

OS LIMITES E OS DESAFIOS DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA EM *REPARAÇÃO* DE IAN MCEWAN

THE ONIRIC IMAGES OF THE VIOLENCE IN THE *SLAVE SHIP* POEM FROM CASTRO ALVES

Lajosy Silva¹

RESUMO: Esse artigo pretende discutir os limites e os desafios da ficção contemporânea no que diz respeito à utilização da metalinguagem como uma abordagem discursiva e literária. Ian McEwan escreveu um romance que discute o conceito de literatura enquanto interpretação de um mundo de um personagem-autor ao construir uma constelação de textos (termo de Walter Benjamin) para defender a idéia de uma identidade literária na Literatura Inglesa. Essa “identidade” seria uma forma de preservar a continuidade da ficção enquanto reflexão sobre o mundo.

PALAVRAS-CHAVES: metalinguagem – discurso literário – constelação de textos - história

ABSTRACT: This essay aims to discuss the limits and the challenges of contemporary fiction regarding the use of metalinguistics as a literary discursive approach. Ian McEwan wrote a novel which discusses the concept of literature as the interpretation of the world when building up a constellation of texts (Walter Benjamin’s concept) to defend the idea of a literary identity in English Literature. This “identity” would be a way of preserving fiction as a reflection on the world.

KEY-WORDS: metalinguistics – literary discourse – text constellation – history

Em tempos de crise conceitual ou decretos como a morte da história e da ineficiência da literatura em representar e interpretar o mundo, *Reparação*², de Ian McEwan, parece reiterar a idéia de se repensar a narrativa enquanto possibilidade de leitura do tempo e do espaço, assim como a validade do conceito de “leitura de mundo”; termo este gasto no campo dos estudos literários, quando existe o interesse de se estudar a importância da literatura sob o viés da hermenêutica.

A princípio, o discurso literário deve ser entendido como o conjunto das contradições entre sua *forma* e o *conteúdo* ao propor um diálogo que reúna a história, a economia e a política como uma

¹ Lajosy Silva é formado em Letras pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia), Mestre em Estudos Literários pela UNESP (Universidade Estadual Paulista) e Doutor em Estudos Linguísticos e Literários pela USP (Universidade de São Paulo), professor de português, inglês e literatura, autor de romances como *O Sexo do Pêssego* e *Lêda e o Cisne*, além de dramaturgo (*Meninos em Marcha*, 1998 e *Olhares Distantes*, 2001) lajosy.silva@uol.com

² *Atonement* foi traduzido como *Reparação* por Fábio Henrique Britto, mas, para este artigo, a leitura foi feita a partir do original com tradução e notas minhas. Para que o leitor tenha acesso ao romance, segue a indicação bibliográfica da edição brasileira:

McEWAN, Ian. *Reparação*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

tentativa de interpretação desse romance, publicado em 2001, que se volta ao passado, precisamente, a Inglaterra de 1935, prestes a entrar na Segunda Guerra Mundial.

Em sua primeira parte, *Reparação* descreve o cotidiano da família Tallis que mora em uma casa de campo no interior da Inglaterra. O campo é a representação do refúgio, de um espaço ainda inalterado, embora as personagens sejam informadas sobre as transformações sócio-políticas e a ascensão de Adolf Hitler na Alemanha, com a iminência da guerra que lhes parece algo distante daquele cenário idílico.

Em um verão quente de 1935, as irmãs Cecília e Briony Tallis se confrontam com suas aspirações e desejos que estabelecem as limitações da sociedade inglesa regida sob a repressão e a arbitrariedade das relações permeadas pela oposição de classes sócio-econômicas. As irmãs entram em conflito com a presença de Robbie Turner, filho da governante da casa, protegida pela família desde que o marido a abandonou. Grace Turner mora em uma casa cedida pelos Tallis; seu filho é enviado para Cambridge, onde estuda Medicina e pretende ser médico, sendo seus estudos pagos por Jack Tallis, o chefe da família, que se encontra em viagem a negócios em Londres.

Contrária à idéia, a esposa, Emily, expressa esse sentimento de discriminação quando se sente obrigada a conviver com o filho da governanta, alçado à mesma condição social de sua filha, Cecília, pois os dois estudam e começam a desenvolver uma afeição abalada pelos conflitos que os distinguiriam socialmente na tradição do romance burguês; fato este comprovado quando Cecília comenta que está lendo *Clarissa* de Samuel Richardson. A intertextualidade aqui é evidente: Cecília pode ser Clarissa que está prestes a ser seduzida por Robbie, já que, nesse romance de Richardson, o sedutor é um homem perigoso, cujas ações acabam por destruir Clarissa.

O narrador estabelece uma série de relações intertextuais e cita várias obras literárias que transformam *Reparação* em um romance que discute a própria literatura e o ato de escrever ao propor a interpretação das personagens sobre o que estão lendo: os cânones da literatura inglesa que começam por Samuel Richardson, Henry Fielding, Jane Austen até Henry James e Virginia Woolf. O autor propõe uma relação entre o que as personagens vivenciam e o que estão lendo, a conexão entre a literatura (espaço da criação) e o mundo (espaço da realidade).

