), quanto uma complicação do uso do verbo ‘viu’ (sabia que viu), cujo passado se justifica no contexto, em que é relevante a questão da testemunha ocular.

Porém, de repente, o narrador afirma: “[...] o que ela sabia não era literalmente, ou não apenas, baseado no visível” (p. 216). Numa comparação entre as duas citações, percebemos a artimanha na tonalidade dada ao verbo ‘ver’ (“Menos como ver, mais como saber”) e o propósito desta façanha (“deixado para seus interrogadores decidir”). Aliás, as ‘pistas’ são deixadas de tal maneira que os interrogadores (os policiais) não tivessem que decidir, mas fossem persuadidos a seguir a visão, juntamente com Briony, concluindo ‘a favor’ e/ou ‘de acordo com’ a mesma. Observe, ainda, o uso do advérbio ‘literalmente’ na segunda citação acima, o jogo dialético entre ‘saber’ e ‘ver’ funde-se no conhecimento prévio acalentado na imaginação, portanto a tese da testemunha ocular não se sustenta, a visão pode ser imaginada. Esta é, sem dúvida, uma paródia do gênero policial, que será discutida posteriormente. A exposição da ficcionalidade da obra obviamente atinge forma e conteúdo, denunciando a indissolubilidade entre estes.

Dentre os comentários explícitos no romance, um caso relevante diz respeito à exposição da organização textual com a finalidade de criar uma determinada atmosfera e para produzir um planejado efeito na personagem e, conseqüentemente, no leitor.

Trabalhei em três hospitais durante a guerra – Alder Hey e Royal East Sussex, bem como em St Thomas’s – e misturei elementos dos três na minha descrição, para concentrar todas as minhas experiências num único lugar. Uma distorção conveniente e um dos meus pecados menos graves contra a veracidade” (p. 459).

Esta citação certamente refere-se à Parte II do romance, que trata da experiência de Briony nas enfermarias durante a guerra, porém a instância narrativa aqui é intradigeticamente identificada como a escritora Briony na sua maturidade, comentando sobre a construção da sua obra. Os comentários autorais são transferidos para outra fonte, num desdobramento da voz narrativa no romance. A análise da Parte II de *Atonement* revela a relevância desta informação, pois a centralização das experiências de Briony com o sofrimento do outro resulta na transformação de sua personalidade. Daí ser conveniente intensificar a atmosfera de horror para que a finalidade seja alcançada: a passagem do *pathos* (sentimento do trágico, que gera compaixão) ao *ethos*, necessária para a concretização da ética da alteridade.

#### 2.2.4. Dramatização dos atos de escrita e de leitura

Toda escritura metaficcional tende a dramatizar os processos de escrita e de leitura para torná-los visíveis na narrativa, expondo sua construtividade. Vários recursos são utilizados para efetuar a visibilidade destes processos, jamais indissociáveis. Parodiados na obra metaficcional, os atos de escrita e de leitura tornam-se parte da diegese, como elementos constitutivos do texto com funções determinadas. Segundo Hutcheon, “[a] metaficção explicitamente acrescenta [em si mesma] a dimensão da leitura como um processo paralelo à escrita, como um ato criativo e imaginativo” (1980, p. 151). Na verdade, a escrita se realiza pela leitura e vice-versa. As obras metaficcionais chamam atenção para estes processos, que naturalmente já fazem parte do ser humano. Hutcheon também argumenta que:

Ao lembrar o leitor sobre a identidade do livro como um artefato, o texto parodia as expectativas deste, seu desejo pela verossimilhança, e conscientiza-o acerca de seu próprio papel na criação do universo da ficção. Leitura e escrita compartilham daquelas duas funções humanas significativamente paradigmáticas. A primeira é a feitura de ficções organizadas, que não é diferente do impulso da criação do mito, na sua liberdade imaginativa, que paradoxalmente cria ordem e significado. E a segunda é o uso da língua para criar os mundos ficcionais (p. 1980, 140).

O fato é que na obra metaficcional, de modo consciente, escritor e leitor participam dos mesmos códigos para a construção do sentido do texto. Portanto, “[o] ato de leitura torna-se um ato interpretativo e criativo que compartilha da experiência da própria escrita. Estas ficções são sobre os seus próprios processos, enquanto experienciados e criados pelas respostas do leitor” (HUTCHEON, 1980, p. 144). Um exemplo relevante neste sentido, ainda na primeira parte do romance *Atonement*, pode ser visto no seguinte fragmento:

Uma história era direta e simples, permitindo que nada se interpusesse entre ela e seu leitor – nenhum intermediário com suas ambições particulares ou incompetência, nenhuma pressão de tempo, nenhum limite de recursos. Numa história você só tinha que desejar, só tinha que escrevê-la e poderia ter o mundo inteiro; numa peça você tinha que se valer do que estava disponível: nenhum cavalo, nenhuma rua, nenhum mar. Nenhuma cortina. Parecia tão óbvio agora, mas era tarde demais: uma história era uma forma de telepatia. Por meio dos símbolos traçados à tinta numa página, ela era capaz de transmitir pensamentos e sentimentos da sua mente para a mente do seu leitor. Era um processo mágico, tão comum que ninguém parava para admirá-lo. Ler uma frase e compreendê-la era a mesma coisa; como no dobrar de um dedo que nada se interpõe. Não havia lacuna durante a qual os símbolos eram decifrados. Você via a palavra *castelo*, e lá ele estava, visto à distância, com os bosques no alto verão, espalhados diante dele, o ar azulado e leve pela fumaça subindo da forja do ferreiro e uma estrada, pavimentada com pedras arredondadas, serpenteando a sombra das árvores verdejantes... (p. 47).

O narrador descreve o processo de escrita como pensado pela jovem Briony, diante de sua frustração pela tentativa fracassada de encenar sua primeira peça teatral. A narrativa volta-se sobre si mesma, exibindo o fazer artístico escritural de um romance em comparação com o drama. E, ainda que os comentários metaficcionais sejam, neste caso, limitados para se adequar ao pensamento de uma menina, mantendo assim o princípio de verossimilhança próprio do realismo, paradoxalmente a ficcionalidade é exposta como artefato. A questão da recepção da obra artística recebe a atenção especial por parte, supostamente, da jovem escritora e do narrador, no papel de um crítico; o que desvela metaficcionalmente o diálogo entre escritor e leitor, numa dramatização dos atos de escrita e de leitura. Ademais, a referência feita à palavra ‘castelo’, na citação acima, não só remete à descrição de um ambiente, evocada pela conotação da palavra (aspecto semântico-estilístico), mas também evoca os contos de fadas e os melodramas, gêneros adotados por Briony no seu pueril exercício da prática escritural.

Ao situar a discussão sobre os processos de produção e de recepção textual na narrativa, a obra metaficcional exige um esforço maior do leitor, na decodificação das ‘pistas’ deixadas ao longo da narrativa. *Atonement* é povoado por muitos escritores e muitos leitores, que discutem abertamente sobre o fazer literário e sobre obras literárias. Isto faz parte da sua temática e tem sido abordado aqui nas discussões sobre as cartas, os comentários autorais e na demanda feita ao leitor para efetuar leituras e releituras no processo de construção do sentido da obra. Logo, página a página observa-se o jogo de espelhos nos processos de escrita e de leitura.

Não apenas o ato da escrita é investigado e dramatizado no romance, mas também o próprio processo de escrita é metafictionalmente desnudado sob vários aspectos; inclusive, não apenas o cognitivo, mas também o aspecto físico, exemplificado no seguinte fragmento:

Durante sua estadia em Primrose Hill, ela pediu emprestada a máquina de escrever do seu tio, levou-a para a sala de jantar e datilografou sua versão final com seus dedos indicadores. Esteve nesta tarefa toda a semana por mais de oito horas ao dia, até suas costas e pescoço doerem e garranchos e sinais gráficos nadarem na sua visão. Porém, ela raramente lembra-se de um prazer maior do que aquele, quando, no final, ao ajeitar a pilha completa de páginas – cento e três – sentiu nas pontas dos dedos esfolados o peso de sua criação (p. 361).

Esta passagem narra a persistência e perseverança de Briony na elaboração do seu romance. Observamos a descrição detalhada do trabalho árduo, que envolve literalmente um desgaste físico, dedicação e tempo. O processo de produção da escrita é, desta forma, visibilizado, revelando-se como uma atividade dolorosa e solitária, porém extremamente prazerosa. Da mesma forma, o ato de leitura é dramatizado sob diversos ângulos, incluindo a chamada leitura nas ‘entrelinhas’. Um exemplo deste tipo encontra-se na seguinte citação: “Foi uma frase anódina que atraiu sua atenção agora – não pelo que ela dizia, e por aquilo que ela tentava brandamente ocultar. O Exército Britânico no norte da França estava ‘fazendo retiradas estratégicas para posições previamente preparadas’” (p. 365). Este fragmento explora um tipo de leitura veiculado pelo não dito, por aquilo que se esconde por trás do código visível na página e relata a ocasião em que Briony lê as notícias de um jornal. Durante o seu treinamento no hospital, Briony se mantém informada sobre a guerra através de pedaços de jornais, que



consegue ler nas poucas horas de folga. Ela sabia que alguma coisa grave estava para acontecer, devidos aos preparativos no hospital e à reação dos mais antigos, mas as notícias não diziam muito, entretanto ela podia ler nas entrelinhas. O discurso volta-se sobre si mesmo, expondo-se analiticamente e construindo a dramatização do ato de leitura pela regência da estética metaficcional.

### 2.2.5. Multiplicidade de papéis

As posições fixas das personagens nos enredos tradicionais servem de parâmetro para as obras metaficcionais da contemporaneidade. De imediato, percebe-se um novo posicionamento ideológico da autoridade discursiva. A descentralização do papel do autor não indica a morte do autor, como se pensou em meados dos anos sessenta; pelo contrário, denota seu questionamento sobre o litígio da autoria e sobre a autenticidade da obra artística. Embora se saiba que o autor continua orquestrando sua criação, ele se ‘esconde’ por trás de uma personagem e compartilha explicitamente a construção de sentido do texto com seu leitor. Conforme, Hutcheon, “[o] autor deixa o leitor completar a obra ‘aberta’<sup>57</sup>, mas ele ainda, obviamente, detém o controle. É ‘aberta’ mas no campo de relações (criadas pelo romancista), o que implica em um tipo de coerência interna” (1980, p. 152).

A multiplicação de papéis em *Atonement* já traduz o caráter metaficcional no romance. Em *Atonement*, Briony concentra os papéis de ‘escritora’, leitora, narradora, personagem, diretora teatral e crítica, como já demonstrado na argumentação deste trabalho. Ademais, como Briony, Robbie e Cecilia acumulam os papéis de leitores, escritores e críticos. Cecilia escreve cartas e Robbie escreve também poemas: “Os dez poemas datilografados jaziam embaixo de uma carta de rejeição, impressa, da revista *Criterion*, rubricada pelo próprio Sr. Eliot” (p. 104). De fato, o rol de escritores, já mencionado nas referências, é imenso em *Atonement*. Neste sentido, destaca-se o intercâmbio de papéis entre as personagens e as personalidades do mundo real. A escritora Elizabeth Bowen é uma personagem, que atua como crítica. O editor Cyril Connolly é uma personagem, que desempenha o papel de crítico. General Viscount Gort

---

<sup>57</sup> Podemos perceber, nestas palavras, o pensamento de Umberto Eco sobre o leitor modelo, postulado no livro *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos* (1986).

torna-se personagem e participa do mundo dos cabos Nettle e Mace e do soldado Robbie Turner, como o responsável pela ordem da Retirada de Dunkirk. O paciente da enfermeira-escritora Lucilla Andrews, personagem do livro *No time for romance*, é transformado no paciente de Briony, Luc Cornet. Consequentemente, ficção e realidade se mesclam pela licença poética da metaficção.

O leitor de *Atonement*, que já tem o papel de colaborador da obra, devido à modelação da metaficção, é motivado a fazer o papel de crítico. A temática instigante e a desconstrução do discurso, provocadas pela metaficção, exigem do leitor leituras e releituras na decodificação da narrativa. O leitor estudioso possivelmente se debruçará sobre o texto, como um detetive, em busca de respostas. Podemos dizer que ninguém fica indiferente ao término da leitura do romance. Simplesmente, porque o leitor é convocado a entrar no tribunal imaginário de McEwan e participar da audiência. Como postula Hutcheon, “a leitura destes textos [...] é frequentemente uma releitura, uma construção necessária de significados e sistema na mente do leitor. A obra é tanto um objeto como uma *performance* (1980, p. 144, grifo nosso).

### 3. Jogo de espelhos no nível ideológico

Hutcheon concebe a paródia “como uma relação formal ou estrutural entre dois textos” (s/d, p. 34). Contudo, ela argumenta, “mesmo que uma definição da paródia moderna comece por uma análise formal, não pode ficar por aí” (s/d, p. 34). De fato, as formas paródicas têm implicações estruturais, ideológicas e hermenêuticas. Portanto, não podemos deixar de examinar tais aspectos na obra aqui analisada, voltando agora nossa atenção para o jogo de espelhos no nível ideológico. Neste nível de verticalização encontra-se o âmbito cultural e ideológico da metaficção no romance *Atonement*, em que se evidenciam os aspectos do confronto entre ética e estética, aqui abordados em linhas gerais. Salientamos, entretanto, que o aprofundamento deste debate virá nas análises apresentadas no Capítulo IV. Concernente à estética, é relevante destacar que a complexidade de *Atonement* alicerça-se num processo de hibridização agenciado pela metaficção. *Atonement* evoca uma vasta galeria de estilos e modos de narração, resgatando narrativas de vários matizes: desde os contos de fadas às literaturas folclórica, autobiográfica, realista, psicológica e histórica, que se estende a um passado

remoto, num *regressus in infinitum*<sup>58</sup> característico da metaficção, através do desdobramento das narrativas em intertextualidade, chegando a Xerezade. De fato, a metaficcionalidade do romance se constrói no jogo de espelhos de narrativas desta natureza dentro do seu universo diegético paródico, cujo *ethos* se mantém reverencial em relação à narração, como o ato criativo da imaginação humana. Na verdade, esta discussão sobre a estética em *Atonement*, particularmente no que diz respeito à revisão do cânone literário, tem sido abordada ao longo da nossa argumentação.

Em *Atonement*, a questão ética pode ser investigada em dois momentos: no espaço público e no espaço privado. No espaço público, o conflito ético configura-se na temática da Segunda Guerra Mundial e, particularmente no episódio da retirada de Dunkirk, em 1940, retratado detalhadamente no romance e narrado sob a ótica de Robbie (Parte II do romance), como soldado do exército britânico, na costa norte da França, sob a ameaça de ocupação alemã. Neste mesmo sentido, os horrores da guerra, descritos sob a perspectiva de Briony, nas enfermarias do Hospital St. Thomas (Parte III do romance), também denunciam a selvageria praticada pelo mundo ‘civilizado’ sob os auspícios dos regimes totalitários. Portanto, a história oficial é parodiada através da inversão irônica. Conforme Hutcheon, “[a] paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença” (s/d, p. 48). Assim, a narração dos eventos se dá na perspectiva daqueles que testemunham e experimentam a guerra de perto, isto é, segundo a visão da história vista de baixo, já mencionada nesta pesquisa. Consequentemente, a narração da famosa retirada de Dunkirk é feita de forma a desmistificar a noção de coesão e ordem, divulgadas na escrita da história oficial. Um exemplo desta natureza é encontrado na segunda parte do romance, quando Robbie e seus companheiros de jornada têm que enfrentar as dificuldades da desordem geral causada pelo esfacelamento das tropas aliadas e pela confusão generalizada com a ordem de retirada imediata.

---

<sup>58</sup> A expressão *regressus in infinitum* foi utilizada pelo escritor norte americano John Barth num ensaio seminal sobre metaficção, intitulado “The literature of exhaustion”, originalmente publicado em *Atlantic Monthly*, 220, 2 August, 1967, p. 29-34. A expressão “exhaustion” não tem o sentido negativo que parece ter; pelo contrário, ela indica o uso paródico da literatura na “tentativa de esgotar as possibilidades literárias – sem galgar êxito” (HUTCHEON, 1980, p. 20), ou seja, indica a inesgotabilidade da literatura. Segundo Barth, o efeito metafisicamente perturbador do *regressus in infinitum*, como “uma imagem da exaustão”, produzido pela história dentro da história e pelo personagem autor ou leitor dentro da história, “faz-nos lembrar do aspecto ficcional da nossa existência” (1981, p. 30). O contexto deste debate diz respeito à famosa alusão de Borges à 602ª noite de *As 1001 noites*, quando Xerezade é interrompida pelo rei, no momento em que ia recontar a história do começo. Fantasia ou não de Borges, o certo é que aquela noite refere-se ao momento em que a narrativa volta-se sobre si mesma através da história dentro da história, um recurso metaficcional.

O major tinha um bigode pequeno e duro acima dos lábios finos e apertados, que engoliam as sílabas das palavras com rapidez. ‘Tem uns boches encurralados naquele bosque ali. Deve ser um escalão de vanguarda. Mas estão bem entrincheirados e têm duas metralhadoras. A gente tem que ir até lá para desentocá-lo’.

Turner sentiu um arrepio de horror e fraquejaram suas pernas. Mostrou ao major suas mãos vazias.

‘Com o quê, major?’

‘Com esperteza e trabalho de equipe.’

Como aquele idiota seria resistido? Turner estava cansado demais para pensar, porém sabia que não ia.

‘Bem, eu tenho os restos de dois pelotões a meio caminho a leste...’

‘Restos’ era a palavra que dizia tudo; e levou Mace, com toda a lábia de caserna, a interromper.

‘Por favor, senhor. Permissão para falar.’

‘Permissão negada, cabo.’

‘Obrigado, major. São ordens do quartel-general. Seguir a passo acelerado e rapidamente, sem atraso, desvio ou divagação até Dunkirk, com o propósito de proceder à evacuação imediata, por motivo de estarem nossas forças horrível e onerosamente cercadas por todos os lados. Senhor.’

O major virou-se e empurrou o dedo indicador no peito de Mace.

‘Escute aqui. Esta é a nossa última oportunidade de mostrar...’

O cabo Nettle disse num tom sonhador: ‘Foi Lorde Gort que escreveu esta ordem, senhor, e enviou-a pessoalmente’.

Pareceu extraordinário para Turner ver um cabo dirigir-se daquela maneira a um oficial. E era arriscado também. O major não havia percebido que os homens estavam zombando dele. Ele parecia achar que tinha sido Turner quem falara, pois sua fala seguinte dirigia-se a ele.

‘Esta retirada é uma carnificina sangrenta. Pelo amor de Deus, rapaz. Esta é sua última oportunidade de mostrar o que podemos fazer quando somos decididos e determinados. Além disto...’ (p. 282-3).

Esta passagem traz um retrato da real situação na guerra, aqui obviamente ficcionalizado. Num misto de insanidade e desespero, aqueles de alta patente tentam usar de sua autoridade sobre os subordinados, sem condições de avaliar a insensatez das suas ordens. A versão oficial da Retirada de Dunkirk é desmistificada pela exposição da precária condição dos soldados desprovidos de armamento, representada pelas mãos

vazias de Robbie, sob o comando de oficiais despreparados para a pressão do contexto de guerra, como narra Blaxland in *Destination Durkirk*, “[...] Major Archdale estava horrorizado com a cena ao seu redor no Army Group Headquarters, pela desesperançosa falta de ordem e decisão e pelo colapso físico do *staff* de oficiais, em lágrimas de desespero” (p. 91).

Os paratextos de *Atonement* apontam também para a falta de equipamento dos aliados face ao grande arsenal do exército alemão e a dificuldade de comunicação e de comando entre ingleses e franceses no mesmo ‘fronte’. Parece que entre aqueles que estiveram na Primeira Guerra e assumiram posições elevadas na Segunda Guerra, havia alguns que pensavam em combater apenas com “esperteza e trabalho de equipe”. Ironicamente, Mace usa de astúcia para livrar-se do desastroso plano do major e se vale da ordem de General Gort<sup>59</sup>. A expressão “carnificina sangrenta” é ambígua neste contexto: tanto pode revelar a forma como alguns entenderam a ordem de retirada, como pode significar uma crítica a este passado sangrento. As reticências, que finalizam a passagem literária, indicam a interrupção da conversa diante de um súbito ataque, que favoreceu a sobrevivência de Robbie e seus companheiros do chamado ‘fogo amigo’. A ironia da passagem é habilmente construída pela ambiguidade e pelo imbricamento dos discursos literário e histórico, conduzidos pela metaficção.

No espaço privado, o conflito se articula através do drama ‘vivido’ pela personagem Briony ao cometer o ‘crime’ de acusar Robbie Turner de ter estuprado sua prima Lola, gerando consequências devastadoras no seio familiar: o esfacelamento definitivo da família e a separação dos amantes, culminando na morte precoce de Cecília e Robbie. Torturada pelo sentimento de culpa, que a persegue por toda a sua existência, Briony busca reparar seu erro através da literatura – da criação do seu romance, cuja escrita ocupa cinquenta e nove anos de sua vida. Além de justificar o título do romance de McEwan, o processo cartático de Briony, desenvolvido a partir de um suposto sentimento de culpa, evoca aspectos culturais e ideológicos associados à ética cristã. Posto em termos judiciais, a ética cristã advoga que o crime (pecado) exige um julgamento que pode conduzir à punição ou à reparação (reconciliação). A reparação é possível quando a consciência do erro (pecado) gera o sentimento de culpa,

---

<sup>59</sup> General Viscount Gort tornou-se Chefe do Comando do Exército Britânico (BEF) em setembro de 1937. Foi ele quem percebeu a necessidade de se efetuar a retirada das tropas do solo francês antes de um possível massacre pelos alemães. Gort insistiu com o plano de retirada, enfrentando toda a sorte de dificuldades, incluindo descrédito, mensagens falsas e desespero em alguns flancos (BLAXLAND, 1973).

que deve resultar em arrependimento (mudança de alvo e de curso) e, a partir daí, no recebimento do perdão misericordioso de Deus. No romance, como a ética cristã é parodiada num contexto cético e paradoxal, a exploração destes aspectos se dá pela incansável busca de Briony por reparação, entretanto feita a seu próprio modo e não mediante a doutrina cristã, uma vez que Briony adota a escrita como meio de autojustificação e expiação. Entretanto, tanto o sentimento de culpa quanto a reparação mostram-se ambíguos no contexto do romance, sabotando as premissas dogmáticas do cristianismo, num questionamento à eficácia de narrativas universais como solução para as contingências e heterogeneidade do mundo contemporâneo. Em *Atonement*, a ética e a estética se entrelaçam, se imbricam, se conflituam e convergem, mediante um processo de estetização da ética, em cuja centralidade reside o debate da ética da alteridade, a ser analisado na última passagem. Ressaltamos, ainda, que há um nível mais profundo deste debate entre ética e estética, particularmente entre moralidade e literatura, que pode ser investigado em pesquisas posteriores.

#### 4. Análise da metaficcionalidade no filme

O filme *Atonement*, sob produção do Working Title Films e direção de Joe Wright, tem sua *première* no Festival de Cinema de Veneza em setembro de 2007. Embora a recepção da crítica não tenha sido unânime, o filme foi indicado para sete Oscars em 2008 e ganhou o Golden Globe e um BAFTA Film Award for Best Film. E Christopher Hampton recebeu o Oscar pelo melhor roteiro adaptado. Apesar das importantes premiações, o filme obteve uma recepção crítica menos calorosa do que o romance. Uma breve análise deste discurso crítico aponta para um preconceito ainda latente contra adaptações fílmicas, a exemplo do texto crítico de A. O. Scott, publicado no *The New York Times*, no ano do lançamento do filme:

Esta não é uma adaptação literária ruim; é uma filmagem bela demais e uma atuação britânica demais para sustentar uma condenação tão forte. *Atonement* é, entretanto, um exemplo quase clássico do quanto uma transmutação da literatura para o filme pode ser insípida e redutora. O respeito que Sr. Wright e Sr. Hampton mostram ter pelo Sr. McEwan é, sem dúvida, gratificante para ele, mas é fatal para seu próprio projeto (Dez., 7, 2007).

Ironizando o filme *Atonement*, o crítico claramente adota como parâmetro comparativo a superioridade da obra literária, o que denuncia um posicionamento preconceituoso em relação às adaptações fílmicas. A referência ao processo de redução já denota uma visão distorcida do crítico acerca da natureza ontológica de uma adaptação fílmica. Evidentemente, as adaptações condensam os romances, porém a forma como o fazem determina a qualidade da obra resultante. Portanto, não é a redução que desqualifica um filme adaptado, mas a ausência de destreza no processo de adaptar, a atuação dos atores, os recursos financeiros e uma série de tantos outros fatores, que podem influenciar na (não) qualidade do filme. Ademais, a questão da aproximação textual entre o romance e o filme, ou como alguns poderiam dizer, a fidelidade ao texto inspirador não compromete a qualidade do filme *Atonement*. Muito pelo contrário, a aproximação textual certamente problematizou bastante o processo de transmutação do romance *Atonement*, primeiramente porque o romance já possui uma estrutura complexa e híbrida, regida por uma estética metaficcional. Em segundo lugar, o romance contém uma temática paradoxal, alicerçada em bases ambíguas e céticas, problematizada por múltiplas focalizações; e, ainda, é construído e desconstruído autorreflexivamente. Indubitavelmente, isto tudo implica num imenso desafio para qualquer cineasta. Podemos dizer que seria uma tarefa muito menos trabalhosa adotar uma adaptação distanciada do texto inspirador neste caso. No entanto, o filme de Joe Wright e de Christopher Hampton captou o ‘essencial’ do romance e traduziu a riqueza e complexidade da obra com inventividade, maestria e beleza, a ser demonstrado na análise que se segue.

Também, ao comparar o romance com o filme, o crítico Cosmo Landesman, do *The Sunday Times*, escreve sobre a adaptação de *Atonement* de uma perspectiva negativa:

De modo irritante, *Atonement* nos dá estilisticamente o pior dos dois mundos: explora o gosto e a nostalgia pelos melodramas hollywoodianos dos anos trinta e quarenta e, contudo, dá a eles um importuno tratamento pós-moderno. No seu cerne encontra-se uma preocupação com a falibilidade da narrativa, seja a narrativa do dia quente de verão da garota de treze anos de idade ou a narrativa da história britânica. Assim, quando Robbie, que escolhe o exército ao invés da prisão, prossegue até Dunkirk, esperando pela retirada, vemos aquele episódio sob uma ótica diferente. Ao invés do êxodo heroico, temos o pesadelo de uma visão de cavalos sendo executados e homens indo à loucura (Set. 9, 2007).

A crítica volta-se exatamente contra aquilo que diz respeito ao uso da paródia, transportado adequadamente para a adaptação. No romance *Atonement*, assim como no filme, ambos os discursos literário e histórico são parodiados. Daí por que o melodrama é revisitado, porém, sendo recontextualizado, sob um olhar crítico e irônico, pois sua potencialidade catártica é utilizada, mas paradoxalmente desconstruída no contexto geral da obra. Sob o efeito da paródia e da metaficção, a passagem histórica da Retirada de Dunkirk é desmistificada do conceito de “êxodo heroico”, prevalecente na história oficial, com a finalidade de se ressaltar a crítica à destruição e a necessidade de uma nova práxis ética, que aponte para a solução da crise na contemporaneidade. Portanto, não há retorno nostálgico, há um olhar crítico sobre a estética e a ética. Podemos afirmar que o crítico não conseguiu entender a veia paródica do romance *Atonement*, nem alcançar a transposição da paródia para a adaptação.

Na mesma data, 9 de setembro de 2007, *The Observer* publica a resenha intitulada “Forgive me, I have sinned”, escrita por Philip French. Diferente dos dois críticos mencionados, French introduz seu texto com as seguintes palavras: “Com uma adaptação magistral por Christopher Hampton, fortes atuações nos papéis principais e excelente cinematografia, o romance de Ian McEwan é levado à tela de modo sensacional” (Set., 9, 2007). No seu texto, French descreve o filme, pontuando a altíssima qualidade dos atores, a interessante escolha musical, as contribuições de McEwan, a grande habilidade do cinematógrafo Seamus McGarvey e a relevância de algumas cenas, como, por exemplo, a sequência “memorável” da praia em Dunkirk, a qual ele reputa por “uma longo tomada virtuosa, durando cinco a seis minutos, que se coloca ao lado das tomadas longas de Hitchcock, Welles, Jancso, Antonioni e Angelopoulos” (Set., 9, 2007). Com este comentário, French certamente reconhece a qualidade artística do filme. Ainda, sobre a adaptação, French comenta que

[a]o adaptar o romance, Hampton teve que condensar muito e sem a prosa sutil de McEwan e as astutas observações autorais, o filme, às vezes, tende ao melodramático, um assunto sobre o qual o romance comenta. O final é alterado consideravelmente, mas a inteligente solução de Hampton surpreenderá aqueles que não leram o romance e é improvável que desaponte aqueles que leram. O que o filme traz para o livro, além das excelentes atuações, são as belas imagens e uma poderosa atmosfera do período (Set., 9, 2007).



Seguindo a mesma orientação estética, o filme apresenta uma estruturação semelhante à do romance, guardada a especificidade do meio. A proposta de aproximação da adaptação ao romance certamente exigiu muita habilidade e sagacidade do roteirista e do diretor, devido às complexidades do texto literário, porém resultaram num sistema de equivalência da estrutura profunda entre as duas obras. A metaficcionalidade do filme também se sistematiza em níveis e subníveis. No sentido vertical, o nível superficial exhibe a história, que de modo geral, se desenrola como no romance. O nível intermediário, que trata do aspecto analítico-formal, subdivide-se, no sentido horizontal, em jogo de espelhos imagético-simbólico e em jogo de espelhos estrutural-diegético. O terceiro nível, o nível mais profundo, diz respeito ao âmbito ideológico da obra, caracterizado pelo debate entre ética e estética, e mantém o mesmo posicionamento ideológico do romance. A partir de uma abordagem pragmática e hermenêutica, a adaptação fílmica de *Atonement* será investigada com a finalidade de se estudar como se configura a metaficção na transposição entre artes e suas implicações nos processos de elaboração e interpretação do filme. Convém lembrar que estas divisões esquemáticas são meramente convencionais, pois os assuntos se mesclam, formando o conjunto da obra.

#### **4.1. Jogo de espelhos imagético-simbólico**

Embora o filme se constitua basicamente de dois canais, o visual e o sonoro, a imagem merece destaque como sua matéria prima *par excellence*. No entanto, neste momento não há a intenção de se fazer uma análise imagética do filme como um todo, mas examinar o jogo de espelhos de determinadas imagens, como efeito da metaficcionalidade do texto, e seu valor simbólico no contexto fílmico. Salienta-se que a expressão ‘jogo de espelhos’ refere-se aos processos de desdobramento, destacando-se a ambiguidade como fator essencial na construção destes processos.

##### **4.4.1. Jogos de ambiguidade**

Como no romance, o texto fílmico possui inúmeros jogos de ambiguidade veiculados pelos dois canais. Semelhantemente, as ambiguidades afetam a elaboração e

a interpretação da narrativa. Além de produzir a ironia e o lúdico, a ambiguidade faculta diversas leituras para o mesmo texto. Primeiramente, os jogos de ambiguidade são construídos a partir da imagem do título do filme sendo datilografado na tela. Associando esta imagem com a imagem de Briony datilografando no início do filme, o espectador é levado a pensar que a palavra ‘atonement’ também foi datilografada por ela. Porém, quando Briony fecha a pasta contendo as páginas datilografadas e a câmera foca na capa da pasta, onde se lê “*The trials of Arabella, by Briony Tallis*”, o espectador percebe que se enganou, ou melhor, foi enganado. Significativamente, no final do filme, o espectador é informado que *Atonement* é o título do romance de Briony, apontando para o desdobramento das narrativas, literária e fílmica – um exemplo da criatividade do diretor.

Outro jogo de ambiguidade acontece com a imagem desdobrada da casa dos Tallis, dentro do jogo de construção e desconstrução da ilusão de realidade. Logo no início do filme, após a abertura, a imagem em *close up* de uma casa de campo inglesa surge, em tomada frontal, enchendo toda a tela, porém o movimento da câmera para trás denuncia o real posicionamento do olho, ou seja, o espectador não está fora da casa, está dentro dela, pois aquela era a imagem da miniatura de uma casa, posta no chão de um quarto. Posteriormente, porém, ainda nos primeiros momentos do filme, o espectador é surpreendido com uma imagem similar da casa em *close up*, mas, desta vez, não se trata da imagem da miniatura, como se espera, agora a casa é real. O jogo entre ficção e realidade estabelece um diálogo entre o filme e o espectador, demandando deste ‘releituras’ das imagens. Deste modo, o jogo de ambiguidade mostra-se um instrumento lúdico eficaz na construção da narrativa metaficcional, pois permite os desdobramentos imagéticos.



**Figura 01 – Imagem da miniatura da casa**

Comparemos as imagens:



**Figura 02 – Imagem da fachada da casa**

A semelhança da estrutura arquitetônica entre a miniatura e a casa é impressionante. Não fosse o movimento da câmera para trás, desconstruindo a impressão de realidade, o espectador poderia inferir que a primeira imagem é de uma tomada noturna da casa, pois o fruir das imagens na continuidade fílmica encobre pequenas diferenças.

A imagem do isqueiro também se constitui outro exemplo de jogos de ambiguidade. De fato, trata-se do *close up* sobre a mão de Robbie, acendendo e apagando o isqueiro. O *close up* tem a função de ressaltar detalhes e a importância desta imagem na narrativa é também sinalizada pelo longo tempo de tela que ela ocupa, atraindo a atenção do espectador para a mensagem implícita no ato de ‘brincar’ com o isqueiro. Ressaltamos que, no romance, Robbie apenas examina o isqueiro, como um hábito natural e metódico. Porém, o contexto fílmico contribui para a construção da ambiguidade da imagem, permitindo várias leituras da mesma cena. Assim, Robbie havia acabado de escrever duas versões do bilhete endereçado a Cecilia: a versão erótica, datilografada e dobrada, é posta sobre a mesa, e a versão formal, manuscrita, encontra-se sobre um livro aberto. Agora, Robbie engraxa os sapatos, veste-se para o jantar na casa dos Tallis, escova o cabelo e examina o isqueiro. Depois, ele coloca o bilhete num envelope e sai de casa. A caminho da casa dos Tallis, Robbie encontra Briony e decide enviar o bilhete por ela. A câmera foca, em plano médio, aproximado e centralizado, as costas de Robbie, congela a imagem por frações de segundos, indicando uma parada para reflexão e criando uma expectativa no espectador. Robbie move a cabeça para esquerda da tela, como se tivesse se lembrado de algo. Então, entra a repetição da sequência anterior, em ordem reversa; porém, num jogo de intercalações de imagens, cujo passado e presente se imbricam, denunciando o processo de rememoração de Robbie: primeiro, a imagem da ‘brincadeira’ com o isqueiro, depois a imagem de Briony correndo pelo campo em direção à sua casa, a imagem da mão de Robbie colocando o bilhete no envelope, Briony correndo, Robbie saindo do quarto com o envelope na mão, Robbie bate com o envelope no umbral da porta e segura o corrimão para descer as escadas do sótão, onde se localiza seu quarto. A câmera gira sobre seu eixo 45° e entra no quarto de Robbie, move-se para frente e mostra o bilhete (versão manuscrita) aberto sobre o livro, ao som de uma ópera. Só então Robbie se dá conta de que pegou a versão erótica do bilhete, por ‘engano’. A ‘brincadeira’ com o isqueiro, que a princípio indica apenas um hábito de Robbie, ganha novo sentido com a intercalação das imagens neste contexto e passa a traduzir o perigo da brincadeira com fogo. A brincadeira distrai e Robbie sai ‘queimado’; aqui, metaforicamente, pelo fogo da paixão. Todavia, o resultado desta brincadeira é trágico, pois o bilhete vem a ser a prova de um crime que Robbie não cometeu. Esta é, sem dúvida, uma interessante ironia visual e estrutural, criada adicionalmente na adaptação a partir de um pequeno detalhe colhido do romance.

#### 4.1.2. Reverberações no discurso fílmico

Reverberações referem-se às repetições de elementos constitutivos do discurso no desenvolvimento da narrativa metaficcional. Como imagem e som estruturam o texto fílmico, as reverberações são visíveis tanto no canal visual, quanto no canal sonoro. Em semelhança ao discurso literário, a expressão ‘Volte. (Vou esperar por você.) Volte para mim’ é repetida por Cecilia, em *voice-over*, na cena em que ela vai à caixa do correio depositar mais uma carta para Robbie. E esta mesma expressão ecoa na rememoração de Robbie durante a sua caminhada até Dunkirk. Depois, como a revelação das palavras pronunciadas ao ouvido de Robbie, esta expressão é repetida pela própria Cecilia na cena da noite em que Robbie foi preso e, finalmente, Cecilia as repete na cena da visita de Briony ao seu apartamento em Balham.

Outra reverberação no canal sonoro é a expressão ‘Eu vi. (sim,) Eu o vi’, pronunciada por Briony por ocasião da acusação feita a Robbie, durante os interrogatórios da polícia. Esta expressão reverbera nos pensamentos de Briony, aos dezoito anos, durante a cerimônia do casamento de Paul e Lola. Noutro jogo de intercalações entre imagens do passado e *close-ups* do rosto de Briony no presente é revelado que foi Paul Marshall quem teve relação sexual com Lola no bosque. Além destas, a expressão ‘a história continua’ reverbera, em *voice-over*, como expressão dos pensamentos de Robbie, significando sua expectativa no sentido de retomar a vida com Cecilia. Ironicamente, a história de Robbie e Cecilia é retomada por Briony nas várias versões do seu romance *Atonement* e continua a repercutir em cada leitor/espectador.

Entretanto, a mais contundente reverberação no canal sonoro é a repetição da frase ‘sem rimas, nem embelezamento’. Esta frase é pronunciada por Robbie por ocasião da visita de Briony ao apartamento de Cecilia, na tentativa de reparar seu erro do passado, e é repetida por Briony na entrevista, ao se referir à sua decisão de “contar somente a verdade. Sem rimas, nem embelezamento”<sup>60</sup>. O aspecto irônico desta reverberação reside no fato de que Briony confessa adotar tal postura na sua escrita, como se tivesse acatando um conselho de Robbie, porém, como sabemos, aquela visita ao apartamento em Balham nunca ocorreu, pois esta parte foi inventada por Briony. A frase caracteriza-se também pela ambiguidade. No contexto da cena da visita, a expressão ‘sem rimas, nem embelezamento’ refere-se à escrita de uma carta de

<sup>60</sup> Todos os diálogos são extraídos da legenda em português do filme.

reparação, contendo a verdade, sem os floreios ou devaneios da imaginação; no contexto da entrevista, ela faz referência à escrita do romance *Atonement*, de Briony, e no contexto fílmico geral, ela evoca a tensão entre ficção e realidade. De fato, a frase reflete a percepção do ato criativo literário na sua essência, ou seja, a apreensão daquilo que é inerente ao trabalho do escritor e, por analogia, do artista: o real ‘manuseio’ da estética. Enfim, a frase, fruto da criatividade do cineasta e do roteirista, é uma equivalência cinemática para os processos de construção e desconstrução promovidos pela metaficção no romance, particularmente, nas últimas páginas do livro.

As reverberações visuais são as repetições de imagens ao longo da narrativa e diferem da duplicação de imagens no mesmo quadro, embora ambos os processos sejam desdobramentos. No canal visual, as repetições da imagem da casa dos Tallis é um exemplo de reverberação. Há outro exemplo de reverberação na imagem do chalé em Wiltshire, vista primeiramente na foto do cartão postal que Cecilia entrega a Robbie, ao saírem da cafeteria, onde têm o único encontro de suas vidas, depois daquele dia quente de verão em 1935. Cecilia havia planejado o próximo encontro no chalé em Wiltshire, emprestado de uma colega. Este cartão, símbolo do refúgio para o casal de amantes, Robbie leva consigo, no bolso da camisa, juntamente com as cartas de Cecilia, durante sua jornada à costa de Dunkirk e alimenta seus sonhos e desejos, olhando para ele quando lhe é possível, como na noite em que recebe acolhida no sótão do celeiro de uma fazenda, ao norte da França.

A imagem do cartão é novamente mostrada, quando Robbie, debaixo de um cobertor, acende um fósforo para examiná-la mais uma vez, no refúgio da fábrica de gelo. O cartão postal, já bastante gasto pelo constante manuseio de Robbie, é visto pela última vez atado, por um barbante, ao maço das cartas de Cecilia, que Nettle recolhe da mão de Robbie, ao se despedir do companheiro morto. As repetições da imagem da casa dos Tallis e da imagem do chalé em Wiltshire têm uma característica em comum: ambas as imagens se originam numa cópia e reverberam na imagem real. No primeiro caso, uma miniatura torna-se uma tomada do exterior da casa; e no segundo caso, a foto num cartão postal torna-se outra tomada externa de um chalé na praia, que aparece apenas na sequência final do filme. Ademais, a maioria das reverberações visuais faz parte dos processos de rememoração de Robbie e de Briony. Entretanto, estas reverberações formam micronarrativas e, por esta razão, serão ainda abordadas na seção sobre desdobramento de narrativas.

### 4.1.3. Espelhamento

O espelhamento é o processo pelo qual a imagem é duplicada ou multiplicada no mesmo quadro, ao se refletir sobre uma superfície polida. O espelho é o instrumento *per si* para a construção do espelhamento. Conforme Marcia Ortegos, “[a] essência do próprio espelho quando esse nos remete à imagem, à representação, à ilusão, ao simulacro, à cópia, ao duplo, está presente no cinema” (2010, p. 24). Portanto, o espelho é emblemático da arte cinematográfica. Ortegos também argumenta que o espelho tem uma função conotativa e cria uma temporalidade subjetiva: “[s]urge na narrativa uma pausa; um tempo de reflexão. Os reflexos funcionam, nesse caso, como uma parada no tempo e esse voltar para si é uma forma de deter o movimento” (2010, p. 22). Como o cinema se traduz basicamente como a imagem em movimento, toda manobra para deter ou romper com o movimento das imagens resulta na transgressão às convenções do meio cinematográfico e, por conseguinte, desvela sua construtividade.

Na adaptação de *Atonement*, o próprio espelho, não apenas como objeto do *décor*, é utilizado para criar duplicidades de imagens, como em várias cenas de Cecília. Dentre essas, destaca-se a cena em que Cecília olha-se pensativamente no espelho e conserta um cacho de cabelo caído sobre a testa. A imagem é um *close-up* em Cecília com um vaso de porcelana nas mãos. Ela está pensativa e sua fisionomia denuncia que há um plano em andamento. O tempo de tela harmoniza-se com a lógica diegética, alongando a exposição do *close-up*. Pela câmera objetiva, o espectador havia sido informado que Robbie é o motivo da inquietação de Cecília, quando, segundos antes, ela o vê através da janela aberta. Ressaltamos que ao emoldurar a imagem de Robbie no pátio, a janela é usada como um recurso metaficcional para duplicar o espaço imagético, formando um quadro dentro de um quadro e, assim, desvelando os artifícios da linguagem cinematográfica, composta por quadros. O desenvolvimento da ação mostra que a ideia de colher água da fonte tem como pretexto encontrar Robbie. A imagem refletida no espelho é nítida e está centralizada no quadro, como pano de fundo, e disposta em profundidade, enquanto que o objeto (Cecília) encontra-se, um pouco desfocado e deslocado do centro, mas posto em primeiro plano. Então, vemos na tela a duplicidade de imagens em *mise en abyme*, resultando num paradoxo semiótico.



**Figura 03 – Imagem de Cecilia diante do espelho**

Neste sentido, não se pode furtar-se de trazer à tona um breve comentário sobre o aspecto semiótico na construção desta imagem. Segundo Winfried Nöth,

[s]e a referência é característica dos signos, ela deve ser muito mais da mídia. Afinal, o conceito de ‘mídia’ implica em mediação, e mediação é um processo de semiose, a ação dos signos. A mídia representa eventos ou ideias e, assim, media entre os mediadores e seu público, de modo que a autorreferência, neste processo, parece ser um paradoxo semiótico, por que como os signos autorreferenciais podem mediar se eles referem-se a nada, exceto a eles mesmos? (Nöth, 2009, p. 1, grifo do autor).

A citação acima explica claramente a problemática gerada pela autorreferencialidade na mídia. Sem querer problematizar ainda mais o assunto, argumentamos, com base na análise da cena do espelho, que o signo pode ser icônico<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Convém lembrar que segundo Peirce, o signo contém um Primeiro (representâmen) que se relaciona com um Segundo (objeto) “de modo a ser capaz de determinar um Terceiro” (1975, p. 115) (interpretante). Assim, dentro da tríade peirceana, o signo, em relação a si mesmo, pode ser classificado como *quali-signo* (campo do possível: caracteriza-se pela qualidade), *sin-signo* (campo do existente: caracteriza-se pelo confronto) e *legi-signo* (campo da norma: caracteriza-se pela generalização). Ainda, em relação ao seu objeto, o signo classifica-se como *ícone* (“um signo cuja qualidade significante provém meramente da sua qualidade” (CP 2.92\*), *índice* (signo que estabelece, com o objeto, relações diádicas de caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade) e *símbolo* (signo que estabelece, com o objeto, uma relação arbitrária e depende de convenções sociais). (\*Estas são as palavras de Charles Peirce e o número corresponde à localização das mesmas nos escritos de Peirce; informação extraída de NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. 3ª Ed. São Paulo: Annablume, 2003. p. 59-91).



e, ao mesmo tempo, indexical. Na cena do espelho, há, sem dúvida, iconicidade e indexicalidade. Sua iconicidade deve-se ao fato de tratar-se, primeiramente, de uma imagem cinematográfica (imagem captada pela câmera), que se refere ao seu objeto pela similaridade com ele; e, também, tratar-se de uma imagem autorreferencial (imagem refletida no espelho) que possui as qualidades imagéticas do seu objeto, que, por sua vez, possui as qualidades imagéticas do objeto real. A indexicalidade é observada pela referência direta ao objeto, isto é, a imagem cinematográfica aponta para o mundo real, o qual ela procura imitar, e a imagem autorreferencial refere-se a si mesma, mas aponta para o objeto que é sua referência (outro signo). Enfim, há na cena analisada uma dupla iconicidade e dupla indexicalidade, explicada pelo cruzamento da dupla dimensão de atualização do signo, a saber: a dimensão estética (ícone) e a dimensão semântica (índice). Na realidade, neste tipo de signo, a referência real e a autorreferência mesclam-se.

