

Cássia Escoza

O romance como veículo de preenchimento da falta humana:

*Reparação* de Ian McEwan

São José do Rio Preto  
2013

Cássia Escoza

O romance como veículo de preenchimento da falta humana:

*Reparação* de Ian McEwan

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria Literária, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria

São José do Rio Preto  
2013

Escoza, Cássia.

O romance como veículo de preenchimento da falta humana :  
Reparação de Ian McEwan / Cássia Escoza. -- São José do Rio Preto, 2013  
198 f. : il.

Orientador: Gentil Luiz de Faria  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História, Crítica - Teoria, etc. 2. Ficção - História, Crítica - Teoria, etc.  
3. McEwan, Ian, 1948- Reparação - Crítica e interpretação. 4. Intertextualidade. 5.  
Literatura inglesa – História e crítica. I. Faria, Gentil Luiz de. II. Universidade  
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e  
Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8-31.015

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Cássia Escoza

O romance como veículo de preenchimento da falta humana:

*Reparação* de Ian McEwan

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria  
UNESP - São José do Rio Preto  
orientador

Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos  
USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - São Paulo

Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcellos  
USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - São Paulo

Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira  
UFPb - Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner  
UNESP - São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
06/dezembro/2013

Ao Russell, ao Heitor e à Elis

## Agradecimentos

Este trabalho não se realizaria sem o auxílio de algumas pessoas muito especiais, às quais dedico meus sinceros agradecimentos:

Ao Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria, pela orientação segura e contribuição inestimável.

Ao meu marido, Russell, pelo entendimento da minha fixação pela pesquisa e pelo apoio direto na prática do trabalho.

À minha família, Augusto, Rosa, Vera, Carlos, Sérgio, Fabíola e André, toda ela, modelo de persistência e dedicação.

Aos queridos sobrinhos, Elis e Heitor, inspiração para a continuidade.

Ao Ian McEwan, pelo brilhantismo da obra, por ter me recebido de forma tão atenciosa na FLIP 2012, e por iluminar certas questões, que me pareciam obscuras no curso da pesquisa.

Aos amigos, Andréa, pelo envolvimento ativo no trabalho e alento nos momentos mais difíceis; Raquel e Marcelo, que me estimularam desde o início e apontaram direções certas; Regiane, pelo auxílio carinhoso nas questões técnicas; Daniela, companheira de jornada acadêmica desde o mestrado; Cristina Pascutti, pela assistência com a ordem do projeto; Ronaldo, Débora, Cláudio,

Fernanda, Jorginho, Silvinha, Luzia, Néia e Leila, amparo e paciência com as minhas queixas.

À Profa. Dra. Norma Discini de Campos, pela ajuda preciosa na organização estrutural da idéia, quando o projeto parecia impossível; ao Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim, por abrir os caminhos.

Aos professores da minha banca de qualificação, Dra. Giséle Manganelli Fernandes, Dr. Álvaro Luiz Hattner, Dr. Peter James Harris, pela contribuição valiosa.

Ao poeta, escritor e tradutor, Paulo Henriques Britto, pela contribuição amigável na resolução de minhas dúvidas sobre a tradução da obra pesquisada.

À Coordenação de comunicação da FLIP 2012, especialmente, à Gabriela Longman, por ter me permitido integrar a Coletiva de imprensa e estabelecer contato direto com Ian McEwan.

Ao João Paulo Vani, pela competência nas questões de normalização.

Aos funcionários da UNESP, pela eficiência na manutenção desse centro de conhecimentos.

A Capes, pela bolsa concedida.

A todos aqueles que de alguma forma despertaram meu amor pela literatura.

“E o mais terrível é que o culpado de tudo sou eu, sou eu o culpado, mas não tenho culpa. Nisto está todo o drama”.

Liev Tolstói

## RESUMO

Este estudo é, em essência, uma reflexão sobre o romance *Reparação*, de Ian McEwan, e tem como objetivo verificar a possibilidade dessa obra se constituir como veículo de preenchimento da falta humana. Dessa maneira, num primeiro momento, o trabalho explana a trajetória artística do autor com a intenção de ressaltar *Reparação* como síntese das propostas estéticas de Ian McEwan. Na sequência, a partir de considerações teóricas, busca identificar uma possível leitura desse romance como elo entre a experiência artística e a realidade, focalizando o entrelaçamento das estratégias discursivas e da dimensão metalinguística que problematiza a questão da verdade ficcional. A seguir, a pesquisa procura investigar as intertextualidades que atestam a temática da reparação e as formas pelas quais elas estruturam a proposta principal defendida na obra. Por fim, o trabalho pretende averiguar o pensamento crítico que o autor imprime em seu texto sobre as questões do Homem no mundo para levantar de que modo as vozes sociais estão assimiladas na obra em foco, e como o romance procura condensar a experiência existencial e histórica para transformá-las em escrita. Assim, o trabalho se propõe afirmar que a produção de sentidos para o mundo atual constitui-se num dos elementos vitais na construção ficcional de McEwan.