De fato, o romance de Ian McEwan abre com uma citação de *Northanger Abbey*, de Jane Austen, sobre o que seria a “identidade cultural” dos ingleses, quando uma das personagens deste romance confronta Catherine Morland, ávida leitora de romances góticos, ao afirmar como os ingleses deveriam se comportar e suas inclinações para rejeitar tudo o que seria diferente, inspirado numa necessidade de auto-preservação:

Querida Srta. Morland, considere a natureza perigosa das suspeitas que você vivencia. A partir de que suposições você cria seus julgamentos? Lembre-se do país e do momento em que vivemos. Lembre-se que nós somos ingleses: que nós somos cristãos. Avalie seu próprio entendimento, seu próprio senso do que é provável, sua própria observação do que se passa a sua volta. Nossa formação nos prepara para tais atrocidades? Nossas leis são coniventes com elas? Elas poderiam admitir crimes sem o conhecimento em um país como esse, onde a

comunicação social e literária é cercada por uma vizinhança feita de espões voluntários, e onde estradas e jornais deixam tudo em aberto? Minha querida Senhorita Morland, que idéias você anda cultivando?

Nesse caso, Ian McEwan estabelece uma intertextualidade ao citar *Northanger Abbey* quando o autor compara Briony Tallis à Catherine Morland, cuja imaginação, influenciada pelos romances góticos populares no século XVIII, faz com que ela crie uma série de equívocos; que são resolvidos no desenlace desse romance de Jane Austen.

Briony aspira a ser escritora, quando ela ensaia uma peça para recepcionar o irmão, Leon, no início do romance. Mais uma vez, existe uma relação de intertextualidade: McEwan cita *Mansfield Park*, de Jane Austen, quando as personagens deste romance ensaiam uma peça chamada *Lover's Vows*³. O narrador – a partir da perspectiva moral da protagonista, Fanny Price – defende o quanto a encenação daquela peça pode alterar a percepção das personagens sobre a “realidade”, uma vez que uma série de equívocos se sucedem a partir da sua tentativa de encenação, pois ela é cancelada; o mesmo ocorre com a peça de Briony em *Atonement*.

Na parte inicial do romance, Briony ensaia e reescreve *The Trials of Arabella (As Provas de Arabella)* baseada na suas percepções do que seria o amor, quando o narrador a descreve como “*uma daquelas crianças possuídas por um desejo de conceber o mundo à sua maneira*” (McEwan, 2002, p. 4), sendo o quarto da menina, uma espécie de santuário, onde pequenos animais (brinquedos) estão todos posicionados na sua direção como se o universo do escritor fosse o do indivíduo auto-centrado, cuja autoridade não deve ser questionada, dado que a imaginação é o espaço sagrado para o exercício do ato de escrever. Escrever também é tido como um ato solitário e de isolamento intelectual que Briony, aos 13 anos, desenvolve ao contar histórias e testar os limites da ficção ao inseri-la no seu esmaecido contexto familiar, quando ela, assim como Catherine Morland, comete um erro que irá alterar a vida de Cecília, Robbie e dela própria.

Esse mundo em miniatura criado por Briony é ao mesmo tempo vasto como sua imaginação; que se recusa a ter segredos, pois existe nela um “*desejo por um mundo harmonioso e organizado*”, mesmo que seja uma contradição, já que sua família se encontra no caos familiar que, de certa forma, dialoga com a Segunda Guerra Mundial (op. cit., p. 5). Cecília Tallis é a única da família que presente a guerra enquanto caos que pode vir a tragar todos e destruir aquele cenário idílico da casa de campo, pois o pai (Jack) é um negociante ausente e a mãe (Emily), aparentemente distantes em relação aos filhos. Cecília também se ressentida da educação tradicional (e repressora) em Cambridge, repleta de pessoas vazias que não a compreendem, sendo Robbie seu único interlocutor.

O ato de escrever estabelece o *leitmotiv* que irá conduzir Briony a uma série de descobertas sobre a realidade que não caberia na ficção. Assim como Catherine Morland do romance de Jane Austen, Briony descobre o quanto a ficção pode ser interpretada como fuga à realidade, a recusa a

³ *Lover's Vows* é uma peça de teatro popular adaptada por Elizabeth Inchbald em 1789 ao se basear num texto de August Von Kotzebue. A peça é citada em *Mansfield Park*, de Jane Austen, sob uma perspectiva crítica da autora, já que seria uma peça sobre casos extraconjugais que repercutem nesse romance.

um contato real com o mundo exterior, resultado de uma visão distorcida do que *esse mundo* é, quando as personagens são obrigadas a passar por um ritual de aprendizado e de reconhecimento de valores criados a partir da alienação e da negação do mundo real. Em *Northanger Abbey*, é o universo gótico que Catherine admira e tenta assimilar ao ver “fantasmas” que não existem, enquanto em *Reparação* é a mente imaginativa e irrequieta de Briony que comete um crime ao imaginar ter visto algo que acaba por incriminar um inocente.