Quanto à problemática levantada pelo Nöth sobre o paradoxo semiótico existente na autorreferencialidade, ele mesmo sugere a solução:

Vários graus de autorreferência devem ser distinguidos, desde o signo que se refere a nada, exceto a si mesmo, até o signo que se refere apenas parcialmente a si mesmo e parcialmente ainda a outra coisa. Além disto, a autorreferência ocorre em níveis diferentes da mensagem na qual ela se encontra (Nöth, 2009, p. 5).

Ao considerar a existência de diferentes graus de autorreferência e a ocorrência da autorreferência em diferentes níveis da mensagem, Winfried Nöth indica que a mediação dos signos autorreferenciais acontece em algum grau e/ou nível da semiose. Ainda, com respeito à indexicalidade no cinema, o proeminente semiologista peirceano e comunicólogo moderno, Gianfranco Bettetini argumentou no seu livro *L'indice del realismo* (1971) que a indexicalidade expressa o realismo nos filmes, pois “[n]os filmes realistas, os signos que mostram as realidades do cotidiano são índices do mundo que eles mostram com a precisão fotográfica. Quanto mais a vida real deixa seus traços no filme, mais realista ele é” (Nöth, 2009, p. 4). Em *Atonement*, realidade e ficção constituem o debate central da narrativa, materializado pela metaficção, que ‘joga’ com o fazer poético, ao evidenciar sua inventividade.

Outro recurso metaficcional de duplicação de imagens são as superfícies espelhadas. No filme, a água é usada no espelhamento de imagens, como no caso de uma das sequências da cena da fonte quando Robbie, movido pelo ardor de sua paixão, leva a mão à superfície da água, de onde Cecilia havia emergido minutos antes. O *close up* na mão de Robbie detalha o reflexo da mão na água, onde a imagem se duplica, abrindo outra dimensão espaço-temporal – a dimensão da subjetividade diegética, pois o gesto de Robbie simboliza seu desejo de afagar o corpo da amada. Tanto o pensamento quanto o sentimento de Robbie são traduzidos neste gesto e na imagem refletida na água, que, por sua vez, se reduplica, refletindo-se na parede da fonte. O invisível torna-se visível.

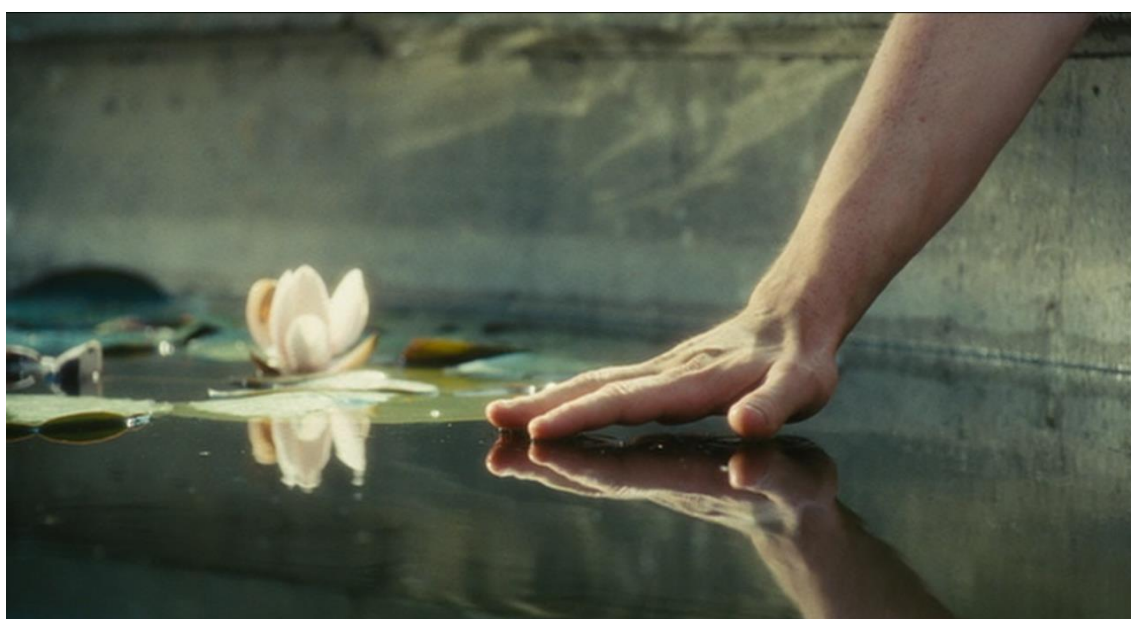


**Figura 04 – Imagem da mão de Robbie sobre a água da fonte**

É inegável a beleza plástica desta cena, na qual se vê a placidez da superfície azul da água, adornada pela flor branca, também duplicada, em sutil contraste com o reflexo da mão de Robbie. A flor branca, símbolo de pureza, alude à singeleza do amor de Robbie por Cecilia e evoca o mito de Narciso, como uma metáfora do processo auto-reflexivo, provocado pela metaficção. Aliás, conforme Ortegosa, “[o]s reflexos criam fascinações e desdobramentos” (2010, p. 47). Com a supressão momentânea do movimento, surge na tela o fotograma – a estrutura mínima de um filme. O congelamento da imagem e o tempo de tela corroboram a construção da metaficcionalidade imagética neste caso, exibindo a fragmentação do texto. Ademais,

como Ortégosa afirma, “[n]esses jogos de reflexos temos uma alusão ao próprio meio cinematográfico, que manipula as aparências na construção das imagens filmicas” (2010, p. 22).

Outro exemplo de espelhamento deste tipo está numa cena das sequências iniciais da narrativa de *Dunkirk*. Robbie e seus companheiros Nettle e Mace caminham ao longo de um riacho no campo, quando aviões de guerra sobrevoam o local. Num enquadramento clássico, em que se observa a regra de três terços na horizontalidade, com a câmera em plano geral e frontal, veem-se os companheiros de jornada, no terço à esquerda, caminhando à margem do riacho e a imagem dos aviões, cruzando o ar, refletida na água do riacho, à direita. O posicionamento da câmera dá a ideia de profundidade de campo<sup>62</sup>, simbolizando a longa jornada dos soldados, e a passagem dos aviões aponta para o perigo iminente e a vulnerabilidade dos homens em campo aberto. O espelhamento tem uma função relevante na construção do sentido do texto, tornando visível o que os olhos do espectador não poderiam alcançar da posição em que o enquadramento o obriga a ficar. A súbita aparição das aeronaves, tornadas visíveis, aumenta a tensão e o suspense da cena.

Além do espelho e da água, qualquer superfície espelhada também pode ser usada para gerar cópias, expondo o artifício da imagem. Um exemplo desta natureza é visto na cena em que Briony olha seu reflexo no vidro da janela do hospital. Briony está enfrentando o árduo processo de despojamento da sua identidade durante seu treinamento como enfermeira, em observância às normas do padrão de enfermagem, legado de Florence Nightingale, segundo o qual nenhuma enfermeira deve comunicar seu nome próprio ao paciente. Briony se olha no vidro espelhado e repete: “Briony não existe”. Como numa crise existencial, Briony vê a sua imagem no vidro da janela e admite que deve perder sua própria identidade. Entretanto, essa imagem produz desdobramentos já representados no signo do nome próprio de Briony. Se “Briony não existe”, a enfermeira que somente pode se apresentar usando o segundo nome – Tallis – é um sujeito desdobrado, espelhado, o que se verifica na duplicação da letra ‘l’ e no ‘s’ final, que gramaticamente indica uma perspectiva de plural. De fato, a imagem cria a metáfora de espelhamento do eu, signo do Narciso moderno, o sujeito que é consciente de sua duplicidade, pois “Briony não existe”.

---

<sup>62</sup> Profundidade de campo é “uma noção de óptica, expressa em unidades de distância” (AUMONT e MARIE, 2007, p. 242). A diferença entre as distâncias mínima e máxima da objetiva da câmera determina a profundidade de campo e produz o efeito de tridimensionalidade da imagem.



**Figura 05 – Imagem do reflexo de Briony no vidro da janela**

A tomada é feita em plano médio e aproximado; o reflexo de Briony no vidro da janela está em sobreposição à imagem da cidade de Londres, na qual se vê emblematicamente as torres do Parlamento e o Rio Tâmisa, que é tornada visível devido ao vidro translúcido. A sobreposição de imagens neste caso gera uma ambiguidade, pois simboliza tanto a imposição da sociedade sobre o indivíduo, ou seja, Briony é obrigada a renunciar sua identidade, quanto um possível sacrifício de Briony pela sua pátria. Além disto, o espelho não é usado apenas para desenhar divisões, ele também “[f]az a junção de campo e contracampo num mesmo plano” (ORTEGOSA, 2010, p. 22). É exatamente esta a função do espelhamento na imagem acima. Briony encontra-se no canto esquerdo da tela e seu reflexo ocupa o centro da imagem, com a finalidade de captar no mesmo quadro o campo e contracampo, de modo que o espectador tenha a possibilidade de apreender a mensagem na sua íntegra. Geralmente usado na dialogação cinematográfica, o campo e contracampo no mesmo quadro ganha poderes introspectivos pelo espelhamento, revelando o conflito interior de Briony. Além disto, esta difícil jornada de Briony no hospital a coloca num processo de transformação, pois é necessário que ela ‘enxergue’ o outro. O espelho reflete o eu, mas paradoxalmente o espelho constrói o conceito de alteridade; a própria imagem refletida leva o ser a reconhecer a sua semelhança no outro. Briony experiencia seu primeiro passo em direção ao outro. A ética da alteridade, questão ideológica abordada no romance, é assim transposta para o filme. O espelhamento neste caso indica um momento de reflexão, uma pausa para um diálogo consigo mesma. É no ato contemplativo que a

personagem busca o autoconhecimento. Ademais, a imagem está emoldurada pela estrutura da janela, desvelando a formação de um quadro – o equivalente ao fotograma – e, desta forma, construindo a metaficcionalidade do texto fílmico.

#### 4.1.4. Congelamento

O congelamento de imagens, em inglês *freeze frame*, está associado à ausência de movimento. De fato, o congelamento nega o que o cinema tem de primordial – o movimento; e a estaticidade de uma imagem cinematográfica a torna equivalente a uma fotografia. Assim, o congelamento de imagens aproxima o cinema da fotografia. De acordo com Ortegosa, “[o] congelamento das imagens é a captação do fotograma” e, como procedimento cinematográfico, afeta “três fortes alicerces por que [sic] o cinema tem se guiado: a ilusão de movimento, a transparência da decupagem clássica; a ilusão de tridimensionalidade própria do fluxo das imagens” (2010, p. 22). Robert Stam afirma que “[o]s objetos em movimento desprendem-se do fundo do quadro e revelam a existência de diferentes planos espaciais, dando-nos a impressão de profundidade. Ao ‘congelar’ as imagens em fotografias fixas, o fotograma retira do filme um dos alimentos da impressão de profundidade” (1981, p. 61). Portanto, através do congelamento, a imagem se revela bidimensional, exibindo sua natureza ontológica. Conforme Stam, em filmes metaficcionais,

[c]omposições retilíneas e emolduramento abstrato força-nos mais a contemplar do que ‘entrar’ na imagem, enquanto que a inclusão de materiais de duas dimensões – quadros, fotografias, pôsteres, jornais, capa de livros – chamam atenção para a tela como uma superfície de duas dimensões (1992, p. 255).

De fato, o ato de contemplação de uma imagem está naturalmente relacionado à imagem estática, ou seja, à fotografia, cuja forma quadrangular remete ao quadro – ao fotograma. Na metaficção, o congelamento é usado para fragmentar a continuidade, característica do modelo clássico de narrativa fílmica, mas, também, para a abertura de outras realidades dentro da narrativa. Cada fragmento se constitui uma miniatura de realidade, como acontece na fotografia. Conforme Susan Sontag, “[a] fotografia aparentemente não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse,

miniatura de um realidade que todos podemos construir ou adquirir” (*apud* ORTEGOSA, 2010, p. 80).

Na adaptação de *Atonement*, o congelamento de imagens ocorre em momentos importantes da narrativa, contribuindo para a construção da subjetividade do texto. No final da segunda versão da cena da fonte, surge de repente na tela o *close up* do rosto de Briony e a imagem é congelada. Como um *voyeur*, Briony havia presenciado a cena da fonte e estava chocada com o que vira. O espectador é impactado por este *close up*, devido ao efeito produzido pela montagem e pelo som. O impacto é intensificado pelo som da pancada que Briony havia dado numa abelha, vista na primeira versão da cena, em contraste com o gesto gentil de Robbie tocando levemente na água, imagem que antecede o *close up*.

Stam argumenta que “[o]s fotogramas congelados, novelísticos e cinematográficos dizem-nos muito da relação problemática entre as páginas ou imagens bidimensionais e a quarta dimensão: o tempo” (1992, p. 61). O congelamento da imagem, sem dúvida, interfere na percepção do tempo, pois a ausência de movimento em meio ao movimento dos quadros gera o efeito de uma pausa, uma parada no tempo. Esta pausa temporal evidentemente acompanha toda a imagem congelada. Um exemplo deste tipo vê-se na imagem de Briony deitada numa espécie de divã, na noite em que Robbie foi preso.



**Figura 06 – Imagem de Briony deitada no quarto**

Em tomada lateral em relação ao objeto focal, a câmera mostra Briony deitada e envolta na penumbra do quarto, num tempo de tela alongado. O uso de *backlight*<sup>63</sup> realça a silhueta do objeto focal, mas também cria uma atmosfera quase etérea. A paralisação momentânea do corpo de Briony contribui para a criação da tensão diegética, construindo uma subjetividade antitética dentro do contexto geral da obra – representação da morte na vida, reforçada pela posição do corpo sobre a cama e pela incidência da luz lateral sobre o ventre de Briony. Por conseguinte, a imagem sugere a morte metafórica da jovem inexperiente e, de fato, Briony é iniciada no mundo dos adultos por meio da experiência daquele dia quente de verão – morre a menina, nasce a mulher. A suspensão temporal indica a retensão do registro mnemônico daquele acontecimento, visitado por Briony cada vez que escreve e reescreve a história. Isto significa que as imagens daquele dia são congeladas na mente de Briony até a chegada da demência na idade avançada – a chegada do esquecimento. O papel de parede, que compõe o fundo do quadro, harmoniza-se no conjunto visual, suprimindo a impressão de profundidade e realçando a bidimensionalidade da imagem, emoldurada pelo próprio fotograma.

Obviamente, as implicações dos congelamentos na interpretação do filme requerem um exame mais aprofundado do assunto, que diz respeito a uma investigação dos processos cognitivos e envolvem um aspecto científico que está fora do escopo desta pesquisa. Entretanto, ressaltamos que enfim é o espectador quem constrói o sentido do texto, ao decodificar os códigos e convenções concedidos pelo texto fílmico e muito deste ‘trabalho’ se dá na mente daquele que assiste ao filme. Portanto, é interessante observar que paradoxalmente, “[n]ossa mente preenche as lacunas entre as imagens estáticas, pressionando a *stasis* em *kinesis* mental” (STAM, 1992, p. 258). Daí, por que o espectador se surpreende, até se choca, mas, enfim, compreende a história. O nível de compreensão, que é evidentemente outro assunto, vai depender do conhecimento prévio e da percepção de cada um.

No que se refere às adaptações, particularmente, o espectador (conhecedor do texto anterior) preenche “quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado” durante o processo de recepção (HUTCHEON, 2011, p. 166). E para isto, recorre à lembrança do texto adaptado, que paira de modo fragmentado nos recônditos

---

<sup>63</sup> “*Backlight*, ou contraluz, é uma técnica de iluminação em que a principal fonte de luz incide por trás do objeto, o qual é, assim, visto em silhueta” (MASCELLI, 2010, p. 269).

da sua memória; portanto, no processo de adaptação, a memória do espectador tem um papel fundamental. Hutcheon ainda afirma que “[a] rigor, os adaptadores contam com essa habilidade de preencher lacunas quando passam de expansão discursiva do modo contar para as limitações de tempo performativo e espaço do mostrar” (2011, p. 166). De fato, apesar da imobilidade obrigatória do espectador, este nunca teve um papel passivo no cinema. Antes de tudo, como argumenta Stam, o espectador tem que

suprir a terceira dimensão, “imaginar” que não existe o quadro a delimitá-lo, e “reconstruir” ou apagar mentalmente as imperfeições técnicas que perturbem a imagem. Em resumo, o espectador deve preencher a analogia mínima que vincula a imagem fílmica à realidade objetiva (1981, p. 21).

Além disto, David Bordwell postula que “lacunas ocorrem em filmes não apenas no nível narrativo em geral – nas elipses da história – mas também no nível estilístico ou no nível da “aparência exterior” (*apud* CHATMAN, 1990, p. 162, grifo do autor). Isto significa que ao exercer a espectralidade, o espectador necessariamente ‘preenche’ as lacunas para construir a história, conformada segundo padrões de ordem pessoal, psicológica, social, ideológica, cultural, dentre outros. A partir de uma perspectiva hermenêutica, pode-se dizer que o espectador já possui os papéis de colaborador e crítico, exercidos na ‘leitura’ dos filmes a que assiste. Entretanto, de acordo com Stam, os textos autorreflexivos “[d]esempenham sua própria hermenêutica e alertam seu público contra as armadilhas da leitura e da interpretação” (1981, p. 70). Portanto, quando se trata de filmes metaficcionais, além das atribuições prontamente esperadas do espectador, este é ainda conduzido a refletir sobre a natureza da arte cinematográfica. Como na literatura, a metaficcionalidade fílmica implica na alteração do papel do espectador, uma vez que há o distanciamento necessário à conscientização do processo e, simultaneamente, há o envolvimento exigido pela co-participação na construção do sentido do texto fílmico (produto).

#### **4.1.5. Superenquadramento**

O enquadramento trata “da composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade



apresentado à objetiva, que assim irá aparecer na tela” (MARTIN, 2003, p. 35). Ao processo de inserção do quadro dentro do quadro, Jacques Aumont denomina de superenquadramento ou reenquadramento (*apud* ORTEGOSA, 2010, p. 95). Portanto, o superenquadramento é elaborado por imagens emolduradas dentro do quadro, que podem ser pinturas, janelas, espelhos, fotos, ou qualquer outra imagem que receba uma moldura no seu entorno. Saliente-se que um fotograma, emoldurado e congelado, pode formar um superenquadramento. O uso metaficcional deste recurso estabelece um jogo de duplicidades dentro da narrativa, evidenciando a fragmentação da estrutura fílmica, como no fazer cinematográfico.

Na adaptação de *Atonement*, as janelas do quarto de Briony, que dão vista para o pátio, a fonte e o bosque, provocam um superenquadramento e simbolizam a abertura para a dimensão do desconhecido e do misterioso mundo dos adultos, o qual Briony espreita com curiosidade e pelo qual ela faz incursões, buscando alimentar sua imaginação ou se refugiar durante a execução do ato da escrita. As janelas da sala de estar abrem-se para Cecilia convidando-a ao jogo de conquista na sequência que antecede o encontro do casal na fonte, pois de dentro da casa Cecilia vê Robbie sentado na escadaria do pátio. Além das janelas, os nichos e os quadros nas paredes da sala da casa dos Tallis, exibidos principalmente na sequência do percurso de Cecilia até a sala de estar, levando as flores colhidas no jardim, compõem uma série de superenquadramentos, cada um evocando uma miniatura de ‘realidade’ única. Dentre estes quadros, sobressai uma pintura com moldura dourada, afixada numa saleta no final do corredor que dá para a sala de estar.



**Figura 07 – Imagem do quadro de duas meninas**

O quadro, centralizado na tela, apresenta a imagem de duas meninas, destacando o tema da duplicidade imagética – imagem dentro de imagem. A tomada frontal do pequeno corredor põe em evidência o quadro, aninhado num ambiente de luz. De fato, a intensa luz lateral inunda a saleta, acentuando o contraste do fundo escuro do quadro e os vestidos de cor clara das meninas e o quadro emoldurado e as cores claras do papel de parede, do sofá e de algumas almofadas. Ademais, a posição da câmera, de dentro do *hall* escuro, cria um emolduramento do fotograma com o auxílio das colunas de madeira que sustentam o teto, provocando um desdobramento do superenquadramento. Não apenas o desdobramento, mas também os jogos de luz e sombras corroboram a construção da metaficcionalidade imagética.

Além destes exemplos, a imagem da passagem do avião, emoldurada pela claraboia do quarto de Robbie, é um relevante superenquadramento. Deitado na banheira durante o banho, ainda sob o impacto do seu encontro com Cecilia na fonte, Robbie sonha acordado, olhando para a claraboia no teto do banheiro. Por se tratar da visão subjetiva de Robbie, a imagem encontra-se um pouco em diagonal em relação ao fotograma, formando um desenquadramento<sup>64</sup>, que é uma subversão da norma do

<sup>64</sup> Desenquadramento – refere-se à ausência de paralelismo, que significa observância às linhas horizontais do campo em relação ao quadro que serve de moldura para a imagem (JULLIER e MARIE, 2007, p. 28).

paralelismo. Neste desenquadramento à direita, a câmera exibe a imagem da claraboia, com esquadilha de madeira, pintada de branco, quando passa um avião de guerra, atravessando o céu azul. Uma análise mais detalhada aponta para uma associação entre esta imagem e a imagem do reflexo dos aviões no início das sequências de Dunkirk. Entende-se, então, esse superenquadramento como uma antecipação na narrativa fílmica, anunciando ironicamente a ida de Robbie à guerra. A ironia é construída na relação contraditória entre os pensamentos de Robbie e o futuro que o espera. Todavia, salienta-se que esta percepção não está ao alcance do espectador na primeira ‘leitura’ do filme.

Os superenquadramentos também participam da construção da metaficcionalidade do texto, criando divisões e ampliando a dimensão espaço-temporal da narrativa. Às vezes, um superenquadramento pode emoldurar uma narrativa, desdobrando-a em uma pequena digressão. Os arcos dos corredores do St Thomas Hospital, que emolduram os fotogramas, são exibidos numa sequência longa, em plano geral e frontal, que realçam a profundidade de campo. Comparemos três imagens desta sequência, observando os detalhes do emolduramento dos fotogramas, que simulam a repetição da imagem *ad infinitum*, provocando um efeito de vertigem.

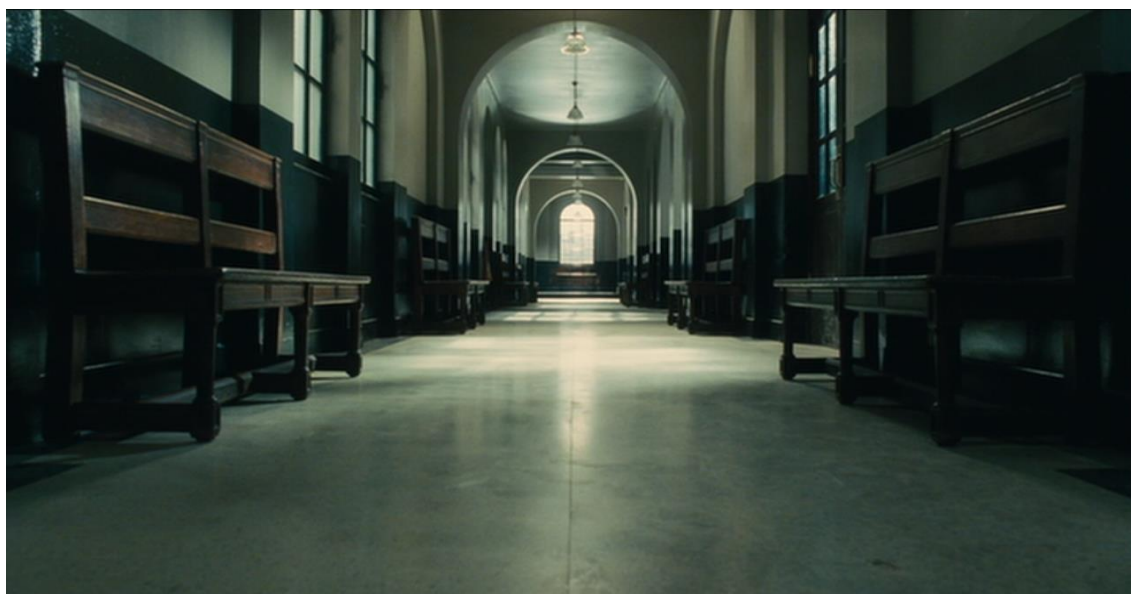


**Figura 08 – Imagem do corredor do hospital**

Observe que a penumbra do ambiente, provocada pela iluminação indireta, é acentuada pela cor escura dos bancos, dispostos ao longo do corredor. Comparando as duas imagens, temos a impressão de que a imagem acima foi tomada à noite, o que

sinaliza um contraste entre as imagens. No nível diegético, elas associam-se ao trabalho diuturno das enfermeiras.



**Figura 09 – Imagem da entrada das enfermeiras no corredor do hospital**

A grandiosidade do espaço apequena as figuras humanas, simbolizando a pressão gerada pela responsabilidade das enfermeiras para com as vidas dos pacientes e, paradoxalmente, reporta à fragilidade humana e à impotência diante da morte. O foco de luz no fundo das imagens alonga a profundidade de campo, criando a impressão de tridimensionalidade da imagem e atraindo a atenção visual para o centro da imagem, onde se encontram as enfermeiras.



**Figura 10 – Imagem das enfermeiras caminhando no corredor**

A câmera mostra a imagem dos corredores, por onde as principiantes de enfermagem caminham, acompanhando sua enfermeira-chefe, em marcha militar. O alongamento do campo visual e a reverberação imagética têm a finalidade de narrar a árdua jornada das enfermeiras no longo dia de trabalho e a marcha das enfermeiras denuncia o rigor do treinamento ao qual são submetidas. Esta é, sem dúvida, uma bem elaborada transmutação do verbal ao visual, em que a captura da atmosfera do ambiente hospitalar, descrita no romance, é plenamente evidenciada na imagem fílmica.

## **4.2. Jogo de espelhos estrutural-diegético**

Atentando para o inevitável imbricamento entre forma e conteúdo, este tipo de jogo de espelhos visa à investigação da metaficção na obra fílmica dentro de cinco categorias, que se assemelham às categorias que definem a metaficcionalidade do texto literário. A similaridade estrutural certamente é o resultado da sofisticada inventividade na transposição do romance ao filme, pois a aproximação ao texto inspirador intensifica a dificuldade de adaptação neste caso, devido à complexidade do romance metaficcional.

### **4.2.1. Inserção de textos ficcionais**

A inserção de textos ficcionais no filme tem, primeiramente, o propósito de construir os equivalentes visuais para os componentes verbais na transposição do romance para o filme, mas tende a criar intertextualidades com uma variedade de elementos de natureza audiovisual. O primeiro intertexto explora o filme dentro do filme e é construído pela inserção de uma sequência do filme *Le quai des brumes* (*Cais das Sombras*), do diretor Marcel Carné, produzido em 1938, com Jean Gabin e Michèle Morgan nos papéis principais. Esta sequência do filme francês, a ser analisada posteriormente, é incorporada em *Atonement* por ocasião da chegada de Robbie e seus companheiros à praia de Dunkirk. Enquanto aguarda o resgate das tropas, Robbie entra sozinho num cinema, onde está sendo projetado o filme francês. A sequência escolhida pelo diretor da adaptação de *Atonement* trata de uma cena romântica que contrasta com as atrocidades da guerra, mas reflete perfeitamente os pensamentos de Robbie,

justificando uma espécie de simbiose imagética, desenvolvida pela sobreposição de imagens, presentes no desenrolar da narrativa, neste caso.

Um documentário exibido na enfermaria do St. Thomas Hospital assinala a inserção de mais um texto ficcional. Enquanto as imagens, em preto e branco, do documentário são projetadas na tela, um locutor faz a narração em *voice-over*: “A marinha merece nossa eterna gratidão. O exército saiu triunfante. A coragem os trouxe de volta, invictos, seus espíritos imbatíveis. Este é o épico de Dunkirk. Um nome que viverá para sempre nas histórias de guerra”. A sequência mostra soldados sorridentes a bordo de um navio; em seguida, vemos o desembarque destes soldados, sendo recebidos com efusividade. A câmera exhibe os soldados, em euforia, comendo sanduíches, com copos nas mãos e pacotes de cigarros e focaliza uma mesa repleta de sanduíches. Depois, vemos um trem parado numa plataforma e sanduíches sendo distribuídos aos soldados através das janelas dos vagões do trem; aqueles que se encontram na plataforma da estação se abraçam sorridentes, brincam entre si, se alimentam e fumam triunfantes. Com um corte seco, a câmera exhibe um *close up* do rosto de Briony, assistindo atentamente ao filme. Após outro corte, numa tomada da plateia dos espectadores, em plano geral, vemos algumas enfermeiras, sentadas ao lado de pacientes, vestidos de pijamas listrados. Alguns pacientes têm bandagens em volta da cabeça e seguram uma caneca, enquanto assistem atentos ao documentário. Após um corte, a câmera volta à cena da plataforma e mostra os soldados sorrindo e o trem partindo da estação, enquanto os soldados são vistos acenando das janelas. Há mais um *close* em Briony, no qual o *flash* do projetor funciona como uma *backlight*, acentuando a focalização em Briony, cuja expressão facial denota espanto e surpresa.

Esta sequência corresponde à Parte III do romance *Atonement*, caracterizada pela ficcionalização da história oficial nas enfermarias dos hospitais durante a retirada de Dunkirk. A linguagem documental do locutor tem o propósito de conferir a veracidade do relato histórico, na intertextualidade com os documentos da II Guerra Mundial. O documentário parodia o discurso histórico, mesclando ficção e realidade, numa transposição criativa do livro ao filme. De fato, não apenas o contexto histórico, mas as notícias de jornais lidas por Briony, as descrições do estado dos pacientes e as informações dos sobreviventes de Dunkirk, extraídas do romance, contribuem para a construção da transcontextualização deste documentário. Portanto, a inserção do documentário condensa significativamente a complexidade do imbricamento entre os

discursos literário e histórico, abordados no romance. Semelhante ao romance, orientado pela paródia e pela metaficção, o olhar sobre a história é crítico e irônico. Embora as palavras do locutor estejam em clara consonância com as imagens do documentário, o contexto fílmico denuncia a contradição do discurso oficial. A própria plateia de sobreviventes, feridos e convalescentes, expressa outra realidade e o contraste entre as duas realidades delata a incongruência do texto oficial, evidenciando, assim, sua natureza epistemológica como um construto humano.

Acompanha o documentário um noticiário filmado em preto e branco e narrado em *voice-over*, aparentemente pelo mesmo locutor. Aliás, em 1940, as notícias eram geralmente transmitidas pelo rádio ou pelos jornais. Porém, aquelas que envolviam grandes celebridades também eram filmadas. A câmera exhibe, então, a tela, onde lemos, em letras de forma, “ON THE HOME FRONT” [No frente doméstico]. O noticiário dos acontecimentos recentes na Inglaterra é exibido, mostrando a rainha Elizabeth II fazendo uma visita à fábrica de Paul Marshall. A caracterização cenográfica reporta perfeitamente à época e a tomada, em plano médio, com câmera fixa, num *two-shot*<sup>65</sup>, deixam claros o prestígio e a estima do magnata do chocolate, o que é de fundamental importância para a construção da ambiguidade paródica e irônica no contexto fílmico. A sequência é intercalada por *close ups* de Briony, estarecida diante do que vê. A imagem do noticiário, em plano médio aproximado, centraliza a figura de Lola, olhando para a câmera, o que cria a impressão de um diálogo imagético entre Lola e Briony, corroborado pela intercalação dos *close ups*. A sequência finaliza com a imagem da bandeira da Inglaterra, tremulando no ar.

(On the home front) Na retaguarda. Durante uma turnê abrangente a rainha Elizabeth visitou a fábrica de chocolate ao norte da Inglaterra. O magnata e amigo do exército britânico, Sr Paul Marshall, levou a rainha para visitar a fábrica de chocolate Amo ao lado de sua encantadora futura esposa, Sta. Lola Quincey. Que casal de dar água na boca! Continue a mandar as barras de Amo. Nossos rapazes gostam de doce.

---

<sup>65</sup> O *two-shot* é uma tomada em plano médio em que dois atores ficam frente a frente e dialogam, geralmente de perfil para a câmera; mas um *two-shot* pode ter variações, podendo ser, por exemplo, inclinado ou tomado em profundidade (MASCELLI, 2010, p. 35-36).

Uma impressionante criação do roteirista e do diretor, este texto fílmico é a transmutação da carta de Jack Tallis a Briony, que contém a informação do casamento de Paul e Lola. A notícia do casamento é reelaborada dentro de um contexto ideológico profundamente crítico. Há um complexo jogo de ambiguidade entre a imagem, as palavras do locutor e o contexto geral do filme, que reitera a paródia e gera a ironia. Porém, parte desta ironia, que aqui depende do contexto da obra, somente é captada numa releitura, pois o espectador neste momento do filme ainda não tem conhecimento de que foi Paul quem teve relações com Lola no bosque da casa dos Tallis. A hipocrisia da alta sociedade inglesa, representada por Paul e Lola, é denunciada pela exposição da falsa moral do casal e do falso compromisso de amizade com o exército. A denúncia da falsidade e crueldade de Paul Marshall, que faz sua fortuna à custa da vida dos outros, revela uma prática distorcida tanto da ética cristã, parodiada no romance, quanto da ética da alteridade, base ideológica do debate entre ética e estética no romance, transposta para o filme. A palavra ‘amigo’ é ambígua e irônica neste contexto, pois também remete para aquele que contribui para que se morra feliz. O próprio nome do chocolate (Amo) é uma evidente ironia. É oportuno lembrar que a palavra ‘amo’ tem origem latina e reporta à erudição proclamada e reverenciada nas universidades britânicas – símbolo do mais alto padrão educacional da Europa e orgulho daqueles, seletos e abastados, que receberam seus ensinamentos. O adjetivo ‘encantadora’, atribuído a Lola, torna-se irônico, quando se considera que Lola é cúmplice dos crimes de Marshall. A expressão “dar água na boca” é uma ironia picante que se refere, de modo ambíguo, ao chocolate e à vida suntuosa e feliz do casal, cujo caráter é duvidoso. A crítica à guerra, como fonte de enriquecimento de alguns e desgraça de muitos, é enfatizada pelo verbo ‘continue’ e ironizada como um lugar onde se aprecia o doce. A frase “[n]ossos rapazes gostam de doce” também expressa ambiguidade e ironia, uma vez que jovens geralmente apreciam o doce, mas não a guerra. Também a imagem da bandeira no final da sequência realça o tom crítico e irônico, elaborado no contexto. Além disto, o jogo entre ficção e realidade é explorado com a inserção de uma personalidade do mundo real (pelo menos o nome da rainha Elizabeth) interagindo com um ser ficcional – um processo de ficcionalização da realidade.

A última inserção de textos ficcionais no filme é a gravação de uma entrevista num estúdio de TV. Através das estruturas em *mise en abyme*, a metaficcionalidade é elaborada num desdobramento por dentro do filme, gerando a convergência do cinema



com a televisão. A entrevista, também uma invenção do roteirista e do diretor, aproxima o espectador do texto fílmico, numa equivalência à narrativa em primeira pessoa, característica da última parte do romance. A famosa escritora Briony Tallis, aos setenta e sete anos, é entrevistada sobre o seu vigésimo primeiro romance *Atonement*, foco de análise mais adiante. A abertura da sequência sinaliza a metaficcionalidade do texto com a exposição do painel de monitores na cabine de controle e edição de imagens, desnudando a construção da imagem filmada. As sequências de imagens são repetidas, como se a tecla ‘flashback’ tivesse sido acionada, apontando para a presença de um equipamento de gravação, de modo a revelar a feitura do filme. Também os bastidores do processo de produção se ampliam com a imagem do camarim, onde Briony se refaz e se medica, durante uma breve interrupção da entrevista. Assim, a exposição do fazer artístico rompe com a impressão de realidade, ou seja, a ilusão do real que o espectador tem com a continuidade do movimento das imagens no quadro a quadro do filme. A desconstrução da narrativa literária, própria do final do romance, é transcodificada para o canal visual e, simultaneamente, para o canal sonoro, surpreendendo o espectador com as revelações no nível diegético. A imagem final, outra contribuição do cineasta, encanta pela beleza plástica e concentra a síntese da discussão entre ficção e realidade.

#### 4.2.2. Desdobramento de narrativas

A estrutura narrativa de múltiplas focalizações, que marca a primeira parte do romance, não é descartada na adaptação, mas é condensada por razões exigidas pela especificidade do meio cinematográfico, de modo que as várias focalizações são reordenadas mediante o desenvolvimento da narrativa fílmica. Como no romance a focalização em Briony é dominante, no filme, a ocularização<sup>66</sup> em Briony predomina na diegese. A revelação do desdobramento do romance na macronarrativa de Briony é transmutada para a última sequência do filme, na qual se dá a desconstrução da narrativa, fato já mencionado neste trabalho. A instabilidade do universo ficcional, provocada pela descoberta da nova ‘autoria’ do romance, é perceptível durante a

---

<sup>66</sup> Os narratólogos André Gaudreault e François Jost argumentam que o termo ‘focalização’, postulado por Gérard Genette, torna-se problemático quando aplicado ao cinema, “porque o filme sonoro pode *mostrar* o que o personagem vê e *dizer* o que ele está pensando”. Portanto, estes teóricos cunham o termo ‘ocularização’ para caracterizar “a relação entre o que a câmara *mostra* e o que o personagem deve *ver*” (2009, p. 167- 168, grifos dos autores), distinguindo entre ponto de vista visual e ponto de vista cognitivo.

entrevista de Briony no final do filme. Portanto, o espectador, tanto quanto o leitor, surpreende-se com o jogo de ambiguidades produzido pelos questionamentos metaficcionais acerca da autoria, autenticidade e veracidade da ficção, fato que incide sobre a elaboração e interpretação da obra fílmica.

Na adaptação de *Atonement*, os principais desdobramentos de narrativas acontecem através das versões duplas das sequências da fonte e da biblioteca, com mudança de ocularização. Além da duplicidade de versões da mesma narrativa, a estrutura fílmica desdobra-se em múltiplas micronarrativas, reverberadas no discurso fílmico. Primeiramente, o *flashback* dos últimos momentos de Robbie antes de por o bilhete no envelope e sair de casa, com a repetição das imagens do isqueiro, do quarto, da máquina de datilografia e do bilhete sobre a mesa, já analisadas nesta pesquisa. Outro exemplo deste tipo de desdobramento pode ser visto no *flashback*, que ocorre nos últimos minutos de vida de Robbie em Dunkirk. As imagens são repetições, exibidas em retroversão. Trata-se de imagens do caco do vaso de porcelana voltando de dentro da fonte para o vaso nas mãos de Robbie e Cecilia; do envelope com o bilhete erótico passando de volta da mão de Briony para a mão de Robbie, por dentro da cerca; da palavra ‘cunt’ sendo desfeita no papel no rolo da máquina de escrever. Em seguida, surge uma imagem de Robbie, intercalada nesta ordem da sequência, caminhando num campo de flores vermelhas. Esta imagem não é uma repetição e tem um toque onírico, expressão do estado alucinante de Robbie. Sua relevância está no significado simbólico, pois embora esta imagem possua uma beleza poética, ela alude ao sangue derramado no campo de guerra. Em seguida, a câmera exhibe a imagem de um coral de soldados cantando, a cena do beijo do casal no filme *Cais das sombras* e, finalmente, a sequência do momento em que Robbie foi preso é repetida, em retroversão e com a ocularização em Robbie; isto é, a imagem de Cecilia na frente da porta da casa dos Tallis, a imagem de Robbie, saindo de dentro do carro da polícia e voltando-se para Cecilia, a imagem de Cecilia sussurrando ao seu ouvido: “Amo você. Volte, volte para mim”. Esta última sequência de imagens é acompanhada pela voz de Robbie falando pausadamente: “encontrá-la, amá-la, casar com ela e viver sem vergonha”. A retroversão das imagens, com aceleração de movimento, desnuda metaficcionalmente a feitura fílmica, pois aponta para a fragmentação do filme e para o aparato técnico da arte cinematográfica, mais especificamente, o manuseio da máquina na edição das imagens.

No desdobramento das memórias de Briony, também em *flashback*, durante a cerimônia do casamento de Paul e Lola, percebe-se um jogo de intercalações entre as imagens do passado e as imagens de Briony no presente. Este jogo de imagens culmina na revelação de que Paul era o homem flagrado com Lola no bosque. Portanto, o crime de estupro na realidade não ocorreu e Robbie é inocente. Um aspecto interessante na apresentação destes desdobramentos fílmicos é que as intercalações obrigam o uso de muitos cortes, o que significa fragmentar ainda mais o filme. Conforme Ortegos, “[o]s cortes são as lâminas divisoras reinventando duplicidades temporais” (2010, p. 23). Neste caso, o filme se desdobra duplamente: pela reverberação de imagens e pela duplicidade espaço-temporal. A fragmentação do filme aponta para a montagem-decupagem, denunciando metaficcionalmente o processo de produção da arte cinematográfica.

#### 4.2.3. Transições visuais explícitas

As transições, que podem ser visuais ou sonoras, ligam os fragmentos que compõem o filme. Porém, neste momento, propomos examinar apenas as transições visuais usadas para a construção da metaficcionalidade do texto fílmico. No cinema convencional, as transições ou ligaduras são utilizadas para tornar o encadeamento de imagens mais fluido e compreensível ao espectador, de modo que a continuidade seja assegurada. Segundo Marcel Martin, “[n]a ausência (eventualmente) de continuidade lógica, temporal e espacial, ou pelo menos para maior clareza, o cinema é obrigado a recorrer a ligações ou transições plásticas e psicológicas, tanto visuais quanto sonoras, destinadas a construir as articulações do enredo” (2003, p. 86). Todavia, no filme metaficcional, esta norma é subvertida pelo uso de transições abruptas (“através de *faux raccords*<sup>67</sup>, movimentos e posições descontraídos, mudanças violentas de escala” (STAM, 1992, p. 260)) ou transições marcadas por aparatos, como a tela escura, ou a capitulação de sequências, ou outros recursos, que acentuam o processo de montagem da obra fílmica, pois “[é] através da montagem que os quadros distintos, as tomadas

---

<sup>67</sup> *Raccord* é “um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT e MARIE, 2007, p. 251). O *faux raccord* indica uma ligadura falsa, ou melhor, uma ligadura que exhibe a mudança do plano.

individuais e as sequências separadas são transformados em ficção psicologicamente persuasiva” (STAM, 1992, p. 258).

Na adaptação de *Atonement*, devido ao agenciamento da metaficção, algumas transições obviamente interrompem a continuidade das imagens, desconstruindo a linguagem clássica do cinema. Um exemplo interessante deste tipo de transição é o uso da porta de uma sala para uma passagem abrupta de um plano a outro. Isto acontece após as primeiras sequências do filme quando Briony vai ao encontro da mãe, levando a peça *The trials of Arabella* para a primeira leitura. A câmera segue Briony até a porta da sala, Briony abre a porta e a fecha imediatamente diante da lente da câmera. Logo em seguida, há o fechamento da sequência. A imagem em *close up* da porta evidencia as almofadas de madeira quadrangulares, que a ornamentam, como formas emblemáticas dos fotogramas que compõem o filme. O movimento abrupto do fechamento da porta causa um leve impacto no espectador, que se vê momentaneamente privado do voyeurismo.

A tela escura também provoca uma transição abrupta de uma tomada para outra, interrompendo o fluxo das imagens. Um exemplo deste tipo de recurso de transição ocorre entre as duas versões da cena da biblioteca, fragmentando-as propositadamente para que se tenha a dupla ocularização do mesmo enredo, o que acentua o contraste do olhar sobre o acontecimento. Neste caso, a tela escura é o elemento divisor, mas, paradoxalmente, é o elemento que pode unir a comparação entre as duas versões. Outro exemplo do uso da tela escura encontra-se na abertura da sequência do paciente francês. Na imagem inicial da sequência do paciente francês, uma luminária é apagada e entra a tela escura. Esta técnica, adequadamente utilizada neste contexto para manter a aproximação com a atmosfera do texto inspirador, também secciona os planos, mas passa a impressão de que a tela escura é uma consequência natural do ato do apagar a luz, o que é coerente com o realismo, abordado na sequência. E, no final do filme, a transição para a sequência da entrevista de Briony no estúdio se dá por uma tela escura, que é dramatizada dentro do contexto fílmico, ao adquirir um significado temporal expressivo, pois concentra a lacuna de cinquenta e cinco anos na vida de Briony. A tela escura ocasiona uma ruptura momentânea no encadeamento das imagens, visibilizando a pausa no discurso fílmico.

#### 4.2.4. Dramatização do canal sonoro

O foco da presente seção encontra-se obviamente no tratamento dado ao som dentro de uma estética metaficcional, aplicada à adaptação do romance *Atonement*. Portanto, a discussão será voltada para este objetivo, não detalhando um estudo de som no filme, nem um exame aprofundado sobre o som em filmes metaficcionais. Sabemos que o canal sonoro tem múltiplas funções e se torna complexo por se compor de três pistas: a pista de gravação dos ruídos, a de gravação da música e a de gravação da fala – esta última auxiliada pela escrita. Conforme Robert Stam,

[o] som, então, amplifica o poder mimético do meio, completando a imagem com seus poderes evocativos, direcionando o discurso narrativo, camuflando a descontinuidade pelo fluxo contínuo do som sobre os cortes. Ele reforça a impressão de profundidade porque penetra o espaço do público. Percebido melhor como literalmente presente do que como recriado, o som preenche uma terceira dimensão que falta no cinema mudo (1992, p. 260).