Palavras-chave: Ian McEwan; *Reparação*; Intertextualidade; Falta humana.

## ABSTRACT

The nucleus of this study is a reflection concerning the novel *Atonement*, by Ian McEwan, with the objective of verifying the possibility that this novel constitutes a vehicle for the reparation of human error. As such at first, this study sets out to give an account of the artistic trajectory of the author, with the intention of highlighting *Atonement* as a synthesis of Ian McEwan's aesthetic proposals. Next, based on theoretical considerations, the study seeks to identify a possible view of this novel as a link between artistic experience and reality; focusing on the interweaving of discursive strategies and the metalinguistic dimension which discusses the issue of fictional truth. The research goes on to investigate those intertextualities, which attesting to this theme of reparation, and the ways in which they structure the main proposal in the novel. Finally, the research investigates the critical thinking, of the author in the novel concerning issues of man's place in the world in order to discuss the manner in which social voices are assimilated into the work in focus; and how the novel attempts to condense existential and historical experience so as to transform these into the written word. Thus, the study proposes that the production of meaning for the contemporary world is one of the vital elements in McEwan's fictional construction.

Keywords: Ian McEwan; *Atonement*; Intertextuality; Human error.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DOIS CONTINENTES: UM AUTOR	17
1.1. Ian McEwan no Brasil	36
2. A FALTA HUMANA E A EMOÇÃO CRIADORA	59
2.1. O mal-entendido	68
2.2. A natureza dissonante do romance	79
3. O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO	96
3.1. As vozes ecoantes	99
4. REALIDADE E IMAGINAÇÃO	145
4.1. A memória e o romance	156
CONCLUSÕES	167
REFERÊNCIAS	172
NOTAS	191

## INTRODUÇÃO

O núcleo de interesse do presente estudo é identificar o fazer literário com a compreensão da necessidade de fabricar sentidos num mundo onde a experiência humana aparece desconectada ou estabelecendo novas conexões com os alicerces que sustentam o entendimento da realidade latente. Tal processo é entendido, numa primeira acepção, como um movimento contínuo de suprir as lacunas que rompem os laços dos indivíduos com os vínculos da memória, do conhecimento lógico, da História, do tempo, dos aspectos míticos, da produção cultural.

Trata-se de uma investigação do romance como veículo de preenchimento da falta humana, de expiação ficcional da culpa, de espaço ideal de libertação das falhas, uma vez que a criação literária está estreitamente ligada à imaginação, pela qual parece provável configurar a ressignificação da vivência e das contingências do mundo atual.

Este estudo propõe reflexões sobre o romance *Reparação* (2002) de Ian McEwan. O interesse por essa obra da literatura inglesa do início do século XXI, moldada em um país europeu, repleto de instituições e tradições singulares, se justifica na medida em que essa obra alcança um estatuto universal ao abordar temas da condição humana dentro de uma moldura ficcional. Deste modo, essa pesquisa procura estabelecer uma aproximação entre os veios da literatura britânica atual e de sua recepção na cultura brasileira, uma vez que examina a produção literária de um autor inglês que desperta imenso interesse nos leitores do Brasil. Além disso, como afirma Jorge de Senna (1989), “nenhuma cultura literária que se deseje esclarecida pode dispensar-se de um conhecimento pertinente das superestruturas intelectuais da civilização britânica, uma das mais importantes na elaboração histórica do mundo em que vivemos” (p. 13).

Dessa forma, o romance possibilita ao escritor explorar as transformações em andamento, sejam elas relacionadas aos conflitos do indivíduo com sua própria essência, com a ordem sociológica e mesmo com a instância artística. Segundo Antonio Candido (2004) o anseio de todo crítico é “mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (p. 09).

Explica-se, dessa maneira, o interesse em buscar compreender um mundo espacialmente distante daqui, pois a organização estrutural da sociedade e da história da Inglaterra pode trazer indícios do sistema individual e coletivo que impera na sociedade brasileira atualmente. Além disso, a pesquisa também se apóia no fato de que poderá oferecer

uma contribuição para o paradigma de trabalhos que abordam a obra de Ian McEwan desenvolvidos no Brasil.

Ian McEwan nasceu em Aldershot, Inglaterra, em 1948 e mora, atualmente, em Londres. Seus primeiros trabalhos foram publicados em 1975. Durante as últimas três décadas, ele publicou vinte e uma obras, incluindo *Amsterdam* (1998), que lhe rendeu o *Booker Prize*. Além de contos e romances, sua produção conta com duas coleções de histórias para crianças, vários roteiros para televisão e cinema, um oratório e um libreto de ópera. Essas obras foram traduzidas para muitos países. No Brasil, sua obra começou a ser publicada em 1981 e até o momento, quinze livros seus foram traduzidos para os leitores brasileiros.

