

Entre a Contenção e o Desejo: Duas Formas de Narrar no Romance *Reparação* e no Filme *Desejo e Reparação*

Profa. Dra. Anelise Reich Corseuil¹ (UFSC)

Resumo

O filme Desejo e Reparação de Joe Wright, produção de 2007, apresenta uma narrativa contida, recortada e intermediada por vários relatos, que se define como narrativa auto-reflexiva, e outra, ilusionista e subjetiva, carregada de desejos, olhares e elementos históricos. Neste contexto, o trabalho analisa o entrelaçamento destas duas formas fílmicas de narrar e suas relações com o romance de Ian McEwan Reparação (2001), buscando apontar os excessos do texto fílmico e suas relações e desprendimento em relação ao romance em que se baseia. No romance, o desejo de Briony de ser escritora subjetiviza a narrativa metaficcional constituída por espelhamentos e referências literárias. O trabalho explora as convergências e divergências entre o romance e o filme em suas formas de narrar.

Palavras-Chave: Adaptação, Pós-Modernismo, Cinema, Literatura.

Introdução

O romance *Reparação*, de Ian McEwan, publicado em 2001, recebeu vários prêmios, tais como o WH Smith Literary Prize e National Book Critics Circle Award. McEwan é reconhecido como um dos grandes escritores na ficção contemporânea inglesa, seja pelo refinamento de sua narrativa como por sua capacidade de subjetivização das personagens, o que tem rendido algumas comparações com a prosa de Henry James. O filme *Desejo e Reparação*, lançado em 2007, foi dirigido por Joe Wright, responsável pela produção de várias mini-séries e pelo filme *Orgulho e Preconceito* (2005), adaptação homônima do romance de Jane Austen. O diretor tem sido reconhecido pela crítica por suas adaptações diferenciadas, capazes de captar o sentido da obra literária através de uma cinematografia sofisticada e inovadora.

Desejo e Reparação apresenta duas formas de narrar quase que antagônicas: uma das narrativas é contida, recortada e intermediada por vários pontos-de-vista e relações intertextuais, o que poderia se definir como narrativa auto-reflexiva e anti-mimética; a outra, revelada pela *mise-en-scène* e fotografia, apresenta um conteúdo ilusionista, aproximando-se do que poderia se definir como uma narrativa mais realista¹. O filme apresenta também dois usos distintos de focalização²: na primeira metade, predomina o olhar da personagem central, Briony, e na segunda, a focalização se divide entre os diferentes personagens. A partir do momento em que Robbie é penalizado por um crime que não cometeu, sendo obrigado a servir na Segunda Guerra Mundial, mais especificamente na França, e tendo que abandonar seus planos acadêmicos, a câmera segue seu olhar ao longo dos planos-sequência na praia de Dunkirk. Se na primeira metade do filme predomina o uso de uma narrativa auto-reflexiva e metaficcional, a segunda poderia ser vista como mimética e ilusionista. Neste contexto, o final do filme produz um efeito de estranhamento ao revelar que o enquadramento de praticamente toda a narrativa se deu sob a perspectiva ótica da escritora Briony. Ao publicar seu vigésimo primeiro romance, a escritora revela que o final feliz de Célia e Robbie foi criado por ela como uma forma de reparar o mal que fez ao separar o casal de amantes. Neste contexto, este

¹ Por narrativa realista, segue-se a definição de Bordwell que ressalta os elementos que dão motivação à narrativa tornando-a verossímil: relação de causa e efeito (motivação causal), motivações de gênero. Ver BORDWELL 1985, pp.18-23.

² Focalização: termo que define a perspectiva de um personagem, através da qual os eventos do mundo ficcional são visualizados. Ver Burgoyne 1992, p.88.

trabalho analisa o entrelaçamento e a ambivalência destas duas narrativas no filme de Joe Wright e suas relações com o romance de Ian McEwan, *Reparação* (2001).