Devido a estas características, o som contribui para a construção do realismo no cinema. Além de sua relativa independência da montagem visual, o som favorece a continuidade do filme por ser naturalmente menos fragmentado do que a imagem. Stam argumenta que “[a]s convenções do realismo dramático requerem que a imagem seja acompanhada por sons naturais que tal visão costuma gerar na experiência do cotidiano” (1992, p. 260). Isto significa que o som deve harmonizar-se à imagem, reiterando sua referencialidade com o mundo real. Portanto, cada som, seja ruído, fala ou música, deve corresponder à imagem, que supostamente o origina. Todavia, este conceito é geralmente subvertido em filmes metaficcionais.

No filme *Atonement*, o canal sonoro, com suas pistas de gravação, é, de fato, uma instância de narração, utilizada para construir a metaficcionalidade do texto. Portanto, logo na abertura do filme, ouve-se, através da pista de ruídos, o som de uma máquina de escrever, que simboliza, simultaneamente, a presença do escritor e do processo de escrita na obra. Como uma alegoria da presença autoral, o som da máquina de escrever vincula-se principalmente a Briony no decorrer da narrativa fílmica e torna-se uma equivalência para as intrusões autorais, que permeiam o texto literário. Este som se associa momentaneamente a Robbie, enquanto ele escreve o bilhete para Cecília. Trata-se, então, de uma invenção inteligente, não apenas pela relevância simbólica, mas

também porque este mesmo som pode se unir à música, o que realmente acontece ainda no início do filme. A sincronização da pista de ruídos com a pista da música se dá através do uso da máquina de escrever como um instrumento musical, o que é, de fato, uma transgressão à norma<sup>68</sup>. Aliás, a dramatização do som já subverte o caráter ontológico da música, que “em si mesma não é representacional” (STAM, 1992, p. 264), mas o cinema confere-lhe poderes miméticos.

Na adaptação de *Atonement*, a pista de gravação da música reflete a orientação estética da metaficção, adotada no romance, pois faz uso tanto do padrão convencional, como do padrão metaficcional. Stam afirma que “[a] música do filme, como a montagem, é um destes recursos que parecem à primeira vista antinaturalista, mas que veio para ser recuperada por uma estética naturalista” (1992, p. 263). Entretanto, estes mesmos recursos (montagem e música) podem ser usados para construir a metaficcionalidade do texto fílmico, como na sequência em que Robbie e Cecilia preparam-se para o jantar. Em meio aos preparativos, Robbie tenta escrever o bilhete para Cecilia e coloca uma música na vitrola, para servir-lhe de inspiração. Enquanto isto, entre um cigarro e outro, em seu quarto, Cecilia testa a maquiagem e escolhe um vestido. A sequência, composta por diversos cortes, exhibe um intrincado jogo de imagens orquestrado pela montagem, em que as cenas de Robbie se intercalam com as cenas de Cecilia, tendo como ligadura a música escolhida por Robbie. Aliás, Robbie controla o som da sequência, pois é ele quem ajusta a agulha da vitrola sobre o disco, dando início a ópera *La Boheme*, de Puccini, e a interrompe abruptamente ao remover a página do rolo da máquina de escrever, para recolocá-la a tocar novamente. Na realidade, a música costura os cortes entre os fragmentos fílmicos, porém compondo um *faux raccord*, pois o espectador tem consciência de que há a fragmentação, ou melhor, de que os pedaços são ‘colados’. Portanto, o processo de produção da obra é percebido, mas mascarado pela música comum aos dois ambientes e aos dois personagens, simultaneamente; o que intensifica a dramaticidade do canal sonoro.

De acordo com Stam, “[o]s cineastas reflexivos executam a música *contra* a imagem, contra o momento dramático e frequentemente contra outros tipos de música no mesmo filme” (1992, p. 264, grifo do autor). Um exemplo desta natureza é encontrado na sequência da praia de Bray Dunes em *Durkirk*. Esta sequência retrata

---

<sup>68</sup> O uso da máquina de escrever não é comum em orquestras. O músico norte-americano Leroy Anderson (1908-1975) introduziu a máquina de escrever na orquestra de Boston para a execução da sua composição musical, intitulada de *The typewriter*, em 1950.

substancialmente a imagem do caos, onde a crueldade, a irracionalidade e a insanidade se mesclam. Numa descrição em linhas gerais, vemos multidões de soldados dispersos pela vastidão da praia ou em bandos, praticando toda sorte de atrocidades e desvarios: matando cavalos, destruindo veículos, queimando documentos, embriagando-se, brigando uns com os outros, correndo nus, marchando sem rumo, em fanfarras, caídos, feridos ou ensandecidos. O perigo é iminente, pois eles estão encurralados entre o mar e as vorazes tropas alemãs. Em meio a esta confusão, alguns soldados organizam-se em um coral e cantam o clássico hino religioso ‘Dear Lord and Father of Mankind’. O contraste é evidente, não só no que concerne ao ambiente físico e à atmosfera geral, mas também às atitudes dos soldados, entre a expressão de desespero e a expressão de fé cristã. Neste contexto, há um grupo que busca refúgio na ironia e no sarcasmo e, bêbados, cantam ‘Bless’em all’ num bar. Longe de ser um hino religioso, como o título sugere (A todos abençoi), a letra da música critica, zomba e escarnece das autoridades institucionalizadas e da própria guerra. Certamente, aqui a música é utilizada em contraponto com a imagem, com o momento dramático e com a outra música dentro da mesma sequência fílmica.

Conforme Marcel Martin, no manifesto de 1928, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, receando um uso simplório do som no cinema, argumentaram a favor do “contraponto orquestral”, que consistia na ideia da não coincidir o som com a imagem visual (2003, p. 109). Com esta concepção acerca da utilização do som, os cineastas russos acabam fundando uma tendência transgressiva do uso do som no cinema. Stam argumenta que “[o]s cineastas reflexivos prolongam a tradição cinematográfica que aprecia o som, enquanto que oferece novas possibilidades combinatórias de justaposição poética e ideológica, antes contrapontuando do que sublinhando a imagem” (1992, p. 261). Assim, o contraponto orquestral pode se manifestar através da ausência de sincronização do som ou através de uma contradição entre imagem e som.

Na adaptação de *Atonement*, o emprego do contraponto sonoro acontece também entre a pista de gravação da fala e a imagem, numa perspectiva ideológica. Um exemplo de contraponto sonoro é visto na cena em que Robbie está sentado à mesa do seu quarto, datilografando o bilhete para Cecilia. A câmera move-se lentamente para frente, como se adentrando no quarto, e mostra Robbie de costas. Porém, no canal sonoro, ouve-se a voz de Briony pronunciando: “De modo heroico, ele parecia tão valente no papel que ninguém sequer supunha a escuridão que se escondia no coração negro de Sir Romulus

Turnbull. Ele era o homem mais perigoso da terra”. Esta frase faz a transição da cena anterior com esta cena, em análise, através da sobreposição do canal sonoro no canal visual, gerando um contraponto ideológico, pois a mensagem aponta para a pessoa de Robbie, desconstruindo o seu caráter; mas, de modo ambíguo, também se refere à personagem da história de Briony. Enfim, a imagem diz uma coisa e o som diz outra. Convém ressaltar que, sob o impacto da cena da fonte, Briony sente-se impulsionada a escrever e estas são as palavras da nova história que ela está criando, sentada na grama do bosque (cena anterior).

É interessante observar que o nome dado por Briony à sua personagem assemelha-se ao nome de Robbie Turner, pois tem as mesmas letras iniciais e o sobrenome tem as quatro primeiras letras do sobrenome de Robbie, acrescido da palavra ‘bull’, que significa ‘touro’ e simboliza virilidade, fecundidade e violência. Aliás, considerada como uma expressão, ‘turn bull’ significa ‘transformar-se em touro’. Portanto, aqui o narrador cria uma associação da personagem de Briony e, por analogia de Robbie, à atividade sexual com violência; em outras palavras, ao estupro. Tendo em vista o contexto geral da obra, este conceito antecipa os acontecimentos futuros – o crime e a acusação feita a Robbie – e, assim, propicia as condições para fazer o espectador entender que Robbie é o culpado. Desta forma, o canal sonoro é dramatizado no filme, pois veicula a criação da história, porém o faz contrapontuando o canal visual, o que constrói a metaficcionalidade do texto ao denunciar a feitura fílmica. Ressaltamos, sobretudo, que se trata aqui de mais uma extraordinária invenção do roteirista e do diretor, pois este texto escrito não tem correspondência no romance.

Semelhantemente, na abertura da primeira versão da sequência da biblioteca, a câmera, num ângulo frontal e parcialmente *a plongée*<sup>69</sup>, mostra Robbie, tocando a campainha da casa e o canal sonoro transmite a voz de Lola, pronunciando as palavras: “maníaco sexual”. Mais uma vez, a mensagem se contrapõe à imagem, “ao explorar o som com a finalidade de desconstruir mais do que reforçar a imagem” (STAM, 1992, p. 261). A expressão de Lola era, na realidade, a resposta para a pergunta de Briony (“Qual é a pior palavra que você pode imaginar?”). É importante lembrar que Briony acabara de contar à prima sua versão e percepção da cena da fonte. O canal sonoro, dramatizado no filme, é utilizado como ligadura entre as duas cenas, fazendo conflituar imagem e

---

<sup>69</sup> *A plongée* – expressão referente à angulação da câmara que significa ‘filmagem de cima para baixo’ e acrescenta uma significação psicológica à cena (MARTIN, 2003, p. 41).



som. Salientamos que devido à ambiguidade do contexto, este recurso só é percebido como um conflito numa segunda ‘leitura’ do filme.

Ainda no que concerne ao uso do contraponto sonoro na adaptação de *Atonement*, destaca-se a cena da cerimônia do casamento de Paul e Lola. Durante a cerimônia, Briony relembra a noite do suposto estupro de Lola e, ao resgatar a narrativa fílmica, a câmera revela com nitidez o autor do crime – exatamente o magnata do chocolate Sir Paul Marshall. Tal revelação é utilizada para construir o suspense que caracteriza particularmente o momento da clássica pergunta sobre um possível impedimento legal para a realização do matrimônio. Observamos nesta sequência que o canal sonoro entra em conflito com a leitura feita pelo espectador, com base nas informações passadas pelo narrador cinematográfico<sup>70</sup> através do canal visual e filtradas por Briony. Em outras palavras, o que Briony e o espectador sabem acerca de Lola e Paul se opõe à mensagem pregada pelo celebrante, gerando, deste modo, ambiguidade e ironia, pois o discurso religioso contradiz a postura ética e moral dos nubentes. A tensão gerada pelo contexto cria no espectador a expectativa de alguma reação por parte de Briony, mas apenas a troca de olhares entre ela e Lola e a consequente expressão de receio por parte de Lola sinalizam a cumplicidade velada. Há aqui uma evidente crítica à hipocrisia da sociedade burguesa, que procura ocultar aquilo que contraria as suas convenções sociais. Neste contexto paródico, elaborado pela inversão, a ironia é construída através do contraponto entre o canal sonoro e o canal visual, desconstruindo o discurso religioso, resultado de uma transposição criativa da passagem literária correspondente.

#### 4.2.5. Paratextualidade

Alicerçado na terminologia de Gérard Genette, Stam postula que “a ‘paratextualidade’ pode evocar todos aqueles materiais próximos ao texto [fílmico], como pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor, e assim por diante” (2005a, p. 28). De fato, como já mencionado, por razões comerciais, há atualmente uma vasta produção de material paratextual acompanhando o filme, particularmente os *blockbusters* e adaptações de *best-sellers* ou adaptações para fins educacionais. “O filme torna-se um tipo de franquia ou marca registrada, projetado para gerar não apenas

---

<sup>70</sup> O narrador cinematográfico é o ‘agente’ responsável pela narrativa fílmica ou a instância de transmissão de “uma ampla e complexa variedade de recursos comunicativos” (CHATMAN, 1990, p. 134) através do duplo canal de mediação fílmica: o visual e o sonoro.

sequências, mas também produtos auxiliares para consumidores, como brinquedos, música, livros e outros produtos de sinergias transmidiáticas” (STAM, 2005a, p. 28).

A adaptação de *Atonement* traz como bônus quatro seções: cenas cortadas, o *making-off* de *Atonement*, do romance à tela e o filme comentado pelo diretor Joe Wright. As cenas cortadas foram nomeadas com os seguintes títulos: Briony rasga o pôster, Emily fala com Jack, Cecilia e Leon no terraço, Dunkirk: um início alternativo, caminhando pelos campos, embaixo da ponte e na fábrica de gelo. Em termos comparativos, com exceção da cena do pôster, todas estas cenas não encontram correspondência no romance, pois são criação do diretor. Na seção *making-off* de *Atonement*, destacamos um pronunciamento de Ian McEwan, que participou da produção do filme: “O que não se deve esquecer é que tudo está sendo reinventado para nós por Briony. Briony, através das cartas escritas por Mace e Nettle, colegas de Robbie em Durkirk, reconstruiu isso para nós, então isso é parte de sua reparação.” Esta declaração fornece uma interessante pista sobre a ‘autoria’ e a focalização do romance e, por conseguinte, da adaptação. Além disto, polemiza o debate entre ficção e realidade.

A terceira seção, que trata da transposição do romance para o filme, traz entrevistas curtas com McEwan, o roteirista Christopher Hampton e o diretor Joe Wright. McEwan admite que

[e]ste é um romance com dificuldades especiais para o roteirista, eu acho. Todos me disseram que daria um ótimo filme, mas há problemas especiais aqui. É um romance muito introspectivo. Ele entra na consciência de várias personagens. Com o filme, você só tem o que as pessoas dizem ou fazem, e tem que achar, com isso, alguma forma de transmitir essa sensação introspectiva.

É interessante observar que o próprio autor reconhece a dificuldade de se lidar com uma obra como *Atonement*, sobretudo, no que diz respeito à transmutação do romance ao filme. Estas observações são de singular importância, considerando o fato de que McEwan conhece bem o processo de transmidialização, visto que já produziu adaptações de romances para filmes, como por exemplo, a adaptação *Soursweet*, baseada no romance de Timothy Mo. Daí, por que ele fala da necessidade de se apreender a “sensação” e de se encontrar o equivalente adequado. Ainda sobre o

processo de adaptação, McEwan comenta: “Envolve um tipo de demolição. Tem que pegar 100.000, neste caso 130.000 palavras, e diminuir para um roteiro de 110 páginas, 25.000 palavras. Muita coisa vai embora.” As palavras de McEwan traduzem com exatidão o quanto pode ser condensado num processo de adaptação de um romance para um filme; o que, de certa forma, instrui o espectador do DVD acerca da adaptação como processo. Enfim, a feitura da adaptação fílmica é, assim, desvelada nos paratextos.

Outra observação relevante vem através do roteirista, que diz:

O trabalho é identificar, antes de tudo, o que faz deste livro uma obra de arte, e então preservar isso. E é comum que sejam coisas que não estão no diálogo. Costumam serem [sic] atmosferas ou... que certas descrições no livro são cruciais para achar um equivalente.

As palavras de Hampton apontam para a necessidade de se preservar a essência estética do livro e revelam possíveis fontes de equivalência entre os meios, que, para a surpresa de muitos, não são os diálogos, mas certas atmosferas perceptíveis pelo roteirista ou pelo cineasta. Ao historiar a escrita do roteiro, o diretor Joe Wright comenta que

[e]ntão, quando me enviaram o roteiro, Christopher tinha trabalhado muito com outro diretor. E eles haviam se afastado muito do livro. Eles haviam descartado a ideia de refazer os acontecimentos de pontos de vista diferentes. Então a cena da fonte estava cortada entre o ponto de vista de Briony da janela e também a experiência de Robbie e Cecilia naquele acontecimento. Assim como toda a parte de Dunkirk intercalada com Briony no hospital. E eu achei que era uma pena, e gostei muito da estrutura original do livro. Christopher e eu voltamos ao zero. Voltamos para a primeira página e a reescrevemos junto com as linhas do livro, e nos prendemos ao livro, o mais fielmente possível.

Como já observado, os pontos de vista diferentes são cruciais na estruturação do romance, pois têm implicações estéticas e ideológicas na diegese. Ressaltamos que os vários pontos de vista no romance fazem parte do projeto de reparação de Briony; então, eliminá-los afetaria substancialmente o percurso para a autojustificação escolhido pela ‘escritora’. Em outras palavras, destruiria o *leitmotiv* da obra. Por outro lado, manter a direção metaficcional evidentemente exigiu muito mais maestria do processo de

transmutação entre os meios, mas enriqueceu a adaptação significativamente, problematizando sua estrutura profunda. Enfim, a escolha pela proximidade ao texto inspirador é revelada como intencional pelo próprio diretor.

A última seção que apresenta o filme comentado pelo diretor é pontuada por várias revelações, e vem satisfazer a curiosidade do espectador do DVD, que tem o interesse de conhecer os bastidores da produção do filme. Um comentário interessante que diz respeito à função dos paratextos é feito por Stam, quando afirma que “[e]stes materiais paratextuais inevitavelmente reformulam nossa compreensão do próprio texto” (2008a, p. 28). Indubitavelmente, os paratextos de um filme podem explicar o processo de produção da obra fílmica, incidindo na recepção do filme, ao oferecer material crítico e teórico sobre sua feitura. Portanto, há um aspecto didático na paratextualidade, que se assemelha ao didatismo encontrado em obras metaficcionais.

Tendo examinado, de modo geral, como se configura a metaficcionalidade no romance *Atonement* e na sua adaptação fílmica, passamos à abordagem das análises propriamente ditas. Optamos por selecionar cinco distintas passagens do romance e cinco sequências fílmicas da sua adaptação, tomando, como princípio de escolha, recortes que apresentam estruturas metaficcionais complexas e inovadoras. Tais complexidades e inovações dizem respeito aos desdobramentos narrativos, problematizados pelas múltiplas focalizações, pela diversidade de instâncias narrativas, pela questão da ‘autoria’ delegada, pelo uso metaficcional de intertextos e paratextos e pela combinação ou subversão de técnicas cinematográficas na elaboração da metaficcionalidade da obra fílmica. Coincidentemente, estas situações e sequências têm caráter decisivo no desenvolvimento do enredo, e incidem sobre a interpretação, em termos mais amplos, das duas obras. Tratando-se de um estudo comparativo, as sequências fílmicas serão discutidas à luz da transposição para a tela das passagens extraídas do romance.

## CAPÍTULO IV – O jogo sério em *Atonement* e na sua adaptação fílmica

“Cada palavra foi permeada, como cada imagem foi transformada, pela intensidade da imaginação de um ato criativo instigante. ‘Pense bem’, diz Abt Vogler sobre o milagre análogo do músico:

*Pense bem: cada tom de nossa escala em si é nada;  
Está em toda parte do mundo – alto, suave, e tudo está dito:  
Dê-me, para usá-lo! eu o misturo com mais dois em meu pensamento;  
Eis aí! Vocês viram e ouviram: pensem e curvem a cabeça!*

Dê a Coleridge uma palavra vívida de alguma antiga narrativa; deixe-o misturá-la a outras duas em seu pensamento; e então (traduzindo termos musicais para termos literários), ‘a partir de três sons ele formará não um quarto som, mas uma estrela.’”

(John Livingstone Lowes citado por Sergei Eisenstein, *O sentido do filme*, 1990, p. 13, grifos do autor)

O título deste capítulo certamente demanda uma explicação, devido à conotação aberta e, aparentemente, contraditória do adjetivo utilizado. Com esta finalidade, lançamos mais uma vez um olhar sobre a epígrafe inicial deste trabalho, que serviu de inspiração para os títulos dos capítulos. Como introduzido nas considerações preliminares, ao escrever *Atonement*, McEwan afirma ter sido sua intenção “jogar, mas jogar seriamente” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 86). A análise do romance *Atonement* aponta para um contexto paradoxal e cético com profundos questionamentos sociais, desmistificação de paradigmas, contestações às convenções e normas estabelecidas e o desnudamento da própria obra artística, agenciado pela metaficção. Os jogos metaficcionais, nos níveis linguístico-estilístico, estrutural-diegético e ideológico, são utilizados exatamente para levantar estas questões e, assim, construir a seriedade do jogo. Esta seriedade levará a reflexões diversas e, finalmente, à construção de novos paradigmas. Portanto, ‘jogar sério’ implica numa diferenciação de tonalidade ou num redirecionamento epistemológico, pois o impulso de ‘brincar’ está imbricado com o impulso de agredir. Aqui, a metaficção é lúdica e, paradoxalmente, agressiva, fazendo uso da terminologia de Robert Stam (1981, p. 16). As análises desnudam a elaboração destes processos intencionais tanto no romance, quanto na adaptação. Por isto, ao realizá-las, entramos no jogo sério juntamente com Ian McEwan e com Joe Wright para, enfim, alcançar o prazer do texto.

Com a finalidade de nortear a leitura da discussão analítica, convém, agora, detalhar o procedimento metodológico adotado neste capítulo, o qual centraliza o *corpus* da pesquisa. Primeiramente, esclarecemos que, diante da impossibilidade de uma investigação minuciosa das duas obras, propomos apresentar as análises de seletas passagens do romance *Atonement* e de cinco sequências fílmicas da sua adaptação. O tratamento dado à metaficção, no que diz respeito à complexidade e inovação, orientou a escolha dos respectivos recortes, como já argumentamos neste trabalho. Dentro de um viés comparativo, as passagens literárias serão delimitadas mediante suas correlações com as sequências fílmicas, que serão discutidas com base na transposição do livro para a tela e com foco voltado para a construtividade da metaficção.

### 1. Início do romance: análise

O romance inicia em *media res* com a descrição dos preparativos ‘comerciais’ para uma peça teatral, escrita pela personagem Briony, num sopro de inspiração que durou dois dias e lhe custou a perda de um café da manhã e um almoço. As aspas da palavra ‘comerciais’ indicam o esvaziamento do sentido monetário do termo e, de fato, referem-se às propagandas, pôsteres, ingressos e guichê, feitos artesanalmente, pela autora da peça. Há uma expectativa no ar, própria da iminência de um grande evento, sinalizada não apenas pelos apetrechos, mas também pela possibilidade de público – os primos e a chegada de seu irmão, Leon. Em seguida, uma sinopse da peça é apresentada, anunciando seu prólogo e mensagem. Só então, as personagens são introduzidas numa cena maternal junto à penteadeira do quarto, onde mãe, Emily Tallis, e filha, Briony Tallis, compartilham da leitura da peça, ou melhor, Mrs Tallis silenciosamente lê as sete páginas de *The Trials of Arabella*, debaixo do olhar atento da filha, à espera de um veredito. A calorosa aprovação da mãe evoca pensamentos e fantasias de Briony, que revelam o processo de produção e a verdadeira finalidade da peça. A partir dos traços da personalidade de Briony – dominadora, metódica e austera – uma detalhada descrição do quarto da pequena escritora pinta um quadro na imaginação do leitor: um mundo à parte, habitado por pequenas criaturinhas dispostas em perfeita ordem. Quatro tipos de paixões a dominam, o narrador informa: a paixão por organização, a paixão por miniaturas, a paixão por segredos e a paixão pela escrita. A convivência familiar é brevemente introduzida, ressaltando o contraste entre a

personalidade de Briony e a personalidade de sua irmã mais velha. É relatado o encorajamento da família com relação ao talento artístico da personagem-escritora. Esta seção termina com um comentário do narrador acerca da opção de Briony pelo drama, como pretexto para educar o irmão, aproveitando a presença dos primos vindos do norte, para formar seu ‘elenco’.

A inserção de uma peça teatral na primeira página já aponta para a metaficcionalidade do romance, indicando a escolha estética do autor. Como recurso metaficcional, a ficção dentro da ficção possibilita a exposição da estrutura espelhada e a introdução dos comentários autorais no romance. Estes comentários, feitos explicitamente por um narrador extradiegético, para usar a nomenclatura de Gérard Genette, perpassam toda a narrativa, mas retêm o desenvolvimento da ação nesta passagem em análise, em favor da caracterização da protagonista. A relação dialógica entre a peça e o romance é conflitante, como já examinado no capítulo III, mas garante a construção de estruturas metaficcionais. Sobressai na narrativa o uso da paródia e dos jogos metaficcionais, revelando a ficcionalidade do texto e a relação paradoxal entre escritor e leitor.

Como a personagem Briony emerge gradativamente na narrativa, o leitor é surpreendido com a descoberta de que a escritora mencionada nas primeiras linhas do romance diz respeito a uma menina de treze anos de idade. Sua identidade é construída através da descrição de seu ambiente físico e familiar, associados aos comentários acerca do seu processo de escrita ficcional. Sobre a caracterização de Briony, McEwan revela “[...] Briony foi a pessoa mais completa que eu já evoquei [...]” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 88). Na brilhante caracterização de Briony há, sem dúvida, um toque de Dickens e de Richardson.<sup>71</sup> À semelhança das personagens de Dickens, a personagem Briony, de McEwan, ‘respira’ nas páginas do romance. Sua fragilidade ‘humana’ é exposta através dos erros da sua imaturidade, da luta interior face ao sentimento de culpa, da dificuldade de viver com o irremediável, de sua busca pela

---

<sup>71</sup> Destaca-se na notória popularidade alcançada pelo escritor inglês Charles Dickens (1812-1870) sua extraordinária habilidade para criar personagens. Muitos dos vívidos seres da sua vasta galeria de personagens se tornaram inesquecíveis, como David Copperfield, Oliver Twist, Mr Pickwick, Nicholas Nickleby, Barnaby Rudge, e alguns se tornaram tipos, como Uncle Scrooge de *Christmas Carol*, que inspirou a criação do Tio Patinhas, de Walter Disney. George Sampson afirma que “[c]ada figura que o dedo criativo de Dickens tocou vivificou, do cocheiro de Mr Pickwick ao rude cocheiro de Mr Wegg”. Quanto ao comentário de que Dickens criou caricaturas, e não personagens, Sampson argumenta: “A caricatura é um excesso artístico da caracterização” (1975, p. 622). Samuel Richardson (1689-1751), por sua vez, conquistou o público europeu com *Pamela* e, principalmente, com *Clarissa*, cuja protagonista, elaborada sob os princípios morais da época, exhibe sua ‘alma’ diante da tragicidade humana.

autojustificação e de suas angústias como escritora. À semelhança das personagens de Richardson, Briony cativa o leitor pela valência emocional, que os questionamentos humanos, geralmente ocultos no pensamento, podem provocar quando afloram à consciência e ao público. Entretanto, é importante observar que o caráter sentimental, criticado em Richardson e Dickens, é retrabalhado em McEwan pela recontextualização dos elementos narrativos à luz da pós-modernidade. Além da caracterização, a questão da moralidade na literatura abordada em Dickens e Richardson é retratada em McEwan, como será discutida no *corpus* desta pesquisa.

Ressaltamos, sobretudo, as quatro paixões que definem o caráter de Briony e que, de modo interessante, vinculam-se ao ofício de escritor: “escrever histórias não apenas envolvia o segredo, mas também lhe dava todos os prazeres da miniaturização. Um mundo poderia ser feito em cinco páginas e um mundo que era mais prazeroso do que uma fazenda em miniatura” (p. 8). As paixões pela escrita, pela imaginação, pela organização e pela criação – não serão estas as paixões que movem os escritores? Pois Briony é a personificação do escritor-leitor. Como escritora, Briony tenta corrigir a realidade através da sua escrita; como leitora, ela tende a ‘ler’ e interpretar a realidade ao seu redor. Na execução do seu duplo papel, Briony é pega pela paradoxal armadilha da imaginação que não conhece os limites entre fantasia e realidade. Ademais, a menina escritora é uma metáfora para a infância da literatura, representada na sua escrita pueril e, particularmente, no seu gosto pelo melodrama.

A paixão de Briony por segredos é descrita no detalhamento das gavetas escondidas, dos diários chaveados e dos sistemas criptografados, inventados por ela para seu próprio uso – símbolos dos seus jogos de mistério e fantasia. Apesar de sua paixão, Briony “não tinha segredos” (p. 6). Essa assertiva não é apenas um jogo de palavras; há nela uma ironia alusiva à metaficção, pois observamos que a narrativa se encarrega de revelar os segredos de Briony e isto faz parte do jogo metaficcional. No início do romance, o narrador também informa que este tipo de fascínio significa ser atraído pela imaginação, porque “a imaginação mesma é uma fonte de segredos” (p. 7). Sabemos que a imaginação está associada à criação. Portanto, ao expor a ficcionalidade do texto, a metaficção revela os mistérios da criação, que são os jogos da escrita.

Ainda, chama atenção na sua personalidade a propensão para controlar o mundo e as pessoas ao seu redor, o que vai contribuir para o desenvolvimento da história. Este aspecto pode ser associado ao conceito do artista-criador, comparável ao Deus criador,



conceito relacionado com a poética tradicional, porém retomado em *Atonement* para uma possível revisão e refuncionalização. De fato, a autoridade discursiva da obra metaficcional tende a um posicionamento de um produtor textual que compartilha a produção coletiva com seu leitor e delega poderes autorais a sua personagem, contrapondo-se à figura autoritária do autor numa obra, dentro dos padrões convencionais. O conceito autor-criador é corroborado no gosto de Briony pelas miniaturas e pelo domínio sobre as coisas e as pessoas; enfim, sobre o mundo. Ilustram este assunto, as seguintes palavras, extraídas desta passagem de abertura: “Sua paixão por organização era também satisfeita, pois um mundo caótico podia ser feito a seu modo” (p. 8). A retomada deste conceito aponta para o gerenciamento metaficcional pelo qual a ficção reflete sobre a ficção e o passado literário é revisto e examinado.

É relevante observar que a temática central do romance é sutilmente introduzida nestas primeiras páginas. Trata-se do debate entre ética e estética, que é evidenciado nesta abertura do romance através de três elementos: o prólogo da peça teatral de Briony, a motivação para a criação da peça e os comentários do narrador acerca da escrita de Briony, os quais associam a paixão pela organização ao ato criador e, por analogia, a moral à criação – a ética à estética. Observemos a seguinte citação,

[u]m amor à ordem também dava forma aos princípios de justiça, com a morte e o casamento como os principais motores da engrenagem: aquela destinada exclusivamente aos de moral duvidosa, este como uma recompensa guardada até a última página (p. 9).

A criação de um mundo fictício também requer a elaboração de parâmetros que norteiem sua constituição e, geralmente, estes refletem uma ética própria. O processo escritural descrito nesta citação parodia a fórmula da escrita tradicional, orientada por padrões de justiça dicotômicos, em que o mal é punido e o bem recompensado. À primeira vista, o significado irônico está apenas no vínculo à escrita produzida por uma menina e, portanto, associada à imaturidade e à inexperiência, até mesmo ingenuidade, de quem está no rito de iniciação do ofício de escritor. Aqui, há também uma alusão ao enredo da peça de Briony. No entanto, a ironia, elemento integrante da paródia, realiza-se em dois níveis: no nível linguístico-estrutural e no nível ideológico. No nível linguístico-estrutural, a crítica refere-se à estrutura convencional adotada no modo ilusionista e questionável na contemporaneidade. Modo caracterizado por narrativas

organizadas em começo, meio e fim, construções evidentes do suspense, previsibilidade do desfecho e os famosos ‘finais felizes’. No nível ideológico, a crítica aponta para as relações de poder e autoridade e para as convenções sociais, que instituem o casamento como o epítome da felicidade e que simplifica o julgamento em bases maniqueístas. E, no contexto particular da sociedade inglesa, esta é uma crítica aos padrões sociais herdados da Era Vitoriana. Como afirmado anteriormente, o desdobramento estrutural e ideológico da paródia adéqua-se perfeitamente à metaficção, uma vez que ambos possuem aspectos paradoxais, intertextuais, modeladores, polifônicos e críticos. Deste modo, o confronto entre ética e estética, que perpassa todo o romance desde a epígrafe, é introduzido em *Atonement*. É importante ressaltar que este confronto suscitado pela epígrafe só é perceptível ao leitor conhecedor dos contextos de Jane Austen e de Ian McEwan.

A peça *The Trials of Arabella*, fruto da experimentação de Briony no gênero dramático, narra a história da jovem Arabella, que imprudentemente se apaixona por um malvado conde e é acometida de cólera durante uma viagem impetuosa com o amado (“punida pelo infortúnio” (p. 3)). Abandonada e doente, ela tem uma segunda chance num novo relacionamento com um médico pobre. Na verdade, “um príncipe disfarçado que optou por trabalhar com o necessitado” (p. 4) e é recompensada com a reconciliação familiar e um casamento num “dia ensolarado de primavera e de brisa amena” (p. 4). O enredo da peça segue o modelo tradicional e o preceito moral defendido no prólogo, e evidenciado na frase “o amor que não construiu um alicerce no bom senso estava fadado ao fracasso” (p. 3). Ironicamente, esta é uma sentença, em ambos os sentidos da palavra. Em *The Trials of Arabella*, como o título sugere, Arabella é julgada pelo destino e punida pela imprudência, mas havendo aquiescido ao “bom senso”, é recompensada com a felicidade, expressa na fórmula: amor, riqueza e solidariedade.

É significativa a escolha de Briony pelo drama, pois a dramaturgia tradicional, com observância a padrões rígidos, supõe a ordem e corrobora a intencionalidade da autora, ressaltando sua busca pelo caráter moral da arte. Logo, o drama se contrapõe ao gênero romanesco, que possui uma forma híbrida e fluida. Desta maneira, a motivação da peça, anunciada a partir da focalização em Briony, une a questão da moralidade à arte, resgatando o conceito de arte como instrumento de instrução da humanidade. Mais uma vez, a discussão entre ética e estética é abordada no romance. A peça era uma

homenagem ao seu irmão Leon, que retornava à casa dos Tallis (sua família) naquela ocasião, e tinha o propósito de

[...] celebrar seu retorno, provocar sua admiração e afastá-lo da sua sucessão irresponsável de namoradas, e conduzi-lo em direção a uma esposa adequada, aquela que o persuadiria a retornar para o interior, aquela que docilmente solicitaria os serviços de Briony como dama de honra (p. 5).

De fato, a peça era uma das tentativas de Briony de controlar a situação e as pessoas. Possivelmente, era a expressão do anseio de consertar o mundo ‘caótico’ em que a vida do irmão havia se transformado. Era o ímpeto da escritora buscando criar um novo mundo para as outras pessoas, sinal de uma imaginação fértil, porém uma ‘brincadeira’ que vai se mostrar perigosa no desenrolar do romance. Escrever estava ocupando todos os espaços da alma de Briony, pois já não era apenas uma atividade do intelecto, era a razão da própria vida, pois o prazer de criar se mesclava ao prazer do reconhecimento e da admiração. Se não de todos, mas daqueles que realmente importavam, pois “ela estava descobrindo, como muitos escritores antes dela, que nem todo reconhecimento é útil” (p. 8), visto que os comentários entusiasmados de Cecília, sua irmã mais velha, pareciam por demais exagerados. Exageros que escondiam uma refinada ironia implícita na inserção de Briony na galeria dos melhores da humanidade: entre Tertuliano e Tagore, entre o Fundador da Teologia Cristã no ocidente e o Nobel de Literatura de 1913, detalhe que Briony ainda não alcançava. É interessante observar que o tema ética-estética é reiterado nas personalidades sugeridas por Cecília.

No final desta abertura, um fragmento da peça aparece na narrativa. Este retorno une o início ao final da abertura, gerando uma estrutura narrativa circular, possivelmente vestígios intertextuais com Virginia Woolf e James Joyce. Esta forma circular de narrativa evoca o constante retorno ao passado feito por Briony na tentativa de reparação do seu ‘erro’ e feito pela metaficção no processo de recriação, inclusão e inovação da obra artística, através da paródia. O retorno também alude ao processo de construção ficcional – às idas-e-vindas do fazer artístico – e às leituras e releituras, exigidas do leitor, ao processo de construção do sentido do texto metaficcional. Como discutido anteriormente, outro fragmento da peça surge no final do romance *Atonement*, por ocasião da celebração do aniversário de Briony, aos setenta e sete anos de idade,

quando a peça é finalmente encenada pelos descendentes do seu primo Pierrot e de seu irmão Leon.

Ademais, embora não esteja visível na abertura do romance, há um aspecto metafórico no título da peça teatral de Briony que só pode ser percebido no final da obra, quando se tem conhecimento de toda a história. Metaforicamente, *The Trials of Arabella* correlaciona-se com o drama vivido por Briony em *Atonement*, o qual se reflete no romance escrito e reescrito pela personagem-escritora ao longo de sua vida. As várias versões do romance, ainda que apenas referidas, guardam o princípio do desdobramento de narrativas, o que reitera a metaficcionalidade da obra. Para considerar este aspecto, é necessário dilatar a visão para a totalidade da história e, neste sentido, é Briony quem metaforicamente enfrenta julgamentos (*trials*); logo, Arabella é uma metáfora de Briony: “ela [Briony] *era* Arabella” (p. 16, grifo do autor). Ademais, é importante observar que os diferentes julgamentos de Briony possuem características metaficcionais, pois independente de quem a está julgando, os elementos relacionados a este assunto (seu ‘erro’, os motivos, as palavras, reações, atitudes e comportamento) são autorreferenciais e a metalinguagem é inevitável na discussão.

Considerando o caráter judicial, a palavra ‘julgamento’ supõe a existência de um delito e de um tribunal, onde uma sentença é proferida, seja ela de punição ou de absolvição. No único tribunal existente no romance, um inocente (Robbie) é julgado e condenado: “Mas as palavras que o haviam condenado tinham sido dela, lidas em seu nome no tribunal de Assize. A sentença já fora cumprida. A dívida estava paga. O veredito permanecia” (p. 419). Porém, elementos intradieéticos sugerem quatro tipos de julgamento para Briony. Assim, o primeiro julgamento de Briony está implícito nas palavras de Cecília, numa correspondência a Robbie, na qual ela informa a decisão de Briony para ingressar no rígido treinamento de enfermeiras do St. Thomas Hospital durante a Segunda Guerra Mundial. Cecília expressa seu julgamento ao reputar a decisão de Briony como “*um tipo de penitência*” (p. 271, grifos do autor). Em outras palavras, Briony está se punindo pelo ‘erro’ do passado – um tipo de reparação. O segundo julgamento ocorre na consciência de Briony, que é seu tribunal. Nesse tribunal, Briony é seu próprio juiz, que se sentencia a escrever e reescrever sua ‘reparação’ num processo que ocupa cinquenta e nove anos de sua vida. O terceiro julgamento, explícito na carta do crítico Cyril Connolly, diz respeito à escritora Briony e à sua obra. O quarto julgamento de Briony é feito pelo leitor durante a construção do sentido do texto.

Contudo, não apenas Briony, mas também o romance de McEwan encontra-se *sub judis*, pois, instigado pela metaficção, o leitor é igualmente impelido a emitir um julgamento sobre *Atonement*; além, obviamente, daquele oriundo do escrutínio da crítica. Logo, há a possibilidade de um quinto julgamento, e este, de teor extradiegético.

Em relação ao cenário desta história, vale ressaltar que Ian McEwan não é o único escritor contemporâneo a incluir uma casa de campo do seu consagrado romance. Seguindo a mesma tradição, os escritores Kazuo Ishiguro (*The Remains of the Day*, 1989), Sarah Waters (*The Little Stranger*, 2009) e Alan Hollinghurst (*The Stranger's Child*, 2011) também o fizeram. Segundo Blake Morrison, os romancistas contemporâneos são atraídos pelas casas de campo devido “ao espaço que eles dispõem para juntar um grupo de personagens diversificados – serviçais e patrões – debaixo do mesmo teto, de modo que se assista a como as tensões se desenvolvem, os casos de amor começam e as catástrofes se desenrolam” (*The guardian*, junho, 2011). Fundamentado na antologia intitulada *A Country House Companion*, de Mark Girouard, Morrison ainda argumenta que

[...] há um mito em torno das casas de campo inglesas que as enaltece como ‘lugares mágicos’ e seus proprietários como sábios curadores que zelam pela terra, cuidam dos seus arrendatários e serviçais, dedicam suas vidas ao serviço público, enchem suas galerias com belas pinturas e suas bibliotecas com livros raros e são infalíveis hospitaleiros para com os amigos e os convidados (*The guardian*, junho, 2011).

Entretanto, ao resgatar a tradição literária pela paródia e pela metaficção, este mito é ressignificado em *Atonement*, através da inversão irônica como seu operador formal (utilizando aqui a terminologia de Hutcheon (s/d, p. 54)). Para começar, a descrição da casa dos Tallis opõe-se aos conceitos de beleza, grandeza e riqueza, presentes nas criações tradicionais dos romances ingleses, como detalhada nas seguintes palavras:

O sol da manhã, ou qualquer outra iluminação, não conseguia disfarçar a feiura da casa dos Tallis – mal completara quarenta anos de existência, tijolos de um laranja vivo, uma estrutura baixa e larga, janelas com caixilhos de chumbo no estilo gótico baronial; um dia

seria condenada num artigo de Pevsner<sup>72</sup>, ou de um membro de sua equipe, como uma tragédia de oportunidades desperdiçadas, e por um autor mais jovem da escola moderna como ‘demasiadamente desprovida de charme’. Havia ali uma casa no estilo Adamita [do século XVIII] até que foi destruída por um incêndio no final da década de 1880. O que restava era o lago artificial e a ilha com suas duas pontes de pedra por onde passava o caminho da garagem e, à margem do lago, havia um templo de estuque, em ruínas (p. 23-24).

Não apenas a casa é destituída de beleza e destinada a se tornar mais um monumento público ou um arquivo da história, mas seus proprietários estão longe das qualidades míticas, registradas na antologia de Girouard, pois não conseguem administrar a propriedade, que já apresenta sinais de abandono. O parque “foi vendido a um fazendeiro do local para pasto do gado” (p. 22). Dentre seus serviçais, todos tratados sob camuflada suspeita, Robbie, filho da arrumadeira, é acusado de estupro e condenado à prisão, sem chance de defesa. A dedicação ao serviço público rende a Jack Tallis o envolvimento com assuntos secretos da guerra, o distanciamento da família e um caso extraconjugal; em outras palavras, uma vida dupla, no duplo sentido. O objeto de maior valor artístico, o vaso de porcelana de Meissen, é quebrado numa tola disputa na fonte. A infalível hospitalidade dos Tallis para com o convidado, Paul Marshall, revela-se ironicamente em cumplicidade com os crimes por ele cometidos. Enfim, a desmistificação da casa de campo inglesa em *Atonement* assume dimensões sociais e ideológicas inconcebíveis sem a operacionalidade da paródia e da metaficção.

Em *Atonement*, a casa está ainda associada a Briony numa espécie de simbiose. Tal fato é observado na passagem inicial do romance, quando o isolamento de Briony é comparado ao isolamento da casa, como pode ser visto no seguinte fragmento: “Seu status efetivo como filha única bem como o isolamento relativo da casa do Tallis, mantinham-na, pelo menos durante as férias de verão, longe das intrigas pueris com os amigos” (p. 6). A interação de Briony com a casa pode ser percebida no desenrolar da Parte I do romance. Observamos que Briony parece ser a única personagem que mais usufrui da casa, do pátio verdejante, dos jardins floridos, do lago artificial, das pontes de pedra e das ruínas do templo, pois ela é quem conhece os segredos daquele lugar,

<sup>72</sup> Nikolaus Pevsner (1902-1983) foi historiador da arte e pioneiro da história do *design*, conhecido pela série de 46 volumes intitulada *The Buildings of England* (1951-74), considerada um dos grandes arquivos do século XX sobre arte. Pevsner também foi responsável pela criação e edição da famosa série *Pelican History of Art* (1953–). Alemão de nascimento, ele naturalizou-se inglês em 1946. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Nikolaus\\_Pevsner](http://pt.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Pevsner)>. Acesso em: 10 out. 2012.

explorando-o nas suas incursões por locais solitários, onde pode dar asas a sua imaginação. Para Briony, a casa é o ‘lugar mágico’, que a inspira a escrever suas histórias. Como Briony, a casa pulsa com vida, respira fantasia e desperta para o amor. Também, como Briony, a casa se transforma e envelhece.

As breves palavras sobre a casa nesta passagem da abertura do romance não são suficientes para traduzir todos estes detalhes, mas, com o desenvolvimento da narrativa, a relevância da relação entre a casa e a personagem-esritora é acentuada. Porém, as transformações sofridas pela casa tornam-se visíveis somente no final do romance, quando do retorno de Briony ao seu lar da infância para a celebração do seu septuagésimo sétimo aniversário, durante o qual *The Trials of Arabella* é finalmente encenada. No final do romance, a casa dos Tallis é convertida num hotel, Tilney’s Hotel, perdendo todo o seu encanto e mistério, pois seu pátio e jardins foram transformados num estacionamento, o parque de carvalhos é agora um campo de golfe, o lago e as ruínas do templo é um gramado com bancos de madeira e latas de lixo.

No nível estrutural, o aspecto lúdico da metaficção é evidenciado, nesta seção do romance, através da inserção de textos ficcionais, do desdobramento de narrativas, das revelações do processo de escrita e da paradoxal relação entre escritor e leitor. De fato, o jogo metaficcional é percebido logo nas primeiras linhas do romance, quando o narrador esconde a identidade da autora da peça teatral. Até a segunda página, o leitor é levado a acreditar que se trata de uma peça escrita por um adulto e prestes a ser encenada em algum teatro. Como num jogo de esconde-esconde, o escritor tem o poder de ocultar ou de revelar; afinal, como observa Briony, através do narrador: “Fingir com palavras era tentador demais, vulnerável demais, constrangedor demais para deixar alguém saber” (p. 7). Além disto, porque a abertura do romance encontra-se focada na peça teatral, o leitor é levado a pensar que *Atonement* é um romance sobre uma peça, mas na verdade *Atonement* é um romance sobre um romance que contém uma peça teatral. Percebemos aqui a ocorrência de mais um jogo metaficcional, um jogo entre escritor e leitor.