Um dos primeiros “julgamentos imaginativos” de Briony se dá em uma passagem-chave do romance, quando ela observa Cecília e Robbie que discutem sobre um vaso; que pertence à família Tallis há várias gerações. O vaso é quebrado, quando Cecília e Robbie discutem perto de uma fonte com a escultura do deus marinho, Tritão, com seu torso másculo sobre o qual a água da fonte escorre. Ao resgatar fragmentos do vaso que caíra na fonte, Cecília tira parte de sua roupa e mergulha na fonte, surgindo ensopada sob o olhar atento de Robbie:

Quando ela emergiu alguns segundos mais tarde com um pedaço do vaso, ele sabia bem que não podia ajudá-la a sair da água. A frágil ninfa branca, da qual a água escorria com maior abundância do que o Tritão musculoso, juntava os pedaços do vaso cuidadosamente (...) Seus movimentos eram selvagens, e ela não o encararia. Ele não existia; fora banido; e isto foi também sua punição. (McEwan, 2002, p. 30)

Essa imagem erótica altera a percepção de Robbie que passa a desejar Cecília. Do alto de uma das janelas da mansão, Briony observa essa cena e passa a rever sua imaginação pueril sobre o amor e o desejo. Até então, sua imaginação era povoada de histórias sobre heróis e heroínas românticas que precisam se redimir a partir da anulação do desejo ou da valorização do amor enquanto inspiração, jamais materializado carnalmente; algo que sua idade e imaturidade não lhe permitem conceber a não ser quando confrontada com a imagem de Cecília e Robbie na fonte. Diante do erotismo e a descoberta do mundo adulto, que lhe são apresentados gradualmente ao longo dessa primeira parte do romance, Briony observa essa cena da janela da casa e passa a reescrever a peça que seria representada para comemorar a chegada de seu irmão.

O erotismo passa a ser estabelecido como um tabu, já que uma criança (ou pré-adolescente de 13 anos, conceitos que não existiam na Inglaterra de 1935) não poderia vivenciar devido aos perigos que o sexo representa. Esse aspecto puritano ainda pode ser visto na Inglaterra atualmente, quando tablóides exploram escândalos de membros da realeza britânica e parece sugerir até que ponto os ingleses estabelecem essas contradições entre o puritanismo, o sentimento de culpa; ou quando o sexo se torna elemento de libertação como nos romances de D. H. Lawrence. Em outros momentos do romance, o narrador deixa claro que a onda de calor de 1935 estabelece uma mudança no comportamento da personagem, assim como a ascensão de Adolf Hitler; fato que a maioria das famílias abastadas inglesas, a julgar pelo comportamento dos Tallis, procura ignorar.

Atonement (o título original do romance) vem do verbo “to atone” que pode ser traduzido como o ato de reparar um erro ou falta cometida contra outra pessoa. A palavra também possui uma

relação com o verbo *expiar* na tradição do catolicismo, quando alguém tem a necessidade de reconhecer um erro, confessar e admitir sua culpa repetidas vezes. O crime cometido ocorre, quando Briony acredita que Robbie Turner pode ter estuprado sua prima Lola; que está passando algum tempo na casa dos Tallis, juntamente com seus irmãos gêmeos Jack e Pierrô.

O testemunho de Briony se reforça, quando Robbie escreve duas cartas para Cecília depois do episódio da fonte. Tanto os sentimentos de Robbie, quanto os de Cecília, são confusos em relação ao que sentem um pelo outro, já que são amigos de infância, criados e educados pela família Tallis como irmãos, pois o pai de Cecília substituiu a figura paterna na relação que mantém com o agregado da família. Além desse fato, existe a distinção de classes que separa as personagens, mesmo que exista uma tentativa de Jack Tallis de integrar Robbie à sociedade inglesa como um futuro médico ao pagar seus estudos em Cambridge.

Na primeira carta escrita por Robbie, ele afirma que deseja beijar a vagina de Cecília, influenciado por seus estudos sobre anatomia na universidade e o desejo de expressar sua atração sexual, enclausurado no seu quarto. Na segunda, Robbie pede desculpas por ser comportamento ao lutar contra os sentimentos que sente por Cecília e confessa que não pode culpar o calor por tudo o que sente pela moça:

Você pode ser perdoada por ficar com raiva de mim – vagando pela sua casa descalça, ou consertando seu vaso antigo. A verdade, Cee, é que eu meu sinto descontrolado e tolo na sua frente. Não acho que posso culpar o calor. Você pode me perdoar? Robbie. (McEwan, 2002, p. 85)

Contudo, devido a um lapso, Robbie entrega a primeira carta a Briony que não resiste, lê seu conteúdo e se depara com a palavra *cunt* (gíria para vagina em inglês); palavra esta que possui o mesmo impacto da palavra *boceta* na língua portuguesa. É de se imaginar o que pode ocorrer na mente de uma criança em 1935, cercada por mimos e protegida pela família, quando Briony se depara com essa palavra impronunciável no contexto puritano em que vive. Dessa forma, ela passa a ver Robbie como um “maníaco sexual”, criado e alimentado pela família, mas que pode destruir essa unidade familiar representada pela imagem de Cecília; que cuida dos Tallis – desde a mãe doente e inapta para educar os filhos – à administração da casa, tarefa que realiza durante as férias da faculdade.