Reparação

O romance *Reparação* apresenta um forte componente metaficcional já no seu início onde Briony, principal foco narrativo, escreve a peça que deverá ser encenada por seus familiares. A peça dentro do romance nos sugere uma proximidade a um texto de Virginia Woolf, *Between the Acts*. O romance de Woolf, que se passa em uma pequena vila inglesa, no meio da II Guerra Mundial, apresenta os preparativos para a encenação de um espetáculo pela população local. *Reparação* também inicia em uma grande casa inglesa junto a um cenário rural. Outras referências literárias vão se revelando através da máquina de escrever, da incapacidade dos gêmeos de interpretar seus papéis, da biblioteca da família que serve como cenário para a relação sexual de Robbie e Celia, do bilhete de amor repentinamente trocado, e do primeiro manuscrito de *Reparação*, rejeitado pelo editor através de uma carta. Todos esses componentes literários nos remetem ao próprio ato de fazer literatura, narrar, ficcionalizar ou fabular.

Metaficção é aqui definida como uma narrativa auto-reflexiva, que se remete a ela mesma, como linguagem auto-referente. Para Linda Hutcheon narrativas metaficcionais são “narrativas autoconscientes que exig[em] tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor” (HUTCHEON 1991, p. 12). Pode-se pensar em metaficção como narrativa contida, que retorna a si mesma, como auto-referente. Neste contexto, o distanciamento do leitor pode ser pensado como impossibilidade de ilusionismo, pois a narrativa metaficcional não nos remete a um suposto mundo “real”; já por “envolvimento do leitor” pode-se entender a necessidade de reconstrução da própria narrativa pelo leitor, como desafio “tipicamente pós-moderno e autoconsciente apresentado, a partir de *dentro* dessas mesmas convenções e pressupostos” (Hutcheon 1991, p. 46). *Reparação* sempre nos leva ao próprio ato de escrever, desde a peça teatral escrita e abandonada por Briony, ao ato de transformação de “escritora aspirante” à “verdadeira escritora”, à carta de um editor rejeitando o manuscrito daquilo que depois viria a ser o grande romance *Reparação*, até o final quando nos é revelado que o final feliz de Robbie e Célia foi criado por Briony e não corresponde aos fatos da história. Neste sentido, *Reparação* pode ser definido como romance metaficcional pós-moderno, pois, neste constante retorno ao ato de narrar, encontra-se o poder da ficção como ato de transformação, amadurecimento do julgamento e reparação do grande erro de Briony -- erro este produzido pelo seu próprio desejo e paixão pelo ato de ficcionalizar.

Parece impossível, mesmo ao leitor mais desavisado, não perceber o jogo metalingüístico de *Reparação*: tudo se dá através do ato de narrar de Briony, desde a sua interpretação da cena da fonte, e que inicia a sua série de erros de interpretação, causando a separação dos dois amantes, até sua versão falsa da cena de estupro, onde ela acusa Robbie por um crime que não cometeu. Sempre se justificando, Briony dá a versão que deseja para os “fatos”, desde que a lógica dos eventos seja verossímil e aceitável. Como nos diz Briony:

*As far as she was concerned , everything fitted; the terrible present fulfilled the recent past. Events she herself witnessed foretold her cousin's calamity. If only she, Briony, had been less innocent, less stupid. Now she saw, the affair was too consistent, too symmetrical to be anything other than what she said it was.*³

³ Até onde lhe interessava, tudo se encaixava; o terrível presente completava o passado. Os eventos que ela tinha assistido prenunciavam a calamidade que afetava a sobrinha. Se ao menos ela, Briony, tivesse sido menos inocente,