O uso de uma onisciência seletiva múltipla, conforme terminologia de Norman Friedman<sup>73</sup>, permite a transmissão das informações contidas nas mentes das

---

<sup>73</sup> Lembremos que, conforme Friedman, na onisciência seletiva múltipla “a história vem diretamente das mentes das personagens”, com as marcas das impressões e percepções que acontecimentos e ‘pessoas’ deixam nessas personagens. Todo o material que compõe a história é “transmitido ao leitor apenas através da mente de alguém presente”; portanto, os pensamentos, percepções e sentimentos são filtrados pelas

personagens. Observamos que esta narrativa introspectiva, neste momento com focalização dominante em Briony, problematizada pela metaficção, contribui para o desdobramento de narrativas, refletidas nos processos cognitivos da personagem, como pode ser visto no seguinte fragmento:

Houve momentos no crepúsculo do verão, depois que se apagava a luz, quando ela, refugiada na sua deliciosa cama laqueada, fazia seu coração palpar com fantasias luminosas e ávidas, pequenas peças em si mesmas, em cada uma delas Leon figurava. Numa, o rosto grande e simpático dele derretia em tristeza enquanto Arabella sucumbia na solidão e desespero. Noutra, lá ele estava, coquetel na mão num bar famoso da cidade, vangloriando-se para um grupo de amigos: Sim, minha irmã mais nova, Briony Tallis, a escritora, vocês devem certamente ter ouvido falar dela. Numa terceira, ele socava o ar em êxtase, enquanto a cortina descia ao final, embora não houvesse cortina, não havia possibilidade de uma cortina (p. 4-5).

Como podemos observar, seguindo o curso da imaginação de Briony, uma micronarrativa atrai outra micronarrativa num processo de encadeamento, como num jogo de montagem para formar a narrativa maior – o romance *Atonement*. Além das incursões na mente da personagem, a própria tematização de ato de escrita possibilita evidentemente a elaboração de estruturas metaficcionais. O romance duplica-se e reduplica-se estrutural e tematicamente.

É interessante observar que ao revelar os jogos da escrita, a metaficção acaba por exibir a alma do poeta. Ilustram esta afirmação as passagens das descobertas de Briony no que concerne a sua própria produção artística: “Com a idade de onze anos ela escreveu sua primeira história – uma bobagem, imitação de meia dúzia de contos folclóricos e carecia, ela percebeu depois, daquele conhecimento vital sobre o mundo que conquista o respeito do leitor” (p. 7); ou no receio de expor seu interior: “A autoexposição era inevitável no momento que ela descrevesse uma fraqueza de caráter, o leitor estaria inclinado a indagar se ela estaria descrevendo a si mesma” (p. 7); e, ainda, relacionado ao reconhecimento da obra: “ela estava descobrindo, como muitos escritores antes dela, que nem todo reconhecimento é útil” (p. 8). Como percebemos, a autocrítica, o receio de desnudar-se diante do leitor e a complexa questão da autoestima,

---

mentes das personagens, enquanto que o narrador onisciente neutro “resume-os e explica-os depois de terem ocorrido” (1967, p. 127-128). Em *Atonement*, estas categorias são problematizadas pela ingerência da metaficção, como veremos posteriormente.



que fazem parte da vida de um escritor, são tratados autorreflexivamente neste início do romance.

O desnudamento do processo de produção ficcional flui com os comentários metaficcionais do narrador acerca da escrita de Briony: ora revelando como o escritor subsidia sua arte: “As longas tardes que ela passava folheando os dicionários resultavam em construções absurdas, mas até fascinantes” (p. 7); ora relatando as descobertas da experimentação em outros gêneros: “Foi um alívio não ter que estar escrevendo os *ela disse*, ou descrevendo o tempo, a chegada da primavera ou o rosto de sua heroína – a beleza, ela havia descoberto, ocupava uma faixa estreita” (p. 9, grifos do autor); ora descrevendo metaforicamente a produção final da arte: “[...] pronta para perfurar as margens, unir os capítulos com pedaços de barbante, pintar ou desenhar a capa e apresentar o trabalho concluído à sua mãe, ou seu pai, quando estivesse em casa” (p. 7).

Ademais, os comentários metaficcionais evidenciam a crítica sobre a peça teatral de Briony nas seguintes palavras: “*The Trials of Arabella* podia ser um melodrama, mas sua autora tinha ainda que ouvir o termo” (p. 9). Certamente, a palavra ‘melodrama’ alude à literatura melodramática do século XVIII, a exemplo de *Clarissa*, de Samuel Richardson, um romance de sete volumes que conquistou o público com uma combinação de realismo e romance. Inclusive, segundo George Sampson, o impacto no público foi tão intenso com o final do romance, que a Inglaterra explodiu em lamentações tão profundas que contagiou o continente com uma onda de tristeza (1975, p. 419). Ao concluir *Narcissistic narrative*, Linda Hutcheon afirma que “[...] cada obra auto-informante internaliza seu próprio contexto crítico. Ignorar isto é falsificar o próprio texto.” (1980, p. 155). A incorporação da crítica denuncia a pluralidade discursiva e a multiplicidade de papéis na narrativa, incidindo sobre a teoria do gênero e os modos de representação.

## 2. Abertura e início do filme

O tema e a estrutura de *Atonement*, regidos pela metaficção, com a presença dos constantes comentários autorreflexivos do narrador, as inserções abstratas na narrativa, a multiplicidade de focalização, a autorreflexão crítica e a ironia paródica, desafiam a transposição do romance para o filme, pois, devido ao caráter essencialmente verbal, estes elementos não são facilmente traduzíveis para a linguagem cinematográfica.

Seymour Chatman afirma que os melhores cineastas geralmente optam por soluções visuais (1990, p. 163). E esta é exatamente a opção adotada na transposição da passagem literária de abertura do romance para a adaptação de *Atonement*, certamente exigida pela densidade metaficcional do romance que, como visto anteriormente, tem a ação interrompida pelos incessantes comentários do narrador literário. Consequentemente, fez-se necessária a adição de várias sequências e a alteração de foco da peça teatral para a casa dos Tallis – um elemento mais visual do que a exposição autorreflexiva do fazer ficcional. Além disto, o canal sonoro torna-se uma instância narrativa equivalente às intrusões autorais do narrador literário, de modo que os ruídos e a música são instrumentalizados para a construção da metaficcionalidade do filme.

A imagem inicial do filme é uma tela escura, com fundo neutro, onde surgem lentamente os pré-créditos (o símbolo e o nome do estúdio), marcados pela ausência de trilha sonora. Ouvimos, então, o som da inserção de uma folha de papel no rolo de uma máquina de escrever e, em seguida, o título do filme é datilografado na tela, também com fundo neutro, letra após letra. A imagem da palavra, sendo formada na tela, já denota um recurso metaficcional, pois aponta autorreflexivamente para o ato da escrita. Aliás, há um desdobramento do processo construtivo, exibindo simultaneamente a construção da imagem verbal e da imagem visual. A passagem para o próximo plano se dá por um corte. Então, surge a imagem de uma fachada de uma casa inglesa, em *close up*, com enquadramento frontal e, lemos, na pista da legenda, a informação: “Inglaterra, 1935”. Com um movimento da câmera para trás, percebemos que não estamos diante de uma casa, mas dentro dela, precisamente, num quarto onde uma menina datilografa sentada na poltrona de uma escrivaninha.

A ilusão construída com o *close up* é desfeita com o *travelling off*<sup>74</sup>. A câmera move-se lentamente para trás e em diagonal, mostrando uma série de miniaturas de animais, dispostos em perfeita ordem, um atrás do outro, como se caminhassem e olhassem todos numa única direção: o local de onde ouvimos o som da máquina de escrever. Ao movimento da câmera, o primeiro objeto que chama atenção é uma cadeira de madeira do lado da lareira. Durante o *travelling*, o quarto é ‘descrito’ visualmente. Vemos em primeiro plano as miniaturas dispostas no chão, mas ao fundo, a câmera mostra outra cadeira ao lado da cama laqueada de branco, que está encostada na mesma

---

<sup>74</sup> *Travelling off* refere-se ao deslocamento da câmera para trás, distanciando do objeto focal, “no qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo ótico e a trajetória do deslocamento” (MARTIN, 2003, p. 47).

parede, coberta por um papel com grandes estampas floridas, onde se encontra a lareira; uma janela, que se situa na lateral esquerda da cama, tem cortinas de tecido translúcido. Ao lado da janela, está uma escrivaninha, onde Briony, sentada numa poltrona, coberta por um tecido de cor clara, datilografa.

O princípio de escalas rege toda a construção da cena, por isto Briony é mostrada como uma figura agigantada em relação às miniaturas; e o fato de estar de costas para as miniaturas corrobora o efeito imagético a que se destina: sugerir o significado do autor-criador, o que é um indício metaficcional. Além da utilização da escala, o movimento da câmera, na diagonal e em pequena verticalização com relação a Briony, contribui para a elaboração da personalidade da pequena ‘escritora’, particularmente, do aspecto dominador e controlador de sua personalidade bem como da sua paixão pelas miniaturas, pela ordem e pela escrita. Portanto, a personalidade de Briony e suas paixões são traduzidas nas miniaturas dos animais, enfileirados do maior ao menor, e posicionados em sua direção. Esta cena alude à criação seguindo seu criador. Se considerarmos que os animais enfileirados representam o público na imaginação de Briony, temos aqui uma paródia do sistema literário pautado no esquema autor-obra-público em bases moralistas, que é questionado no romance *Atonement*.

Indubitavelmente, o elemento espacial adotado como solução na transposição da narrativa metaficcional, a casa, é mais facilmente traduzível para a linguagem cinematográfica. Esta alteração do objeto focal permite a inserção da miniatura da casa em substituição à miniatura da fazenda, existente no romance, e a reduplicação da imagem com a exibição posteriormente da fachada da casa verdadeira, como índice da metaficcionalidade da obra. Possivelmente, as muitas miniaturas das mansões mobiliadas das bonecas de Briony, descritas no romance, vieram a ser a fonte de inspiração desta substituição. Além disto, a alteração na posição dos animais, do peitoral da janela no romance para o chão do quarto no filme, favorece a noção de grandiosidade dada à figura de Briony, com a finalidade de se construir a metaficcionalidade da narrativa, numa explícita alusão ao conceito do criador e sua criação. No âmbito mais amplo do filme, a vantagem desta alteração é que toda a descrição espacial, conduzida pelo canal visual, sintetiza as muitas passagens que detalham o ambiente e alguns comentários autorais do narrador literário concernentes à relação da personagem com o espaço, no caso, Briony e a casa.

A miniatura da casa, que de fato evidencia a importância do espaço na narrativa, é uma réplica da casa dos Tallis, reconhecida pelo espectador na sequência seguinte, quando a fachada da casa ‘verdadeira’ é mostrada também em *close up*. Na realidade, a utilização da casa, como artifício visual, resgata a importância das casas de campo inglesas (*country-houses*) tão presentes na tradição literária. De modo que a utilização deste recurso no filme permite a construção de uma intertextualidade, própria da autorreferencialidade metaficcional. Assim, a casa do Tallis traz à memória as casas de *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, e de *Bleak House* (1852-3), de Charles Dickens, e a casa em *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, – casa que evoca as reminiscências de infância da escritora na Talland House, em Cornwall, onde a família costumava passar o verão. Esta alusão tanto incorpora o estilo arquitetônico, como se refere à similaridade quanto ao tratamento dado à casa nos romances: a ascensão do objeto ao estatuto de *persona*.

Como observado por ocasião da análise do romance, há uma relação metafórica entre a casa e a personagem-escritora. A casa é uma extensão da vida de Briony, pois representa o lugar da sua imaginação. As breves palavras sobre a casa no início do romance não são suficientes para traduzir todos estes detalhes, mas a abertura do filme com a imagem da réplica da casa parece dar relevância a este tema. A imagem é mostrada num enquadramento frontal, em *close up*, e com um tempo de tela suficientemente longo para permitir que o espectador faça as associações devidas e fixe o conteúdo. A casa simboliza, por um lado, a opulência da sociedade inglesa dos séculos XVIII e XIX, enriquecida pelo livre comércio, pela exploração das colônias e pela Revolução Industrial; e, por outro lado, simboliza o espírito inglês, a conflito de classes e a paixão inglesa por jardins.

Ainda na cena do quarto de Briony, a narrativa metaficcional é também elaborada a partir do som da máquina de escrever, emblemático do ofício de escritor na época da história e associado a Briony ao longo do filme. De fato, o ato de datilografar associa metaficcionalmente Briony ao papel de ‘escritora’ e também ao título do filme e ao título dado ao romance de Briony no filme, homônimo do romance de McEwan. Estas são narrações metonímicas exigidas pela especificidade do meio cinematográfico. Além disto, a imagem das letras do título, sendo datilografadas, em conjunção com a imagem de Briony datilografando, levam o espectador a entender, no primeiro momento, que Briony é a ‘autora’ de *Atonement*. Trata-se do jogo metaficcional

sutilmente sugerido pela associação de imagens, revelando o desdobramento de narrativas em *mise en abyme*.

Em seguida, a câmera se aproxima por trás da menina, corta, e circula pelo lado direito, faz um *close up* dos seus olhos, e, em contracampo, com leve angulação descendente, foca o teclado da máquina e sobe, mostrando o papel do rolo da máquina, onde está sendo datilografada a palavra ‘fim’. A palavra ‘fim’ é utilizada para compor o jogo metaficcional e o sentido da mensagem, que associa Briony à autoria de *Atonement*, palavra datilografada na abertura do filme. Há aqui um desdobramento semântico do lúdico, visto que o espectador é, por um lado, conduzido a perceber que Briony está datilografando as últimas linhas de *Atonement*; e, por outro lado, ao descobrir que Briony finalizava *The Trials of Arabella*, o espectador conclui que se enganou, quando na verdade Briony também escreve um romance, cujo título é *Atonement*, no filme. Porém, esta descoberta só ocorrerá no final do filme. De fato, a construção narrativa joga com uma confusão entre o real e o imaginário. Na sequência em questão, a ocularização (usando a terminologia de Gaudreault e Jost) sugere que a atenção de Briony está voltada para a escrita, que seu olhar é atraído pelos mistérios da imaginação, onde sua paixão por segredos é satisfeita. Esta ocularização é usada como um recurso metaficcional e, também, indica a escolha focal da narrativa, filtrada por Briony.

Na continuação do filme, Briony retira o papel do rolo e o junta aos demais que se encontram sobre a escrivaninha, fecha a capa, onde lemos *The Trials of Arabella*, por Briony Tallis. Esta cena é mostrada com a câmera em leve verticalização sobre a personagem, que se encontra fora do plano, de modo que é revelado o que Briony datilografa e o jogo metaficcional é elaborado. Em seguida, Briony levanta-se e começa a caminhar em direção à saída do quarto. Neste momento, entra uma música cadenciada que se harmoniza perfeitamente com o som da máquina de escrever e com a cadência dos passos da menina, percorrendo os corredores do andar superior da casa. O som continuado da máquina de escrever, com a visível ausência da pessoa que datilografa causa, a princípio, estranheza ao espectador mais sensível. Porém, a sobreposição das duas pistas acomoda a percepção do espectador pela unidade sonora que cria. Como “fator de intensificação e aprofundamento da sensibilidade” (MARTIN, 2003, p. 120), a música tem um ritmo cadenciado semelhante ao de uma marcha militar, que se sintoniza com os passos e com a postura de Briony enquanto caminha, seguida pela câmera.

Ademais, a transposição da personalidade de Briony do romance para o filme é feita através desta música que se une ao som da máquina de escrever, funcionando como os comentários metaficcionais do narrador. O posicionamento e movimento da câmera atrás de Briony, como que se a câmera fosse puxada por ela, corroboram a construção da feição controladora de sua personalidade.

Numa transição por corte, a câmera, agora situada num canto do mezanino, em transversalidade com a personagem, abre a objetiva para que se veja o interior do *hall* da casa. Este é todo em madeira escura, talvez mogno, parcialmente iluminado por um fecho de luz natural que vem do alto, possivelmente de uma clarabóia no teto. A iluminação indireta e precária do *hall* cria uma atmosfera de mistério e de tom gótico, que lembra a exploração ambiental praticada pela tradição da literatura gótica inglesa, cuja origem encontra-se no século XVIII. A trajetória de Briony do seu quarto até a cozinha é formada por várias sequências, com transições em cortes, e apresenta uma característica peculiar: uma das curtas sequências parece se repetir, gerando um efeito de estranhamento na narrativa, pois o espectador perde, por alguns segundos, a sequencialidade narrativa devido à confusão mental, causada pela aparente duplicação metaficcional da narração. A câmera ora segue Briony, ora posiciona-se à sua frente, brincando com a percepção do espectador.

Como mencionado anteriormente, um dado importante na adaptação deste início do filme diz respeito à adição de sequências narrativas: as cenas de Briony datilografando as últimas palavras da peça, sua caminhada pelos corredores, a arrumação do quarto, sua passagem pela cozinha e seu encontro com Robbie Turner, que resultam na alteração da ordem da narrativa fílmica, vista em comparação com o romance, e ampliam a duração do início do filme. Além disto, a adição das sequências proporciona a inserção de informações necessárias para a construção do sentido da história; como a caracterização de Briony, a introdução de Grace e Robbie Turner, informações sobre um jantar especial e a possível chegada de visitas, a atmosfera gótica da casa, a relação entre Briony e Robbie, a possibilidade de um conflito de classes e o mundo da fantasia, através dos jardins.

Na cena da cozinha, Briony anuncia haver terminado sua peça teatral e indaga sobre sua mãe. É interessante observar que o timbre de voz de Briony, forte e imperativo, denota determinação, domínio e poder. A câmera mostra em plano geral o espaço de trabalhos da cozinha, onde duas cozinheiras encontram-se atarefadas com a

preparação do jantar. De início, a câmera, posicionada atrás de Briony, mostra, em plano geral, o espaço da cozinha, com mesas centralizadas ao meio, onde estão os objetos do serviço de uma refeição. Ao fundo, dois grandes janelões, com esquadrias de ferro e vidro, compõem a lateral da cozinha. Junto à parede, pintada de verde claro, com barramento em verde escuro, está uma pia repleta de panelas, esperando para serem lavadas. A câmera aproxima-se, centralizando a figura de uma mulher, polindo a louça, e a quem Briony dirige a palavra, indagando sobre sua mãe. Surge uma terceira cozinheira que atravessa a cozinha, advertindo Briony quanto a não querer ser incomodada em ocasiões de tanta tarefa. Diante da advertência da cozinheira, a mulher em destaque esboça uma expressão de gozação com relação a Briony, num tom infantil de intimidade. Esta é a apresentação de Grace Turner, uma das serviçais e mãe de Robbie. A centralidade em Grace indica a sua importância dentro da narrativa. Neste curto diálogo entre Briony e uma das cozinheiras, surge a informação do recebimento de visitas, o que justifica a cena da arrumação do quarto.

A câmera segue Briony que se destina à sala de visita onde a mãe se encontra. Porém, ao se dirigir à sala de visita, Briony encontra Robbie Turner sob o portal que dá para o pátio da casa. Desta feita, a câmera é posicionada intencionalmente à frente de Briony, que interrompe sua caminhada, ao perceber algo do lado de fora da casa. Neste momento, a música, que havia sido retomada com a caminhada de Briony, diminui lentamente, até ser interrompida por completo com a entrada do curto diálogo entre Briony e Robbie. A primeira impressão que temos é que Briony foi atraída pela pessoa de Robbie. Esta impressão é alusiva à ‘real’ atração oculta que Briony, como menina no seu rito de iniciação, nutre por Robbie. Este fato é explicitamente confirmado ao espectador mais tarde no filme, quando a própria Briony conversa com uma colega na enfermaria do St. Thomas Hospital em Londres.

Após uma transição em corte, a câmera move-se lentamente para frente, como que buscando o enquadramento da imagem, desnudando metaficcionalmente a presença de um aparato técnico. Então, vemos Briony de um lado do portal, que dá para uma pequena escadaria e o pátio, e Robbie encostado à parede interna do portal, calçando as botas de trabalho. A tomada desta cena é feita de dentro para fora, com Briony recostada no umbral do arco de pedra, à esquerda, e Robbie em pé, à direita, de modo que se tem a visão de um terraço e de um belo jardim que se estende ao horizonte. Esta imagem tem enquadramento frontal, centralizado, o que provoca um efeito estético

interessante, que realça a beleza imagética. Segundo Ernest Lindgren, a iluminação “serve para definir e modelar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos” (*apud* MARTIN, 2003, p. 57). A profundidade de campo, obtida pela luz incidindo sobre o jardim, atrai o olhar do espectador para o jardim. A incidência da luz sobre os jardins chama atenção para o espaço exterior, cheio de beleza, cor e encanto – um lugar próprio para fantasias, sonhos e imaginação.

A câmera, levemente *a plongée*, com relação a Robbie, sugere um distanciamento social entre as personagens: dentro da casa, está a menina de classe alta; do lado de fora, o jovem pobre, filho da arrumadeira Grace, preparando-se para seu trabalho no jardim. Trata-se, então, de uma posição de superioridade social da patroa Briony em relação ao empregado Robbie. Destacamos, neste momento, a introdução do conflito de classes, que pode contribuir para definir a acusação feita contra Robbie posteriormente. De acordo com Martin, a câmera *a plongée* “tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade” (2003, p. 41). De fato, no âmbito geral do filme, Robbie Turner é abatido moralmente pela acusação de Briony e, achado em infortúnio, literalmente esmagado pela fatalidade.

Percebemos, no entanto, que há uma cumplicidade entre Robbie e Briony, no sentido de que ele conhece os escritos dela, pois afirma: “Sempre me deu cópias encadernadas de suas histórias. Tenho todas guardadas”. Metaficcionalmente, Robbie desempenha o papel do leitor tanto no romance como no filme – papel introduzido neste breve diálogo. O papel do leitor tem fundamental importância em *Atonement*, pois, longe de ser uma atividade passiva, o ato de leitura, tematizado no romance e transportado para o filme é elemento crucial na construção das narrativas metaficcionalis. De modo que o leitor/espectador é conscientizado acerca de seu papel como colaborador na elaboração da mensagem. Além disto, a discussão sobre a leitura e suas implicações, incorporada na obra pela metaficção, proporciona a intertextualidade, via paródia, com a tradição do gênero novelístico, uma vez que dá ocasião às conversações sobre livros e escritores. Conversações presentes também em *Northanger Abbey* e resgatadas parodicamente com a finalidade de traçar e revisar respeitosamente a tradição do gênero novelístico, à luz do novo contexto.



Outro corte e, desta vez, a câmera segue Briony até a porta da sala de visita, acompanhada pela música e pelo som da máquina de escrever. Briony fecha a porta e ocorre uma sobreposição da trilha sonora com a imagem da cena seguinte. Então, a trilha sonora é abruptamente interrompida com um fechamento do compasso musical, coincidindo com a entrada do pronunciamento da mãe de Briony acerca da peça. Este recurso chama atenção para as palavras de Emily Tallis, produzindo um efeito de suspense. Nesta última sequência, os poucos segundos de silêncio, causados pela ausência dos recursos sonoros, acentuam a atmosfera de expectativa que paira no ar durante a cena. Este tom de suspense coincide com o sentimento de Briony, expresso pela brilhante atuação da atriz, ao fingir esconder sua expectativa até que a mãe expresse total aprovação à sua obra artística.

Com o fechamento da porta, há a entrada da última sequência, correspondente à seção do romance, proposta na presente análise. Neste caso, também ocorre uma interrupção da continuidade fílmica, provocada pela imagem da porta da sala fechada, indicando a passagem de um plano ao outro. Percebemos aqui o uso metaficcional da transição, causando um impacto no espectador pelo súbito impedimento do olhar. A sequência da leitura da peça teatral por Emily Tallis, que se segue, diverge daquela do romance, pois acontece na sala de visita e não no quarto de Emily; e Briony não está sentada ao lado da mãe, abraçando seu pescoço, o que obrigava a mãe a esboçar as emoções da leitura através das expressões faciais. Num sofá, de dois lugares, mãe e filha podem ser vistas uma ao lado da outra, mas ao mesmo tempo de frente uma para a outra, de forma que Briony pode estudar cada reação da mãe, durante a leitura, e o espectador pode perceber a expectativa e ansiedade da menina por uma resposta imediata. A tomada em diagonal favorece a visão das duas personagens, sentadas no sofá, terminando a leitura da peça teatral, e o posicionamento de Briony, de frente para a câmera, permite ao espectador captar todas estas nuances. O entusiasmo da mãe, indicado pela palavra ‘estupendo’, leva Briony a expressar seu desejo de ser admirada por seu irmão Leon, para quem ela escreveu a peça teatral.

Quanto à recepção, a exemplo do romance, o espectador é confundido ou ‘enganado’ pela ingerência da metaficção. A primeira imagem do filme, em *close up* sobre a miniatura da casa, por alguns segundos cria a ilusão de se estar diante de uma fachada verdadeira. Como mencionado, a ilusão é desfeita com o movimento da câmera, ampliando a visão do espectador. Este processo de construção e desconstrução da ilusão

é desenvolvido ao longo da narrativa fílmica, surpreendendo o espectador em vários momentos. Portanto, o espectador é constantemente solicitado a refazer a leitura daquilo que vê, à medida que a narrativa desvela a ficcionalidade da obra. De acordo com Stam, os textos autorreflexivos “[d]esempenham sua própria hermenêutica e alertam seu público contra as armadilhas da leitura e da interpretação” (1981, p. 70).

Portanto, quando se trata de filmes metaficcionais, além das atribuições prontamente esperadas do espectador, este ainda é conscientizado acerca da sua participação dentro do processo de feitura fílmica e é instado a refletir sobre a natureza da arte cinematográfica. Como na literatura, a metaficcionalidade fílmica implica na alteração do papel do espectador, uma vez que há o distanciamento necessário à conscientização do processo e, simultaneamente, há o envolvimento exigido pela coparticipação na construção do significado da mensagem. De modo que as relações entre a elaboração e a interpretação da obra fílmica são paradoxais e, conseqüentemente, incidentes na teoria e crítica cinematográficas. Observamos, ainda, que a especificidade do meio cinematográfico permite a utilização de vários recursos para efetuar a materialização da metaficcionalidade verbal em linguagem fílmica, adequadamente elaborada na adaptação de *Atonement*.

### 3. Cena da fonte

Em termos estruturais, o desdobramento narrativo, problematizado pelas diferentes focalizações, motivou a escolha da análise da cena da fonte. Este tipo de jogo de espelhos gera micronarrativas que se contrapõem em perspectiva, mas, de modo paradoxal, se complementam em termos diegéticos, contribuindo para a construção da metaficcionalidade do texto. De fato, a focalização e a instância narrativa são as principais categorias a serem analisadas nesta passagem literária, o que, obviamente, demanda a busca de suportes teóricos que satisfaçam as exigências do texto. De modo interessante, a mesma história desdobra-se em duas versões, com focalização em Cecilia na primeira versão e focalização em Briony na segunda versão. A primeira versão, que corresponde a todo o capítulo dois da primeira parte do romance, culmina com o despertar do desejo de Robbie por Cecilia; e a segunda versão, que corresponde à segunda metade do capítulo três, traz a interpretação de Briony sobre a cena da fonte,

cujos desdobramentos resultam no ‘crime’ de Briony e na prisão de Robbie. Entretanto, elementos metaficcionais desestabilizadores, como a carta do editor e a questão da ‘autoria’ de Briony, problematizam a focalização, exigindo novas leituras do texto. Nas versões da cena da fonte, destacamos a dramatização do ato de leitura, agenciado pela metaficção, exigindo do leitor o engajamento na construção do sentido do texto e, paradoxalmente, provocando o estranhamento pela visibilidade do fazer ficcional.

### 3.1. Primeira versão da cena da fonte no romance

Devido à focalização em Cecília, destacamos nesta passagem da fonte a tensão emocional existente entre ela e Robbie. Ressaltamos que a focalização em Cecília possibilita a introdução da história de amor e dos temas do desejo e da paixão no romance. O desconforto que um sente na presença do outro provoca em Cecília inquietação e irritação; enquanto que em Robbie, este estado de espírito reflete-se num certo comportamento cerimonioso que o distancia mais do que o aproxima de Cecília. A tensão acumulada nos anos de silêncio entre Cecília e Robbie, passados na universidade, explode na disputa pelo vaso de porcelana. E da irritação de Cecília nasce o impulso para mergulhar na fonte, como uma forma de contrariar Robbie. Porém, a visão de Cecília, como uma ninfa, emergindo da água da fonte, desperta o desejo de Robbie por ela, ou melhor, traz à tona o fogo da paixão, já latente no seu íntimo.

É esta visão que irá inspirar Robbie a escrever a versão erótica do bilhete enviado a Cecília. De modo interessante, a história de amor de Robbie e Cecília surge ‘tempestuosamente’ debaixo dos olhos de Tritão<sup>75</sup>. Conforme Commelin, “[o]s poetas atribuem a Tritão um outro ofício além de arauto de Netuno: o de acalmar as ondas e fazer cessar as tempestades” (s/d, p. 115). Ironicamente, é Robbie quem encosta a palma da mão sobre a água da fonte “como que para acalmá-la” (p. 39), desconstruindo a função poética atribuída a Tritão. Aliás, o Tritão da fonte dos Tallis dá já sinais claros de decadência, observados na seguinte descrição:

---

<sup>75</sup> Conforme a mitologia, “Tritão, filho de Netuno e de Anfitrite, era um semideus marinho; a parte superior do seu corpo até os rins figurava um homem nadando, a parte inferior era de um peixe de longa cauda. Era o arauto do deus do mar, a quem precedia sempre, anunciando a sua chegada ao som de uma concha recurva; algumas vezes é trazido à superfície das águas, outras vezes aparece em um carro puxado por cavalos azuis” (COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d, p. 115).

Dos quatro golfinhos cujas caudas sustentavam a concha sobre a qual o Tritão se equilibrava, o mais próximo a Cecilia tinha a boca escancarada entupida com musgos e algas. Seus olhos de pedra esféricos, grandes como maçãs, eram de um verde iridescente. Toda a estátua havia adquirido, no lado voltado para o norte, uma pátina de um azul esverdeado, de modo que, visto de certos ângulos e na penumbra, o musculoso Tritão realmente parecia estar cem léguas abaixo da superfície do mar. A intenção de Bernini deve ter sido de que a água escorresse sonoramente da concha larga, com bordas irregulares, sobre a bacia, que ficava abaixo. Mas a pressão era tão fraca, que a água escorria silenciosamente pela face inferior da concha, onde um limo oportunista pendia dos pontos de água que gotejava, como estalactites numa caverna de calcário (p. 35-6).

O aspecto decadente do Tritão denuncia o seu estado de abandono, que reflete a crise familiar dos Tallis e, num sentido mais amplo, reflete a decadência da instituição do matrimônio. Apesar da aparente opulência e do esnobismo de Emily e Leon, o estado de abandono é algo generalizado na família. Praticamente abandonada pelo marido infiel, Emily esforça-se para manter as aparências de um matrimônio feliz; mas, acometida de constantes enxaquecas, não consegue administrar a casa e nem sequer cuidar dos filhos, pois “[a] enfermidade a impedia de dar aos filhos tudo que uma mãe devia dar” (p. 84). A ausência da mãe leva Cecilia a assumir os cuidados com Briony e a passar uma ou outra instrução aos empregados, mas ela mesma precisa de atenção: “Cecilia levava bandejas de chá ao quarto da mãe – tão espetacularmente bagunçado quanto o seu – na esperança de desenvolver alguma conversa mais íntima” (p. 25). Porém, os esforços de Cecilia são inúteis, visto que Emily “recostava-se nos travesseiros, com sua expressão inescrutável no rosto, na penumbra do quarto, esvaziando sua xícara num silêncio lânguido” (p. 25). Esta situação agrava-se com a chegada dos primos do norte, que ‘abandonados’ pelos pais, em processo de divórcio, ficam quase que entregues a si mesmos.

A história de amor entre Robbie e Cecilia desdobra-se metaficcionalmente em dois *denouements*: um trágico e, paradoxalmente, um feliz. O final trágico relata a morte prematura de Robbie e de Cecilia durante a II Guerra Mundial, ocasionada, em parte, pela intervenção catastrófica de Briony, e reflete a natureza contingente da ‘realidade’. O final feliz é inventado pela ‘escritora’ Briony e a união dos amantes é tornada possível apenas na ficção. A estética metaficcional gerencia estes desdobramentos

finais, em que elementos antitéticos se encontram em relações dialógicas, provocando a confluência temática do imaginário com o ‘real’ e da ética com a estética.

A narrativa densamente introspectiva desta passagem parodia a literatura moderna de cunho psicológico, cujos expoentes no contexto mundial são o escritor norte-americano Henry James, a escritora inglesa Virginia Woolf e o escritor irlandês James Joyce. Este rico ‘capítulo’ da história da literatura ocidental certamente seria incluído numa revisão orientada pelo propósito metaficcional paródico que norteia a estética do romance *Atonement*. O tratamento dado à escritura por estes escritores inaugurou uma nova fase do desenvolvimento da narrativa, ainda não experimentado no meio literário até então. Assim, rompendo com os paradigmas convencionais do fazer literário do século XIX, surgiu uma narrativa inovadora caracterizada pela descrição de impressões, percepções e emoções, veiculadas por digressões psicológicas.

Através do uso de técnicas como o monólogo interior e o fluxo da consciência, a arte literária moderna se internaliza, torna-se autorreflexiva e deixa seu legado incontestado na prática da literatura contemporânea. De fato, a influência de James, de Joyce e de Woolf no romance de McEwan é explicitada não apenas através do estilo parodiado, mas também através da temática. Apesar da influência de Virginia Woolf, por exemplo, Peter Childs argumenta que “*Atonement* também ecoa a recriação de Bourton feita por Clarissa na sua rememoração em *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, e seu método de alterar as perspectivas lembra fortemente a escrita de Woolf” (CHILDS, 2006, p.130). Os traços da personagem Clarissa são visíveis em Emily Tallis, particularmente no capítulo seis da primeira parte de *Atonement*, em que observamos, num estilo internalizado, as impressões de Emily, acompanhando os movimentos das pessoas na casa, quase que telepaticamente.

E, assim, ela permanecia deitada, enquanto a tarde se esvaía. A porta da frente se abria e fechava. Briony teria saído de mal-humor, provavelmente para ficar junto à água, na piscina, ou no lago, ou talvez ela tenha ido até ao rio. Emily ouviu um passo cuidadoso na escada – Cecilia finalmente levando as flores para o quarto de visitas, uma tarefa simples que ela tinha lhe pedido muitas vezes que fizesse naquele dia. Depois, mais tarde, Betty chamando Danny, e o som da carruagem sobre o cascalho, e Cecilia descendo para receber as visitas, e logo em seguida, se espalhando pela penumbra, um levíssimo cheiro de cigarro – ela tinha pedido milhares de vezes para que não fumasse na escada, mas Cecilia queria impressionar o amigo de Leon, o que talvez não fosse má ideia. Vozes ecoando no hall,

Danny subindo a escada com a bagagem, depois descendo, e silêncio – Cecilia teria levado Leon e o Sr. Marshall até a piscina para tomar ponche que Emily pessoalmente fizera naquela manhã. Ouviu uma criatura quadrúpede descendo a escada – os gêmeos, querendo ir à piscina e logo se decepcionado ao ver que ela estava ocupada (p. 86-87).

É interessante pontuar que o romance *Atonement* caracteriza-se por uma narrativa introspectiva, cuja presença se justifica, pois a introspecção também assinala a representação do processo cognitivo, próprio da construção do pensamento e do discurso. Portanto, a introspecção encontra-se a serviço da estética metaficcional do romance. Ademais, a narrativa introspectiva em *Atonement* permite a instauração de um modo de caracterização, filtrado pelas mentes das próprias personagens. Particularmente, no caso de Briony, a caracterização surge também vinculada aos comentários autorais ao longo do romance, sinalizando o papel de ‘autora’ que lhe é atribuído. Um exemplo deste processo de caracterização, extraído do capítulo dois, traz informações importantes acerca do caráter de Cecilia e, sob a perspectiva de Cecilia, também é evidenciado o caráter de Robbie.

Ninguém retinha Cecília, particularmente ninguém se importaria se fosse embora. Não era o torpor que a impedia – ficava frequentemente inquieta a ponto de irritar-se. Ela simplesmente gostava de sentir que era impedida de partir, que precisavam dela. De vez em quando se convencia de que estava ali por causa de Briony, ou para ajudar a mãe, ou porque aquela era realmente sua última mais longa estadia em casa e ela lidaria com a situação. De fato, o pensamento de fazer as malas e tomar o trem matinal não a estimulava. Partir por partir. Protelando ali, entediada e acomodada, era uma forma de autopunição mesclada com o prazer, ou a expectativa de prazer; se fosse embora, alguma coisa ruim poderia acontecer ou, pior ainda, alguma coisa boa, alguma coisa que ela não podia perder. E havia Robbie, que a exasperava com sua afetação de distância, e seus planos mirabolantes que ele somente discutia com o pai dela. Eles se conheciam desde os sete anos, ela e Robbie, e a incomodava que ficassem constrangidos quando conversavam. Embora achasse que era culpa mais dele – será que o diploma de primeira classe lhe subira à cabeça? – sabia que isto era algo que devia esclarecer antes de pensar em partir (p. 27).

Como Robbie, Cecilia havia concluído os estudos em literatura na universidade de Cambridge e precisava tomar decisões sobre sua vida pessoal e profissional. Embora Cecilia busque motivos que justifiquem sua estadia com a família, seus pensamentos

evidenciam o tédio e a apatia que dominam sua vida, a superficialidade do seu relacionamento familiar e sua preocupação com Robbie. “Ela não podia ficar ali, sabia que devia fazer planos, mas nada fazia” (p. 26). O aparente distanciamento de Robbie a perturba e intensifica sua inquietação. Sua expectativa por algum acontecimento novo e sua relação com Robbie parecem ser bons motivos para permanecer um pouco mais com a família. Na verdade, a questão da expectativa, apresentada na citação, prepara o leitor para os acontecimentos futuros, mas, de modo lúdico, não deixa claro para qual direção este futuro apontará.

Além disto, esta passagem mostra a introdução gradativa de Robbie na narrativa, que acontece através da ótica de Cecilia. O comentário acerca do grau concedido a Robbie esconde, realmente, a indignação de Cecilia em relação ao tratamento desigual dado aos estudantes do sexo feminino em Cambridge. Pois, neste sentido, os regulamentos internos da instituição, que perduraram até 1948, impunham restrições que impediam Cecilia de receber seu mérito, embora esta tenha conseguido o terceiro lugar nos estudos. Vale ressaltar que há aqui uma crítica sutil à discriminação contra a mulher dentro do sistema educacional inglês, pois “eles realmente não concediam diplomas às mulheres, de modo nenhum” (p. 35).

Um dos aspectos mais notáveis em *Atonement* diz respeito à relação entre o romance e a carta do editor da *Horizon*, Cyrill Connolly, a Briony, destacando particularmente a cena da fonte. Na carta, Connolly elogia a construção de algumas imagens e o modo como os temas da imaturidade e da iniciação na vida adulta são explorados. Porém, ele critica a excessiva influência de Woolf no texto, a falta de desenvolvimento do enredo, atribuída a uma “*qualidade estática*” (p. 403, grifo do autor) na escrita, apesar de um início promissor. Connolly não questiona o “*valor dessa experimentação*” do romance psicológico, pois tal procedimento “*permite que o escritor mostre seus talentos, mergulhe nos mistérios da percepção, apresente uma versão estilizada dos processos de pensamento, permite que as divagações e imprevisibilidade do íntimo sejam exploradas e assim por diante*” (p. 402, grifos do autor). Contudo, ele aponta para o risco de se tropeçar no preciosismo, que pode impedir o movimento da narrativa para frente. Connolly sugere que uma narrativa fluente cativa a atenção do leitor.

O mais interessante é observar que as recomendações do crítico, feitas na carta, foram ‘acatadas’ na escrita da primeira parte do romance *Atonement*. No seu ensaio

sobre este romance de McEwan, ao examinar a carta do crítico incorporada na narrativa do romance, Frank Kermode conclui: “[a] implicação é que o romance atual é uma expansão daquele primeiro trabalho” (*apud* CHILDS, 2006, p. 133). O comentário de Kermode ressalta a correlação e, sobretudo, a influência da carta do crítico no romance. Isto significa que a primeira parte do romance, que contém as duas versões da cena da fonte, é elaborada para ser compreendida como uma reconstrução ampliada da novela *Two figures by a fountain*. Ademais, ao comentar sobre as várias versões do seu romance, Briony afirma ser “[a] versão mais antiga, [aquela de] janeiro de 1940 [...]” (p. 476). Então, entendemos que a novela *Two figures by a fountain* é a primeira versão do romance de Briony, o que reitera a conclusão de Kermode.

Além disto, na última parte de *Atonement*, há a revelação de Briony sobre sua decisão de narrar seu ‘crime’: “[...] da segunda versão em diante, decidi descrevê-lo. Considerei ser minha obrigação não disfarçar nada – os nomes, os lugares, as circunstâncias exatas – coloquei tudo no texto como se fosse um relato histórico” (p. 476-7). Segundo Briony, a segunda versão do seu romance data de “junho de 1947” (p. 476), o que daria a ela vinte e cinco anos de idade. O fato é que os desdobramentos narrativos, provocados pela metaficção, permitem argumentar, após a leitura da carta de Connolly, que a primeira parte do romance *Atonement* pode ser lida como uma das versões do romance de Briony, ‘enxertada’ no romance de McEwan.

No que concerne especificamente à cena da fonte, um paralelo entre a carta de Connolly e o romance *Atonement* desnuda as alterações feitas no texto, supostamente a partir dos comentários do crítico. Connolly primeiramente lamenta a ausência de um exemplo da escrita da menina-escritora na novela *Two figures by a fountain*. McEwan começa o romance *Atonement* com uma peça teatral escrita por Briony aos treze anos, da qual se tem um fragmento do prólogo, logo nas primeiras páginas. Connolly comenta sobre a improbabilidade de se usar um vaso Ming para colher água na fonte e o vaso usado é “de autêntica porcelana Meissen, a obra do grande artista Höroldt, que o pintara em 1726” (p. 30), descrito e historiado por Cecilia no Capítulo II. Também, a descrição da fonte é corrigida, conforme a explicação dada por Connolly de que escultura *Triton* de Bernini se localiza na Piazza Barberini e “*não na Piazza Navona*” (p. 404, grifo do autor). Connolly observa que a jovem entra vestida na fonte, na novela de Briony, e Cecilia tira as roupas de cima nas duas versões da cena da fonte em *Atonement*, o que pode trazer implicações morais. Connolly sugere que a menina devia ignorar a



existência de um vaso quebrado, o que pode contribuir para confundir a menina, na sua interpretação da cena. Para impulsionar o mistério no enredo, Connolly sugere que a jovem mergulhe na fonte e assim acontece em *Atonement*. Talvez, atentando para a sugestão de se utilizar um modo mais econômico de escrita, a versão do personagem masculino é suprimida. A versão da menina na janela é transferida para um segundo momento e a disputa pelo vaso nesta segunda versão é omitida, o que favorece a fantasia da menina (Briony) contra o homem (Robbie) em *Atonement*; pois desconhecendo a existência do vaso, a menina (Briony) fica livre para imaginar a motivação dos gestos e das ações do personagem masculino (Robbie). Connolly, ainda, questiona a ineficiência no desenvolvimento da cena da fonte, trazendo as seguintes reflexões:

*Se esta menina compreendeu de modo tão equivocado a estranha cena que se desenrolou diante de seus olhos, ou ficou tão intrigada com ela, de que maneira este fato poderia afetar as vidas dos dois adultos? A menina poderia intervir entre eles de modo desastroso? Ou os aproximaria, de propósito ou por acaso? Não poderia ela, de modo inocente, os expor de alguma maneira, diante dos pais da moça, por exemplo? Certamente eles não aprovariam uma ligação entre sua filha mais velha e o filho da arrumadeira. O jovem casal poderia vir a utilizar a menina como mensageira? (p. 403-4, grifos do autor)*

A relevância destas ponderações está espelhada na própria narrativa de *Atonement*, que se desenvolve a partir da cena da fonte. Observamos que as cogitações de Connolly são ‘adotadas’ integralmente no romance, de modo que o enredo se desenvolve a partir da tensão elaborada pela intervenção desastrosa de Briony, que serve de mensageira para Robbie e expõe o casal a uma situação difícil, que os obriga à separação; mas, intencionalmente, os aproxima na sua ficção. Connolly ainda aconselha Briony acerca da recepção da narrativa, lembrando que “[s]eus leitores mais sofisticados podem muito bem conhecer as mais recentes teorias da consciência de Bergson, mas estou certo de que eles guardam um desejo infantil de ouvir uma história, de ficar em suspense, de saber o que acontece” (p. 404, grifos do autor). Ressaltamos que as teorias da consciência de Henri Bergson postulam a dinamicidade da consciência, a qual se caracteriza por constante mudança, com a agregação de impressões presentes às lembranças passadas.

Sem dúvida, estas teorias influenciaram a estética do modernismo, incidindo na construtividade do romance psicológico. Connolly reconhece a importância das teorias bergsonianas, mas sabiamente adverte Briony sobre o efeito da narrativa excessivamente introspectiva e sobre a necessidade do público por uma história bem contada; em suas palavras: “[u]m desenvolvimento é necessário” (p. 402, grifos do autor). Neste sentido, as palavras de Connolly denunciam uma crítica a possíveis preciosismos praticados no modernismo. Aliás, esta crítica é esperada por meio do propósito paródico de revisão do cânone literário, presente em *Atonement*. Entretanto, a inserção de elementos reais na ficção, vista nesta mesma carta, já sinaliza as marcas do pós-modernismo no romance.