A palavra *cunt*, que aparece no romance, é lida por Briony como uma traição às suas fantasias românticas, quando ela mergulhara em um lago há dois anos para que Robbie a resgatasse como um herói, sendo repreendida pelo rapaz por seu ato imaturo que poderia ter matado ambos. Antes um herói, agora Robbie é visto como um maníaco que pode atacar qualquer um, quando Briony afirma que “*ele sempre fingiu que era bom e nos engana há anos.*” (op. cit., p. 120)

Nessa Inglaterra de 1935, Briony estabelece seu primeiro contato com o universo adulto, além da descoberta sobre a sexualidade que até então lhe era desconhecida. Nas peças e primeiros rascunhos de Briony, ainda existe a imagem pueril e piegas das histórias de amor que ela assimila ao

escrever *The Trials of Arabella*, uma peça com fundo moral sobre a descoberta do verdadeiro amor, ensaiada para ser encenada como os autos de moralidade. Contudo, Briony parece reconhecer as dificuldades de se conciliar o desejo expresso na carta de Robbie e suas aspirações como escritora, quando a personagem decide reescrever a peça e acrescentar elementos contrários à aceitação da sexualidade.

Com efeito, a palavra *cunt* até hoje é vista de forma pejorativa em inglês, quando ela é relacionada a um aspecto vulgar da condição feminina, já que a vagina – sob uma perspectiva preconceituosa e machista – é tida como um receptáculo, símbolo da submissão feminina, quando a mulher é reduzida a um objeto de uso masculino, pois a palavra também pode ser uma gíria para *puta*, *piranha*, *biscate*, *vaca*. Não nos surpreende que a mente fértil e imaginativa de Briony, guiada por um equívoco causado pela carta, presencie outra cena na biblioteca da casa dos Tallis ao surpreender Cecília e Robbie fazendo sexo, amparados por uma estante.

Essa tensão sexual é vital para construir o tom crescente de insatisfação e ruptura moral para Robbie e Cecília, pois é a imagem sensual de Cecília na fonte que estabelece a única possibilidade de comunicação entre as personagens, ou seja, a sexualidade enquanto válvula de escape para a consumação da vivência amorosa na tradição dos romances de D. W. Lawrence. Não nos deve surpreender também que o tempo em *Reparação* seja o da Inglaterra anterior à Segunda Guerra Mundial, quando os romances de Lawrence, *O Amante de Lady Chatterley*, por exemplo, eram proibidos na Inglaterra, uma vez que o sexo era tabu na sociedade inglesa. Para Lawrence, a sexualidade é uma forma de libertação das convenções sociais que Robbie e Cecília procuram romper, quando resolvem fazer sexo na biblioteca da casa em um ato inesperado.

A ficção é vista tanto sob a perspectiva da fantasia de Robbie ao desejar o contato íntimo com a vagina de Cecília na carta, quanto um recurso literário utilizado pelo autor para transformar a escrita enquanto única possibilidade de comunicação, quando o ato de verbalizar e a franqueza de sentimentos não conseguem romper com as barreiras impostas pelo puritanismo; mesmo que a carta resulte na recriminação do desejo a partir da punição de Robbie, enviado à cadeia por um crime que não cometeu.

As cartas utilizadas como veículo de comunicação é um recurso comum na ficção, quando as personagens desejam verbalizar sentimentos e torná-los reais como a confissão de uma transgressão, quando o pensamento não consegue ultrapassar os limites da reserva e dos ditames morais. Na literatura, o romance epistolar é uma forma de representação dessa “realidade”, quando as personagens narram em primeira pessoa; e o leitor, a partir das cartas, é capaz de desvendar e vivenciar as peripécias e conflitos das personagens como se eles estivessem desvendando a mente de uma pessoa muito antes da definição de *voyeur* comum na sociedade contemporânea, isto é, o leitor transformado em testemunha de um conflito que não lhe pertence, mas que, instigado pela leitura das cartas, sente-se tentado a acompanhar a partir da leitura.

Ian Watt ressalta que Samuel Richardson tinha ciência que resolveria os problemas formais que o romance ainda apresentava quando escreveu *Clarissa*, pois o “*uso de cartas adequava-se à apresentação das relações pessoais*”, pois, seu primeiro romance, *Pamela*, era constituído de cartas trocadas entre a personagem-título e sua família (Watt, 1995, p. 182). É nesse ponto da construção da identidade do romance enquanto gênero literário que se segue uma série de transformações, desde

que o romance desponta como expressão literária no século XVIII na Inglaterra. Mas qual seria a relação entre *Clarissa* e *Reparação*?

Embora séculos separem os dois romances, parece-me que Samuel Richardson procura fundamentar o romance enquanto representação de uma verdade para que ele seja “interpretado” como um relato real de experiências que foram organizadas matematicamente; algo que Gustave Flaubert viria a trabalhar mais sistematicamente em *Madame Bovary*, com suas descrições detalhadas da vida campestre e o vazio moral das personagens nesse romance, quando o Realismo – enquanto corrente literária – era difundido por autores como Flaubert, Stendhal e Balzac na França.