Simetria, lógica e a relação causa-efeito alimentam o desejo de Briony de tecer uma história convincente a todos -- esta é a condição necessária para se transformar em escritora. Neste contexto, as quatro partes do romance refletem o desenvolvimento de Briony. Na primeira parte, Briony aparece como foco narrativo. Ainda menina escreve “The Trials of Arabella”. Na terceira parte é a jovem enfermeira e escritora que tem seu manuscrito rejeitado, e na quarta e última parte, já reconhecida como escritora, apresenta os sintomas de uma doença que lhe tirará a memória. A segunda parte do livro, que pode ser entendida como a parte mais distante da consciência de Briony, apresenta a narrativa de guerra através da perspectiva de Robbie. No entanto, o romance como um todo prioriza a focalização em Briony, revelando o desenvolvimento de sua consciência como escritora e protagonista do drama. Sua forma de ver, reagir e pensar, que justifica a narrativa reflexiva e metaficcional, como se tudo fosse um jogo criado por suas aspirações e desejos, nos passa a possibilidade de uma leitura verossímil. O desejo de Briony de se escritora e sua paixão infantil por Robbie justificam suas atitudes e compulsões. O tempo interno e o espaço imaginado pela personagem são mais importantes que o tempo e o espaço da diegese, e é através deles que conhecemos as motivações de Briony. Não é possível quantificar o número de horas que se passaram entre o episódio do casamento e o encontro entre Briony, Célia e Robbie – tudo ocorre apenas na imaginação da escritora. A cena da fonte, que na diegese não dura mais que alguns minutos, é prolongada pela consciência de Briony, como um tempo interior que se expande em detalhes, minúcias, dúvidas e certezas na consciência da personagem. Neste contexto, o romance apresenta um processo de justificativa dos seus atos, naturalizando os elementos metadieéticos, e entrelaçando a narrativa metaficcional à realista. Neste sentido, esta narrativa mais factual ou realista dá sentido aos atos da personagem, com uma relação de causa e efeito, baseada na psicologia da personagem. Não se pensa nos fatos históricos, *milieu*, justificativas sociais ou atos coletivos como se fossem as grandes razões de ser da narrativa, mas, sim, no desenvolvimento individual da personagem e suas razões psicológicas, por menos realistas e mais casuístas que possam parecer. Internamente elas dão conta do desenrolar da narrativa. A estrutura interna do romance parece assim se sustentar nesta relação entre o desenvolvimento da personagem Briony e a metaficção. Os referentes históricos relacionados ao *milieu* ou contexto social, tais como a hierarquia de classes inglesa ou a inevitável destruição causada pela II GG, vêm corroborar com o desenvolvimento da consciência de Briony, mas é esta consciência que dá a base de sustentação à narrativa metaficcional.

Desejo e Reparação

O filme *Desejo e Reparação* segue um caminho semelhante ao do romance ao apresentar duas estruturas narrativas paralelas: a metadieética, sempre controlada e manipulada pelo olhar de Briony, e outra realista, mimética ou ilusionista, onde recuperamos o ponto de vista dos vários personagens e que nos permite justificar certas ações, tornando-as verossímeis. Apesar de o mundo recriado por Briony ter suas justificativas em seu desejo de se tornar escritora, há um descompasso ou recorte entre estas duas formas de narrar. Duas seqüências do filme ilustram esta fragmentação: as seqüências da fonte e da biblioteca, onde Célia e Robbie têm relação sexual. Em ambos os casos, temos inicialmente a versão construída pelo olhar de Briony e depois a versão construída, sentida e subjetivizada por Celia e Robbie. O que as une ou as costura é o som da máquina de datilografia. Briony, ao ver Celia e Robbie na biblioteca, entra em pânico ao imaginar a irmã como vítima de Robbie. Na reencenação da seqüência, temos a perspectiva dos eventos através de Celia e Robbie, e apreendemos que a relação dos dois é amorosa. Até mesmo suas brigas se justificam pela grande atração que sentem um pelo outro.