O conflito de classe, também mencionado por Connolly, é uma questão crucial no desenvolvimento narrativo de *Atonement*. Por envolver o tratamento com o outro, o conflito de classes associa-se à discussão da ética da alteridade e, semelhante ao tema da guerra, que perpassa o romance, envolve todas as personagens. Aliás, no âmbito privado, as tensões sociais são construídas através das diferenças de classe entre três segmentos: os Tallis, seus familiares e os empregados. Os Tallis pertencem a uma classe média alta, embora sua descendência do lado paterno tenha origens na classe operária. Na verdade, Cecilia tenta traçar a árvore genealógica da família e descobre que

[...] do lado paterno, antes de seu bisavô abrir sua humilde loja de ferragens, os ancestrais estavam irreparavelmente afundados num pântano de trabalhadores rurais, com mudanças de sobrenomes suspeitos e confusos entre os homens e casamentos informais jamais registrados nas paróquias rurais (p. 26).

Apesar desta origem social, o esnobismo caracteriza alguns membros da família Tallis, como Emily e Leon, de modo que mesmo a benevolência de Jack Tallis, ao doar o bangalô a Grace Turner e custear as despesas com a educação de Robbie, é considerada um capricho de Jack. Para Emily, “na realidade Robbie era um dos hobbies de Jack, a prova viva de algum princípio igualitário que ele seguia há anos” (p. 193). A oposição de Emily à decisão do seu marido de financiar os estudos de Robbie tinha por motivo a intolerância à classe operária. Emily julgava aquilo “uma intromissão e uma injustiça com Leon e as meninas” (p. 194). Ela não suportava a possibilidade da inserção de um intruso na sua classe social, pois afinal a educação iria proporcionar “[a]

elevação de Robbie” (p. 194). Sua frase costumeira sobre este assunto é clara: “[n]ada de bom virá daí” (p. 194).

O mesmo esnobismo pode ser visto em Leon. Ao comentar com Cecília que havia convidado Robbie para o jantar, Leon desfere sua zombaria: “‘Você acha que ele não pode segurar uma faca e um garfo’” (p. 67). Afinal, a etiqueta à mesa não é esperada daqueles de classe operária. Numa das cartas a Robbie, ao explicar sobre sua decisão de se separar definitivamente da família, Cecília escreve: “[a]gora que me separei deles, estou começando a entender o esnobismo que estava por trás da estupidez deles” (p. 267). Na verdade, o esnobismo esconde a hipocrisia, com a qual Emily é conivente, pois finge aceitar as mentiras do marido infiel, para manter o *status quo*:

Se essa falsidade era hipocrisia convencional, ela tinha de admitir que a hipocrisia tinha sua utilidade. Ela tinha fontes de contentamento em sua vida – a casa, o parque e, acima de tudo, os filhos – e para preservá-las ela não questiona Jack. [...] Aquelas mentiras constantes, embora não fossem amor, eram uma forma de atenção; certamente ele deveria gostar dela para inventar mentiras tão elaboradas e durante tanto tempo. A falsidade de Jack era uma forma de tributo à importância de seu casamento (p. 189).

Nesse caso, o fingimento passa a ser uma forma de camuflar a crise matrimonial, em prol da manutenção de uma situação conveniente. Emily representa o segmento burguês da sociedade, que, embora esteja em franca decadência, faz uso de armas, como a mentira e a hipocrisia, para sustentar sua aparência social e conservar-se no poder. Agravando a crise familiar, há a questão do divórcio da irmã mais nova de Emily e seu escandaloso romance com um homem da rádio, resultando no envio das crianças para a casa dos Tallis, como “refugiados de uma verdadeira guerra civil familiar” (p. 9). Além de carregarem o opróbrio de serem filhos de pais divorciados, esta condição de ‘penetras’ no círculo familiar dos Tallis os coloca em posição inferior. Por isto, os primos do norte “agora, como convidados na sua [de Briony] casa, acreditavam que lhe deviam um favor. O que era pior ainda, Lola deixava claro que também ela estava agindo por obrigação” (p. 15).

As consequências desta turbulência familiar refletem-se no comportamento disfuncional dos Quinceys. Jackson, um dos gêmeos, “havia urinado na cama, como acontece com meninos pequenos em crise quando dormem fora de casa” (p. 40). Lola,

em plena efusão hormonal dos seus quinze anos, demonstra sensualidade nos pequenos detalhes da sua postura e aparência: “[s]uas sandálias revelavam uma tornozeleira e as unhas pintadas de vermelho” (p. 13) e “[v]estia uma calça de flanela pregueada à altura dos quadris e que se alargava no tornozelo e uma suéter de *cashmere* de manga curta” (p. 42). No primeiro encontro com Paul Marshall, Lola examina-lhe o rosto e percebe que “[e]ra um rosto cruel, mas seus modos eram agradáveis, e isto era um combinação atraente” (p. 74-5) e, finalmente, sem um suporte familiar adequado, Lola entrega-se aos seus impulsos “como a adulta que no íntimo acreditava ser” (p. 42), pratica sexo ‘ilícito’ com Paul Marshall, considerando-se que houve sexo consentido e não estupro, e silencia diante da acusação injusta feita por Briony contra Robbie, tornando-se cúmplice dos crimes de Marshall. De modo interessante, esta Lola é uma referência intertextual com *Lolita*, de Vladimir Nobokov.

Entretanto, o cerne do conflito de classe em *Atonement* reside no relacionamento entre a jovem de classe média alta (Cecilia) e o filho da arrumadeira (Robbie). No sentido de examinar esta questão, voltamos o olhar para a cena da biblioteca em *Atonement*. Como já mencionado, a cena da biblioteca tem duas versões: uma na perspectiva de Briony e outra na perspectiva de Robbie, esta última narrada no capítulo onze. Na segunda versão, durante o jantar na casa dos Tallis, Robbie relembra seu encontro com Cecilia na biblioteca. Em meio às suas lembranças, o narrador nos informa: “Ele estava prestes a evocar para ela um momento particular de exuberância, uma impaciência passageira com a convenção, uma lembrança da leitura da edição Orioli<sup>76</sup> de *Lady Chatterley’s Lover*, que tinha comprado clandestinamente no Soho” (p. 168-9). Ardendo em desejo e paixão, sentimentos suscitados justamente na cena da fonte, Robbie havia se preparado para encontrar Cecilia, mas a informação de que Briony havia lido seu bilhete erótico constrange-o a se desculpar. Esta tensão entre o casal chega ao clímax na biblioteca, quando, finalmente, eles consumam seu amor, tendo relações num canto afastado, encurralados entre as prateleiras de livros. Porém, este momento único de puro êxtase é interrompido pela entrada de Briony na biblioteca. A interrupção denuncia a presença na cena do ‘algoz’ – aquela que há de impedir a

---

<sup>76</sup> A primeira publicação de *Lady Chatterley’s Lover* foi em julho de 1928 em Florença, Itália por Orioli. Porque seu romance foi considerado obsceno e pornográfico na Inglaterra, Lawrence encontrou dificuldades com as editoras e ele mesmo custeou esta edição italiana. No entanto, muitas cópias piratas do romance surgiram na Europa e nos Estados Unidos e, somente em 1960, a edição inglesa da Penguin Books foi publicada, após uma batalha judicial contra os editores. Diante desta informação, podemos compreender por que a cópia comprada por Robbie tinha que ser clandestina.

felicidade do casal. Mas aquele canto da biblioteca, o único lugar onde Cecília comanda seu próprio destino, alimenta o desejo de Robbie e dá-lhe uma razão para viver em meio à tragédia que se abate sobre sua vida.

*Atonement* intertextualmente dialoga com *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence e é perceptível um paralelismo entre a obra de McEwan e a obra de Lawrence. Nos dois romances, a personagem feminina ocupa a posição social superior. Em *Atonement*, a temática do conflito de classe é contextualizada no cenário social inglês que antecede a II Guerra Mundial e, embora Robbie Turner, o filho da arrumadeira, goze dos mesmos privilégios que os filhos dos Tallis e até galgue uma ascensão intelectual por meio da educação, o mesmo grupo social que promove sua elevação ironicamente o condena, frustrando toda possibilidade de uma ascensão social e, mesmo, de dignidade humana. Também, a ambientação da cena de sexo em ambos os romances associa-se à personagem de classe inferior: Connie Chatterley encontra-se com Mellors na cabana da floresta – habitação do guarda-caça, enquanto que Cecília se entrega a Robbie na biblioteca – símbolo da educação, que é meio de ascensão social de Robbie. Ademais, McEwan faz uso do estilo de escrita de Lawrence no sentido de detalhar o ato sexual numa linguagem poética, bem como no uso de palavras tabus, que causam grande constrangimento: “A palavra: ela [Briony] tentava impedir que ela ressoasse em seus pensamentos, e ainda assim, ela dançava neles de modo obsceno, um demônio tipográfico, sugerindo anagramas vagos e insinuantes [...]” (p. 145). Sabemos que tanto a linguagem quanto ao tema do conflito de classes motivaram as querelas e as celeumas em torno de *Lady Chatterley's Lover* no passado, mas, ao revisitar o romance de Lawrence, McEwan confere certamente um intento reverencial à obra intertextualmente ‘citada’.

Além disto, a temática do conflito social explora a crítica à burguesia inglesa, tipificada nos Tallis, e a sua intolerância à classe popular ou a qualquer tentativa de ascensão social desta, especialmente via casamento, o que é visto como petulância e oportunismo. A alta sociedade não tolera o que considera transgressões e esse conceito transparece nas palavras de Briony, exemplificadas na citação abaixo. Ao observar a cena da fonte da janela do seu quarto, Briony interpreta os gestos de Robbie como

[u]ma proposta de casamento: Briony não estaria surpresa. Ela mesma tinha escrito um conto no qual o lenhador humilde salvou uma

princesa de afogamento e terminou casando-se com ela. O que se apresentava aqui encaixava bem. Robbie Turner, filho único de uma humilde arrumadeira, pai desconhecido, Robbie, cujos estudos haviam sido financiados pelo pai de Briony, desde a escola até a universidade, que antes queria ser paisagista e agora queria estudar medicina, tinha a audácia da ambição para pedir a mão de Cecília. Fazia todo o sentido. Essas violações de fronteiras eram assuntos dos romances cotidianos (p. 48).

Sob a ótica de Briony, o conflito de classes é ironicamente abordado, ressaltando a distância social entre Robbie e Cecília. A demanda crítica advém da metaficção, pois o texto parodia a temática comum a uma literatura melodramática e a sutileza irônica é evidenciada pela exposição da condição social de Robbie num contexto ambíguo. Também, a escolha de palavras, como nas expressões “audácia da ambição” e “violações de fronteiras”, denota a carga irônica e crítica em relação ao preconceito e às convenções sociais. Na verdade, a condição social de Robbie e a moral duvidosa, do lado materno, o desqualificam como pretendente de Cecília. A decisão de Robbie de cursar medicina, subsidiado pelo pai de Briony, é posta como uma presunção ou um capricho. Sua ambição é vista como uma insolência. Sua proposta de casamento feita a Cecília é concebida como uma violação às convenções sociais. Além disto, é interessante observar que a familiaridade de Briony com a literatura melodramática é o que lhe dá suporte para fazer a ‘leitura’ da cena. O texto denuncia que a fantasia é o parâmetro de julgamento da ‘realidade’ para Briony. Desta forma, o conflito entre ficção e realidade é explorado nesta passagem, explicitando suas implicações no processo de decodificação do ato de leitura. Como leitora, Briony faz a interpretação da cena e constrói um sentido em conformidade com seu conhecimento prévio, resultando numa confusão, ou numa distorção da ‘realidade’.

Neste contexto, encontramos, ainda, a crítica ao sistema social hierárquico, que considera aqueles de posição elevada portadores de conduta ilibada e reputa as classes populares a propensão às ações vis. Por isto, ninguém suspeita que Paul Marshall, o milionário do chocolate, é o ‘molestador’ de Lola; sua origem social lhe garante proteção perante a sociedade; enquanto que a acusação contra Robbie é facilmente aceita pelos Tallis, apesar das evidências contrárias e do absurdo testemunho de uma menina, reconhecidamente inclinada à fantasia. Também, Danny Hardman, o filho do empregado da casa, é alvo da suspeita de todos. Para aumentar a tensão, ou talvez para confundir o leitor, Cecília vê Danny rondando por perto das crianças e pensa que

“[t]alvez ele estivesse interessado em Lola. Estava com dezesseis anos e certamente não era mais um menino” (p. 61). O fato é que parece que Cecilia acredita que Danny poderia ter atacado Lola; pois, numa carta a Robbie, ela comenta: “Quando Hardman decidiu acobertar Danny, ninguém da minha família quis que a polícia o interrogasse com as perguntas óbvias. A polícia tinha você para processar” (p. 267).

Esta questão é retomada no final do romance de Briony, por ocasião da visita de Briony a Cecilia e Robbie em Balham. Durante a conversa, Robbie exige de Briony uma retratação pública e dá a seguinte ordem: “E, se você puder se lembrar de qualquer coisa a respeito de Danny Hardman, onde ele estava, o que ele estava fazendo, a que horas, quem mais o viu – qualquer coisa que possa questionar o álibi dele, então queremos saber” (p. 446). Ao que parece, Robbie e Cecilia também adotam o mesmo pensamento estereotipado da sociedade. O aspecto perturbador aqui é que o leitor é informado, pela própria Briony, que esta visita a Balham nunca aconteceu: “[...] eu nunca os vi naquele ano” (p. 478). Portanto, a conversa foi inventada. O conflito entre o real e o imaginário se imbrica mais uma vez com o conflito de classes, problematizando a construção do sentido do texto. A leitura exige uma redecodificação, com a alteração das ‘evidências’. O distanciamento da ‘escritora’ Briony, aos setenta e sete anos, faculta ironicamente a Robbie a adoção do pensamento hegemônico da burguesia, como uma forma de criticar o antagonismo social e seu devastador poder de persuasão. Todavia, capturar esta mensagem exige do leitor uma releitura da caracterização de Robbie no início desta passagem literária, em que sua tendência política esquerdista é referida por Cecilia.

### 3.2. Segunda versão da cena da fonte no romance

Por ocasião de uma entrevista de Ian McEwan a Adam Begley, datada de 2002, o assunto volta-se para a questão do ponto de vista de Briony nos primeiros capítulos de *Atonement*, “quando ela é ainda uma menina precoce com uma comichão para escrever e um gosto perigoso pelo melodrama” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 93). Ao ser perguntado sobre a possibilidade de tratar-se do retorno ao tema a visão de “mundo da perspectiva de uma criança”, Ian McEwan afirma:

Parece ser uma imersão muito mais profunda. Não querendo chocar as pessoas ou admitir que o grotesco permita uma liberdade muito maior em termos psicológicos. É sempre um problema fazer ficção como se fora de crianças – o ponto de vista restrito pode tornar-se sufocante. Minha intenção era retratar a mente de uma criança enquanto extraía os recursos da linguagem complexa de um adulto – como James fez em *What Maisie knew*. Não queria as limitações de um vocabulário como o de crianças. Joyce faz assim nas páginas de abertura de *A portrait of the artist as a young man*. Todos nós tentamos imitar isto. Ele mantém você dentro do universo sensorial e linguístico de um menininho, e é um fragmento mágico que ilumina – e, então se vai, exatamente como a própria infância. Joyce move-se, a linguagem expande-se. Meu caminho por este problema foi fazer de Briony minha ‘autora’ e permitir que ela descrevesse o eu da sua infância de dentro para fora, mas na linguagem de uma romancista madura (*apud* ROBERTS, 2010, p. 93-94).

Em poucas palavras, McEwan aborda questões centrais do romance *Atonement*, como o tema, o ponto de vista, o estilo e o desdobramento estrutural, trazendo revelações acerca da intencionalidade autoral, da escolha linguística, da elaboração da perspectiva e da influência intertextual na construção de sua narrativa. É interessante observar que McEwan admite ter conferido a ‘autoria’ a Briony como uma solução para superar os limites decorrentes da linguagem específica de uma criança. Porém, questões como a focalização e a instância narrativa tornam-se intensamente problematizadas no seu romance. Sem dúvida, o manejo audacioso destes recursos constitui uma complexa estratégia na elaboração da metaficcionalidade do romance *Atonement*.

A paródia e a metaficção adensam sobremaneira a polifonia já existente no romance *Atonement*. Certamente esta obra que se desdobra por dentro de si mesma favorece a multiplicação de vozes e de níveis narrativos no seu universo ficcional. Devido ao desdobramento estrutural, esta passagem da fonte extraída do final do capítulo três, particularmente, merece um exame cuidadoso:

Poderia se imaginar correndo agora para seu quarto, tomando um bloco de papel pautado e a caneta-tinteiro de baquelita marmorizada. Poderia ver 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 devido à expectativa de liberdade, de livrar-se da luta enfadonha entre bons e maus, heróis e vilões. Nenhum desses três era mau, nem era particularmente bom. Ela não precisava julgar. Não precisava haver uma moral. Precisava apenas mostrar mentes separadas, tão vivas quanto à dela, pelejando com a ideia de que outras mentes eram igualmente vivas. Não era somente o



mal e as tramoias que tornavam as pessoas infelizes, era a confusão e o mal-entendido; sobretudo, era a incapacidade de apreender a simples verdade de que as outras pessoas são tão reais quanto você. E somente numa história você podia adentrar estas mentes diferentes e mostrar como elas tinham o mesmo valor. Essa era a única moral que uma história precisava ter.

Seis décadas depois, ela descreveria como, aos treze anos de idade, tinha 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 da extensão da sua automitificação e daria ao seu relato um tom irônico ou herói-cômico. Sua ficção seria conhecida por sua amoralidade, e, como todos os escritores pressionados pela mesma pergunta, ela se sentiria obrigada a produzir uma passagem na história, um enredo de sua autoria, que contivesse o momento em que ela própria se reconheceria na história. Sabia que não era correto se referir a suas peças no plural, que seu escárnio a distanciaria da criança séria e pensativa, e que não seria aquela manhã tão distante o que estava lembrando tanto, mas os relatos posteriores que havia feito dela. Era possível que a contemplação de um dedo dobrado, a ideia insuportável de outras mentes e a superioridade das histórias sobre as peças fossem pensamentos que tinha lhe ocorrido em dias diferentes. Sabia também que o que quer que houvesse realmente acontecido ganharia sua importância a partir de sua obra publicada, e não teria sido lembrado se não fosse por ela (p. 51-52).

A pertinência da citação desta passagem decorre do fato de que nela concentra-se uma espécie de síntese do projeto ideológico da obra: o complexo debate entre ética e estética, regido pela paródia numa escritura metafictional. A revisitação paródica do cânone literário é explicitada pela referência à travessia da ‘escritora’ em “toda uma história da literatura”. A dramatização do ato de escrita expõe a ficcionalidade do texto, rompendo com a escritura ilusionista, como por exemplo: “Poderia ver as frases simples, os símbolos telepáticos se acumulando, fluindo da ponta da pena”. A feitura textual é desnudada também pela argumentação teórica e crítica, incorporada no texto, a exemplo dos fragmentos: “Poderia escrever a cena três vezes, de três pontos de vista” e “Ela teria perfeita consciência da extensão da sua automitificação e daria ao seu relato um tom irônico ou herói-cômico”. Destacamos, ainda, questões como a polifonia, a autoridade textual: sua postura e consciência, o ponto de vista e a exploração de temas fundamentais no romance, como a autojustificação e a alteridade.

Percebemos que a Parte I do romance assinala uma narrativa em terceira pessoa, oriunda de uma instância onisciente e anônima, que, em relação ao nível narrativo,

classifica-se como um narrador extradiegético, pois conta a história da qual não faz parte (GENETTE, s/d, p. 247). A voz desta instância narrativa onisciente, em algumas partes, com onisciência seletiva múltipla, como já argumentamos, é perceptível na enunciação e construída pelo uso dos verbos no futuro do pretérito, que indicam conjecturas, suposições e probabilidades. O distanciamento espaço-temporal, desta voz que narra, possibilita a fluidez do imaginário e a logicidade do enunciado, que naturalmente avança no tempo (“Seis décadas depois”), como acontece nos processos mentais, sem comprometer a recepção da mensagem, nem se configurar visivelmente como “grotesco” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 94), usando a adjetivo empregado por McEwan. Este narrador em terceira pessoa orchestra a narrativa, delegando voz às personagens, para que a consciência do outro se torne visível na narração: “Precisava apenas mostrar mentes separadas, tão vivas quanto a dela, pelejando com a ideia de que outras mentes eram igualmente vivas” (p. 51). Contudo, a voz deste narrador extradiegético também se faz ‘ouvir’, no fragmento citado, como a instância narrativa madura, que detém o conhecimento abalizado de literatura sobre a questão do maniqueísmo e da moralidade na ficção, bem como a percepção clarividente sobre a importância da alteridade no relacionamento humano.

A multiplicidade de vozes já é algo esperado no romance polifônico, mas em *Atonement* a relação dialógica entre as vozes pode também se efetuar em dimensões abertas pelo agenciamento da metaficção, o que permite a sobreposição de vozes e de focalizações. Observemos, por exemplo, o seguinte fragmento da citação em baila: “Agora não restava nada da cena muda ocorrida junto à fonte senão o que sobrevivia na memória, em três lembranças separadas que se sobrepunham” (p. 52). Portanto, a possibilidade de sobreposições de vozes e de focalização é fato comprovado na escrita metafictional contemporânea. Contudo, esta sobreposição manifesta-se através dos desdobramentos narrativos e do jogo de ambiguidades, nos níveis estrutural e linguístico, e concretiza-se no âmbito hermenêutico, por meio da construção de sentido, efetuada pelo leitor. Conforme Hutcheon, “[o] leitor da ficção é *sempre* uma presença mediadora e ativa; a realidade do texto é estabelecida pela sua resposta e reconstituída pela sua participação efetiva” (1980, p. 141, grifo da autora). Porém, na obra metafictional, “paradoxalmente o texto também demanda que ele [o leitor] participe, que se engaje intelectual, imaginativa e afetivamente na sua co-criação” (HUTCHEON, 1980, p. 7). Aliás, Hutcheon também observa que, em textos metafictionais, “a tarefa

do leitor torna-se imensamente difícil e litigante, à medida que ele separa os vários fios narrativos” (1980, p. 49). Evidentemente, a decodificação das obras metaficcionalis é complexa e exige mais aptidão e conhecimento do leitor, assunto já debatido nesta pesquisa.

Implícita na citação, há a questão da autojustificação, que requer uma análise cuidadosa, devido à sua importância na narrativa de *Atonement*. Numa entrevista com Jonathan Noakes, McEwan afirma que em *Atonement*, “[e]u queria jogar com a noção da narrativa como uma forma de autojustificação, do quanto de coragem envolve se contar a verdade para si mesmo” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 86). No final do romance *Atonement*, Briony confessa: “[m]inha tarefa durante esses cinquenta e nove anos terminou” (p. 476). A tarefa que Briony se imbuíu de executar foi a reparação do seu ‘crime’, mencionada no final da Parte III de *Atonement*, através da palavra ‘atonement’ (reparação): “[e]la sabia o que era requerido dela. Não simplesmente uma carta, mas uma nova versão, uma reparação [atonement], e ela estava pronta para começar” (p. 451). Portanto, considerando a ótica da ‘escritora’ Briony, na sua maturidade, a narrativa pode ser interpretada como sua autojustificação, pois nela se explica a causa do seu ‘crime’, seu método de reparação e sua ‘possível inocência’.

Neste sentido, examinemos, pois, as palavras da citação: “Não era somente o mal e as tramoias que tornavam as pessoas infelizes, era a confusão e o mal-entendido; sobretudo, era a incapacidade de apreender a simples verdade de que as outras pessoas são tão reais quanto você” (p. 51). Assim sendo, o teor da questão está na incapacidade de discernir o real do imaginário, tema parodiado de Jane Austen (como já mencionado). Em outras palavras, Briony se justifica, alegando que, não sendo capaz de distinguir o real do imaginário, provocou a infelicidade de outros e toma por testemunhas as mentes daqueles envolvidos no fato, incluindo as próprias vítimas, para livrar-se do sentimento de ‘culpa’ que a condena, mas a única maneira de assim fazer é através da ficção, “[e] somente numa história você podia adentrar estas mentes diferentes e mostrar como elas tinham o mesmo valor. Essa era a única moral que uma história precisava ter” (p. 51). Sem dúvida, isto diz respeito ao entrelaçamento entre estética e ética. É relevante destacar que do imbricamento conflitante entre estética e ética, a ética da alteridade é apontada como a saída da crise.

A relação dialógica com o outro e a questão da igualdade são perceptíveis na citação de *Atonement*, que compõe esta versão da cena da fonte. É perceptível que há

um tribunal aberto no nível do universo ficcional, cujo julgado e julgador é a própria Briony e isto esclarece a necessidade das múltiplas focalizações e da escritura novelística, para apropriadamente veiculá-las. O processo de autojustificação é construído por meio dos comentários autorais, da multiplicidade de vozes na narrativa e das múltiplas focalizações, que compõem a primeira parte do romance. Inclusive, a transferência do lócus de caracterização para as mentes das personagens parece ser feita para conferir credibilidade a este processo de autojustificação de Briony. Esta observação é reiterada pela comunicação dialógica, expressa na seguinte citação “[...] a gente tinha de se medir por outras pessoas – realmente não havia outro critério. De vez em quando, sem intenção alguma, alguém lhe ensinava algo sobre si mesma” (p. 150). Este critério de autoconhecimento e de julgamento de uma pessoa, postulado nesta citação, encontra-se certamente no bojo da discussão acerca da alteridade, norteammento ético do romance *Atonement*.

### 3.3. Primeira versão da cena da fonte no filme

Esta sequência caracteriza-se pelo uso alternado da câmera objetiva e da câmera subjetiva<sup>77</sup>, criando um jogo de imagens, que permite ao espectador ora ver pelos olhos de Briony, ora ver pela narração do narrador. A sequência inicia com Briony movendo-se em direção à janela, atraída pelo som de um inseto. A imagem passa de plano médio<sup>78</sup> para um *close up* do rosto de Briony. Após um corte seco<sup>79</sup>, entra a câmera subjetiva anunciando, num *close up*, a presença de uma abelha, tentando atravessar o vidro. Em seguida, outro *close up* do rosto de Briony mostra seu esforço para ajustar o olhar sobre o que vê através da janela. Uma tomada em plano geral, *a plongée*, exhibe a cena se desenvolvendo junto à fonte, localizada no centro de uma vasta área de gramado verde. Através do canal visual, vemos Cecília despindo-se, aparentemente sob o comando de Robbie.

<sup>77</sup> “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos com os seus olhos” (XAVIER, 2008, p. 34).

<sup>78</sup> No plano médio os “atores são filmados acima dos joelhos ou logo abaixo da cintura” (MASCELLI, 2010, p. 35).

<sup>79</sup> Corte seco é “a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem” (AUMONT e MARIE, 2007, p. 66). Trucagem é “toda manipulação na produção de um filme que acaba mostrando na tela alguma coisa que não existiu na realidade” (AUMONT e MARIE, 2007, p. 293).

A câmera agora é posicionada num ângulo frontal, de dentro do quarto para as janelas, exibindo Briony de costas e ajoelhada sobre o sofá, na sua posição de *voyeur*. O voyeurismo está ligado à escopofilia<sup>80</sup> (o prazer de olhar), atribuída ao espectador, e diz respeito a um dos prazeres próprios do cinema. De fato, Briony assume temporariamente o papel de espectador. Ademais, a conjunção do olhar da personagem com o olhar do espectador gera um desdobramento estrutural-diegético, uma espécie de um filme dentro do filme, ou melhor, a sequência dentro de uma sequência. Neste sentido, constata-se uma representação da essência da arte cinematográfica: sua feitura, vista na fragmentação, e sua recepção, apontada na espectadorialidade.

O novo posicionamento da câmera no filme permite que vejamos a reação de Briony, após presenciar a irmã despindo-se em plena luz do dia, diante de Robbie. Briony se vira e senta no sofá, esboçando surpresa e horror através de um som gutural, para lentamente voltar à janela e prosseguir com a observação. A partir deste momento, a cena se desenrola com a alternância entre a câmera objetiva e a câmera subjetiva. E, finalmente, a sequência fecha com a imagem do *close up* do rosto de Briony. Esta técnica aliada ao uso do corte seco e da intercalação dos *close ups* do rosto de Briony, que permeiam toda a sequência, têm a finalidade de denunciar a percepção que Briony tem da cena da fonte, pois tal percepção é crucial para o desenvolvimento da narrativa. Portanto, a leitura que Briony faz da cena da fonte é transposta para a linguagem cinematográfica basicamente por meio da montagem, dos *close ups* e da *mise en scène* da atriz.

### 3.4. Segunda versão da cena da fonte no filme

A adaptação desta versão da cena da fonte aproxima-se muito da passagem literária. Contudo, um olhar comparativo entre o romance e o filme chama atenção para a inversão das versões da cena da fonte. No filme, a versão sob a ocularização em Briony antecede a versão sob a ocularização em Cecilia. A inversão das versões incide obviamente sobre a recepção do filme, uma vez que o espectador é obrigado a fazer uma

---

<sup>80</sup> Conforme Laura Mulvey, o conceito de escopofilia foi originalmente apresentado por Freud na obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, “como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tornar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (2008, p. 440-441).

releitura da cena, à luz das informações introduzidas na segunda versão (sob a ocularização em Cecilia). Consequentemente, com o acesso a mais informação, olhar do espectador dissocia-se do olhar de Briony, o que intensifica o suspense e a tensão à medida que a história se desenrola. A narrativa profundamente introspectiva é transposta para o filme através da *mise en scène* da atriz, que adota uma atitude pensativa durante toda a primeira parte da sequência. Os pensamentos de natureza descritiva de Cecilia, veiculados na narrativa literária, são visualizados nas imagens. Porém, alguns de teor mais psicológico são verbalizados, de modo condensado, no diálogo com Robbie. Nesta sequência, a combinação de técnicas cinematográficas, como o plano geral, o *close up*, o enquadramento e o campo e contracampo, contribui para construir a metaficcionalidade do texto fílmico.

A abertura da sequência mostra Cecília correndo no bosque com um ramalhete de flores na mão. Numa tomada em plano médio, a câmera faz um *travelling* lateral, acompanhando os movimentos de Cecilia, tendo no canal sonoro os sons da natureza, o som da respiração ofegante de Cecília e uma música cadenciada, que se harmoniza ao ritmo dos passos da personagem. Após um corte seco, surge na tela o *close up* do rosto de Briony. A imagem é congelada em duas posições: olhando para baixo, para marcar o seu posicionamento de *voyeur*, assistindo à cena da fonte da janela do quarto, no andar superior da casa; e olhando para frente, como que encarando a câmera, o que denota “a perversão da linguagem clássica” (AUMONT e MARIE, p. 216), pois faz transparecer o discurso fílmico. O congelamento da imagem causa a suspensão temporal e acusa a presença do fotograma, exibindo metaficcionalmente a construção do tecido fílmico. Outro corte dá continuidade à sequência com a imagem de Cecilia correndo no bosque. Neste momento a câmera mantém-se em plano médio, com enquadramento lateral, e move-se ora para cima, ora para baixo, focando a parte superior ou a parte inferior do corpo de Cecilia, como que buscando o ângulo de filmagem. Trata-se, assim, de um recurso metaficcional que subverte o padrão ilusionista, pois denuncia a manobra de um aparato cinematográfico.

Agora, a cena é tomada na cozinha da casa e a câmera está em enquadramento frontal e em plano médio, mas, do lado direito da tela, em primeiro plano, vemos Grace Turner, tirando um bolo da forma sobre uma mesa, que já contém outros dois bolos, e, do lado esquerdo da tela, acentuando a profundidade de campo, surge Cecilia, trazendo o ramalhete nas mãos. O destaque dado a Grace nesta sequência é uma adição inventiva

do diretor, cuja relevância se justifica pelo papel de Grace na narrativa e sua associação a Cecilia, particularmente após a prisão de Robbie. Cecilia atravessa a cozinha, passa ao lado da câmera, que se move para filmar Cecilia de costas e captura o momento em que Cecilia toca levemente, com a mão esquerda, no umbral da porta da cozinha. O canal sonoro faz a transição entre os quadros e ouve-se a voz dos gêmeos, pedindo a Cecilia para ir nadar. Então, a câmera mostra, em plano geral, o *hall*, com enquadramento em diagonal em relação ao centro do objeto focal. Trata-se de um ambiente localizado no centro da casa, cujas paredes são forradas por madeira no tom marrom escuro. O *hall* é circulado por colunas de madeira que sustentam o mezanino. A iluminação indireta, possivelmente oriunda de uma claraboia, cai sobre uma mesa redonda, que fica no centro do *hall*. Os gêmeos, já vestidos com roupas de banho, estão correndo ao redor da mesa, quando Cecilia entra no ambiente, dando-lhes permissão para irem à piscina, com a recomendação para não nadarem na parte funda. Cecilia atravessa o *hall*, seguida de perto pelos gêmeos, muito ativos, que, entusiasmados, saem de cena. A câmera fixa acompanha os passos de Cecilia, que entra num pequeno corredor e vira à esquerda, adentrando noutro ambiente, que é a sala de estar.

Em contraste com o *hall*, predomina na sala uma intensa luminosidade, construída a partir da incidência constante da luz ambiental, da suavidade das cores claras do papel de parede e da tonalidade dos objetos que compõem o cenário. Agora, em plano médio, a câmera mostra Cecilia caminhando pela sala de estar em direção a um vaso de porcelana, posto sobre um órgão, no canto da sala. Cecilia coloca as flores no vaso e ajeita o arranjo. Vemos a imagem, em diagonal, do *close up* do rosto de Cecilia, examinando, pensativa, o arranjo de flores. Cecilia posiciona-se de frente para a câmera e baixa os olhos. A câmera segue o movimento dos olhos de Cecilia e foca sobre as cordas do órgão. Cecilia puxa uma corda do órgão e a música suave que a acompanhava desde sua entrada na cozinha é bruscamente interrompida. Na realidade, o toque da corda suspende o som musical e o canal sonoro passa a reproduzir apenas os ruídos ambientais e a pista de registro dos sons fonéticos das falas. É importante observar que a música volta a ser ouvida somente no final da sequência, quando Robbie toca na água, num gesto simbólico do desejo de afagar o corpo da amada, o que cria um desdobramento imagético pelo espelhamento.

A tomada, agora em plano médio, mostra Cecilia dirigindo-se ao sofá da saleta anexa. À medida que Cecilia caminha, afasta-se da câmera, abrindo espaço para uma

visão geral do ambiente, de modo que podemos observar que a sala é circulada por janelas, que dão para o pátio. A câmera, em diagonal, exhibe quando Cecilia senta-se no sofá, olha para fora, pela janela lateral, e tira uma sandália, que cai sobre o assoalho, provocando um barulho. Então, um *close up* do rosto de Cecilia mostra sua inquietação, enquanto ela tira a outra sandália e olha novamente para fora. Após um corte, vemos, emoldurada pela janela, uma imagem do pátio, com Robbie sentado, de costas, na escadaria; ao fundo, encontra-se o gramado verde com árvores esparsas ao longe. O emolduramento fragmenta a textura fílmica, traçando a representação de um fotograma. Contudo, neste caso, a impressão de profundidade não suprime a bidimensionalidade da imagem, mas traduz a abertura para outras dimensões: a dimensão espaço-temporal e a dimensão subjetiva do olhar de Cecilia. Em seguida, a câmera faz outro *close* do rosto de Cecilia ainda olhando de lado, quando ouvimos o som da outra sandália caindo, e Cecilia levanta-se do sofá.

O jogo entre angulação, enquadramento e espelhamento constrói um interessante desdobramento de imagens, quando Cecilia, com o vaso de flores nas mãos, se olha no espelho da sala de estar. A câmera está posicionada na altura do ombro de Cecilia, mas enquadrada na diagonal à esquerda, dando centralidade à imagem refletida no espelho, que chama atenção pela sua nitidez e pelo seu posicionamento no fundo do quadro. O espelho, centralizado na tela, divide a imagem em três porções – a famosa regra de três – porém, aqui usada para a construção da metaficcionalidade do filme, pois resulta num desdobramento imagético no mesmo fotograma. Na porção direita da imagem, em primeiro plano, vemos a imagem desfocada das costas de Cecilia e, na porção esquerda, há a imagem desfocada de vários objetos, delineada por uma coluna bem no canto esquerdo do quadro.

Completa esta construção imagética metaficcional, a suspensão de movimento, causada pelo congelamento momentâneo da imagem, que exhibe o fotograma como uma fotografia, cuja profundidade de campo é explicitamente construída pelo uso do espelho. Cecilia ajeita o cacho do cabelo, olha para o lado, muito pensativa, e sai da frente do espelho. Em seguida, Cecilia vai ao encontro de Robbie na escadaria do pátio, levando o vaso de flores e pede-lhe um cigarro. Em plano médio, a câmera mostra Robbie sentado na escadaria, enrolando um cigarro. Observamos que a tomada em diagonal cria a impressão de profundidade, exibindo a balaustrada que compõe a fachada da casa. Robbie e Cecilia começam a descer a escadaria do pátio, enquanto



iniciam uma conversa, focados pela câmera, em posição frontal, que se move lentamente para frente.

A transposição da descrição do espaço físico do romance para o filme é feita aqui pelo emprego do plano geral nas funções descritiva e dramática. A descrição do local é pertinente, porque tem implicações na história. Conforme Mascelli, “[s]empre que a localização dos atores no cenário for significativa para a história, devem-se mostrar suas entradas, saídas e seus movimentos em planos gerais” (2010, p. 34). Faz-se necessário situar a posição e a distância das personagens no espaço fílmico, particularmente na cena da fonte, para auxiliar o espectador a construir o sentido do texto. O primeiro plano geral deste trecho da sequência traz a visão da escadaria, de frente, o que dá uma ideia da dimensão do local. Na continuidade da sequência, há outra tomada de cena, em plano geral, em que Robbie e Cecilia estão, de costas, caminhando em direção à fonte. A noção de espacialidade é construída pelo jogo com a profundidade de campo e um enquadramento frontal, centralizando a fonte como plano de fundo, no final do vasto gramado verde, que se estende na frente da casa, dando um valor descritivo ao plano geral.

O próximo plano geral é feito em direção oposta, da fonte para a casa, e exhibe os detalhes da figura do Tritão, no canto direito do quadro, e Robbie e Cecilia em meio à vastidão do cenário, com a imponência da casa ao fundo e do bosque ao lado da casa. Esta tomada adquire um valor dramático, pois é feita exatamente quando o conflito de classes aflora na conversa entre Robbie e Cecilia. Robbie sente-se no dever de restituir ao pai de Cecilia o dinheiro gasto com sua educação. Esta intenção anunciada por Robbie acaba por expor o abismo econômico entre os dois. Segundo Marcel Martin, “[r]eduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o *plano geral* o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, ‘objetiva-o’; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa [...]” (2003, p. 38, grifos do autor). Na imagem em tela, o cenário grandioso parece esmagar as figuras diminutas de Robbie e de Cecilia, tornando-os apenas ‘objetos’ de um contexto. Esta questão reporta-se à ‘coisificação’ do humano na sociedade capitalista, intensamente estratificada, onde o capital tem mais valor do que o ser. É, portanto, muito significativo que este cenário seja constituído pela casa de campo, símbolo da burguesia, representada em *Atonement* pela família Tallis, que frustra os planos de ascensão social de Robbie, o separa de

Cecilia e provoca sua destruição. A questão do conflito de classes é, assim, transmutada para a adaptação fílmica através do uso dramático do plano geral e do diálogo.

O desenvolvimento da cena junto à fonte caracteriza-se pelo uso do campo e contracampo, que equivale a um diálogo, em combinação com o uso do *close up*, que traduz a introspecção da narrativa. De fato, há um curto diálogo entre Robbie e Cecília na disputa pelo vaso, ocasionada pela insistência de Robbie em ajudar Cecilia e pela resistência de Cecilia, já irritada com o distanciamento de Robbie nos últimos dias. Inclusive, a informação sobre o valor do vaso, veiculada através dos pensamentos de Cecilia no romance, é transmutada para o canal sonoro e transcontextualizada dentro do debate sobre o conflito de classes, por meio do desdém de Robbie, em resposta à observação de Cecilia acerca da preciosidade do vaso: “Este pode ser nosso item mais precioso”. No entanto, a montagem possibilita um diálogo mais intenso entre Robbie e Cecilia, principalmente através da troca de olhares entre as duas personagens.

Deste modo, após o mergulho de Cecília na fonte, o *close-up* em Robbie revela a apreensão dele pela vida dela. Quando Cecília emerge das águas, cena após cena, o diálogo vai se desenvolvendo, através dos *close-ups* nas personagens, com o enquadramento frontal, em campo e contracampo, descortinando os sentimentos velados e denunciando a paixão existente. Conforme Martin, “[s]em dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é este tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior” (2003, p. 39). Portanto, o uso dos *close-ups* tanto acentua a dramaticidade exigida pela instância diegética, quanto serve de recurso cinematográfico para a transposição da narrativa introspectiva do romance.

Nesta sequência, destacamos também a fragmentação de imagens, construída pelo enquadramento e pelo uso do *close up*. Durante a caminhada de Cecilia e Robbie à fonte, numa tomada em plano médio, a imagem do corpo de Robbie surge, à esquerda da tela, fragmentada (da cintura para baixo) e dividindo o quadro com a imagem de Cecilia, tendo a fonte como pano de fundo. Em um dado momento da sequência, vemos Cecilia sentada na borda da fonte entre o ramalhete de flores e o vaso quebrado; e, no canto esquerdo do quadro, vemos o braço de Robbie. Noutro momento, ainda em plano médio, do lado direito do quadro, vemos parte do corpo de Robbie, na altura da cintura, e sua mão, segurando a asa do vaso, e no fundo do quadro, Cecilia está se vestindo. Esta fragmentação é evidenciada pelo foco em partes do corpo humano, elemento

profundamente relevante neste contexto narrativo, visto que está associado à linguagem do desejo. De fato, o momento epifânico desta sequência acontece quando Cecilia emerge da fonte e Robbie mostra-se extasiado com a visão sensual causada pela transparência da roupa de Cecília no corpo molhado. Observamos, aqui, a relação entre o olhar e o desejo, que estimula a pulsão escópica do espectador e o faz cúmplice de Robbie e de Cecilia.

A sequência fecha com o som da pancada que Briony dá na abelha e a repetição do *close up* do rosto de Briony. Aqui, notamos a importância dos *close ups* para veicular a dramaticidade que o momento exige, visto que um rosto na tela tem um impacto fenomenal sobre o espectador. Os *close ups* do rosto de Briony, repetidos e congelados provocam fragmentações, rompendo com a continuidade fílmica e demarcando a presença de Briony, cujo efeito contém uma forte carga psicológica. O posicionamento destes *close ups*, no início e no final da sequência, simboliza a presença ameaçadora e dominadora daquela que “tudo vê e tudo sabe” e, sobretudo, daquela que determinará o trágico futuro de Robbie. Enfim, ouve-se a música cadenciada do som de uma máquina de escrever – som que personifica o aspecto autoral da personagem.

#### 4. Sequência do cinema em Dunkirk

Como uma categoria dentro do jogo de espelhos estrutural-diegético, já mencionada no capítulo III, a inserção de textos ficcionais no filme tem a finalidade de construir os equivalentes visuais para os componentes verbais na transmutação do romance para o filme, resultando no uso de intertextos com outras obras midiáticas. Um dos recursos recorrentes em obras metaficcionais é o uso de estruturas em abismo, também chamadas *mise en abyme*. Portanto, estudá-las possibilita compreender a ficcionalidade da obra bem como investigar o modo de representação na arte. Ressaltamos que dois fatores motivaram a escolha desta sequência: o uso da técnica na construção de estruturas desdobradas e o desafio de transmutar elementos subjetivos do signo verbal para o signo visual. Em termos comparativos, é relevante notar que esta sequência fílmica corresponde à Parte II do romance, mas ela traduz particularmente os sentimentos, percepções e pensamentos de Robbie durante sua travessia até Dunkirk.

Ao adaptar o romance *Atonement*, de Ian McEwan, Joe Wright insere uma sequência de um filme francês na sua adaptação. Trata-se de uma sequência retirada do

filme *Le quai des brumes* (*Cais das sombras*), de 1938, dirigido por Marcel Carné<sup>81</sup> – um dos expoentes do realismo poético, principal corrente estética do realismo do cinema francês nas décadas de 30 e 40. Com roteiro escrito pelo poeta Jacques Prévert, *Cais das sombras*, premiado em 1939 com o importante Prix Louis-Delluc, é uma adaptação do romance homônimo, de Pierre Mac Orlan (1882-1970), publicado em 1927. O filme *Cais das sombras* narra a história de um desertor do exército francês durante a Segunda Guerra Mundial, que viaja de carona para a cidade portuária de Le Havre numa noite de denso nevoeiro, esperando de alguma forma recomeçar sua vida. Jean, estrelado por Jean Gabin, com a ajuda de um bêbado, encontra abrigo e comida num bar da periferia da cidade, onde vem conhecer uma bela jovem de dezessete anos chamada Nelly, papel desempenhado por Michèle Morgan. Nelly vive com o padrinho, Zabel, que é proprietário de uma loja na cidade e nutre uma paixão não correspondida pela afilhada. Logo nos primeiros momentos, Jean protege Nelly das investidas do gangster Lucien, que procura por Maurice – ex-namorado de Nelly. O pouco tempo que passam juntos é suficiente para Jean e Nelly se apaixonarem e Jean tem que enfrentar Zabel quando é chantageado por ele. Então, Nelly descobre que Zabel, movido pelo ciúme, havida assassinado Maurice e usa essa informação para impedir que Zabel denuncie à polícia que Jean é desertor. Embora apaixonado, Jean planeja deixar Nelly, partindo de navio para a Venezuela. Porém, no último momento, resolve libertar a amada das mãos de Zabel, volta à loja e é assassinado covardemente por Lucien com um tiro pelas costas.