Por outro lado, Ian McEwan segue a tradição da função moral que o romance inglês parece ter quando Briony precisa reparar e expiar o crime que cometeu. O autor preocupa-se em dissecar a relação entre o leitor e a própria escrita a partir da citação de vários romances em *Reparação*, com o intuito de fundamentar-se na tradição do romance inglês que procura descrever, em detalhes, as contradições da natureza humana. É como se McEwan precisasse desse referencial (moral *versus* libertação) para escrever o que já foi dito anteriormente, mas que precisa ser revisto a partir da reiteração da tradição para questioná-la no final do romance. É como se Briony representasse a escritora amadora que ainda não tem uma experiência no início da narrativa, pois ela ainda não teve o mesmo conjunto de leituras que Robbie e Cecília já possuem ao se confrontarem: os romances que ambos leram; as paixões reprimidas pela distinção de classes.

As cartas de Robbie remetem a esse recurso presente na tradição dos romances epistolares do século XVIII, assim como a função das cartas nos romances de Jane Austen, quando as personagens, incapazes de justificar suas atitudes ou expressar sentimentos, escrevem cartas para explicitar o que sentem como ocorre em *Persuasão*, quando o Capitão Wentworth escreve para Anne Elliot e confessa seus sentimentos em uma última tentativa de reconciliação, já que essas duas personagens são incapazes de travar uma comunicação baseada na franqueza de sentimentos pelas convenções sociais da Inglaterra do século XIX; fato que, surpreendentemente, também ocorre com Cecília e Robbie em *Reparação*, quando as personagens se sentem incapazes de verbalizar o que sentem um pelo outro naquele verão de 1935.

Quanto ao conflito estabelecido por Briony, quando ela acusa Robbie Turner de ter estuprado Lola, o fato de ter visto algo que ela *imagina* ser a verdade é outro elemento que Ian McEwan utiliza para descrever as transformações que permeiam o percurso de Briony dos 13 anos em 1935 até a velhice 1999, quando a personagem decide publicar *Reparação* e descreve o que poderia ter acontecido com Robbie e Cecília, caso tivessem sido felizes. Reparar o mal causado é utilizado como confessionário que a escrita literária se propõe a partir da sua limitação: é possível que a literatura “conserte” o mal causado?

Esse recurso metalingüístico, que tanto intriga o leitor de *Reparação* e provocou tanta celeuma na crítica literária ao clamar Ian McEwan como um dos melhores romancistas em língua inglesa da atualidade, é a revelação de que nós, leitores, estamos lendo o que Briony desejou escrever desde a primeira página do romance. Em outras palavras, desde o início, não estamos lendo o que um narrador onisciente escreveu ao relatar as desventuras das personagens, mas o próprio relato de Briony em terceira pessoa e distanciado, quando ela termina de escrever *Reparação* em 1999 e o finaliza com suas iniciais (BT). Depois de mais de trezentas páginas, o leitor percebe que o que foi

escrito até então era fruto da “mente” de Briony que se mistura ao narrador que, por sua vez, é a escrita de Ian McEwan. Não existe, nesse sentido, uma distinção entre o romancista (McEwan), o narrador onisciente e a voz narrativa que nos é revelada quando nos deparamos com as iniciais *BT* (*Briony Tallis*) 1999 na página 349 desta edição do romance.

De fato, Ian McEwan questiona os limites da própria ficção contemporânea ao criar um “personagem-autor”, embora esse recurso metalingüístico não seja tão incomum, quando nos atemos à escrita de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* que, a todo instante, nos confronta com um narrador-escritor que se recusa a escrever um romance tradicional com uma personagem feminina que seria a protagonista do romance (Macabéa). Clarice Lispector utiliza a ficção para questionar o próprio ato de escrever, enquanto representação de uma realidade, já que é uma mulher que escreve sobre outra mulher, mas que se recusa a representar essa mulher sob a perspectiva tradicional que se espera de uma escritora ao propor um narrador-homem pronto para questionar uma visão da escrita feminina, baseada na leveza e na delicadeza de sentimentos e floreios.

Ao contrário de Clarice Lispector, que questiona a tradição, Ian McEwan estabelece o quanto a literatura contemporânea inglesa parece se erguer partir dos cânones literários, já que a leitura de romances, peças e poemas é citada ao longo de *Reparação* para que o leitor reconheça a valorização da tradição literária na constelação de textos (termo de Walter Benjamin), uma vez que o romance contemporâneo padece de inventividade quanto à forma e seu conteúdo, esgotada a partir do experimentalismo e dos movimentos de vanguarda no início do século XX; experimentalismo este já trabalhado por autores como Virginia Woolf e James Joyce na literatura inglesa.

Esse fato pode ser comprovado, quando Briony, agora com 18 anos, tenta publicar um esboço de *Reparação* com o título *Two Figures by a Fountain* em referência à imagem de Robbie e Cecília na fonte da casa dos Tallis. O esboço é recusado devido à ausência de um “plot” (enredo), pois ele seria uma sugestão impressionista construída a partir de imagens que são comparadas à escrita de Virginia Woolf, sem um enredo que as sustente a não ser uma série de acontecimentos banais, inverossímeis, sobre a imagem de uma criança que comete equívocos a partir do nada ou um vaso valioso levado para fora de uma casa sem qualquer cuidado especial (McEwan, 2002, p. 313).