A questão da focalização, ou de quem vê os eventos da *diegese*, é crucial para a nossa compreensão da interrelação entre a metaficção produzida pelo olhar de Briony e a narrativa ilusionista, amorosa e dramática na relação de Celia e Robbie e focalizada por eles na reencenação das seqüências. Temos neste sentido, o processo de subjetivização de Celia e Robbie. Sabemos que ambos estão enamorados, mas são incapazes de assumir seus desejos. Mas este desejo existe e perpassa todo o filme, seja pela música, pelos olhares, pelos gestos, pela montagem, fotografia ou pela mise-en-scene. A trilha musical utilizada nas cenas em que contracenam é extremamente melancólica e apaixonada; a fotografia em close-up e a luz difusa intensificam os olhares, o desejo e a paixão dos dois. Já o desejo de Briony é expressado apenas pelas palavras, restando seu olhar distanciado e frio. Seus gestos bruscos e pouco afetivos evidenciam a frieza e sua incapacidade de comunicar afeto: tudo nela se dá através da literatura. Bruscamente ela entra no quarto de sua mãe para receber um elogio pela peça “The Trials of Arabella”; seu gestual, olhar e performance denotam frieza e distanciamento; e sua solidão e isolamento são muito bem representados na cena em que se encontra a sós no jardim ao ler um livro. As palavras, as provas, as evidências e o fabular são mais importantes para ela do que qualquer aproximação ou afeto. De fato, ela recria os fatos de forma a fazê-los servir na separação de Robbie e Celia.

Conclusão

A grande ruptura entre o filme e o romance se dá através de seus finais. No romance Briony reconhece sua manipulação do final feliz e expressa seu arrependimento pelo que fez a partir de uma série de fluxos de memória, com uma narrativa em primeira pessoa em que retorna ao seu passado e à própria casa onde viveu. Ela nos é apresentada em um final afetuosos, cercada por seus familiares em seu septuagésimo sétimo aniversário, e o dado curioso é de que seu livro não poderá ser publicado enquanto ela estiver viva para evitar uma ação judicial dos Marshalls, Lola e Paul Marshall. O romance une, mais uma vez, um suposto realismo com a metaficção. A cena final do filme, por sua vez, retira todo o teor privado e afetivo para mostrar Briony em frente às câmeras, como mais uma imagem dentre a réplica de tantas imagens, onde ela se apresenta sozinha, frente ao espelho de seu camarim ou frente à câmera, isolada e sem vínculos afetivos. A entrevista se dá em tom confessional, como se ela ali estivesse a espiar seus pecados, admitindo sua grande culpa frente às câmeras. Diferentemente do romance, onde o fluxo de consciência de Briony possibilita uma leitura dos sentimentos da personagem, no filme seus pensamentos são substituídos pelo fluxo de imagens dela mesma, intensificando a qualidade metaficcional do filme, como se a imagem, a ficção e a literatura fossem a própria verdade e onde o privado fosse substituído pelo público, pelo simulacro. A audiência do programa televisivo, que corresponderia à audiência do filme, é dada esta última leitura dos fatos digéticos, tudo se dá através da metaficção, onde Célia e Robbie, em sua última aparição cinematográfica, funcionam como marionetes. A última seqüência do filme, com o mar, a casa e o casal, funciona apenas como significante de um mundo ficcional.

Referências Bibliográficas

- [1] *Atonement*. Diretor WRIGHT, Joe. Working Title Films, 2007.
- [2] BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Krisitin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- [3] FURST, Lilian R.. *The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham and London: Duke University press, 1995.
- [4] HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

[5] STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism and Post-Structuralism and Beyond*. London and New York: Routledge, 1992.

[6] McEWAN, Ian. *Atonement*. New York: Anchor Books, 2003.

[7] WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin Books, 1957.

[8] WERNECK, Alexandre. “*Desejo e Reparação*”. *Contracampo: Revista de Cinema* (90) www.contracampo.com.br.

Autor

ⁱ **Anelise Reich CORSEUIL, Profa. Dra.**

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

E-mail: hcorseuil@terra.com.br