Deste mundo sombrio e trágico, Joe Wright extrai a sequência mais lírica, vivida pelas personagens Jean e Nelly, para construir uma estrutura em abismo em *Atonement*. Seguindo a orientação estética metaficcional adotada no romance de McEwan, Wright desdobra a narrativa cinematográfica pela inserção da sequência do beijo de *Cais das sombras* na adaptação fílmica de *Atonement*. A sequência, a ser investigada, retrata o episódio histórico da retirada de Dunkirk em maio de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial. Precisamente em 24 de maio de 1940, as tropas aliadas encontravam-se na costa da Normandia, ao norte da França, encurraladas pelo exército alemão,

---

<sup>81</sup> Marcel Carné (1909-1996) foi responsável pela escola do realismo poético na idade de ouro do cinema francês com melodramas policiais de cunho trágico e pessimista. Neste período, em colaboração com o poeta Jacques Prévert, realizou grandes obras, como *Cais das sombras*, *Trágico amanhecer* e *O boulevard do crime* (considerado o mais longo filme francês). Foi assistente de câmera, crítico, diretor de filmes publicitários e assistente de Clair e Feyder. Alcançou profunda admiração da crítica entre 1937 e 1946 – anos do apogeu da sua carreira artística, depois veio o declínio.

superiormente mais equipado e aparentemente melhor treinado. Apenas onze dias depois, aproximadamente 338.000 dos 400.000<sup>82</sup> homens haviam sido resgatados para a Inglaterra. Este evento histórico foi oficializado como um ato heróico da marinha britânica, porém os relatos dos sobreviventes em livros e correspondência pessoal trazem outra visão do acontecimento, denunciando a inadequação dos equipamentos dos aliados, o despreparo dos oficiais e a problemática comunicação entre os aliados, já discutidos neste trabalho.

A estrutura em abismo na adaptação de *Atonement* funciona como um comentário acerca de uma narrativa cinematográfica inserida no texto fílmico, de modo que a linguagem cinematográfica exibe sua própria identidade – o filme narra o filme, tornando visível o processo de construção do discurso. Partindo do princípio de que nenhuma escolha artística é acidental, a opção por este recurso denuncia claramente a intenção de construir a metaficcionalidade fílmica, mantendo a estética metaficcional utilizada no romance. Consequentemente, a *mise en abyme*, elaborada pela inserção da sequência de *Cais das sombras*, gera desdobramentos de caráter estrutural e temático, que se concretizam em vários níveis. Além disto, observamos que a narrativa oriunda da intertextualidade com *Cais das sombras* é incorporada na narrativa da adaptação de *Atonement*, possibilitando um diálogo entre os dois filmes – um procedimento incomum na arte do filme, tornado possível devido ao espelhamento produzido pela metaficção. Este diálogo se desenvolve através da sobreposição de imagens, dos movimentos e angulação da câmera, dos recursos de iluminação, cor e som, do uso dos *close-ups*, bem como das consequentes aberturas temáticas.

A importância da sobreposição imagética na sequência da adaptação é evidenciada pelas implicações dramáticas e psicológicas que produz e reiterada pelo tempo de tela que lhe é concedido, visto que este recurso ocupa quase que a totalidade da sequência. O jogo dialógico entre a sequência de *Cais das sombras* e a sequência da adaptação de *Atonement*, proporcionado pela sobreposição de imagens, cria, num primeiro momento, a breve ilusão que Robbie interage com Nelly, lembrando a composição de um *two-shot* entre o ator da adaptação de *Atonement* e a atriz de *Cais das sombras*. A eliminação da profundidade de campo acentua o entrelaçamento das duas narrativas fílmicas; particularmente na cena do beijo, em que o enquadramento da câmera propicia uma simetria que produz a impressão momentânea de que os lábios de

---

<sup>82</sup> Dados extraídos de LORD, Walter. *The miracle of Dunkirk*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1998.

Robbie buscam os lábios de Nelly, apesar da desproporcionalidade no tamanho das imagens e do contraste cromático. Porém, o tamanho desigual das imagens coloca Robbie em posição inferior. Talvez, uma metáfora do estado emocional e físico de Robbie, devido ao drama pessoal que está vivendo. Consequentemente, a atenção do espectador volta-se para a ação ou para o diálogo dos atores, se o espectador entende a língua e tem o interesse ou a curiosidade de ouvir o que os atores dizem. Aliás, este tratamento dado à sobreposição de imagens nesta cena diverge do modo convencional geralmente utilizado nos filmes, em que duas imagens são vistas sobrepostas ou uma imagem surge sobre outra, compondo finalmente uma única imagem.

No romance, embora narrada em terceira pessoa por um narrador extradiegético, a narração é filtrada através de Robbie. A focalização em Robbie possibilita a exposição de seus pensamentos e sentimentos, os quais afloram no texto pelo uso do discurso indireto livre ou pelas informações concedidas pelo narrador – elementos que perpassam todo o texto inspirador desta sequência fílmica. No romance, estes elementos revelam o amor de Robbie por Cecília e o seu desespero diante da impossibilidade de estarem juntos; sua angústia por ter sido acusado de um crime que não cometeu e seu conflito interior face à crueldade e ao desperdício, provocados pela guerra. No filme, observamos que a sobreposição imagética é principalmente usada com o objetivo de permitir associações aos processos mentais de Robbie, algo corroborado pela ausência de cor da cena de *Cais das sombras*.

Marcel Martin denomina de procedimentos subjetivos aqueles que “buscam materializar na tela o conteúdo mental de um personagem” (2003, p. 186). É interessante observar que, ao definir estes procedimentos, Martin argumenta que tais processos de materialização ocorrem ao se infringir a “exatidão realista e a verossimilhança representativa da imagem ou do som” (2003, p. 186), aspecto que favorece a construção de narrativas metaficcionalis, pois essas questionam ou subvertem o modo de representação tradicional. Com a finalidade de criar narrativas metaficcionalis no filme, a utilização de procedimentos subjetivos revela-se apropriada e favorece a criatividade e inovação. Ainda, segundo Martin, um dos procedimentos subjetivos geralmente utilizados no cinema diz respeito à “introdução de um plano ou sequência que não pertencem diretamente à ação presente e representam o conteúdo de pensamento de um personagem (lembança, imaginação, alucinação) [...]” (2003, p. 187). Entretanto, ressaltamos que este emprego da sobreposição de imagens como procedimento subjetivo nesta sequência fílmica de *Atonement* não segue a regra usual

da montagem, que possibilita a inserção de um plano ou de uma sequência através de cortes; pelo contrário, a norma de continuidade é mantida e a inserção de uma sequência é feita pelo uso da *mise en abyme*, resultando numa estrutura mais complexa e mais criativa. De fato, observamos apenas quatro cortes em toda a sequência: o primeiro na passagem de Robbie do bar para o cinema; o segundo na passagem de Robbie do ‘depósito’ para a sala escura do cinema; o terceiro e o quarto nos últimos planos da sequência, permitindo um novo enquadramento, de modo que o espectador possa visualizar as cenas na sua totalidade, mas de perspectiva diferente: nestes momentos, a imagem de Robbie está sobreposta ora sobre a imagem de Jean, ora sobre a imagem de Nelly, numa relação lúdica de campo-contracampo, em simultaneidade com o uso alternado das narrativas fílmicas.

Os tons em amarelo-esverdeado e marrom do início da sequência simbolizam a destruição e a decadência do ambiente e criam uma atmosfera melancólica. Contudo, a cor praticamente desaparece na escuridão da sala, voltando a aparecer por intermédio do reflexo da projeção na tela sobre a imagem de Robbie. A visualização da cor neste contexto rompe com a uniformidade cromática e sugere a volta à ‘realidade’, mostrando a existência de uma tênue linha entre a ficção e a realidade – debate também presente no texto literário e adensado pela metaficção. No entanto, nos planos finais da sequência, a imagem de Robbie perde a cor pelo distanciamento da câmera, para a tomada em plano médio, e se homogeneiza na tela, como uma sombra sobre a imagem de *Cais das sombras*, sugerindo a integração das narrativas.

Um fator importante a ser observado com relação aos recursos sonoros desta sequência é a sobreposição do som de um filme na imagem do outro filme. Assim, o canal sonoro de *Cais das sombras* é utilizado em sobreposição à imagem da adaptação de *Atonement*, com a fala de Nelly tornada audível no momento em que Robbie avança alguns passos em direção à câmera, logo no início da sequência em estudo. A entrada da voz da atriz de *Cais das sombras* e o movimento para a esquerda dos olhos de Robbie, atraídos pela origem do som, preparam o espectador para a inserção da *mise en abyme*. A partir daí, o canal sonoro da adaptação de *Atonement* tende a silenciar e o som de *Cais das sombras* domina a sequência. Tanto a música como o diálogo do filme francês assumem lugar de destaque, restando ao canal sonoro de *Atonement* emitir o suspiro de Robbie no final da sequência. Na realidade, a importância do som é anunciada através do *superclose* da orelha do ator de *Cais das sombras* na introdução da *mise en abyme*, de modo que a atenção do espectador possa ser atraída para o ato de escutar. Escutar

neste contexto significa também compreender os desdobramentos temáticos provocados pela *mise en abyme*. Evidentemente, a apreensão destes detalhes e da mensagem que eles veiculam depende da capacidade do espectador. Como Martin argumenta “toda imagem *implica* mais do que *explicita*” e “[é] por isso que a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador” (2003, p. 92, grifos do autor).

Na relação dialógica entre os dois filmes, o acentuado uso dos *close-ups* é indicativo da sua relevância na construção da narrativa metaficcional, uma vez que este recurso produz, neste caso, o transbordamento de um texto no outro, pela aproximação das imagens dos filmes distintos; de modo que a narrativa de um filme é incorporada pela narrativa do outro filme. Segundo Mascelli, “[o] *close* pode transportar o espectador para dentro da cena, eliminar tudo que não for essencial naquele momento e isolar qualquer incidente significativo da narrativa que deva ser enfatizado” (2010, p. 199). Nesta sequência fílmica de *Atonement*, o *close* é utilizado com dois propósitos: conduzir o espectador para ‘dentro’ do texto fílmico e ressaltar detalhes importantes para a narrativa. Sem dúvida, aqui os *close-ups* desempenham um papel primordial no processo de aproximação, mas também o movimento do ator na cena e a ocularização em Robbie contribuem para aproximar o espectador. O processo de aproximação na sequência de *Atonement* se realiza em duas direções: da câmera para o objeto focal e do objeto focal para a câmera, isto é, o *close-up* é elaborado tanto pelo movimento da câmera, quanto pelo movimento do ator em direção à câmera.

Os desdobramentos temáticos, motivados pela *mise en abyme*, na adaptação de *Atonement* também se realizam através de uma relação dialógica entres os filmes e esse diálogo abrange vários aspectos. A cena de amor de *Cais das sombras* pode ser associada com a temática do amor de Robbie por Cecilia, ostensivamente explorada no capítulo inspirador desta sequência fílmica. É relevante observar que a transposição desta temática da narrativa literária para a fílmica se faz perceber igualmente pela reação de Robbie diante da cena do beijo. Ao fechar os olhos, suspirar profundamente e cobrir o rosto com as mãos, Robbie exprime seu sofrimento e angústia, num momento que diz respeito unicamente a ele, razão pela qual Robbie é afastado dos demais companheiros de jornada. Além disto, a postura corporal e as expressões faciais do ator certamente corroboram a construção do sentido do texto neste aspecto. Obviamente, a inusitada cena romântica contrasta com o contexto de guerra, porém é ela que prevalece nesta narrativa. Inclusive, a guerra é tema comum a ambos os filmes e seus



protagonistas, Jean em *Cais das sombras* e Robbie em *Atonement*, são criminosos perante a sociedade: o primeiro é desertor do exército francês e o segundo é acusado de estupro na Inglaterra.

A ênfase no tema lírico tanto no romance como nos dois filmes em estudo denota a importância dada à questão. O tema do amor é posto em antítese ao tema da guerra, dentro de um enfoque crítico e irônico. Na adaptação de *Atonement*, o contraste é visivelmente acentuado através da destruição de equipamentos, matança de animais e o sofrimento generalizado, apresentado na sequência anterior. No romance, os horrores da guerra são descritos em detalhes, as atrocidades denunciam a crueldade humana e comentários irônicos acerca da guerra são inseridos no texto. Este discurso é claramente transposto para a adaptação através das canções sarcásticas cantadas pelos soldados no bar em Dunkirk e sutilmente inferido pelo destaque dado ao tema amoroso em oposição à guerra. Em *Cais das sombras*, o elemento crítico é explorado pelo tema da deserção, o que consiste numa ousada abordagem, visto que o filme foi feito em pleno período da Segunda Guerra Mundial. Outro paralelismo temático gerado entre os dois filmes diz respeito à separação dos amantes e o trágico desfecho das suas histórias. Em *Cais das sombras*, Jean é assassinado na frente da loja de Zabel, padrinho de Nelly e, na adaptação de *Atonement*, Robbie morre de septicemia em Dunkirk e Cecilia morre afogada na explosão do metrô de Londres. A tragicidade humana é abordada em ambos os filmes: no filme francês, sob uma perspectiva pessimista e cética e, no filme inglês, sob uma perspectiva crítica e cética.

## 5. Cena do paciente francês

### 5.1. Análise da passagem

Além do tratamento dado à metaficção, esta passagem foi selecionada por tratar do importante debate sobre a relação entre ficção e realidade, particularmente, no que se refere ao diálogo entre o discurso literário e o histórico. Como o uso de fontes históricas dentro da literatura tem implicações de ordem ética e ideológica, analisaremos este recorte literário em comparação com um fragmento do romance *No time for romance*, de Lucilla Andrews, declaradamente a fonte inspiradora para McEwan.

A passagem do romance em questão encontra-se no final da quarta seção da Parte III de *Atonement*, precisamente a seção que descreve a chegada dos sobreviventes de Dunkirk e o colossal e frenético trabalho das enfermeiras e do corpo médico na tentativa de salvar as vidas. As experiências de Briony nas enfermarias do St Thomas Hospital são, sem dúvida, fundamentais para operar nela as transformações que a conduzem à maturidade. É imprescindível que o leitor possa acompanhar o desenvolvimento da personagem no decorrer da narrativa, para encontrar uma escritora madura no final do romance, de modo que a coerência do enredo seja mantida pelo desenvolvimento da caracterização. De acordo com Natasha Alden, “[p]ara que a transformação de Briony seja dramaticamente plausível, McEwan tem que manter a pressão constante e crescente sobre ela, a qual culmina com a morte do jovem soldado francês Luc Cornet” (2009, p. 65). Por esta razão, McEwan intensifica as experiências de Briony, levando-a a enfrentar os horrores da guerra, pois ali “[e]la chegou o mais perto do campo de batalha do que jamais poderia” (p. 392), e a expõe à terrível experiência de cuidar dos pacientes graves naqueles meses de trabalho árduo durante a retirada de Dunkirk. A realidade cruel da guerra submete Briony a um intenso treinamento com a tríplice finalidade de levá-la a aprender o ofício da enfermagem, aprender a discernir entre ficção e realidade e, finalmente, aperfeiçoar o ofício de escritor, vivenciando uma espécie de experiência metafísica.

Ao intensificar o treinamento de Briony, McEwan a expõe a difícil tarefa de lidar com cinco pacientes graves. Entretanto, dentre esses pacientes que Briony trata, Luc Cornet, baseado inteiramente na descrição de um dos pacientes em *No time for romance*, de Lucilla Andrews, é o mais significativo, devido ao impacto que causa na personalidade da personagem de *Atonement*. Aliás, coincidência ou não, a palavra ‘Luc’ possui as três primeiras letras da autora de *No time for romance*, como se conotasse a ‘filiação’ existente entre a escritora e a personagem de McEwan. Semelhante impacto parece ter sofrido a própria Andrews através da experiência vivida na noite em que o jovem paciente morre nos seus braços, como pode ser visto nas suas palavras, registradas na autobiografia:

Incapaz de dormir aquela noite, de madrugada fui para o jardim e como havia lua cheia e eu poderia ser vista da janela, espalhei o tapete da carroça do meu avô à sombra das camélias. [...] Já tarde, no jantar [...], tudo que consegui engolir foi um pouco de pão e queijo, cortado

com um talher. Pensava no pão e no queijo, e somente então, muito lentamente, nos homens que tinham morrido desde a hora do almoço e no jovem que morreu nos meus braços. Queria poder chorar. Geralmente, chorava fácil. Aprendi então, pela primeira vez na minha vida, como era sentir-se triste demais para as lágrimas. O sentimento era agonia. (ANDREWS, 2007, 129-130).

A expressividade da escrita de Andrews nessa curta citação é suficiente para se compreender um pouco do sofrimento enfrentado pela sua geração durante a guerra – experiência da qual ninguém sairia indiferente. Natasha Alden ressalta que o aspecto surreal da passagem em *Atonement* “culmina na única cena de amor de Briony existente no romance, após a qual ela nunca mais é a mesma novamente – muito no espírito melodramático de suas primeiras heroínas” (2009, p. 66). A referência à escrita de Briony, feito por Alden, é bastante pertinente neste específico contexto, em que o jogo dialógico entre o texto literário e o texto histórico exhibe o conflito entre ficção e realidade. Além disto, a evidente metaficcionalidade da obra coexiste paradoxalmente com os padrões de escrituras tradicionais, sem negá-los ou destruí-los; mas desconstruindo-os e interrogando-os. Assim, Briony é levada a vivenciar uma cena de amor nos moldes da escrita melodramática, praticada por ela mesma na infância, como apresentada na Parte I de *Atonement*. As narrativas se desdobram por dentro, num movimento de resgate da própria narrativa melodramática, para veicular a transformação necessária à personagem, questionar os limites entre ficção e realidade e inquirir sobre a própria ficcionalidade do texto.

A grande diferença entre o texto de Andrews e o texto de McEwan reside exatamente na natureza ficcional da passagem em *Atonement*, evidenciada na construção da cena, na criação dos diálogos entre Briony e Luc e na atmosfera melodramática produzida pela cena romântica, frutos da criatividade e fértil imaginação do escritor. O destaque dado à hora (“por volta das três e meia da manhã” (p. 392)) no início da narrativa enfatiza a intensa e diuturna rotina nas enfermarias e pode ser considerado uma forma de valorizar o trabalho realizado pelas enfermeiras no passado. Diferentemente de Andrews, Briony se relaciona com uma única enfermeira-chefe, Sister Marjorie Drummond, por quem ela sente mais medo do que admiração. A inexperiência de Briony é também notória, quando ela confunde as ordens recebidas com uma possível reprimenda da enfermeira-chefe por julgá-la incapaz de suportar o intenso trabalho. Embora as instruções em McEwan assemelhem-se ao texto

encontrado em Andrews, em *Atonement*, a ordem não é repetida, a sentença é reelaborada e as informações sobre a gravidade do caso e o uso da máscara são alteradas, como pode ser visto nas citações abaixo:

‘Vê aquele homem com a cabeça enfaixada lá na cama do canto, à direita? Quero que você arranje uma cadeira, rapidamente, ponha perto dele; então, sente-se e segure a mão dele. Se alguém disser a você para fazer outra coisa, diga que eu lhe mandei ficar com ele’ (ANDREWS, 2007, p. 125).

Comparemos com,

‘Vê aquele soldado sentado na cama no final da fila? Caso grave de cirurgia, mas não precisa usar a máscara. Arranje uma cadeira, vá e sente-se com ele. Segure a mão dele e converse com ele’ (p. 393).

Em *No time for romance*, lembrando-se da regra aprendida numa palestra da Cruz Vermelha, Andrews pergunta se deve usar a máscara e a resposta que recebe da enfermeira-chefe é uma lição aprendida para o resto de sua carreira como enfermeira: “Quando os pacientes não estão acostumados a hospitais e estão amedrontados, uma máscara pode amedrontá-los ainda mais” (ANDREWS, 2007, p. 125). Entretanto, em *Atonement*, McEwan omite a informação de que a máscara assusta o paciente e passa a descrição do paciente de Briony. Conforme Alden, “McEwan não quer mostrar ainda a compaixão de Sister Drummond, a qual se torna óbvia após a morte de Luc” (2009, p. 67). Em ambos os romances, ‘caso grave de cirurgia’ indica que o paciente pode morrer a qualquer momento: Andrews entende a mensagem, mas Briony não, mais um indício de sua inexperiência. Isto não significa que a jovem enfermeira Andrews era experiente; pelo contrário, Andrews mesma confessa suas deficiências enquanto em treinamento durante a guerra. Um exemplo encontra-se justamente nesta passagem em análise, quando ela examina as ataduras do seu paciente: “Os nós pareceu-me indecentemente frívolos, visto que eu não entendia que quanto maior o nó, mais fácil e menos desconfortante para o paciente, é desatá-lo” (ANDREWS, 2007, p. 125). É interessante observar que esta informação sobre os nós é incorporada na narrativa de McEwan como algo já aprendido por Briony: “Ela levantou-se e examinou a cabeça dele. Os nós da gaze foram amarrados de modo que fossem fáceis de soltar” (p. 396).

Em *No time for romance*, os curativos que cobrem os ferimentos do soldado permitem que apenas um olho fique visível. McEwan altera os ferimentos de Luc, visto que “ele quer que ele [Luc] ainda tenha ambos os olhos” (ALDEN, 2009, p. 66). Afinal, é “uma cena de amor, embora seja uma cena de morte”, comenta McEwan numa entrevista (*apud* ALDEN, 2009, p. 67). Além disto, no clímax da interação entre Briony e Luc, esta alteração nos ferimentos é justificada, pois é necessário apresentar a troca de olhares entre ‘os amantes’. É relevante observar que Andrews descreve mais os curativos do paciente do que seus ferimentos. Apenas a contusão do olho visível do paciente é descrita e sua idade identificada, enquanto que a descrição de Luc, em *Atonement*, ressalta sua juventude e beleza: “Ele tinha um rosto belo e delicado, com sobrancelhas escuras e olhos verde-escuros, e lábios cheios e macios” (p. 393). Esta descrição, obviamente menos técnica, do ponto de vista da enfermagem, favorece maior aproximação entre Briony e Luc e corrobora o viés romantizado da cena.

Embora haja uma concordância com relação à idade das enfermeiras e dos pacientes dos dois romances, o paciente de Briony é francês, o que abre a possibilidade de existir um desvio na conversação, devido às limitações linguísticas de Briony. Seu francês escolar leva-a a traduzir ‘nurse’ como ‘sister’ e, embora esta seja uma palavra inglesa (a palavra francesa para irmã é ‘soeur’), Luc entende o significado da frase, mencionada no meio da conversa entre os dois, provavelmente devido ao sotaque inglês de Briony: “Claro, você é a garota que tem sotaque inglês” (p. 395). Esta é uma solução inteligente de McEwan para manter a coerência textual.

Ademais, a inserção da palavra ‘irmã’ no diálogo leva a uma discussão sobre Cecília e sobre o amor (ALDEN, 2009, p. 68). A partir deste ponto, um longo diálogo é desenvolvido entre Briony e Luc, apenas interrompido pelos momentos em que ele delira ou permanece em silêncio. Na verdade, diferindo de Andrews, cujo paciente fala apenas da escola e do exército, McEwan amplia substancial e ricamente o diálogo, trazendo um tom marcante de intimidade; daí por que a conversa volta-se para a família e a vida doméstica. Inclusive, a domesticidade abordada tão delicadamente nesta passagem, através das alucinações de Luc e do diálogo com Briony num contexto surreal, aproxima o leitor pelo efeito de empatia que gera. Porém, ironicamente a intimidade realmente não existe, nem tem alguma chance de vir a existir.

Ao perguntar o nome do paciente, Andrews escuta dele o sobrenome e o número de registro no exército, pronunciados mecanicamente (2007, p. 126). Como o soldado,

as enfermeiras são submetidas a um processo de despojamento da própria identidade. Andrews lembra: “Das minhas palestras na Cruz Vermelha e com o Manual de Treinamento tinha aprendido que nunca, em nenhuma circunstância, uma enfermeira deveria revelar seu primeiro nome a um paciente” (2007, p. 126). Portanto, quando indagada sobre seu nome, não sabendo o que dizer naquela ocasião particular, Andrews revela seu primeiro nome, o que, embora seja uma transgressão do regulamento, resulta num curto, mas espontâneo comentário acerca dos apelidos recebidos na intimidade doméstica (2007, p. 126). Briony conhece bem esta norma: “em nenhuma circunstância uma enfermeira deve comunicar ao paciente seu primeiro nome” (p. 349); por isto hesita em responder a Luc, mas, ao contrário de Andrews, acaba por obedecer ao regulamento. Somente depois, quando repousa o corpo sem vida de Luc sobre os travesseiros, Briony encontra coragem para sussurrar ao ouvido de Luc: “Não é Tallis. Você deve chamar-me Briony” (p. 399). Esta é uma cena triste e patética, bem ao formato da escrita melodramática de Briony e de Richardson, por exemplo, em *Clarissa*. A possível empatia provocada pelo *pathos* nesta passagem implica na releitura da caracterização de Briony. O distanciamento crítico permite reler o conceito de relacionamento entre as enfermeiras. A ironia reside no fato de que lhe é negada a real vivência de um amor no contexto geral da obra; por outro lado, o processo de esvaziamento da própria identidade é criticado e ironizado e a utilização do *pathos* (sentimento do trágico, que gera compaixão) no sentido único de provocar empatia no leitor é criticado e ironizado.

O aspecto mais interessante do diálogo entre Briony e Luc é a forma como ele evolui para culminar numa declaração de amor. A princípio, Briony não entende o estado delirante de Luc e insiste em corrigi-lo cada vez que ele afirma algo que não condiz com a realidade dela. Por exemplo: Luc pensa estar em Paris, Briony assegura a ele que ele está em Londres; Luc pensa ter se encontrado com ela na Páscoa em Millau, Briony informa nunca ter estado em Millau. O diálogo prossegue com Luc falando sobre sua família e Briony procurando retificar suas afirmações, até que ele pede para ela afrouxar um pouco as ataduras. Aqui as narrativas de Andrews e McEwan se aproximam outra vez, pois John, paciente de Andrews, e Luc fazem o mesmo pedido. Acontece que ambas as enfermeiras cometem o mesmo erro e ficam horrorizadas com os ferimentos que veem. A reação de Briony baseia-se na reação de Andrews, porém a descrição do ferimento em McEwan é detalhada e perturbadora – mais um elemento criativo do escritor. Conforme Alden, “[e]ste é o momento em que Briony colide com a

vida adulta” (2009, p. 68). Percebemos, então, uma mudança no comportamento de Briony a partir deste momento, pois ela embarca nas alucinações de Luc, verdadeiramente dialogando com ele na mesma sintonia. A interação alcança um tom de intimidade mais profundo, quando “[e]le a contemplava em êxtase. Ele cobriu a mão dela com sua outra mão” (p. 398) e ela corresponde perfeitamente ao carinho dele, ao fitá-lo nos olhos. Então, indagada sobre seu amor por ele, ela responde afirmativamente. Embora o momento de intimidade não exista em Andrews, os detalhes de “um som áspero no fundo de sua [Luc] garganta” (p. 398) e do aperto de mão com força são baseados em Andrews. É importante considerar que é neste momento romântico que Briony consegue demonstrar compaixão, o que altera a percepção que o leitor pode ter da personalidade dela. Aliás, de acordo com Alden, numa entrevista, “McEwan explicou que alterou esta cena porque queria que o leitor visse ‘alguma explosão de sentimento da parte de Briony’, doutra sorte “haveria alguma coisa muito suspeita acerca de sua [de Briony] avaliação sobre o amor” (2009, p. 67).

Antecede a declaração de amor, um curtíssimo diálogo acerca das guloseimas fabricadas na padaria da família de Luc Cornet, na qual ele trabalhava e da qual se orgulha. Curiosamente, Andrews menciona um ‘certo’ padeiro francês numa passagem de sua autobiografia. Trata-se de um fragmento de valor histórico inquestionável, pelos riquíssimos detalhes e pela surpreendente análise, conferidos nas próprias palavras de Andrews:

Em 23 de agosto de 1944, Paris é recapturada pelos Aliados. Nas reportagens dos jornais e abaixo das fotografias das tropas francesas livres, enfeitadas com flores e beijos, entrando na sua capital pela primeira vez em quatro anos, uma nova palavra: ‘Liberação’. Tempo apenas para momentaneamente recordar um padeiro francês, perguntando-me: se ele tivesse sobrevivido, e se assim fosse: se ele lembrasse o suficiente para se sentir envergonhado; ou se, como eu havia observado que acontece com pacientes após graves enfermidades e comigo mesma, após uma angústia pessoal, em autodefesa, ele havia desenvolvido aquelas momentos de amnésia, sem as quais a vida pode ser insuportável (2007, p. 236).

Primeiramente, ressaltamos a precisão da data e os tipos de fontes documentais: a testemunha ocular, as reportagens e as fotografias nos jornais da época – elementos pertinentes a um relato histórico. Em segundo lugar, mas não de menos importância,

ressaltamos o contraste entre a reação da sociedade, anunciada pela imprensa de então, e a reação de quem sofreu a guerra, no caso a enfermeira-escritora (Andrews). De um lado, a euforia da vitória e da sobrevivência, do outro a alusão ao desperdício de vidas e a melancólica rememoração. E, sobretudo, a crítica e o trauma. A crítica expressa pela referência à vergonha de lembrar a destruição, a carnificina e as atrocidades; o trauma como resultado da necessidade de esquecer. Aliás, como afirma o respeitado médico e neurocientista Iván Izquierdo, diretor do Centro de Memória da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, “precisamos esquecer para poder viver: seria insuportável lembrar todos os maus momentos da vida” (*Lola*, fev, 2012, p. 78). Entretanto, o intrigante aspecto desta citação encontra-se nas semelhanças deste padeiro com Luc Cornet: ambos são franceses com o mesmo ofício, foram pacientes em estado grave, tiveram perda de memória e não sobreviveram à guerra. Tamanhas semelhanças não parecem coincidência. Talvez seja esta a fonte de inspiração de McEwan para a criação do paciente de Briony. Lembrar que quatro anos separam aquela experiência impactante na jovem enfermeira Andrews do fato registrado por ela, ora em análise, leva a pensar na possibilidade de ser este padeiro e o jovem soldado John a mesma pessoa, pela importância que a rememoração parece ter para Andrews. Enfim, talvez apenas conjecturas... O certo é que o texto de Andrews é história.

A descrição que se segue ao momento romântico é antitética por excelência, pois seu tema muda da vida (amor) para a morte. Quando o estado dos pacientes piora, ambas as enfermeiras são incapazes de perceber o que está acontecendo, o que intensifica o impacto emocional em ambas e a dramaticidade da situação, como pode ser observado nos seguintes fragmentos:

Antes que eu percebesse o que ele estava para fazer, com um esforço tremendo ele atirou-se da cintura para cima, para o alto e em minha direção. Tive que soltar minha mão com um puxão à medida que pulei e agarrei-o em meus braços para evitar que ele caísse da cama. Ele era tão pesado que para manter o equilíbrio, sentei-me instintivamente na sua cama. Ele reclinou sua cabeça sobre meu ombro e suspirou. Pensei que ele estava inconsciente e fiquei aliviada por ele, mas extremamente amedrontada para deitá-lo de volta, no caso de que as toalhas viessem a cair e eu tivesse de ver seus ferimentos novamente. [...] Subitamente, a enfermeira-chefe apareceu ao meu lado. Não disse nada sobre eu ter sentado na cama, mas gentilmente desemborcou a cabeça dele do meu ombro. ‘Pobre rapaz, ponha-o de volta, enfermeira’ (ANDREWS, 2007, p. 127-128).



Comparemos com:

Ainda sorrindo, ele fechou parcialmente os olhos. Subitamente, arremessou-se para o alto como se uma corrente elétrica tivesse sido aplicada a seus membros. Olhou para ela em surpresa, seus lábios entreabertos. Então, se inclinou para frente e pareceu dar um bote em cima dela. Ela pulou da cadeira para evitar que ele caísse no chão. A mão dele ainda segurava a dela e seu braço estava ao redor do pescoço dela. A testa dele pressionou o ombro dela, seu rosto colou-se ao rosto dela. Temeu que a toalha esterilizada escorregasse da cabeça dele. Pensou que não suportaria o peso dele ou aguentaria ver seu ferimento novamente. O som áspero do profundo de sua garganta ressoou no ouvido dela. Cambaleando, ela liberou-o sobre a cama e ajeitou-o sobre os travesseiros.

‘É Briony’, ela disse, de modo que só ele ouvisse.

Seus olhos arregalados tinham uma expressão de espanto e sua pele encerada brilhava à luz elétrica. Ela se aproximou e levou os lábios ao ouvido dele. Atrás dela, havia uma presença e, então, uma mão repousou sobre seu ombro. [...]

‘Levante-se agora, enfermeira Tallis’ (p. 399-400).

A perceptível e marcante diferença entre as duas citações está no tom de intimidade e romantismo do texto de McEwan. Esta atmosfera sobressai à descrição do acontecimento a ponto de dar a entender que se trata de um encontro amoroso, em que o homem está apenas ferido, se lido o fragmento separado do contexto. Enquanto Andrews faz claramente um relato autobiográfico, McEwan narra uma comovente e ambígua cena entre um homem e uma mulher, cuja ambiguidade só é apreendida no contexto geral da passagem. Apesar de alguma semelhança, óbvia e justificável, afinal é o mesmo episódio que está sendo narrado, McEwan reelabora o texto, adicionando detalhes significantes para a construção da ambiguidade pretendida, como o sorriso de Luc, as expressões do olhar, as mãos entrelaçadas, o braço em volta do pescoço, a testa reclinada sobre o ombro, os rostos colados e os sons ao ouvido. Expandido o texto com a adição destes elementos, McEwan torna simultâneo o que é, em princípio, totalmente contraditório: vida e morte. Porém, a convergência entre amor e morte potencializa a dramaticidade do texto, produzindo no leitor o *pathos* característico da tragédia anunciada e reiterando a paródia às narrativas melodramáticas, que têm por finalidade primordial suscitar a comoção do leitor.

De acordo com Alden, McEwan só “introduz o estoicismo e o senso de camaradagem” (2009, p. 65) entre as enfermeiras, presentes nas histórias de Lucilla Andrews e de Mrs A. Radloff, depois da morte de Luc Cornet, causando uma inversão dramática no final da passagem, visto que ele “inverte sua tática prévia de mostrar Sister Drummond como uma personagem fria e distante tornando-a mais simpática e humana do que a original” (2009, p. 68). Assim, o leitor se surpreende com a evolução de Briony e sua releitura acerca da austeridade do ambiente nas enfermarias, onde a aparente indiferença diante do sofrimento e a solidão revestem-se de profissionalismo e abnegação, com o afrouxamento da tensão no relacionamento interpessoal, gerado pela chegada da maturidade.

Como observado, os empréstimos do texto de Andrews são transformados e recontextualizados, adquirindo novos significados. McEwan cria uma narrativa singular e ainda mantém a distância crítica, mas reverencia o texto parodiado. A paródia é sem dúvida a licença poética dentro do regime estético metaficcional adotado em *Atonement*, pois faz parte do projeto ideológico da obra que argumenta a favor de uma releitura do evento de Dunkirk sob outro ponto de vista, desafiando o conceito transmitido pela história oficial. Ademais, a intenção é confessada através da Nota de Agradecimento no final do romance, de forma que se conclui que a prática textual aqui examinada, à luz da teoria de Hutcheon, respalda a argumentação de que estamos diante de uma paródia, e não de um plágio.

Nesta perspectiva, convém examinar o distanciamento evidenciado entre o discurso histórico e o discurso literário em *Atonement*, cuja relevância se impõe no contexto da pós-modernidade, em que se destacam estudos críticos sobre a relação entre historiografia e ficção. Segundo Linda Hutcheon,

é exatamente esta separação do literário e do histórico que está agora [1988] sendo interrogada na teoria pós-moderna e na arte, e leituras críticas recentes tanto da história quanto da ficção têm focado mais no que os dois modos de escrita compartilham, do que no que eles diferem (2000a, p. 105).

No livro *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Linda Hutcheon discorre acerca de um tipo de narrativa metaficcional que ela denomina de metaficção historiográfica. A metaficção historiográfica incorpora os discursos da literatura, da

história e da teoria nos seus textos, reexaminando e reelaborando as formas e os conteúdos do passado. Porém, a apropriação textual da história não carrega um tom nostálgico, como já foi dito neste trabalho, mas reflete um questionamento basilar acerca da capacidade da história de contar a ‘verdade’, sendo ambos os discursos (histórico e literário) construtos humanos. Este pensamento ceticista em torno da historiografia fundamenta-se nos escritos de Hayden White, Domick LaCapra, Paul Veyne, Michel de Certeau, Edward Said, entre outros, que têm investigado sobre a relação entre ficção e história. Aliás, White declara: “Exatamente devido a sua forma narrativa, o discurso histórico assemelha-se às ficções literárias como épicos, romances, contos e assim por diante” (1990, p. 175).

Convém ressaltar a importância do estudo crítico de Hutcheon na caracterização do pós-modernismo, como um espaço aberto para as discussões e reflexões sobre a prática artística da contemporaneidade. Hutcheon destaca, por exemplo, que o resgate do passado na ficção é conduzido sob um olhar crítico e irônico, veiculado pela paródia, através da reelaboração dos intertextos dentro de um determinado posicionamento ideológico e estético, que promove a criatividade e a liberdade artística (2000a, p. 11). Estes aspectos são notórios no diálogo entre ficção e história abordado em *Atonement*. Entretanto, ao analisar o tratamento dado às fontes históricas em *Atonement*, Natasha Alden argumenta que

McEwan efetivamente distancia-se das narrativas que, fiéis à dúvida ontológica radical das metaficções historiográficas das décadas de oitenta e noventa, sugerem que a história e a ficção são inseparáveis, e – como a revelação brutal de Briony sobre as mortes de Robbie e Cecilia – mostra que elas são totalmente separadas (2009, p. 59).

Ao distinguir a diferença, não a semelhança, entre história e ficção, McEwan certamente revisita os preceitos postulados pela metaficção historiográfica, reconhecendo que a história pode ser ficcionalizada, mas não “re-inventada” (McEWAN, *The Guardian*, 26 Nov., 2006), exaltando, desta forma, a potencialidade do ficcional. McEwan reconhece a necessidade da precisão dos dados históricos, como observado nesta análise; mas utiliza-os criativamente na construção da narrativa ficcional, revelando “o que a ficção *pode* fazer com a história que a história *não pode* [fazer com a ficção]” (ALDEN, 2009, p. 59, grifos da autora). Alden afirma que um

exame em *Atonement* “aponta para as questões que McEwan quer enfatizar, como por exemplo: ‘a insanidade coletiva da guerra’ (p. 353) ou o despojamento da identidade pessoal que a guerra inflige naqueles que nela se envolvem” (2009, p. 59). De fato, através da metaficção, *Atonement* parodia a história oficial, desmistificando o conceito de ‘êxodo heroico’ conferido à Retirada de Dunkirk, ao expor a destruição e a carnificina, praticadas na guerra e testemunhadas nas enfermarias do Hospital St. Thomas – temas já tratados aqui. Em *Atonement*, a história encontra-se, indubitavelmente, à serviço da literatura, pois a exposição da violência no romance tem o propósito de trazer à baila o debate entre ética e estética, conforme será argumentado no final desta análise. De acordo com Alden,

*Atonement* é ainda um romance metaficcional, mas McEwan está reassegurando a divisão história/ficção, rompida pela historiografia pós-moderna, a fim de interrogá-la, enquanto retém a liberdade que a ficção concede ao autor para explorar o passado – para ir *além* do registro do fato (2010, p. 61, grifo da autora).

Portanto, ao parodiar o discurso histórico, McEwan ressalta o valor documental de testemunhas e de materiais, como cartas ou livros, e reitera a complexidade do constante conflito entre ficção e realidade.

## 5.2. Análise da sequência do paciente francês

A questão do tempo evidenciada no início da passagem em *Atonement* é transposta para o filme através da luminária que vemos na abertura da sequência fílmica. Esta luminária alude tanto à precisão da hora, expressa nas primeiras linhas da passagem literária, quanto à datação histórica, pois denota o apagar das luzes para o repouso noturno dos pacientes e, principalmente, como proteção contra possíveis bombardeios noturnos<sup>83</sup>; e, também, conota a intensa rotina das enfermeiras com a vinda dos soldados feridos na retirada de Dunkirk em 1940, durante a II Guerra Mundial. Ademais, devido ao significativo uso da montagem, a questão temporal adquire relevância nesta sequência e merece um exame mais pontual. Marcel Martin argumenta que

---

<sup>83</sup> Informação extraída de ANDREWS, Lucilla. *No Time for Romance*. London: Corgi Books, 2007.

[...] o cinema (ou melhor: a decupagem-montagem) introduz uma tripla noção de tempo: o tempo da *projeção* (a duração do filme), o tempo da *ação* (a duração diegética da história contada) e o tempo da *percepção* (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva, da mesma forma que sua eventual consequência negativa, a noção do tédio, sentimento resultante de uma impressão de duração insuportável) (MARTIN, 2003, p. 213-214, grifos do autor).

O tempo de projeção é geralmente constante e do conhecimento de todos. Aqui o interesse volta-se para o conceito de duração do tempo e, para este, faz-se necessário investigar o tempo da ação e o tempo da percepção. Na sequência em análise, a montagem permite tanto a abreviação como o alongamento do tempo da ação, com o uso de planos curtos, no primeiro caso, e planos longos no segundo. Observamos, inclusive, que por estarem dispostos no início e no fim da sequência, os dois planos longos emolduram os planos curtos e possuem um valor simbólico e psicológico, que será discutido no final da análise da presente sequência.

Quanto ao tempo de percepção, é inegável que apesar da subjetividade inerente ao processo de recepção e do caráter intuitivo da duração, recursos cinematográficos são utilizados para afetar a impressão de duração no espectador, “determinada tanto pela duração real do plano quanto por seu conteúdo dramático, mais ou menos envolvente” (MARTIN, 2003, p. 144). Nesta sequência, não apenas a montagem, mas também a angulação e movimento da câmera, a iluminação e dramaticidade da narrativa contribuem para criar a impressão de duração no espectador. Martin lembra que “sabemos todos, desde Bergson, que nossa apreensão da duração é intuitiva e que aquilo que percebemos conscientemente é apenas o sistema de referência temporal, ao mesmo tempo racionalizado e socializado, em que vivemos” (2003, p. 220). A propósito, o conceito bergsoniano de intuição, que se relaciona com o movimento (mudança), “refere-se sobretudo à duração interior. Ela aprende [sic] uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que penetra o futuro” (BERGSON, 1979, p. 114). Este conceito é particularmente, relevante na presente sequência pela relação com a temática narrativa, visto que esta trata da transformação da vida interior de Briony pela consciência alargada diante da experiência, que faz aflorar sentimentos de alteridade e afeta a visão do passado, o sentido do presente e o agir do futuro. Ainda acerca do tempo no filme,

ressaltamos a questão do tempo de tela, isto é, o tempo de permanência de uma determinada imagem na tela. O tempo de tela tem fundamental importância nesta sequência, visto que Briony toma a centralidade das atenções, o que revela a intencionalidade de apresentar as possíveis transformações pelas quais ela passa – fator fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

A tela escura que segue o apagar da luminária tem a ambígua função de unir o plano antecedente ao subsequente, mas causa a impressão de ser a imagem de um ambiente no escuro, provocado pelo ato de apagar as luzes, dando assim uma continuidade à narrativa fílmica. Após um corte seco, vemos a enfermeira Briony caminhar por entre os leitos de uma ampla enfermaria, onde dormem os pacientes. A câmera, em plano médio e num enquadramento frontal, mostra outra enfermaria ao fundo do quadro, aparentemente melhor iluminada, onde outra enfermeira encontra-se em pé, junto aos leitos dos pacientes. Briony volta-se para atender a enfermeira-chefe, que vem em sua direção. Numa tomada em *two-shot*, a câmera exhibe a enfermeira-chefe confirmando com Briony sua habilidade com a língua francesa e dando ordens para que esta preste assistência ao paciente do leito treze. Em seguida, a enfermeira-chefe retira-se para a enfermaria anexa. A câmera desloca-se num *travelling* lateral, acompanhando a lenta caminhada de Briony ao longo da enfermaria, repleta de leitos, dispostos um após outro, no fundo do quadro, e em filas duplas no centro do ambiente, de onde se ouve o som abafado do ronco de alguns pacientes adormecidos. Briony completa o percurso, voltando-se para a direita, e caminha um pouco em direção à câmera, agora fixa. Em seguida, Briony volta seu rosto para a esquerda e dirige-se ao leito treze, à sua esquerda. A câmera move-se lateralmente, exibindo a cortina vermelha, que separa o leito treze dos demais leitos, e mostra Briony entreabrindo a cortina para adentrar o recinto.

A ambientação destaca-se nesta sequência, motivada pela construção do enredo, cujo tom dramático e romântico é importado do romance e reelaborado no contexto fílmico através de vários recursos cinematográficos. O cenário, por exemplo, busca expressar a cena real do acontecimento, pois “o realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo do quadro e da ambientação” (MARTIN, 2003, p. 62). Faz parte deste cenário a cortina vermelha, que separa o paciente francês dos demais pacientes da enfermaria. A cortina é um elemento adicionado à adaptação do romance, pois Ian McEwan não menciona este elemento na passagem do seu romance.