Ian McEwan sugere vários textos que as personagens estariam lendo ou vivenciando como a conturbada relação de classes do já citado *Clarissa* de Richardson (Robbie e Cecília); o romance *The Golden Bowl* de Henry James que se relaciona com a passagem do vaso quebrado; o *Paraíso Perdido* de John Milton, enquanto busca pela essência de um amor puro que repercuta em Robbie e Cecília.

Segundo John Peck e Martin Coyle, existem escritores contemporâneos como Ian McEwan e A. S. Byatt (autora de romances como *Anjos e Insetos* e *Possessão*) que retomam o passado como uma tentativa de dar unidade ao presente, à medida que falar do passado seria resgatar o que se perdeu com os movimentos ligados ao Modernismo nas artes (Peck e Coyle, 2002, p. 209). Assim como A. S. Byatt, que procura falar do passado ao descrever a Inglaterra dos séculos XIX e início do século XX nos romances citados, Ian McEwan estabelece uma releitura de temas já trabalhados por autores como E. M. Forster que descreveram o mesmo período, porém, sob a perspectiva da metalinguagem.

O ato de escrever de Briony é um exercício de metalinguagem, quando o leitor é confrontado com as limitações da ficção: até que ponto o leitor deve se ater à literatura apenas como uma válvula de escape ou leitura crítica do espaço que habita? Até que ponto deve-se entender a literatura como uma leitura imagética do mundo a partir das palavras?

Em uma tentativa de reparação, Briony procura reescrever o que poderia ter sido a vida de Robbie e Cecília, assim que o rapaz é levado à prisão, graças ao testemunho da menina que afirma tê-lo visto estuprando sua prima. A confissão de Briony à polícia não é contestada, já que ela pertenceria a uma classe social superior à de Robbie, além de existir o agravante da carta como prova de seu suposto crime. Como já foi dito anteriormente, Briony confronta-se com a sexualidade do mundo adulto e comete o crime de testemunhar em falso para que Robbie seja punido por desejar a irmã, uma extensão da educação puritana e familiar, da qual Cecília deseja escapar na primeira parte do romance.

O ato de reparar é elaborado desde a primeira página de *Reparação*, pois o leitor apenas irá perceber que a narrativa em terceira pessoa não passa da escrita de Briony antes do epílogo. Dessa forma, o leitor está condicionado pelo uso da terceira pessoa do singular e confronta-se com a assinatura da personagem como já foi discutido anteriormente. A reparação ocorre quando Briony descreve um suposto encontro entre ela, Robbie e Cecília, quando esse encontro, na verdade, nunca ocorreu, pois uma vez dentro do universo da ficção, não é possível concebermos uma *verdade*, já que estamos lendo o que uma personagem escreveu sobre outras personagens; personagem-escritora (Briony) que escreve sobre outras personagens como se a verdade pudesse ser fruto apenas da sua imaginação.

Ao ser diagnosticada com paralisia cerebral, Briony (aos 77 anos) decide publicar *Reparação*, com um suposto final feliz para Robbie e Cecília, pois essa felicidade apenas poderia ocorrer na ficção: “*Eu gosto de pensar que não é a fraqueza ou evasão, mas um ato final de bondade (...) deixar meus amantes viverem e uni-los no final*”, uma vez que “*eu dei a eles felicidade*” ao deixá-los viver, apaixonados, lado a lado na biblioteca, onde Briony os viu fazendo amor. (McEwan, 2002, p. 372). Anterior ao epílogo, Briony reencontra Robbie e Cecília e pede perdão por todo mal que causou aos dois. Ela promete reparar o erro ao notificar as autoridades locais e pedir que a família Tallis interfira para ajudar Robbie. Contudo, tanto Cecília e Robbie morrem durante a Segunda Guerra: Robbie morre de uma doença contagiosa; Cecília, num bombardeio a Londres em 1940 (op. cit., p. 370).

Briony, autora-personagem, propõe algumas questões ao leitor nesse epílogo: “*Como isso poderia se constituir num final? Que senso ou esperança ou satisfação um leitor poderia conseguir desse conhecimento?*”, (op. cit., p. 371) dado que a morte de Robbie e Cecília contraria as expectativas românticas do leitor por finais felizes. A morte do casal, simples e banal, não poderia colocar as personagens num pedestal como heróis que fracassaram ao questionar o sistema que os separou. Seria culpa do “*mais desolador realismo*” (*bleakest realism*) que impedem Briony de estabelecer uma ponte entre o que o leitor espera (o final feliz e a reparação) ao que, de fato, ocorreu?

Enquanto escritora, Briony seria uma encarnação de Deus que é capaz de manter as personagens vivas ou matá-las para dar o que o leitor poderia esperar, mas esse recurso, que a personagem aos 77 anos evoca é o da natureza da literatura enquanto invenção, já que não se pode

esperar muito de um romancista, pois todos os eventos, inspirados em casos reais ou não, perdem seu status de “real” quando passam para o papel na forma de palavras.