É oportuno trazer à baila a influência da narrativa de Andrews também no filme, justificada pela importância do texto e pela consultoria da conceituada historiadora Juliet Gardiner. Aliás, no curso da pesquisa do seu livro *Wartime: Britain 1939-1945*, Gardiner admite ter encontrado em *No time for romance*, de Lucilla Andrews,

[...] descrições detalhadas e vívidas sobre a vida nas enfermarias durante a II Guerra Mundial, sobre a assistência aos sobreviventes de Dunkirk e às vítimas dos ataques aéreos e dos ataques da V1 e V2<sup>84</sup>, tão constrangedores quanto qualquer diário ou autobiografia de um arquivo. E então, quando fui requisitada para atuar como consultora histórica para o filme *Atonement*, de Ian McEwan, uma das fontes que imediatamente retomei para recapturar e autenticar aqueles anos exaustivos no Fronte Doméstico foi *No time for Romance*.” (2007, p. 9-10).

Pelas palavras da historiadora fica claro que a narrativa de Andrews tem sua contribuição na construção do texto fílmico. Seu conhecimento da obra de Andrews e sua participação como consultora histórica durante a produção fílmica atestam a significativa presença desta intertextualidade. Entretanto, convém esclarecer que apesar da influência da obra de Andrews no filme, a adaptação baseia-se diretamente no romance de Ian McEwan. Curiosamente, é em *No time for Romance*, no exato parágrafo que segue a descrição da morte do paciente nos braços da enfermeira Andrews, que se encontra a palavra ‘cortina’ e referência à cor vermelha.

Tudo que via através da cortina do choque era uma terrível floresta de mortos, árvores brancas desfolhadas com o repulsivo fruto carmesim e amarelo, e tentáculos vermelhos, longos e finos pendiam dos escabrosos túmulos de cor cinza que exalavam mal com o cheiro salubre do sangue fresco (ANDREWS, 2007, p. 128).

Embora usada por Andrews no sentido metafórico, a palavra ‘cortina’ pode perfeitamente ter sido colhida deste contexto para inspirar a inserção da cortina

---

<sup>84</sup>Armas alemãs de grande poder destruidor, usadas nos bombardeios aéreos durante a II Guerra Mundial. As V1s eram as bombas aéreas, cujo nome oficial era *Vergeltungswaffe Eins* (em inglês, *Revenge Weapon Number 1*, traduzindo: Arma de Vingança Número 1) e os V2s eram os foguetes explosivos (um tipo de míssil), com o nome oficial de *Vergeltungswaffe Two* (em inglês, *Revenge Weapon Number 2*, traduzindo: Arma de Vingança Número 2). As V1s receberam o apelido de ‘doodlebugs’ (besouros que fazem zumbidos) ou ‘doodles’ ou, ainda, ‘buzzbombs’, pelo barulho aterrorizador que faziam. Dados extraídos de LORD, Walter. *The miracle of Dunkirk*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1998.

vermelha no filme. A rigor, a cor vermelha não seria a mais adequada para um ambiente hospitalar, pois não transmite a tranquilidade que se necessita neste ambiente; pelo contrário, sabemos que esta cor estimula a retina e ativa os sentidos. Porém, o vermelho está relacionado à paixão e ao amor, elementos fundamentais na criação da tonalidade romântica dada à passagem literária. Portanto, a cortina é utilizada para criar a atmosfera romântica e dramática que se pretende construir na transposição do romance para o filme. Ademais, a cortina traz o isolamento necessário à criação de um ambiente íntimo, semelhante a um quarto para o encontro do casal.

Além do cenário, os dois outros recursos cinematográficos usados para criar a ambientação são a iluminação e o som. Indireta e precária, a iluminação desta sequência produz a atmosfera adequada à narrativa, indicando inclusive um toque melodramático, essencial ao intento paródico do texto literário, transferido sutilmente para o texto fílmico por meio da expressividade imagética, da *mise en scène* e do diálogo. O jogo de luz e sombras das imagens simboliza a aproximação da morte e significa a presença do desconhecido, pois Briony ignora não apenas o que está para acontecer, mas também o que está acontecendo diante de seus olhos. Encontramos aqui o uso de técnicas cinematográficas para produzir efeitos contraditórios, visto que “a maior parte dos filmes atuais manifesta uma grande preocupação com o realismo na iluminação, e tal concepção tende a suprimir seu uso exacerbado ou melodramático” (MARTIN, 2003, p. 62). Contudo, a penumbra é utilizada habilmente na presente sequência, pois compõe harmoniosamente a ambientação, ao produzir a atmosfera romântica necessária ao desenvolvimento do enredo, sem ofuscar o realismo da iluminação. Quanto ao som, a ausência de música em quase toda a sequência gera a expectativa e o suspense exigidos pelo enredo, o qual culmina numa cena de morte. A pista de ruídos encontra-se limitada ao som momentâneo do ronco dos pacientes e ao som da respiração da personagem Luc Cornet, com a finalidade de realçar a pista dos sons fonéticos gravados, onde se encontra o diálogo, elemento essencial da estrutura narrativa desta sequência.

Visto que a passagem literária a ser adaptada consiste muito mais de diálogos do que de narração, a necessidade de condensação dos diálogos no processo de adaptação fez-se premente, o que certamente influenciou na escolha dos recursos técnicos utilizados. Para satisfazer a especificidade do meio, adotou-se, neste caso, o uso intenso da decupagem-montagem, através dos cortes, e dos *close ups* na transposição do romance para o filme. A montagem “tem, a princípio, uma função narrativa: a mudança de plano,



correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa facilmente [...]” (AUMONT e MARIE, 2007, p. 196). Deste modo, a metaficcionalidade do romance é transposta para o filme, pois assim como a passagem literária, em questão, é uma paródia da escrita melodramática praticada no passado, a sequência fílmica parodia o fazer cinematográfico da tradição do cinema. Com a escolha pela decupagem clássica, evidenciada nesta sequência, a narrativa fílmica paradoxalmente se desdobra por dentro, no sentido de que o texto fílmico reflete os padrões tradicionais usados na elaboração do texto fílmico dos primórdios do cinema narrativo, resgatando a memória do passado cinematográfico numa reverência a teóricos como Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin e Béla Balázs. No seu ensaio “A decupagem clássica”, Ismail Xavier afirma que

[o] que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (2008, p. 32, grifo do autor).

Na realidade, o objetivo deste procedimento é preservar a lógica da narrativa, como algo ‘natural’, com a justaposição de planos diferentes no processo de produção do filme e “no nível da percepção buscar a neutralização da descontinuidade elementar” (XAVIER, 2008, p. 32). Portanto, a continuidade espaço-temporal é construída e mantida na sequência em análise pela utilização da decupagem-montagem, aos moldes do chamado cinema clássico.

Além de favorecer a continuidade da narrativa fílmica, a montagem provoca aqui a aceleração do ritmo desta, causada pelos frequentes cortes em cena e pela curta duração dos planos, principalmente durante a conversação entre Briony e Luc. Os cortes no interior de uma cena indicam “a mudança do ponto de vista para mostrar de um outro ângulo ou de uma outra distância o “mesmo fato” que, supostamente, não sofreu solução de continuidade, nem se deslocou para outro espaço” (XAVIER, 2008, p. 29). Ainda, conforme Xavier, no corte em cena ocorre o “efeito de identidade (mesma ação) e continuidade (a ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para a frente)” (2008, p. 29). Estruturalmente, a sequência é composta por quarenta e seis fragmentos e dois planos longos (um no início e outro no

fim), que mostram a caminhada de Briony ao longo da enfermaria. O destaque para estas caminhadas sugere a importância da experiência de Briony nas enfermarias. É interessante observar que há nesta estruturação um abandono da técnica geralmente utilizada em diálogos: o campo-contracampo. Conforme Ismail Xavier, o campo-contracampo é o

[...] procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente oposto (daí a origem de campo/contra-campo). Com esse procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens (2008, p. 35).

Como lemos acima, a prática comum de filmagem de diálogos faz uso deste procedimento que é, de fato, a “combinação entre câmera subjetiva e o *shot/reaction-shot*<sup>85</sup>” (XAVIER, 2008, p. 35). Embora, na adaptação em análise, exista o interesse de colocar o espectador dentro do espaço fílmico, este efeito é elaborado a partir da composição entre a montagem e os *close ups*, por razões óbvias de logicidade e verossimilhança. Devido ao seu estado delirante, Luc não vê exatamente o que o espectador vê, portanto não pode haver identificação entre o ponto de vista de Luc e do espectador, o que impossibilita o uso verossímil do campo-contracampo. Entretanto, faz-se necessário que o espectador veja bem alguns detalhes, para compreender claramente o que se quer mostrar: uma cena romântica, apesar do ambiente inusitado e da situação surreal. Para isto, o espectador é aproximado pelo uso dos *close ups*.

Os *close ups* também são aqui usados com a finalidade de enfatizar detalhes relevantes à narrativa, que contribuem para a criação da tonalidade romântica. Um

---

<sup>85</sup> “O *shot/reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo de significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua reação. E também corresponde ao esquema invertido, que concretiza uma combinação de grande eficiência: num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê. Neste último caso, temos a típica combinação das duas técnicas – *shot/reaction-shot* e câmera subjetiva” (XAVIER, 2008, p. 34).

exemplo significativo do uso do *close up* diz respeito aos movimentos das mãos de Briony: primeiramente, segurando a mão de Luc; em segundo lugar, removendo e recolocando as ataduras na cabeça de Luc; em terceiro lugar, afagando a mão de Luc e, finalmente, agarrando com força a mão dele. Ressaltamos que cada ação acima descrita assinala um momento significativo na evolução do enredo: a chegada de Briony, a revelação da gravidade do caso, a expressão de afeto e o momento da morte de Luc, respectivamente. Outro exemplo importante é o destaque para a troca de olhares entre as personagens, que somente um *close* poderia claramente evidenciar. Como um efetivo recurso narrativo, o *close up* é também utilizado nesta sequência para exibir as reações de Briony e de Luc no desenvolvimento do diálogo e impactar o espectador com a dramaticidade imagética, transportando este para dentro da cena. A aproximação do espectador contribui para gerar o *pathos* construído intencionalmente pela atmosfera melodramática da narrativa.

Na continuação do filme, a câmera em posição frontal e *a plongée* mostra, em plano médio, Luc Cornet vestido com pijama listrado e recostado em dois travesseiros, a cabeça enfaixada e virada para a esquerda, seus braços estendidos ao lado do corpo sobre um cobertor com estampas quadrangulares. Do lado direito da cama (tomando como ponto de referência o olhar do espectador), há uma mesinha com um abajur, um copo com água e uma jarra de água. Após um corte, a câmera, posicionada na lateral esquerda da cama de Luc, mostra Briony sentando-se ao lado da cama e um *close* destaca o embaraço dela diante da situação e como ela reluta em segurar a mão do rapaz. A câmera move-se para baixo, exibindo a mão de Briony sobre a mão de Luc, em *close*. Luc vira a cabeça para a direita, vê Briony e fala com se já estivesse esperando por ela. A partir daí, os planos curtos se sucedem um após outro, alternando os *closes*, ora em Briony, ora em Luc, à medida que o diálogo se desenvolve.

Sem dúvida, o elemento central desta sequência é o diálogo, pois nele concentra-se o confronto entre devaneio e realidade. De fato, diferentemente do romance, no filme, a linha divisória entre fantasia e realidade é diluída na conversa entre Briony e Luc desde o início. Este efeito é causado pela condensação do diálogo, que omite a resistência de Briony, presente no romance, para mergulhar nas alucinações de Luc. No filme, o jogo entre fantasia e realidade parte da compreensão equivocada de Briony de que Luc realmente conhece Cecilia e Robbie. Daí por que Briony começa a responder as perguntas de Luc naturalmente, isto é, sem questionar ou insistir com Luc acerca da

realidade, como acontece no romance. Porém, tanto no romance como no filme, quando Briony vê o ferimento de Luc, muda de atitude e passa a participar conscientemente do delírio dele, a ponto de confessar que o ama. De modo interessante, no filme, todo o diálogo é falado em francês, o que corrobora a impressão de ‘realidade’ exigida pela construção ilusionista; enquanto que no romance, apenas as primeiras palavras de Luc são em francês, o que sugere ao leitor que o diálogo é conduzido em francês, porém é registrado em inglês; afinal, fantasia e realidade estão sob questionamento nesse contexto. No filme, durante todo o diálogo, em alguns momentos a câmera move-se para a lateral esquerda da cama para mostrar as expressões faciais de Luc ou, em *superclose*, o ferimento na sua cabeça, de modo que o espectador possa acompanhar o desenrolar do enredo. Ainda, é importante sublinhar que a ocularização em Briony, leva o espectador a se identificar com ela, o que favorece a construção do *pathos* e ressalta as transformações em Briony.

O clímax acontece com a morte de Luc, cuja descrição no filme difere tanto daquela do romance *Atonement*, quanto daquela no relato de Andrews em *No time for romance*. Nos romances, Luc morre nos braços das enfermeiras, mas no filme, Luc inclina a cabeça e para de respirar. Ressaltamos, entretanto, que o efeito, no filme, não é menos dramático do que parece, a diferença encontra-se primordialmente na especificidade do meio. Portanto, na adaptação da presente cena, não há necessidade de enfatizar a dramaticidade já existente na imagem visual. O melodramático, construído através da linguagem cinematográfica (*mise en scène*, iluminação, som), é claramente perceptível ao espectador. Transferir, como descrita no romance, a convulsão do paciente no momento em que morre para a imagem visual seria fazer um uso exacerbado do melodramático, o que daria a impressão do ridículo; talvez, aproximando do burlesco. Consequentemente, o efeito seria diametralmente oposto ao intento pretendido na obra inspiradora e totalmente dissonante com a própria adaptação.

Briony ainda encontra-se aterrorizada com o que acaba de vê, quando ouve a voz da enfermeira-chefe, ordenando-a a levantar-se e lavar o rosto. Após uma transição por corte, há uma tomada em plano geral da enfermaria, desta vez, exibindo o ambiente em profundidade, onde vemos ao fundo, do lado direito, Briony abrir a cortina, sair, voltar-se para a esquerda e caminhar lentamente em direção à câmera imóvel. É importante observar que a profundidade de campo é outro método de dramatização bastante utilizado no cinema clássico (XAVIER, 2008, p. 31), que resulta aqui na

conjunção espaço-temporal, típica do cinema. Entra, neste momento, uma música suave e lenta, seguindo a cadência dos passos de Briony. Esta música, num leve crescendo, acompanha Briony até o final da sequência. Ainda, nesta cena, a imagem diminuta de Briony sugere sua pequenez diante da intensidade emocional, causada pelo que acaba de experienciar. Mais um corte e a câmera em plano geral, agora a *plongée*, exhibe Briony prosseguindo sua pausada caminhada por entre as camas da enfermaria, sempre olhando para frente, numa atitude de contemplação. Então, Briony vira à direita e depois à esquerda, dirigindo-se para a enfermaria anexa. Além da densidade dramática, a angulação da câmera alonga a distância do objeto focal, o que implica no tempo de percepção, pois o espectador é levado a pensar que Briony percorre um longo caminho por muito tempo. Neste sentido, é interessante lembrar que, ao concluir seu estudo sobre tempo no cinema, Martin afirma que “a intuição da duração depende da maneira como o espectador é afetado pela tonalidade dramática da ação [...]” (2003, p. 62).

Além disto, a opção pelo plano longo nesta sequência é relevante, visto que traduz a intensidade dramática referente à transformação de Briony e simboliza sua trajetória à maturidade. O valor psicológico, atribuído ao uso deste tipo de plano nesta cena final, relaciona-se com a expressividade da montagem, obviamente exigida pela narrativa, cuja lentidão simboliza o choque psicológico sofrido pela personagem e suscitado no espectador através da tensão mental, criada tanto pela diegese, quanto pela plasticidade imagética. Trata-se aqui de uma identificação perceptiva entre o espectador e a personagem, característica básica da arte cinematográfica. Conforme Martin,

[...] nem é preciso recorrer a essa explicação psicológica, se pensarmos que a obra só existe, enquanto totalidade expressiva, na consciência do espectador: um filme é somente uma sequência de fragmentos da realidade cuja ligação dramática e cuja unidade significativa provém daquele que percebe (2003, p. 138, nota de rodapé).

As regras de identificação são propositadamente obedecidas nesta sequência, pois importa construir uma narrativa, que garanta a impressão de realidade e o efeito dramático no espectador. Com base nas proposições de Pudovkin, Xavier aponta, por um lado, a relação do ritmo da montagem com o desenvolvimento dramático e, por outro lado, o jogo de tensões e equilíbrios gerado pela sucessão de imagens como instrumentos efetivos da decupagem clássica, que se caracteriza pela “utilização destes

fenômenos para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções” (2008, p. 35). Nesta sequência, a moldura formada pelo posicionamento dos planos longos metaforicamente segmenta a sequência, do filme como um todo, destacando o tratamento tradicional dado ao texto fílmico dentro de um contexto metaficcional. A coexistência de regimes estéticos opostos é importada do romance para a adaptação e consentida pela metaficção, que transcontextualiza o modelo clássico de filme, ressaltando a eficácia do método para a arte cinematográfica.

## 6. Análise do final do romance

A passagem do final do romance destaca-se pelo tom intimista e confessional produzido pela narrativa em primeira pessoa, que caracteristicamente aproxima a personagem do leitor. Esta aproximação tem a função de capturar a atenção do leitor à medida que o processo de enunciação é desvelado, mostrando metaficcionalmente os procedimentos da construção textual. A voz autoral permeia toda a narrativa na condução da discussão dialógica com o leitor, mesclando teoria e crítica, com o aporte de jogos de ambiguidades, intertextualidade interna e pluralidade discursiva. Sobremaneira, destacam-se, neste momento, os debates sobre o real e o imaginário e sobre a ética e a estética. Com a certeza de que a análise fará aflorar o texto de McEwan, iniciamos esta seção contextualizando a passagem literária.

Na antiga biblioteca da casa dos Tallis, agora transformada em um hotel, durante a comemoração dos seus setenta e sete anos, a escritora Briony Tallis assiste à primeira encenação da sua peça *The trials of Arabella*, cujo elenco é formado pelos bisnetos do seu primo Pierrot e de seu irmão Leon. Após o jantar de aniversário com a família, Briony é conduzida a um dos quartos da sua moradia de infância e se entrega às recordações e reflexões. Acontece que estas reflexões da escritora Briony desnudam a construtividade do seu processo de escrita, trazendo revelações surpreendentes sobre seu romance: “Estive pensando no meu último romance, aquele que deveria ser meu primeiro” (p. 476). De início, o leitor é informado da existência de várias versões do romance de Briony e do fato de que essas versões fazem parte do seu longo processo de expiação, do qual ela diz ter se imbuído, para apagar a ‘culpa’ pelo ‘crime’ cometido no passado, daí por que Briony se refere ao seu romance como “minha autobiografia

forense” (p. 477). Briony ainda confessa que “[é] somente nesta última versão que meu casal apaixonado termina bem, em pé e lado a lado numa calçada do sul de Londres, enquanto eu vou embora” (p. 478). O passo a passo da ‘confissão’ de Briony constrói a narrativa até o final do romance, paradoxalmente desconstruindo sua tessitura, num jogo de espelhos de natureza ambígua e irônica.

Sob o agenciamento da metaficção, o *status* ontológico da ficção é visibilizado, refletindo-se concomitantemente na criação e na interpretação da obra. Tratar da construção da escrita na metaficção implica em examinar os discursos crítico e teórico incorporados na obra e o papel do escritor. Quando Briony explica o motivo da sua escolha por outro desfecho, apresentado na última versão do seu romance, ela critica suas versões anteriores: “Todas as versões precedentes eram impiedosas” (p. 478). Contudo, sua crítica é impregnada de ambiguidade e ironia, que transparecem na chocante revelação:

Mas agora não posso mais achar que meu propósito seria alcançado se, por exemplo, eu tentasse persuadir 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 Cecilia foi morta em setembro do mesmo ano pela bomba que destruiu a estação de metrô de Balham. Que eu não os vi naquele ano. Que minha caminhada por Londres terminou na igreja em Clapham Common e que a covarde Briony voltou mancando para o hospital, incapaz de encarar sua irmã, desolada pela morte recente do seu amado. Que as cartas que os amantes escreveram estão no arquivo do War Museum (p. 478).

Estas revelações desconstroem o final da parte III de *Atonement*, que narra o encontro entre Briony e Robbie e Cecilia no apartamento em Balham, onde, supostamente, teria ocorrido a retratação de Briony. Este artifício provoca mais uma desestabilização do universo ficcional, solapando a confiabilidade no narrador e trazendo à baila o complexo conflito entre ficção e realidade. Com a alteração do referente interno da obra, revelada por Briony, uma nova ‘realidade’ é apresentada, imbricando o ontológico com o epistemológico. Por um momento, não se sabe mais o que é ficção e o que é ‘realidade’ dentro do universo ficcional. Convém lembrar que não se trata aqui da realidade empírica e que há um jogo conceitual em questão. Ademais, se a manipulação do desfecho no romance de Briony tinha o objetivo de concretizar sua autojustificação, a ‘expição’ torna-se impossível com as mortes prematuras de Robbie

e Cecilia e o conceito de ‘expição’ torna-se ambíguo, pois não se tem certeza se a intenção seria mesmo a reparação pelo ‘crime’ cometido ou o exercício da autoridade escritural na construção de um mundo ordeiro. O que torna a questão mais complexa é que há, no nível do enunciado, uma referenciação com elementos da vida real, como os eventos históricos da Retirada de Dunkirk e do bombardeio de Londres em 1940, além da existência dos documentos no arquivo do War Museum. Decerto, a metaficção responde por estes paradoxos instaurados nos vários níveis da narrativa.

As inesperadas revelações obviamente incidem sobre o processo de interpretação, problematizado por questionamentos como “Que sentido, ou esperança, ou satisfação o leitor poderia extrair de um relato deste?” (p. 478). De fato, a ‘realidade’ de Briony é cruel demais para gerar conforto no leitor. Porém, ao revelar o fim trágico de Robbie e Cecilia e a impossibilidade do encontro em Balham, a escritora acaba, ironicamente, sendo ‘impiedosa’ para com o leitor, que agora busca ‘terra firme’ diante do desmoronamento dos alicerces epistemológicos. Por conseguinte, o leitor é conscientizado a respeito da ficcionalidade da narrativa, mas também é obrigado a fazer releituras para realizar a reconstrução do sentido do texto. Briony desconstrói o efeito de esperança ou satisfação, que pretendia produzir com o novo desfecho e, ainda tenta ‘persuadir’ o leitor com a construção de um ‘final feliz’: “Eu lhes dei felicidade” (p. 479). Curiosamente, no final de *Atonement*, Briony diz encontrar satisfação: “Agrade-me pensar que não é por fraqueza nem por evasão, e sim como um gesto final de bondade, uma tomada de posição contra o esquecimento e o desespero, que deixo os jovens apaixonados viver e ficar junto no final” (p. 479). Conforme Natasha Alden, “[a] confissão de Briony ressalta o poder confortador da narrativa, enquanto, simultaneamente, enfatiza a diferença entre ficção e a realidade na qual ela se baseia” (2009, p. 59). De fato, o irônico é que não há impossibilidade na ficção, porém a realidade empírica não dá a mesma garantia.

Sem dúvida, esta exposição do *status* ontológico da ficção traz à tona os questionamentos referentes à realidade e à verdade na obra ficcional. Assim, o confronto com as convenções sacralizadas do realismo literário é inevitável e ratificado nas palavras de Briony: “Quem quererá acreditar naquilo [no desfecho impiedoso], exceto em nome do mais árido realismo?” (p. 478). É oportuno lembrar que o realismo tradicional concebe a ficção “como representação supostamente fiel da realidade” (BERNARDO, 2010, p. 39) e que este conceito “parece ter sido reificado e expandido



para além de seu alcance crítico numa tentativa de abarcar toda ficção” (HUTCHEON, 1980, p. 37). Ironicamente, a cruel ‘verdade’, exposta por Briony nas versões do seu romance, também não passa de um construto ficcional. Aliás, eis mais um paradoxo criado pela metaficção: o ‘real’ na ficção é produto do imaginário. Paradoxalmente, o modelo realista é desmistificado pela metaficção, através do rompimento do contrato de ilusão entre autor e leitor, mas não é abolido; é reelaborado neste contexto cético, que ainda mantém a representatividade na arte. Como mencionado anteriormente, a metaficção não esconde ser representacional; pelo contrário, a obra metaficcional explora seu *status* como representação e indica que o modo de representatividade da obra é uma questão de escolha do artista. Ressaltamos, no entanto, que a relação entre o representante e o representado precisa ser concebida em termos dialógicos e não dicotômicos, como tradicionalmente se compreendia, assunto já tratado no capítulo I deste trabalho.

A questão ontológica é aprofundada por meio das conjecturas de Briony acerca da publicação de sua obra: “Quando eu morrer e os Marshalls estiverem mortos, e o romance for finalmente publicado, nós só existiremos como invenções minhas” (p. 478). Neste debate, um aspecto metafísico se delineia: a ficção supera a existência do seu criador, o que, sem dúvida, é uma verdade. Ademais, Briony reconhece que “será uma personagem tão fictícia quanto os amantes [...]” (p. 478). Convém lembrar que aqui a narrativa é espelhada e, portanto, o jogo entre ‘o ser’ e ‘o não ser’ cria uma sofisticada ironia, no que diz respeito aos papéis de autor e de personagem, que são mutáveis e, paradoxalmente, cumulativos em *Atonement*. Segundo Salvatore D’Onofrio, “[a] literatura de ficção supera a antítese do ser e do não ser, do real e do imaginário: a personagem *é*, porque foi criada por seu autor, e, ao mesmo tempo, *não é*, porque nunca existiu no plano histórico” (1999, p. 20-21, grifos do autor). Na obra metaficcional, esta questão torna-se mais complexa devido ao desdobramento de narrativas, que permite a multiplicidade de papéis numa relação dialógica.

Neste confronto entre o real e o imaginário, o conceito de ‘verdade’ é intensamente questionado, dentro de um diálogo entre escritor e leitor, como se observa ao longo da confissão de Briony. Sabemos que a obra artística elabora sua(s) própria(s) verdade(s), normas e convenções, que se definem dentro daquele universo ficcional específico. Logo, a referenciação interna da obra valida seu universo, que se concretiza através da leitura. Conforme Hutcheon, o ato de leitura se dá, a princípio, de modo

referencial, visto que o leitor faz referência ao seu conhecimento linguístico durante a leitura; e, num segundo momento, os referentes da obra gradativamente acumulam-se na mente do leitor, levando-o a construir um universo ficcional – um heterocosmo (1980, p. 88). De fato, o escritor e o leitor compartilham do processo de criação do heterocosmo através das palavras. Como um artefato autônomo e autossuficiente, o heterocosmo é governado por regras próprias que ditam a lógica ou motivação de suas partes e o leitor capta estes códigos no ato de leitura. Neste sentido, é interessante examinar o seguinte comentário de Briony:

Ninguém estará interessado em saber quais os eventos e quais os indivíduos que foram distorcidos para fazer a narrativa. Sei que há sempre certo tipo de leitor que se sente compelido a perguntar: mas o que *realmente* aconteceu? A resposta é simples: o casal apaixonado está vivo e feliz. Enquanto restar uma única cópia, o único exemplar datilografado da minha versão final, então minha irmã espontânea e fortuita e seu príncipe médico haverão de sobreviver no amor (p. 478-9, grifo do autor).

Ao expor claramente a possibilidade de se desvirtuar informações sobre fatos ou pessoas na construção da obra ficcional, Briony desconstrói o comprometimento com a verdade; mas, paradoxalmente, reitera um compromisso com a ‘verdade’ do texto, quando satisfaz a curiosidade de certo leitor, pois o texto aponta para um tipo de leitor, que quer conhecer a verdade por trás da narrativa. Para este tipo de leitor, Briony consente a ‘verdade’: “o casal apaixonado está vivo e feliz” e, ainda, garante a imutabilidade desta ‘verdade’ pela existência de “o único exemplar datilografado da minha versão final”, ratificada pela paráfrase de um fragmento da peça *The trials of Arabella*, expressa nas últimas linhas da citação. Há aqui, sem dúvida, uma refinada ironia, que acentua a diferença entre o real e o imaginário, visto que o casal ‘real’ (apenas no primeiro nível diegético) não vive mais; só o casal imaginário (no segundo nível) “está vivo e feliz”. No mundo criado por palavras – no universo ficcional de Briony – esta é a ‘verdade’. Enfim, as palavras de Briony ressaltam o caráter mediado e ficcional da narrativa, mas reiteram a distinção entre ficção e realidade. Conforme Hutcheon, “[l]er um texto literário como ‘verdade’ é lê-lo como um texto não-literário” (1980, p. 95).

McEwan enfatiza a liberdade do escritor no seu ato criador e, sobretudo, enaltece a natureza transcendente, provisória e contingente da narrativa ficcional. Este pensamento é legitimado na narrativa de *Atonement*, por meio das invenções, ‘correções’ e alterações feitas no texto de Briony. Briony confessa que “da segunda versão em diante, decidi descrevê-lo. Considerei ser minha obrigação não disfarçar nada – os nomes, os lugares, as circunstâncias exatas – coloquei tudo no texto como se fosse um relato histórico” (p. 476-7). A exatidão do relato parece ter sido a orientação de Briony na sua versão de “junho de 1947” (p. 476), porém Briony enfrenta impedimentos legais por narrar a ‘veracidade’ dos fatos: “[...] diversos editores me disseram ao longo dos anos que minha autobiografia forense jamais poderá ser publicada enquanto meus cúmplices estivessem vivos” (p. 477). O conflito entre ficção, realidade e verdade é seguramente explorado neste contexto, denunciando prováveis implicações decorrentes do uso de dados reais no discurso ficcional, cuja tensão é geralmente resolvida pela camuflagem, viabilizada através da criatividade artística, como revela os conselhos que Briony diz ter recebido:

Pensar, sim; mas, escrever, não. Todas as sugestões óbvias foram dadas – deslocar, transmutar, disfarçar. Utilizar as névoas da imaginação! Para que servem os romancistas? Vá apenas até onde for necessário, monte acampamento alguns centímetros além do alcance, além dos dedos da lei. Mas ninguém sabe estas distâncias exatas até que um julgamento seja proferido. Para não correr riscos, tem-se que amenizar e ser obscuro (p. 477).

A ironia presente nesta citação evidencia uma crítica às possíveis censuras feitas à escrita e, também, acentua o debate ontológico sobre ficção, voltando-se para o papel do escritor. Decerto, o papel do escritor transparece ao longo do discurso de Briony, abordando a óbvia relação com o leitor através do texto, como observado nesta argumentação. Sabemos que o escritor metaficcionalista adota uma postura claramente política, definida pela descentralização da sua autoridade, na medida em que compartilha explicitamente o seu fazer artístico, permite ao leitor a ‘coprodução’ da obra e delega poderes autorais às personagens das suas obras, as quais ele orquestra aparentemente à distância. Conforme Hutcheon, “[n]a metaficção de hoje, o artista reaparece, não como um criador Romântico e ao estilo de um deus, mas como o fabricante legalizado de um produto social que tem o potencial de participar da

mudança social através de seu leitor” (1984, p. xv-xvi). Este engajamento político-social é perceptível em *Atonement* no diálogo entre a moralidade e a literatura, discutido ao longo do romance, particularmente atrelado à temática da auto-justificação de Briony.

Neste sentido, convém examinar os questionamentos céticos de Briony. No final de *Atonement*, Briony levanta a seguinte questão: “como uma romancista pode alcançar expiação quando, com seus poderes absolutos para decidir as conclusões, ela é também Deus?” (p. 479). Esta questão certamente não evoca o conceito romântico de artista, nem aponta para um retorno ao autor absolutista do modelo escritural realista – padrões contestáveis na contemporaneidade. Contudo, o questionamento de Briony reafirma a autoridade do escritor, como o ser criador de mundos, que decide o que quer criar (“Na sua imaginação ela determina os limites e as condições” (p. 479)); e, paradoxalmente, deixa seu leitor fazer a escolha final. A ambivalência deste debate sobre o papel do escritor é, sem dúvida, proveniente do agenciamento metaficcional, que faculta o desdobramento de narrativas e um posicionamento ideológico compatível com a pluralidade do contemporâneo. Entretanto, as palavras de Briony na citação em pauta também assinalam o imbricamento entre ética e estética, que merece uma análise mais detalhada.

*Atonement* distingue-se pelo processo de revisão e releitura da narrativa, seja ela literária, histórica ou religiosa, feita de modo que os paradigmas basilares da sociedade sejam examinados e questionados, dentro do debate entre ética e estética. Dentre estes paradigmas, destaca-se o cristianismo, cujos princípios têm substancial repercussão em *Atonement*, a partir do seu título. Desconstruir um paradigma implica em conhecê-lo bem e McEwan demonstra ter o conhecimento necessário da doutrina cristã, para parodiá-la numa perspectiva cética e ambígua. Para se compreender o tratamento dado a esta temática no romance é importante conhecer os pontos principais da doutrina cristã, parodiados em *Atonement*. Em termos teológicos, a palavra ‘expiação’ origina-se da palavra hebraica ‘kippurim’, que “comunica a ideia de cobrir o pecado mediante um ‘resgate’, de modo que haja uma reparação ou restituição adequada pelo delito cometido”<sup>86</sup>. Na obra expiatória de Jesus Cristo, o pecado ou injustiça é tirado (removido), não é coberto. Portanto, no cristianismo, a expiação é a obra pela qual o injusto (não praticante da justiça) é inocentado diante de Deus, quando recebe a justificação por crer na mensagem do justificador, Jesus Cristo, que pagou, com a

---

<sup>86</sup> Extraído da *Bíblia de Estudo Pentecostal*, Edição de 1995, p. 209.

própria vida, o resgate pela humanidade. O ser humano não nasce justificado, mas ele é livre para escolher a prática da justiça ou não. Teologicamente, a expiação é uma tarefa impossível para o ser humano, pois o injusto não pode justificar-se a si mesmo. Logo, a autojustificação não tem base na doutrina cristã. Diante da autoridade maior (Deus, como o Justo Juiz), o injusto precisa de um justificador, que, por ser justo, pode pagar o resgate e o livrar da sentença de condenação, que lhe pesa pela injustiça praticada. Consequentemente, a expiação traz a absolvição da injustiça ou transgressão, a reparação ou reconciliação com Deus, com o outro e consigo mesmo, libertando o ser da culpa. Como pode ser observado, o tema da justificação está intrinsecamente ligado ao tema da expiação. À luz destas informações, as palavras de Briony serão examinadas:

O problema desses cinquenta anos e nove anos é este: como uma romancista pode alcançar expiação quando, com seus poderes absolutos para decidir as conclusões, ela é também Deus? Não há ninguém, nenhuma entidade ou ser mais elevado, a quem ela possa apelar, ou com quem 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 expiação possível para Deus nem para os romancistas, nem mesmo se eles forem ateus. Sempre foi uma tarefa impossível, e era justamente esta a questão. A tentativa era tudo (p. 479).

Neste contexto profundamente ambíguo, irônico e cético, o entrelaçamento discursivo e temático é complexo, conflitante e intenso. Em *Atonement*, a paródia faculta uma releitura da sociedade inglesa, com seus padrões morais, religiosos e culturais, a partir de questionamentos já sugeridos na epígrafe do romance. O paradigma cristão é recontextualizado na trama do romance, com inversão irônica dos seus princípios. Ressaltamos que a questão relevante do debate é a prática da justiça, em outras palavras, a *práxis* ética. Assim, para resolver o conflito, decorrente do ‘crime’ cometido, Briony cria uma ética própria através de uma autojustificação escriturária, tornando-se seu próprio justificador. Porém, Briony se depara com a impossibilidade de alcançar expiação, pois como alguém pode alcançar expiação, sendo ateu? Além disto, sendo o criador (o deus) do seu mundo ficcional, Briony não tem alguém superior a quem a apresentar o seu pleito, nem tem quem a redima da sua ‘culpa’. E, como se reconciliar com Robbie e Cecilia, se eles estão mortos? Porém, Briony aponta a reconciliação pela ficção, onde não há o impossível: “Se eu tivesse o poder de evocá-los

na minha festa de aniversário... Robbie e Cecilia, ainda vivos, ainda apaixonados, sentados lado a lado na biblioteca, sorrindo de *The trials of Arabella*? Não é impossível” (p. 480).

Briony agora na maturidade tinha “perfeita consciência da extensão da sua automitificação e daria ao seu relato um tom irônico ou herói-cômico” (p. 51). Diante da inutilidade da sua expiação, Briony ironicamente afirma: “Eu lhes dei felicidade, mas não fui egoísta a ponto de fazê-los me perdoar. Não exatamente, não ainda” (p. 479), deixando aberta a possibilidade de outra alteração no seu romance. E, embora a sua ficção seja “conhecida por sua amoralidade” (p. 51), Briony demonstra ter uma prática ética. Podemos ouvir aqui ecos do próprio McEwan. Ademais, as últimas palavras de Briony denotam uma postura ética da escritora face aos desafios da crise: “Mas agora tenho que dormir” (p. 480). O contexto ambíguo permite mais de uma leitura: a literal e a metafórica. O sono é uma metáfora para a morte, inclusive na doutrina cristã. Briony afirma: “Sei que só posso publicar o livro depois que eles morrerem. E esta manhã aceitei a ideia de que isto não irá ocorrer até que eu morra” (p. 477). Logo, a morte de Briony tem implicações sobre a publicação da sua obra, que é imprescindível para que se conheça sua mente e sua experiência com o outro. No final, o fórum de julgamento e de decisões é transferido para o leitor, pois não há soluções definitivas para a crise, as respostas precisam ser encontradas no diálogo com o outro.

De fato, o debate é amplo e complexo, uma vez que reflete um posicionamento ideológico concernente à temática da relação entre ficção e ética na pós-modernidade, que pode suscitar questões do tipo: O que fazer diante da contingência, quando não se crê em sistemas universais conciliatórios? Como agir diante do diferente, numa conjuntura dominada pela pluralidade e pela provisoriedade? Como conviver com o outro, na sua constante mutabilidade? Através de Briony, McEwan argumenta a favor de uma prática ética que esteja ao alcance desta problemática – a ética da alteridade: “E somente numa história você podia adentrar estas mentes diferentes e mostrar como elas tinham o mesmo valor. Essa era a única moral que uma história precisava ter” (p. 51). Sabemos que a ética é essencialmente normativa, descritiva e especulativa. No entanto, a ética da alteridade, exposta em *Atonement*, é dialógica, contingencial e temporária, originada da experiência pessoal pelo conhecimento da mente do outro, que resulta numa transformação, possibilitada pela ficção – pela imaginação. Esta alteridade contempla a heterogeneidade da era pós-moderna, aponta uma saída para a crise, mas

não se coloca como um paradigma. O fato é que, conforme já mencionado, pensadores como Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard e outros sugerem que o conhecimento não pode prescindir da “cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer reivindicação de ‘verdade’, ainda que provisória” (HUTCHEON, 2000a, p. 13). Acerca desta relação entre moralidade e ficção, McEwan afirma:

Lentamente, cheguei à compreensão de que o que subjaz a moralidade é a própria imaginação. Nós somos naturalmente seres morais, no nível neurológico mais básico. Nós evoluímos na sociedade. [...] Nós somos moldados uns aos outros. Nossa imaginação permite-nos entender o que é ser o outro. Nós provavelmente temos nos tornado mais inteligentes porque temos em parte que tentar e defraudar uns aos outros ou cooperar uns com os outros ou seduzir uns aos outros. O comportamento social é um instinto em nós, colorido obviamente pelas condições culturais locais. Não acho que você pudesse ter, pelo menos, o começo de uma moralidade, a menos que você tivesse a capacidade imaginativa de entender o que seria ser a pessoa em cuja cabeça você está pensando em bater com um bastão. Um ato de crueldade é, enfim, um fracasso da imaginação. A ficção é uma forma profundamente moral, no sentido de que ela é o meio perfeito de entrar na mente do outro. Acho que é no nível da empatia que as questões morais começam na ficção (*apud* ROBERTS, 2010, p. 70).

McEwan claramente atribui uma função moral à literatura, entrelaçando a ética com a estética. Neste sentido, a imaginação tem um papel crucial na prática da ética. Porquanto, a escrita, “como um ato da imaginação” (McEWAN *apud* ROBERTS, 2010, p. 147) dá ao ser humano o entendimento do outro e pode conduzi-lo à prática ética da alteridade. Conforme McEwan, a percepção do outro traz o entendimento do outro, pois suscita a empatia, transformando o ser no seu íntimo, numa passagem do *pathos* ao *ethos*, como evidenciada em Briony – tema discutido na quarta análise deste capítulo. Assim sendo, a prática da ética da alteridade pode libertar o ser do impulso à barbárie, pois a crueldade é o atestado da falta de imaginação, da deficiência no entendimento do outro. Nesta perspectiva, a presença da violência em *Atonement* tem o propósito de denunciar a ausência de uma ética da alteridade. Conforme McEwan, as relações interpessoais são aperfeiçoadas por meio da ficção com engajamento ético. Como o “meio perfeito de entrar na mente do outro”, a ficção, eticamente comprometida, incide sobre o ato de leitura, tornando-o também um ato ético, pois certamente esta ficção dá acesso à mente do outro no diálogo entre o leitor e o texto, onde o vínculo arte-vida é mantido. Embora não haja respostas definitivas, a convergência da ética com a estética

aponta para uma possibilidade de saída da crise, uma vez que sua finalidade aberta contempla a contingência, a heterogeneidade e o contraditório na pós-modernidade.

## 7. Análise da última sequência fílmica

A narrativa em primeira pessoa da última parte do romance é transposta para uma entrevista no filme – obra da inventividade do diretor e do roteirista. De fato, a entrevista permite o uso do discurso em primeira pessoa, criando uma atmosfera intimista, intensificada pelos *closes* e *supercloses* da personagem principal. A entrevista possibilita também falas mais longas, necessárias neste momento para veicular uma densa informação, no nível diegético – a discussão sobre o *status* ontológico da ficção e o debate entre ética e estética, no nível ideológico. Ressaltamos que a exposição da ficcionalidade dominante no final do romance é transmutada para a adaptação a partir da primeira imagem, projetada na tela. A sequência abre com uma tela escura, denunciando explicitamente a transição entre planos. A tela escura é um recurso metaficcional, que gera uma interrupção na continuidade fílmica, exibindo o fotograma no seu estado natural. Neste caso, particularmente, o uso da tela escura adquire uma carga dramática significativa, pois indica a lacuna temporal equivalente aos cinquenta e nove anos da vida de Briony, mencionado no romance. Trata-se de uma estratégia inteligente para efetuar a transposição de uma informação verbal para a linguagem visual. A transição entre planos se completa pela sobreposição do canal sonoro no visual, pois ouvimos uma voz feminina, pedindo para parar por um momento.

O debate sobre o *status* ontológico da ficção, veiculado na confissão de Briony no romance, é habilmente transposto para o filme através do seu duplo canal. No canal visual, este debate se desenvolve por meio do desvelamento do processo de montagem-decupagem, visualizado nas primeiras imagens da sequência. Enquanto que no canal sonoro, um diálogo entre o entrevistador e Briony condensa as revelações e os comentários autorais da ‘escritora’. A discussão sobre a ficcionalidade do texto fílmico inicia com a imagem de quinze monitores, dispostos em três séries de cinco monitores, exibindo um painel de uma sala de edição. Um processo de montagem-decupagem é processado diante dos olhos do espectador, denunciando o aparato tecnológico e as técnicas de edição. Os procedimentos de exame da imagem são efetuados por meio da passagem do painel de quinze para oito monitores e para uma imagem única



centralizada na tela, com a finalidade de se fazer a escolha da imagem, que irá compor a sequência. Os procedimentos de construção da continuidade da sequência ocorrem através da repetição dos fragmentos, com retorno em alta velocidade, a remoção das falhas imagéticas, exibidas nas imagens fragmentadas, e os cortes, entremeando as possíveis unidades narrativas.

Na verdade, a tomada inicial é registrada em oito monitores com a imagem, em plano médio e em enquadramento frontal, de uma mulher em idade avançada, usando um vestido de cor azul clara; e, no canal sonoro, a voz do entrevistador introduz: “Briony Tallis, seu novo romance, o vigésimo primeiro, chama-se *Atonement*”. Com esta fala, o espectador é informado que esta é Briony na sua maturidade, e que seu romance, tema da entrevista, tem o título de *Atonement*. O título dado ao romance de Briony, em duplicação com o título do filme, assinala a transposição do desdobramento narrativo, existente no romance de McEwan. Após, um corte, vemos uma imagem única, centralizada no meio do fotograma, sem indicação eletrônica da entrada de câmera. Briony leva as mãos ao rosto, se inclina para frente, move as mãos para o pescoço e o entrevistador chama-a pelo nome. Então, Briony levanta o rosto, desce as mãos para os braços da poltrona e pede para parar. Percebemos que o debate sobre a ficcionalidade do texto desenvolve-se entre a imagem dos quinze monitores e a próxima imagem de Briony no camarim.

Após um corte seco, a câmera, posicionada na lateral e levemente em diagonal, em plano geral, mostra Briony, em pé, diante do espelho de um camarim, olhando para baixo, com os dedos tocando a bancada, que fica logo abaixo do espelho. Na bancada, há um vaso com flores, uma toalha dobrada, um copo com pincéis de maquiagem, um copo com água e outros objetos de uso pessoal. No canto direito da imagem, afixado à parede, há um espelho, com uma bancada abaixo e uma poltrona encostada à bancada. O espelho reflete a imagem de outros espelhos e suas bancadas. Trata-se da multiplicação de imagens por espelhamento, abrindo dimensões dentro de outras dimensões. Os espelhos, no entanto, refletem um a outro, mas paradoxalmente também refletem o vazio, que, no sentido metafórico, denota o esvaziamento de Briony após a escrita – após a declaração da ‘verdade’. No contexto diegético, os espelhos vazios simbolizam o apagamento da mente de Briony, acometida de demência, e prenunciam sua morte. Briony pega um frasco de remédio de uma *nécessaire*, que está sobre a bancada; tira um remédio, leva-o a boca e bebe um pouco de água do copo, que está

sobre a bancada. Após um corte, vemos um *close* do rosto de Briony, detalhando sua expressão facial séria e pensativa, que denota fadiga, ansiedade e, talvez, angústia, demonstradas pela forma como ela fecha e abre os olhos e pelo longo e profundo suspiro.