Muito já se escreveu sobre a literatura baseada em eventos reais; ou escritores que usariam sua biografia para escrever suas narrativas. Contudo, não se trata de estabelecer o que é ficcional ou válido, mas a natureza do diálogo que a obra literária estabelece com seu leitor e seu tempo. Ao ser comparado a Henry James, Ian McEwan assimila o que Peter Brooks fala como uma definição de *romance* (gênero literário) enquanto “do confronto do poder da maldade e da bondade, a essência do risco e da queda, a intensificação da experiência relacionada ao sonho e o desejo”, (Brooks, 1995, p. 153), embora o mal seja representado pelo equívoco na contradição que se cria ao atribuir a uma criança o poder de destruir vidas.

Na tradição dos romances de Henry James, na qual o “inocente” se confronta com o mal, *Reparação* se sustenta em cenas dramáticas (como a da fonte ou a prisão de Robbie), uma vez que vários espaços são descritos como a encenação de conflitos interiores que se estilhaçam com o efeito de uma bomba. Esses espaços podem ser comparados como núcleos semelhantes a uma peça de teatro: a mansão dos Tallis é a representação da (falsa) segurança, vazio e paralisia moral que acometem as personagens; a ala da enfermaria é o purgatório de Briony que começa a trabalhar como enfermeira para ajudar qualquer soldado ferido em guerra como se todos representassem Robbie; as longas cenas descritivas do cotidiano de Robbie na guerra procuram recriar a guerra sob uma perspectiva da vivência pessoal e íntima.

No purgatório de Briony, ocorre mais uma outra passagem dramática do romance, quando ela faz companhia a um soldado francês, prestes a morrer, com o crânio dilacerado. Ela finge ser uma moça inglesa que teria visitado esse soldado francês, quando este morava com a família na França, antes da guerra (McEwan, 2002, p. 306-308). Ao representar uma mentira, Briony, mais uma vez, se depara com o ato da imaginação que se insinua como um pedido de perdão por ser a última ilusão do soldado; que delira e falece tendo a enfermeira Tallis como testemunha.

Em seu artigo “*If Your Memories Serve You Well*”, Hermione Lee ressalta o quanto o escapismo pode ser interpretado como a razão principal para que *Reparação* seja visto como um romance sobre a memória e sua perda, uma vez que se a ficção é um “jogo controlado”. Portanto, nós, leitores, estaríamos presos ao condicionamento estabelecido pelo autor sobre o que seria a *realidade*. Embora passíveis de análise, personagens são representações humanas que podem ser compiladas, mas jamais compreendidas sob uma perspectiva que estabeleça uma leitura definitiva do que é *moral*. De fato, Ian McEwan procura por uma noção de moral: como julgar os atos de Briony a não ser na literatura, já que seu crime não pode ser punido por ser tratar de uma personagem?

Sobre *Reparação*, Geoff Dyer aponta a ilusão como uma tentativa de se estabelecer a ficção como o desejo do leitor que gostaria de acreditar em uma “verdade” inventada por um romancista. Essa “verdade” no romance é construída gradualmente a partir de um jogo intrincado de sentenças, utilização de períodos longos e descritivos que – somados às pesquisas que o autor fez sobre os relatos de enfermeiras e soldados ingleses durante a Segunda Guerra – terminam por descrever as limitações da ficção contemporânea; que apenas pode se sustentar entre a retomada do que já foi escrito ou a releitura do passado, com vistas à uma compreensão mais efetiva do presente; este, totalmente caótico e destituído de significado.

É importante ressaltar o quanto o sentimento de culpa torna-se a força motriz em *Reparação*, já que *reparar* adentra para o questionamento acerca da ficção, uma vez que a metalinguagem torna-se o último recurso enquanto proposta de experimentalismo na literatura contemporânea. A *forma* e o *conteúdo* no discurso literário situam-se como elementos que permitem um diálogo constante e analítico da literatura contemporânea, pois não podemos mais falar de *forma* enquanto representação estrutural, desvinculado do contexto histórico e político, bem como a questão ideológica na qual o autor está situado, considerando as ambivalências do discurso literário e suas mediações.

Dessa forma, é interessante observar que a estrutura formal de *Reparação* pode falar mais sobre si mesma e sua contextualização histórica, quando Ian McEwan decide voltar-se para 1935 e recuperar (assim como Briony) uma história que poderia ser analisada com mais distanciamento no presente. Suas longas pesquisas a arquivos históricos resultaram em um romance que dialoga com a necessidade de se repensar a literatura enquanto projeto de representação do “mundo”; termo este que deve ser reavaliado sob todas as perspectivas possíveis.

A escrita é um processo criado pela memória coletiva, por mais que o escritor se isole para escrever. Esse processo é uma tentativa de interpretação da “realidade” que não cabe inteiramente na literatura, isto é, não é possível falar de “vida”, “visão de mundo”, como tantas vezes alguns leitores querem acreditar ao tecer uma relação entre sua vivência pessoal e aquilo que leram. Não é possível pensar em personagens como “seres reais”, mesmo que escritores como Henry James busquem uma representação perfeita do pensamento humano em seus romances.