Agora, a câmera mostra o plano geral de um estúdio, onde três painéis de uma pintura abstrata, em tons amarelos com fundo preto, dividem o fotograma equidistantemente, um em cada canto e um no meio do quadro, por trás de uma mesinha de centro, onde estão dois copos com água. Em enquadramento frontal, vemos o entrevistador sentado à esquerda do quadro e Briony sentada à direita. A iluminação com *backlights* provoca um efeito cor de rosa no fundo do cenário e permite visualizar os bastidores do estúdio, com um armário, provavelmente de um quadro elétrico, à esquerda por trás do entrevistador; e, à direita por trás de Briony, uma escada, que possivelmente conduz a uma plataforma superior, tendo ao fundo outro ambiente com vários equipamentos eletrônicos encostados a um grande janelão, com esquadrias quadrangulares, que tematizam metaficcionalmente o quadro a quadro da composição fílmica. O diálogo, composto particularmente pelas longas falas de Briony e sete intervenções do entrevistador se desenvolve a partir deste momento. Destacamos nesta sequência a *mise en scène* da conceituada atriz Vanessa Redgrave no papel de Briony. Sua postura, expressão facial, manejo de cabeça e entonação da voz completam a densa dramaticidade, exigida pela diegese. Sabemos que pensamentos e sentimentos problematizam a transposição da página à tela, geralmente resolvidas através da *voice-over* ou por inferência, feita pelo espectador. Neste caso, o espectador tem a seu favor a extraordinária atuação da atriz.

Um dado interessante nesta abertura da entrevista é que alguns elementos do diálogo não tem equivalente no romance. A câmera aproxima-se lentamente, quando o entrevistador introduz a conversa, com as seguintes palavras: “Briony Tallis, gostaria de falar agora sobre seu novo romance, *Atonement*, que será lançado em alguns dias para coincidir com seu aniversário. É seu vigésimo primeiro romance...”. Briony interrompe o entrevistador para afirmar que este é seu último romance. Em seguida, o entrevistador indaga se Briony vai se aposentar. A câmera, posicionada na altura do ombro do entrevistador, mostra, em plano médio, Briony respondendo que vai morrer, pois está acometida de demência vascular. À medida que Briony explica sua enfermidade, a câmera se aproxima, passando de plano médio ao *close*. A aproximação da câmera tem

o objetivo de centrar a atenção do espectador em Briony, enquanto ela revela que vem escrevendo e reescrevendo este romance ao longo de sua vida e confirma que se trata de um romance inteiramente autobiográfico.

O debate sobre verdade e realidade na ficção é transmutado para o filme através do seguinte diálogo, agora com a presença de uma música suave. Este curto diálogo incorpora a reverberação ‘sem rimas, nem embelezamento’, já comentada no Capítulo III deste trabalho. Trata-se de mais uma criação do cineasta para transmutar o processo de desnudamento da ficcionalidade do texto, intensificado no final do romance.

- Por muito tempo, decidi contar somente a verdade. Sem rimas, nem embelezamentos. E acho que... Leu o livro, entende por quê. Recebi informações de primeira mão de todos os acontecimentos que não presenciei, o estado da prisão, a evacuação de Dunkirk, tudo. Mas a repercussão de toda essa honestidade foi um tanto cruel. Não conseguia imaginar, por mais nem um minuto, qual seria o propósito disto.
- Disso o quê? Desculpe. Da honestidade?
- Da honestidade? Ou da realidade!

A fonte histórica da obra de Briony descrita no romance é transposta para o filme neste diálogo e também usada para manter a verossimilhança do relato de Briony, que será questionada através da sobreposição de vozes mais adiante. A partir deste momento, o diálogo entre o entrevistador e Briony se desenvolve através da repetição e intercalação de cenas; em que, por um processo rememorado, a própria Briony comenta sobre seu romance autobiográfico, trazendo à luz perturbadoras revelações. Este diálogo é elaborado através da transposição de fragmentos do encontro em Balham do final da Parte III e fragmentos encontrados nas últimas páginas do romance. Destacamos neste trecho da sequência a sobreposição de vozes de personagens diferentes, efeito do desdobramento metaficcional do canal sonoro. De início, no canal sonoro, Briony revela que não teve coragem de procurar Cecilia em junho de 1940. A passagem de plano do *close* de Briony para a imagem da sua ‘memória’ se dá pela transição do canal sonoro, duplicado pela fala de Briony: “Nunca fui a Balham” e, pela pista de ruídos, com o som da máquina de escrever, marca autoral, já evidente no filme. No canal visual, a imagem transporta o espectador para o passado, quando a jovem Briony, enfermeira no Hospital St. Thomas, durante a Segunda Guerra, é vista, em plano geral e

frontal, datilografando os esboços de seu romance, no sótão do hospital, às altas horas da noite. A câmera aproxima-se lentamente, enquanto ouvimos Robbie, em *voice-over* (som abafado), perguntar: “Faz ideia de como é a vida na prisão?”. É importante registrar a ambiguidade e a ironia criada por esta pergunta de Robbie, em contraponto com a imagem da escritora relatando o fato, pois a mensagem realça a ignorância de Briony e lança dúvida sobre a veracidade da sua obra. Aliás, esta ironia é intensificada com a revelação de Briony, sobreposta à voz de Robbie.: “A parte da confissão foi criada”.

Entre as palavras confessionais de Briony, a voz de Cecília é ouvida: “Ele tem o sono profundo”. Semelhante ao romance, a palavra ‘sono’ é usada aqui no sentido ambíguo (dormindo) e no metafórico (morto). Numa tomada interna (dentro do apartamento), surge a imagem de um umbral de uma porta, separando dois ambientes. A imagem divide o quadro em três porções: do lado esquerdo, há uma espécie de aparador, com um abajur em cima e, do lado direito, há uma poltrona antiga, com o encosto coberto por um tecido rendado. Ao centro, vemos, através da porta aberta, uma cama de casal, com lençóis desalinhados, sinais de um encontro amoroso. A transição entre os planos é feita através da voz de Briony, afirmando: “Inventada”. Escutamos também a voz de Robbie indagando: “Quantos anos deve ter para saber o que é certo e errado?”, enquanto Briony diz: “Na realidade, jamais poderia ter acontecido”. Ressaltamos que as falas de Robbie e de Cecilia são reverberações da sequência da visita de Briony ao apartamento de Cecilia em Balham, exibida anteriormente, o que obriga o espectador a fazer outra ‘leitura’ do filme.

Em seguida, observamos um rápido jogo de imagens: a primeira é a imagem de Briony, aos dezoito anos, com o uniforme de enfermeira. Briony está de costas e vira-se para ver quem passa por trás dela. A segunda imagem vem pela câmera subjetiva e é a imagem de Robbie, atravessando a sala. Ele parece indignado com a presença de Briony. Após um corte, vemos o *close* de Robbie morto, deitado de bruços, os olhos abertos, segurando o pacote de cartas, amarrado ao cartão postal. Em *voice-over*, Briony revela que Robbie morreu de septicemia em Bray Dunes no dia primeiro de junho de 1940, o último dia da retirada. A câmera mostra Nettle, companheiro de Robbie, tirando da mão de Robbie o pacote de cartas, puxando o cobertor para cobrir-lhe o rosto. A imagem do cartão postal do chalé em Wiltshire é uma reverberação visual, já comentada no capítulo III. Em *close*, surge a imagem de Nettle, despedindo-se do amigo. Agora,

em plano médio, vemos Nettle, levantando-se e guardando o maço de cartas no bolso do casaco. Ele vira-se, distancia-se da câmera, dá uma última olhada em direção ao corpo de Robbie e sobe a escada de metal, que se localiza ao fundo da fábrica de gelo, sendo seguido por outros soldados.

Entra, num superenquadramento, a imagem de um túnel de metrô, onde muitas pessoas encontram-se sentadas ou deitadas sobre os trilhos. A câmera aproxima-se lentamente e exhibe, entre as pessoas, Cecilia deitada de lado. Neste momento, a luz começa a piscar e Cecilia acomoda melhor a cabeça sobre os braços. Agora, em plano médio, ouvimos Briony dizer: “E nunca consegui corrigir a situação com minha irmã Cecilia”. A luz pisca mais duas vezes e Cecilia olha para cima. A câmera subjetiva mostra a luminária do teto do metrô, enquanto Briony diz: “pois ela morreu no dia quinze de outubro de 1940 com a explosão da bomba que destruiu os dutos de água e gás da estação de metrô de Balham”. Numa tomada *contra-plongée*, outro superenquadramento exhibe a escadaria de acesso ao metrô e a água entrando com tanta violência que levanta os papéis e jornais espalhados pelo chão. Ainda em *contra-plongée*, vemos o *close* de Cecilia, sentada e assustada. Volta à imagem da escadaria com a água invadindo tudo e, finalmente, surge a imagem do corpo de Cecilia boiando na água. Neste momento, a câmera faz um *travelling* lento para trás, criando o efeito do corpo sendo levado pela corrente de água.

Agora, num superclose, surge na tela a imagem do rosto de Briony, intensificando a dramaticidade do momento. De fato, o diálogo chega ao seu clímax com as últimas palavras de Briony, mescladas aos seus comentários autorais. Estes comentários denunciam claramente o aspecto metaficcional das múltiplas narrativas existentes no filme, uma vez que exhibe a reflexão sobre seu processo de construção.

Então, minha irmã e Robbie nunca conseguiram ter a vida que tanto sonharam e mereciam. E a qual, desde então, eu... A vida que, desde então, eu os impedi de ter. Mas que esperança ou satisfação o leitor pode ter com um final desses? Por isso, no livro, eu quis dar a Robbie e Cecilia o que eles não tiveram em vida. Quero pensar que esta não é uma demonstração de fraqueza ou fuga e sim um ato final de bondade. Eu os proporcionei felicidade.

Briony expõe o cerne do seu conflito interior, mas traz à luz a discussão acerca do diálogo com o leitor e o papel do escritor. Tratando-se de um filme, o processo de

recepção desdobra-se com a espetatoriedade. No que diz respeito ao espectador, semelhante ao romance, o conforto do desfecho feliz é perturbado com as revelações de Briony. O espectador tem consciência da impossibilidade deste desfecho, proporcionada pelos recursos da metaficção, mas tem a liberdade de escolha. Como consequência, aquilo que deveria suscitar prazer, não se traduz como satisfação plena, mas resulta em ironia agônica e perturbadora e o espectador é instigado a fazer uma releitura e, portanto, uma redecodificação da história. As questões sobre o papel do escritor, sua autoridade escriturária e sua postura ideológica são mantidas no discurso fílmico por meio dos comentários de Briony e pela exibição das narrativas desdobradas.

Finalmente, surge na tela a imagem do mar se derramando sobre a areia da praia, que, sem dúvida, provoca um efeito de tranquilidade. E depois, em plano geral, ao som da música *Clair de lune*, de Debussy, vemos Robbie e Cecilia caminhando de mãos dadas à beira-mar, numa bela paisagem, composta por uma falésia de cor branca ao fundo, contrastando com o azul do mar, uma pequena faixa litorânea e uma pequena elevação, onde se localiza um chalé. Em plano geral, vemos Robbie e Cecilia brincando com o mar na praia. A câmera se aproxima, enquanto eles rodopiam na areia. Em vários momentos, percebemos a fragmentação das imagens, visibilizando metafictionalmente a feitura fílmica. Depois, Cecilia caminha em direção ao chalé, seguida de perto por Robbie. A câmera, em contra-*plongée*, posicionada na lateral do chalé, foca no beiral do telhado e mostra quando Cecilia entra no chalé, enquanto que Robbie se aproxima feliz, se detém por um instante a olhar pensativamente, dá um longo suspiro e entra no chalé. Em plano geral, surge na tela a imagem do chalé – a mesma imagem do cartão postal que Cecilia havia dado a Robbie ao saírem da cafeteria. De certo, o chalé de Wiltshire evoca o refúgio sonhado e desejado pelos amantes, enquanto viveram.

Um dado importante é que todas estas cenas do final do filme – da fábrica de gelo, do metrô, do chalé em Wiltshire – são adições da adaptação, a partir da apropriação de elementos verbais, ampliados pela criatividade do cineasta. O complexo debate entre ética e estética é transferido para filme e, explicitamente, explorado nesta última sequência. O desdobramento das narrativas, gerado pela metaficção, produz o jogo discursivo nos vários níveis da narrativa. No nível diegético, Briony Tallis ‘vive’ a contradição entre o desejo de reparar seu crime e a impossibilidade de fazê-lo. E, dotada de poderes ‘autorais’, Briony aponta a saída da crise pela ficção: “Por isso, no livro, eu quis dar a Robbie e Cecília o que eles não tiveram em vida”. No nível ideológico,

percebe-se a relação conflitante entre moralidade e literatura: “Quero pensar que esta não é uma demonstração de fraqueza ou fuga e sim um ato final de bondade. Eu os proporcionei felicidade”. Devido ao contexto cético, implícito no discurso fílmico pela temática abordada a partir do título, a prática da ética cristã é posta sob litígio. O fator crucial neste debate é o descrédito no potencial de narrativas universais para fazer frente à heterogeneidade e ao contraditório da pós-modernidade. Portanto, o “ato final de bondade” de Briony é a expressão irônica da prática ética cristã, mas paradoxalmente, reflete uma prática ética, ainda que realizada no imaginário, na ficção. Portanto, a tensão é provisoriamente resolvida através de uma ética resultante alicerçada na experiência com o outro, semelhante àquela vivenciada por Briony nas enfermarias do Hospital, cuja epifania é vista no encontro com Luc Cornet – a ética da alteridade. Enfim, a beleza da última imagem certamente fica na mente do espectador, como o efeito de um final feliz; porém, esse final é um simulacro de uma vida exitosa, pois é impossível de se realizar no mundo real, mas paradoxalmente possível na ficção, como testemunham os olhos perplexos do espectador na última cena de *Atonement*.

As análises das sequências neste capítulo indicam que no processo de transmutação o cineasta reelaborou o material literário selecionado, alterou a ordem de algumas passagens (como nas versões da cena da fonte) e adicionou muitos elementos, principalmente aqueles que dizem respeito à especificidade do meio. Mesmo havendo a redução de muito material do romance e a condensação de diálogos, o fio condutor do enredo se manteve no que foi essencial para a construção da história. As passagens do romance que foram descartadas (por exemplo, cenas das batalhas na guerra, a visita de Briony ao museu, a encenação da peça no aniversário de Briony) realmente não comprometeram a construção da história, nem a qualidade do filme. As adições (por exemplo, o filme francês, a entrevista e a cena do chalé no final do filme) enriqueceram a adaptação com engenhosidade e plasticidade. Para os elementos considerados resistentes à transposição, o cineasta encontrou correlatos na linguagem cinematográfica. Os comentários autorais foram transpostos para o filme principalmente através do canal sonoro, com a música e o som da máquina de escrever funcionando como instâncias narrativas e como marcas caracterizadoras da personagem-escritora. E, no final do filme, estes comentários autorais foram concretizados por meio da entrevista, com o uso de *close ups* e do *superclose* em Briony. A introspecção do romance foi transmutada especialmente por meio dos *close ups*, da *mise en scène* dos

atores e das sobreposições imagéticas de narrativas em *mise en abyme*. A ambiguidade e a ironia, consideradas ‘intraduzíveis’, também foram traduzidas através do canal duplo, com o suporte da tela escura, da *mise en scène*, da música, das sobreposições de vozes e pela sutileza da atmosfera gerada no contexto fílmico. Enfim, mesmo elaborando uma aproximação intencional do texto fílmico ao texto literário, a materialização da metaficcionalidade exigiu muita criatividade e efetivamente apresentou interessantes inovações estéticas, temáticas e quanto ao uso das técnicas cinematográficas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Toda a arte tem sido nutrida pela tensão perene entre o ilusionismo e a reflexividade. Toda representação artística pode se passar por ‘realidade’ ou diretamente admitir seu status como representação. O ilusionismo finge ser algo mais do que mera produção artística; ele apresenta seus personagens como pessoas reais, sua sequência de palavras ou imagens como em tempo real e suas representações como fato substanciado. A reflexividade, por outro lado, aponta para sua própria máscara e convida o público para examinar seu desenho e textura. Obras reflexivas rompem com a arte como encantamento e chamam atenção para sua própria ficcionalidade como construtos textuais. Esta tensão entre as duas tendências caracteriza toda a arte, até a mais ‘primitiva’.”

(Robert Stam, 1992, p. 1)

“Fiction is a deeply moral form in that it is the perfect medium for entering the mind of another. I think it is at the level of empathy that moral questions begin in fiction.”

(Ian McEwan *apud* ROBERTS, 2010, p. 70)

A relevância da investigação de obras metaficcionais é inquestionável no contexto artístico da contemporaneidade, acentuadamente híbrido, provisório e paradoxal. Já em 1984, Linda Hutcheon argumentava que a autorreflexividade formal e temática da metaficção era “paradigmática na maioria das formas culturais daquilo que Jean-François Lyotard cham[ou] nosso mundo ‘pós-moderno’ – dos comerciais de televisão aos filmes, dos quadrinhos às artes visuais” (1984, p. xii). Entretanto, mesmo havendo sido caracterizada como paradigmática, a metaficção ainda demanda olhares perquiridores e análises descritivas acerca da sua materialização na obra artística e suas implicações na teoria e na crítica literária e cinematográfica, dirigindo o olhar para nossos objetos de pesquisa – o romance *Atonement*, de Ian McEwan, e sua adaptação fílmica, de Joe Wright.

A leitura teórica apontou para a necessidade de uma revisão conceitual tanto da metaficção quanto da adaptação, para que se coadunem com a abrangência e complexidade dos dois fenômenos, explicitadas na prática artística. Surgido em 1970, num contexto comparativo entre a filosofia e a ficção, o termo ‘metaficção’ adquire reconhecimento e legitimidade a partir dos anos oitenta, para designar uma obra ostensivamente autorreflexiva. Ao revisitarmos as definições de metaficção propostas por Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Mark Currie e Gustavo Bernardo, concluímos que

a metaficção é um fenômeno estético e cultural, intencionalmente autorreferencial e autorreflexivo, que orienta o modo de representatividade na arte e inova a obra artística com suas manifestações em múltiplas formas e intensidades.

Ao expor a obra artística como artefato da criação humana, tornando visível sua construtividade, a metaficção desvela primordialmente o *status* ontológico da ficção. Porém, as especulações do ‘ser ficcional’ instauram uma série de paradoxos, que envolvem os conceitos de ‘real’, ‘realidade’ e ‘verdade’ na ficção. Entender estes paradoxos nos possibilitou discorrer sobre o conflito entre ficção e realidade, abordado no romance *Atonement* e na sua adaptação fílmica. A inserção dos objetos de pesquisa em um contexto pós-moderno levou-nos a investigar as principais características da estética do pós-modernismo, tendo como aporte o postulado de Hutcheon em *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (2000a). A estética satisfaz as reivindicações da heterogeneidade, fragmentariedade e interinidade do pós-moderno, possibilitando o conhecimento de outras formas de sensibilidade, porém, a poética pós-moderna não propõe qualquer paradigma narrativo, pois se fundamenta na incredulidade em sistemas universalizantes. Percebemos que o potencial combinatório do fenômeno metaficcional pode produzir várias modalidades sob seu regime estético. Robert Stam aponta três modalidades de reflexividade, cuja utilização “mais retórica do que científica” (1992, p. xvii) deriva dos impulsos lúdico, agressivo e didático, dependendo da intencionalidade do artista. É possível observar, em *Atonement*, mais precisamente, uma combinação da modalidade lúdica com a modalidade agressiva, pois os jogos estruturais e linguísticos, instrumentalizados por uma forma paródica na metaficção, entram em confronto com parâmetros literários, sociais, culturais e religiosos.

Para compreender a forma paródica, mais uma vez, buscamos suporte em Hutcheon que postula a favor de um tipo de paródia, que se adéqua às exigências da prática artística da contemporaneidade. Contrariando certo conceito tradicional de paródia, associado mais visivelmente ao cômico, ao burlesco e ao grotesco, Hutcheon conceitua paródia como repetição que inclui diferença, ou seja, uma forma artística que “é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatória na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior” (s/d, p. 98). Esta forma paródica manifesta-se como um desdobramento estrutural e ideológico dentro do romance *Atonement*, conjugado ao fazer metaficcional, cujo intento paradoxalmente tende para o reverencial, conforme visto nas análises.

Concernente à adaptação, é importante ressaltar que o conceito duplo de adaptação como produto e como processo, apresentado por Hutcheon, permitiu-nos entender a natureza dialógica, palimpséstica e híbrida da adaptação, inclusive em sua relação com a espetatorialidade. A reflexão sobre a especificidade do meio mostrou-se relevante, principalmente, quando se trata da adaptação de um romance para um filme, pois o meio determina os recursos e procedimentos no processo de transposição. A abordagem de Hutcheon possibilitou-nos, ainda, compreender que a adaptação é também uma obra autônoma, como parte do seu caráter ambivalente; e pode ser experienciada, como tal, por espectadores não familiarizados com o texto anterior, diluindo a relação dialógica entre os textos. Conforme Hutcheon, a história é “o núcleo do que é transposto” (2011, p. 32) nos processos de adaptação. Portanto, tendo em mente o caráter narrativo do cinema, observamos uma significativa fortuna crítica alinhada à narratologia, dentre as abordagens de cunho científico-metodológico. Adotando uma postura mais eclética, elegemos a abordagem narratológica comparativa como instrumento teórico, preservando o diálogo entre as obras.

A escassez de material teórico-crítico referente à metaficção no cinema direcionou nossa metodologia de investigação. Ressaltamos a importância dos estudos de Robert Stam e Seymour Chatman, como instrumental basilar neste aspecto. Devido a esta deficiência, decidimos primeiramente discorrer, em linhas gerais, sobre a composição do texto fílmico, com a finalidade de partir da norma para a subversão, ou seja, do ilusionismo para a metaficção. E, em segundo lugar, buscamos suporte teórico-crítico dentro das próprias obras, apresentando curtas análises, em que pontuamos a materialização da metaficção na textura fílmica. Assim, exploramos as questões que problematizam a transposição da metaficção neste tipo de cinema, cientes de que maior aprofundamento poderia emergir das análises da adaptação de *Atonement*.

A metaficção se define como a estética através da qual “a ficção duplica-se por dentro” (BERNARDO, 2010, p. 9). Investigar como se configura a metaficção nas obras estudadas exigiu-nos voltar nosso foco para os desdobramentos inerentes à elaboração de obras metaficcionais, que são construídos tanto no âmbito da linguagem quanto no âmbito da estrutura. No Capítulo III, a investigação destes desdobramentos, aos quais chamamos de jogos de espelhos, evidenciou a necessidade de um alargamento conceitual de obra literária, dado ao transbordamento da metaficcionalidade do texto literário. Entendendo que os textos metaficcionais sugerem suas ferramentas de

investigação, buscamos respaldo nas próprias obras e observamos que categorias como a intertextualidade e paratextualidade passaram a fazer parte do instrumental metodológico utilizado para a elaboração da metaficcionalidade do romance. Sistematizamos a metaficcionalidade das obras estudadas agrupando-a em dois conjuntos de desdobramentos, que denominamos de jogo de espelhos linguístico-estilístico e jogo de espelhos estrutural-diegético, no romance; e jogo de espelhos imagético-simbólico e em jogo de espelhos estrutural-diegético, no filme. Em cada conjunto, elaboramos cinco categorias metaficcionais, que se mostraram recorrentes ao longo da narrativa. A configuração da metaficcionalidade entre o romance e o filme revelou uma interessante simetria formal e temática, que entendemos ser uma consequência da aproximação intencional entre as duas obras. Inclusive, percebemos que Joe Wright rende um tributo à obra de Ian McEwan.

Procuramos aprofundar a investigação da metaficcionalidade do romance através das análises dos recortes literários (Capítulo IV). Esse aprofundamento, de certo modo, orientou a comparação entre as duas obras em termos de como se dá a transposição da metaficcionalidade do romance para o filme. Percebemos que a aproximação intencional do texto fílmico com o texto literário, em termos do enredo, do tema e da estrutura, problematizou o processo de adaptação devido à narrativa densamente introspectiva do romance *Atonement*, agenciada pela escolha estética metaficcional. Contudo, as análises fílmicas demonstraram ser totalmente possível transmutar a metaficcionalidade do romance, realizando o enfrentamento dos elementos considerados inicialmente resistentes, com conhecimento e manejo adequado da técnica e, sobretudo, com imaginação e muita criatividade. Isto significa dizer que o cineasta capturou a estrutura profunda e a ideologia do romance e transcodificando-as em imagem e som, de modo criativo e inovador. A efetivação dessa criatividade certamente incide na teoria e crítica da arte cinematográfica visto que aprimora o fazer poético, renova a arte e enriquece os postulados críticos. Além disto, a materialização da metaficcionalidade apresentou adições estéticas e temáticas substanciais e inovações quanto ao uso das técnicas cinematográficas. Aliada a uma efetiva inventividade, a diversidade dos recursos, espelhados nas obras metaficcionais e paródicas, anuncia a potencialidade da imaginação humana. Das páginas em branco e da tela escura às elaboradas estruturas em abismo e às mais inusitadas construções linguísticas ou imagéticas, os recursos metaficcionais atestam a inesgotabilidade da arte.

A complexidade das obras metaficcionaliza problematiza o ato de leitura. As estruturas espelhadas e sofisticadas da metaficção exigem do leitor/espectador capacidade hermenêutica e cultural e responsabilidade pela decodificação e interpretação da obra no ato de leitura. O leitor ou o espectador da obra metaficcional experimenta, paradoxalmente, os processos de envolvimento e de estranhamento com a obra e, nesse sentido, destaca-se sobremaneira a demanda constante por leituras e releituras. Contudo, as narrativas especuladas produzem mais desconforto do que satisfação, particularmente nas obras pós-modernas. Hutcheon argumenta que o leitor “deve revisar a compreensão daquilo que lê com tanta frequência que ele chega a questionar sua própria possibilidade de compreensão” (1980, p. 139). Da mesma forma, o espectador é instigado a rever sua ‘leitura’ do filme. Na verdade, o espectador da adaptação de *Atonement* é também implicado no jogo entre o real e o imaginário desde a sequência inicial do filme; é atraído para ‘dentro’ do filme pelos *close ups* e pelo movimento de câmera; é capturado em conjunção com o olhar da personagem Briony e é levado à cumplicidade com Robbie e Cecilia; ainda, é surpreendido pelas revelações finais e, talvez, inquietado, não confortado, pelo desfecho feliz.

Ainda em relação à feitura fílmica, ao comentar sobre adaptações de obras metaficcionaliza no seu livro *Reflexivity in film and literature* (1985), Robert Stam argumenta

[m]uitas adaptações cinemáticas de romances autoconscientes, incluindo as mais bem sucedidas com frequência tropeçam precisamente neste ponto. Embora incorporem alguns recursos reflexivos, elas não dissecam metalinguisticamente sua própria prática ou incluem o discurso crítico dentro do próprio texto (STAM, 1992, p. 159).

Tal observação surpreendentemente se confirma nas adaptações de *Tom Jones*, de Tony Richardson, de *The French lieutenant’s woman*, de Karel Reisz, e de *Lolita*, de Stanley Kubrick, exemplos apresentados e comentados por Stam no seu livro. No entanto, na adaptação de *Atonement*, além da incorporação e criação de recursos metaficcionaliza, o comentário metalinguístico concernente à linguagem cinematográfica propriamente dita surge explicitamente através do desvelamento da linguagem fílmica e do processo de montagem-decupagem. E o discurso crítico é veiculado implicitamente através do diálogo com o cinema clássico e do debate inquiridor do *status* ontológico da

ficção, também incorporado no filme. Ao desafiar truísmos, como a intraduzibilidade dos processos enunciatórios e de certos elementos verbais do texto literário (por exemplo, a ambiguidade e a ironia), a adaptação de *Atonement* destaca-se como um exemplo notável de transposição criativa de obras metaficcionais.

No que diz respeito ao entrelaçamento entre ética e estética, o contexto ambíguo e cético de *Atonement* o torna complexo e conflitante. Porém, McEwan, através de Briony, argumenta a favor de uma ficção eticamente comprometida, apontando o enfrentamento da crise através da ética da alteridade, que sendo dialógica, contingencial e temporária, contempla a heterogeneidade e o contraditório na pós-modernidade. Para McEwan, “[n]ossa imaginação permite-nos entender o que é ser o outro” (*apud* ROBERTS, 2010, p. 70). Consequentemente, o engajamento ideológico deste tipo de ficção transforma a leitura num ato ético, através das relações dialógicas entre leitor e personagens, promovidas pela introspecção e especuladas pela metaficção; e entre o leitor e o texto, mantendo o vínculo arte-vida.

Decerto, as histórias nutrem o nosso imaginário, acalentam nossos sonhos e aguçam nossa sensibilidade. Sem o mito as esperanças desvanecem e a barbárie firma seu domínio na humanidade. Logo, a ficção se mostra imprescindível ao ser humano. Metaficção é ficção. As narrativas metaficcionais “conservam a diegese e a identificação, mas as subvertem por dentro. [...] Elas articulam o princípio do jogo do desejo e prazer e os obstáculos para sua realização” (STAM, 1992, p. 253-3, grifo do autor). A metaficção não nega sua natureza ficcional, porém especula sua ficcionalidade e, ainda, preserva seus próprios encantos e prazeres, embora não facilmente perceptíveis por todo tipo de leitor/espectador.

Com esta pesquisa, esperamos contribuir para os estudos sobre a obra de Ian McEwan e, particularmente, sobre a adaptação fílmica de obras metaficcionais. No curso da pesquisa, trilhamos novos caminhos e apreendemos novos saberes, principalmente dentro do universo da arte cinematográfica. Certamente, aqui não se esgotam as investigações acerca destas duas obras. Há muito ainda a ser explorado em outras leituras e em outros olhares sobre *Atonement* e sua adaptação fílmica. Certamente, haverá outros estudos comparados que aprofundem o debate e promovam contribuições substantivas, conferindo à adaptação a devida evidência, tanto nos estudos fílmicos, quanto nos estudos narrativos e culturais da contemporaneidade. E, certamente, haverá outras trajetórias pelas especulações da metaficção.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. (ed). *The Norton anthology of English literature*. 5<sup>th</sup> ed.. New York: W.W. Norton & Company, 1986.

ALDEN, Natasha. "Words of war, war of words: *Atonement* and the question of plagiarism". In: GROES, Sebastian. (ed.). *Ian McEwan*. London: Continuum, 2009, p. 57-69.

ALTER, Robert. *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.

ANDREW, Dudley. "Adaptation". In: NAREMORE, James. (ed). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 28-37.

ANDREWS, Lucilla. *No time for romance*. London: Corgi Books, 2007.

AUMOUNT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3<sup>a</sup> ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus Editora, 2007.

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. Harmondsworth: Penguin, 1995.

AZENHA JR., João. *Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas, 1999.

AZERÊDO, Genilda. "Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica". IX ENIL e IX Encontro Nacional de Interação em linguagem verbal e não-verbal: linguagens e cultura. João Pessoa, UFPB, 2010.

\_\_\_\_\_, Genilda. *Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

\_\_\_\_\_, Genilda. "Words, images and invention: the power of metalanguage in Austen, McEwan and Joe Wright". In ARANHA, Solange e FERNANDES, Gisèle. (eds). *Anais do II Congresso Internacional da ABRAPUI*. E-book. São José do Rio Preto, SP, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. "Discourse in the novel". In: HOLQUIST, Michael. (ed.). *The dialogical imagination: four essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1987, p. 259-422.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 2004.

BARTH, John. "The literature of exhaustion". In: FERDEMAN, Raymond. (ed.). *Surfiction: fiction now and tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1981, p. 19-33.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1968, 57-64.

\_\_\_\_\_, Roland. "From work to text". In: HARARI, Josué V. (ed.). *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. London: Methuen & Co. Ltd., 1979, p. 73-81.

\_\_\_\_\_, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_, André. "Adaptation, or the cinema as digest". In: NAREMORE, James. (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 19-27.

BERGSON, Henri. "O pensamento e o movente (Introdução)". In: CIVITA, Vitor. (ed.). *Os pensadores*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 114.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 10ª ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Ed. Gallimard, 1967.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BLAXLAND, Gregory. *Destination Dunkirk: the story of Gort's army*. London: William Kimber, 1973.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2003.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

BUTLER, Marilyn. "Introduction". In: AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. Harmondsworth: Penguin Books, 1995 p. xi-l.

CAMPOS, Harold. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARTMELL, Deborah & WHELEHAN, Imelda. (eds.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. New York and London: Routledge, 2002.



\_\_\_\_\_ (eds.). *Literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CHATMAN, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

CHILDS, Peter. (ed.). *The fiction of Ian McEwan: a reader's guide to essential criticism*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

COMMELIN, P.. *Nova mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda, s/d.

CIRLOT, J. E.. *A dictionary of symbols*. Translated by Jack Sage. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.

CORRIGAN, Timothy. "Literature on screen, a history: in the gap". In: CARTMELL, Deborah & WHELEHAN, Imelda. (eds.). *Literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 29-43.

COSTA, Flávia Cessarino. "Primeiro cinema". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008, p. 17-52.

CURRIE, Mark. (ed.). *Metafiction*. London and New York: Longman Group Limited, 1995.

DOCHERTY, Thomas. "Postmodernism: an introduction". In: *Postmodernism: a reader*. New York, London: Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 1-31.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. 2ª ed.. São Paulo: Editora Ática, 1999.

EHRMANN, Jacques. "The Death of Literature". In: FERDEMAN, Raymond. (ed.). *Surfiction: fiction now and tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1975, 1981, p. 229-253.

FERDEMAN, Raymond. (ed.). *Surfiction: fiction now and tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed.. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Editora Florense Universitária, 2006.

FRENCH, Philip. Forgive me, I have sinned. *The Observer*, London, 9 Sep. 2007.

FREEDMAN, Norman. "Point of view in fiction: the development of a critical concept". In: STEVICK, Philip. (ed.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967, p. 108-137.

GARDINER, Juliet. "Introduction to the 2007 edition". In: ANDREWS, Lucilla. *No time for romance*. London: Corgi Books, 2007.

GASS, William H.. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 1989.

GAUDREAULT, André & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Veja Universidade, s/d.

GROES, Sebastian. (ed.). *Ian McEwan: contemporary critical perspectives*. London & New York: Continuum International Publishing Group, 2009.

HATIM, Basil & MASON, Ian. *The translator as communicator*. London e New York: Routledge, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York and London: Routledge, 2000a.

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

\_\_\_\_\_, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000b.

\_\_\_\_\_, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1980.

\_\_\_\_\_, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1984.

\_\_\_\_\_, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2011.

\_\_\_\_\_, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, s/d.

IZQUIERDO, Iván. "Precisamos esquecer para viver". *Lola*, São Paulo, fev, 2012, p. 78.

JAKOBSON, Roman. "Closing statements: linguistic and poetics". In: SEBEOK, T.A.. (ed.). *Style in language*. New York: 1960.

\_\_\_\_\_, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2007.

KELLAWAY, Kate. At home with his worries. London, *The Observer*, 16 Sept., 2001.

KEMP, Peter. *Atonement* by Ian McEwan. London, *The Sunday Times*, 16 Sept., 2001.

LANDESMAN, Cosmo. *Atonement* - The Sunday Times Review. London, *The Sunday Times*, 9 Sept., 2007.

LEITE, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1985.

LEVINSON, Stephen C.. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Vol. I. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1983.

LORD, Walter. *The miracle of Dunkirk*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1998.

LYNN, David. "A conversation with Ian McEwan". In: ROBERTS, Ryan. (ed.). *Conversations with Ian Mc Ewan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, p. 143-155.

LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

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

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MARTINS, Fernanda A.C.. "O impressionismo francês". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 3ª ed. Campinas, SP, Papirus Editora, 2008, p. 89-107.

MASCELLI, Joseph V. *Os cinco cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. Tradução de Janaína Marcoantônio. São Paulo, Summus Editorial, 2010.

McEWAN, Ian. *Atonement*. New York: Anchor Books, 2001.

McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

\_\_\_\_\_. "Reading film and literature". In: CARTMELL, Deborah & WHELEHAN, Imelda (eds.). *Literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 15-28.

McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London and New York: Routledge, 1987. Reimpressão 2001.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª ed.. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. 4ª ed.. São Paulo: Edições Graal Ltda., 2008, p. 440-441.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. (ed.). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NOAKES, Jonathan. In: ROBERTS, Ryan. (ed.). *Conversations with Ian Mc Ewan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

NÖTH, Winfried. “A Semiótica Universal de Peirce.” In: NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. 3ª ed.. São Paulo: Annablume, 2003, p. 59-91.

\_\_\_\_\_, Winfried. “Self-Reference in the media.” Disponível em: <<http://www.uni-Kassel.de/iag-kulturforschung/projektbeschreibung.pdf>>. Acesso em: dez. 2009.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

UDITT, Sharon. “Orlando: coming across the divide” In: CARTMELL, Deborah & WHELEHAN, Imelda. (eds.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. New York and London: Routledge, 2002, p. 146-156.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Tradução e organização de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RAY, Robert B.. “The field of ‘literature and film’” In: NAREMORE, James. (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 38-53.

REIS, C. & LOPES, A. C.. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIZZO, Sérgio. “O filme dentro do filme”. In: MURANO, Edgard (ed.). *Revista Língua Especial: Cinema & Linguagem*, São Paulo, Editora Segmento, outubro 2011, p. 31-34.

ROBERTS, Ryan. (ed.). *Conversations with Ian Mc Ewan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SAMPSON, George. *The concise Cambridge history of English literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

SCOTT, A. O.. Lies, guilt, stiff upper lips. *The New York Times*, New York, 7 Dec., 2007.

SCHOLLES, Robert. “Metafiction”. In: CURRIE, Mark. (ed.). *Metafiction*. London and New York: Longman Group Limited, 1995, p. 22-29.

\_\_\_\_\_, Robert. *The fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.

SERGEI, Eisenstein. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 39-62.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2ª ed.. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006a.

\_\_\_\_\_, Robert. *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*. Massachussetts, USA: Blackwell Publishing, 2008b.

\_\_\_\_\_. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

\_\_\_\_\_, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: CORSEUIL, Anelise R. (ed.). *Ilha do desterro: film beyond boundaries*. Florianópolis, UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006b.

\_\_\_\_\_, Robert. “The dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James. (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

STAM, Robert & RAENGO, Alessandra. (eds.). *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Massachussetts: Blackwell Publishing Ltd, 2008a.

SHONE, Tom. White lies. *The New York Times Book Review*, New York, 10 Mar., 2002.

TYNJANOV, Juri. “On literary evolution” In: MATEJKA, Ladislav e POMORSKA, Krystyna. (eds.). *Readings in Russian poetics*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1978, p. 66-78.

VEIRA, Else Ribeiro Pires. (org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Curso de pós-graduação em estudos linguísticos da faculdade de letras da UFMG, 1996.

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

WELLEK, René and WARREN, Austin. *Theory of literature*. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1982.

WHELEHAN, Imelda. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. New York and London: Routledge, 2002, p. 146-156.

WHITE, Hayden. *The content of the form*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1990.

WOOLF, Virginia. "The cinema". In: *The captain's death bed and other essays*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1950.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 4ª ed. São Paulo: Graal, 2008.

YEATS, W. B. "The second coming". In: WILLIAMS, Oscar. Ed. *Immortal poems of the English language*. New York: Washington Square Press, 1977, p. 489.

*Bíblia de Estudo Pentecostal*, Edição de 1995.

## SITES VISITADOS

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_of\\_the\\_novel](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_novel)>. Acesso em: 02 mar. 2011.  
 <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero9/ensaio03.htm>>. Acesso em: set. 2011.  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Randolph\\_Hearst](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Randolph_Hearst)>. Acesso em: 22 set. 2012.  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Cyril\\_Connolly](http://en.wikipedia.org/wiki/Cyril_Connolly)>. Acesso em: 09 nov. 2012.  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Criterion\\_\(magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Criterion_(magazine))>. Acesso em: 09 nov. 2012.  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Horizon\\_\(U.S.\\_magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Horizon_(U.S._magazine))>. Acesso em: 09 nov. 2012.  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Buffs\\_\(Royal\\_East\\_Kent\\_Regiment\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Buffs_(Royal_East_Kent_Regiment))>. Acesso em: 13 nov. 2012.  
 <[http://pt.wikipedia.org/wiki/La\\_Boh%C3%A8me](http://pt.wikipedia.org/wiki/La_Boh%C3%A8me)>. Acesso em: 24 nov. 2012.  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Sunday\\_Graphic](http://en.wikipedia.org/wiki/Sunday_Graphic)>. Acesso em: 24 nov. 2012.  
 <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Roedean\\_School](http://pt.wikipedia.org/wiki/Roedean_School)>. Acesso em: 30 out. 2012.  
 <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Virago>>. Acesso em: 30 out. 2012.  
 <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Virago>>. Acesso em: 30 out. 2012.  
 <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Nikolaus\\_Pevsner](http://pt.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Pevsner)>. Acesso em: 10 out. 2012.  
 <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/11/country-house-novels-blake-morrison>>. Acesso em: 10 out. 2012.  
 <<http://www.guardian.co.uk/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>>. Acesso em: 08 jun. 2012.  
 <[www.dubitoergosum.xpg.com.br](http://www.dubitoergosum.xpg.com.br)>. Acesso em: fev. 2011.  
 <[www.ianmcewan.com](http://www.ianmcewan.com)>. Acesso em: 16 fev. 2013.

## FILMOGRAFIA PRINCIPAL

ATONEMENT. Direção: Joe Wright. Produção: Working Title. Intérpretes: James McAvoy, Keira Knightley, Romola Garai, Sardice Roman e Vanessa Redgrave. Roteiro: Christopher Hampton. Universal Pictures, 2007. (122 min.) DVD.

LE QUAI DES BRUMES. Direção: Marcel Carné. Produção: Grégor Rabinovitch. Intérpretes: Jean Gabin, Michéle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Edoward Delmont, Raymond Aimos, Robert Le Vigan, René Génin, Jenny Burnay, Claude Walter, Marcel Perez, Robert Legris e Kiki. Roteiro: Jacque Prévert. René Le Henaff, 1938. (90 min.) DVD.

## FILMOGRAFIA SECUNDÁRIA

*13º Andar*, 1999, de Josef Rusnak.

*81/2*, 1961, de Frederico Fellini.

*A garota de capa vermelha*, 2011, de Catherine Hardwicke.

*A rosa prúrpura do Cairo*, 1994, de Woody Allen.

*Adaptation*, 2002, de Spike Jonze, com roteiro de Charlie Kaufman.

*Annie Hall* (*Noivo neurótico, noiva nervosa*), 1977, de Woody Allen.

*As aventuras de Tintin: o segredo do Licorne*, 2012, de Steve Spielberg.

*Black Swan*, 2010, de Darren Aronofsky.

*Blow-Up*, 1966, de Michelangelo Antonioni.

*Cantando na chuva*, 1951, de Stanley Donen.

*Capitão América: o primeiro vingador*, 2011, de Joe Johnston.

*Citizen Kane* (*Cidadão Kane*), 1941, de Orson Welles.

*Coriolanus*, 2012, de Ralph Fiennes.

*Duck Amuck*, 1953, de Chuck Jones.

*Finding Neverland*, 2002, de Marc Forster.

*Help! Help!*, 1912, de Mack Sennett.

*His new job*, 1914, de Charlie Chaplin.

*La nuit Américaine* (*A noite americana*), 1973, de François Truffaut.

*Le Mépris* (*O desprezo*), 1963, de Jean-Luc Godard.

*Les Carabiniers*, 1963, de Jean-Luc Godard.

*Lolita*, 1962, de Stanley Kubrick.

*Mabel's dramatic career*, 1913, de Mark Sennett.

*Mamma mia*, 2008, de Phyllida Lloyd.

*Midnight in Paris (Meia-noite em Paris)*, 2011, de Woody Allen.

*Narradores de Javé*, 2002, de Eliane Caffé.

*North by Northeast (Intriga internacional)*, 1959, de Alfred Hitchcock.

*O corvo*, 2012, de James McTague.

*O mágico de Oz*, 1939, de Victor Fleming.

*O rei leão*, 1994, de Roger Allers e Rob Minkoff.

*Olhos nos olhos*, 2011, de Karim Aïnouz.

*Paris qui Dort*, 1923, de René Clair.

*Pierrot Le Fou*, 1965, de Jean-Luc Godard.

*Potemkin (Encouraçado Potemkin)*, 1925, de Sergei Eisenstein.

*Sherlock Jr.*, 1924, de Buster Keaton.

*Sullivan's Travels (Contrastes humanos)*, 1941, de Preston Sturges.

*Sunset Boulevard (Crepúsculo dos deuses)*, 1950, de Billy Wilder.

*Synecdoche, New York*, 2008, de Charlie Kaufman.

*The artist (O artista)*, 2011, de Michel Hazanavicius.

*The cameraman*, 1928, de Buster Keaton.

*The French lieutenant's woman*, 1981, de Karel Reisz.

*The man with a movie camera*, 1929, de Dziga Vertov.

*The red shoes (Os sapatinhos vermelhos)*, 1948, de Michael Powell e Emeric Pressburger.

*Tom Jones*, 1963, de Tony Richardson.

*Tout va Bien*, 1973, de Jean-Luc Godard.

*Uncle Josh at the picture show*, 1902, de Edwin S. Porter.



*West side story* (*Amor, sublime amor*), 1961, de Robert Wise e Jerome Robbins.

*Zelig*, 1983, de Woody Allen.