Em seu livro *Rational Society*, Deborah Cook descreve uma “*substantiva erosão das conexões sociais entre indivíduos*”, uma vez que ela “*transforma as relações interpessoais em relações centradas em objetos*”, pois os indivíduos se relacionam a partir da troca de sensações causadas por aquilo que eles assistem (filmes ou peças de teatro), lêem (romances, contos ou poemas) e o que escutam (música), sem estabelecer uma valorização do sentimento (Cook, 2004, p. 45).

A representação artística calcada na representação do indivíduo e nas relações interpessoais busca repensar esse aspecto da alienação e do esmaecimento do afeto, embora, na maioria das vezes, a discussão sobre solidão e perda de referenciais como “mundo” e “universo” se esgota na mesma medida em que provoca algum tipo de discussão ao utilizar a violência para falar da própria violência.

Ian McEwan já foi acusado de utilizar longas descrições sobre violência para enfatizar a morte ou chocar como ocorre nas passagens em que Robbie se encontra no campo de batalha, assim como Briony que se depara com corpos mutilados no hospital para os soldados. Essas descrições retomam os romances de guerra, com relatos sobre o cotidiano de pessoas; que se vêem confrontadas com um período que lhes é hostil. Trata-se uma reutilização de estruturas utilizadas por ex-soldados e enfermeiras que teriam documentos sobre a guerra em arquivos na Inglaterra; fato que a própria Briony comenta no epílogo de *Reparação* (McEwan, 2002, p. 359).

McEwan também foi acusado de ter plagiado a autobiografia da inglesa Lucilla Andrews (*No Time for Romance*); que trabalhou como enfermeira durante a Segunda Guerra Mundial e escreveu muito sobre o período. Em vários artigos e entrevista, o autor aceita a influência, mas não admite o plágio.

Ao reunir a história como pano de fundo, Ian McEwan descreve o quanto a literatura depende da noção de memória que, aparentemente, se perde com os excessos de um experimentalismo que parecem não levar a lugar algum, levando-se em conta a valorização de termos como *pós-modernismo* a partir de uma experiência estética pura e simples, sem qualquer aprofundamento tanto na forma ou no seu conteúdo. É certo que *Reparação* insere-se em uma tradição da literatura inglesa, porém, essa inserção provoca mais o desejo de se conhecer sobre esses autores (Jane Austen, Henry James, Samuel Richardson, Henry Fielding, dentre tantos outros) do que o seu apagamento da memória. Esse pode ser um dos méritos do romance; ou, para muitos, o seu grande defeito, já que seria o mesmo que refutar as transformações em que o “mundo” (globalizado ou americanizado) estaria passando a favor de uma literatura tradicional.

O grande desafio da ficção contemporânea é o de conquistar novos leitores, embora não existam fórmulas, a não ser as dos *best-sellers* e livros de auto-ajuda que têm seu espaço garantido nas livrarias; livros escritos com um mercado editorial pronto para absorvê-los. No seu prefácio de crônicas, *O Romance Morreu*, Rubens Fonseca chama atenção para o fato de que sempre se discutiu o fim da ficção, desde o advento do automóvel, a criação do cinema e da TV, embora os escritores ainda continuem a escrever. Para o escritor, os leitores diminuíram, devido a vários fatores como a perda de referenciais, do estímulo à leitura; não é possível, portanto, encontrar leitores como Cecília e Robbie no ambiente universitário atual, já que essas personagens parecem pertencer a um tempo nostálgico, quando a literatura era um prazer solitário, sem os avanços tecnológicos.

Por essa razão, é mais fácil nos depararmos com leitores adultos que lêem *Harry Potter* (cujo público inicial seria crianças) influenciados por ditames mercadológicos (*literatura da moda*, no caso) ou falta de incentivo à leitura na escola ou no ambiente familiar. Dessa forma, leitores como Robbie e Cecília dificilmente serão encontrados a menos que vivam no ambiente acadêmico ou busquem algo que ultrapasse o mediano e o comum como acontece com as personagens desse romance.

Entretanto, a valorização da memória coletiva – sobre a qual se baseiam nossas aspirações e desejos toda vez que nos propomos a ler - seria o verdadeiro desafio do escritor contemporâneo; que deve dialogar com seu tempo e espaço, saber sobre o que está falando; para quem sua escrita se dirige e o impacto das palavras enquanto representação das suas reflexões.

Bibliografia

AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. London: Penguin, 2002.

_____. *Northanger Abbey*. London: Penguin, 2001.

COOK, Deborah. *Rational Society*. New York Press: 2004.

DIAS, Mauro. *A expiação sem resposta através da literatura*. O Estado de São Paulo, 9 de junho de 2002.

DYER, Geoff. *Who's afraid of influence?*, *The Guardian* (London), 22 de setembro, 2001: 8.

FINNEY, Brian. *Briony's against oblivion*: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature* 27 (3), p. 68-82.

FONSECA, Rubens. *O Romance Morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEE, Hermione. *If Your Memories Serve You Well*, *The Observer*, 23 de setembro, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

PECK, John and COYLE Martin. *A Brief History of English Literature*. London: Palgrave, 2002.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.