Pela observação da Literatura como reveladora da realidade, e principalmente pela leitura atenta do romance *Reparação*, formulou-se a questão central dessa pesquisa: Pode o romance configurar-se como veículo de preenchimento da falta humana, de expiação ficcional da culpa, de espaço ideal de libertação das falhas?

A partir dessa questão levantou-se a hipótese de que o autor relativiza a verdade e constrói seu universo ficcional, na medida em que apresenta como questão a analogia que o texto literário estabelece com o mundo, ou seja, a problemática da representação. A maneira crítica pela qual Ian McEwan põe em evidência as conexões entre obra e mundo alerta o leitor para a necessidade de distanciamento das vivências e de eventos a fim de que se estabeleça uma dinâmica de observação, de interpretação e de registro dessas ocorrências. Esse processo se edifica por meio de um desnudamento da natureza da construção literária, especialmente do romance, como fenômeno de criação pautado pelo veio imaginativo.

Além dessa, outra hipótese que pode conduzir à busca pela resposta da questão levantada é a da visão do autor a respeito das conexões entre a tradição literária inglesa com a temporalidade que a circundava e também da maneira específica de McEwan em apreender o contexto histórico selecionado no romance, correspondente a um período entre 1935 até 1999.

Partindo da questão central que orienta essa pesquisa e das hipóteses para abordá-la, delimita-se o principal objetivo deste trabalho que é o de identificar o fazer literário com a compensação da falta humana: as questões da tessitura estética e de solicitação do leitor para a configuração dos sentidos; tendo como percurso a temática da culpa individual e coletiva, no romance *Reparação*.

De maneira mais específica, o trabalho procura abordar a obra *Reparação*, buscando atestar sua validade como síntese das propostas estéticas de Ian McEwan e como propiciadora de uma perspectiva da contemporaneidade literária: assim demonstrar a trajetória do autor tendo a obra estudada como clímax; levantar as questões miméticas; investigar as

intertextualidades que atestam a temática da reparação e como elas estruturam a proposta principal defendida na obra e averiguar as veredas que inserem as vozes sociais presentes numa perspectiva dos dominados, bem como a relação estabelecida pela obra com as questões históricas.

Como obra que se inscreve livre de um contínuo temporal, porque precede ao mesmo tempo em que ultrapassa o momento atual, tornou-se necessário a essa pesquisa proceder de forma livre em relação à fortuna crítica que pudesse sustentar as análises. Dessa maneira, foram selecionadas como suportes teóricos contribuições críticas que chegam, às vezes, às raias da oposição, embora se configurem como complementares. Procurou-se, de certa forma, aproveitar os diversos pontos de vista propostos pelos estudiosos, desde concepções formalistas, estruturalistas, passando pelas pós-estruturalistas, até o pensamento pós-moderno. Além disso, esta pesquisa estende-se às fronteiras entre Literatura, Filosofia e Sociologia, no intuito de observar o indivíduo dentro de sua situação prática e de sua reflexão universal.

Optou-se, pois, como base geral, pela análise crítica de Genette (1980) sobre questões estruturais, principalmente, pela maneira de analisar o discurso quanto ao modo pelo qual o narrador equaciona a quantidade e a qualidade das informações, considerando a distância, a focalização e a velocidade usadas na construção do discurso narrativo, bem como sobre as conexões textuais, e pelas linhas de pensamento dos formalistas russos, os quais se dedicaram a estudar os aspectos intrínsecos do texto literário, principalmente, às contribuições de Tomachevski (1971), que propõe a organização do procedimento literário nas relações entre o tema e sua elaboração, destacando a análise de unidades temáticas mínimas, “os motivos”, como meio de acessar os significados dos elementos que particularizam a obra.

Pretende-se recorrer aos estudos sobre a mimesis de Auerbach (1971) a respeito da “interpretação figural”, entendida aqui como a capacidade de a História instituir vínculos entre ocorrências do passado que podem prefigurar o presente ou o futuro e ocorrências do futuro que perfazem o passado, dentro de uma perspectiva estético-estilística; também será considerado o pensamento de Jauss (2000) sobre a “estética da recepção”, considerando que o leitor exerce uma função dinâmica na obra de arte.

Os estudos culturais pós-modernos também se constituem como base fundamental para o entendimento da obra de Ian McEwan, como o de Hutcheon (1984) sobre a “metaficção historiográfica”, avaliando o entrelaçamento dos eventos históricos com as reflexões literárias.

Além dessas bases teóricas, destacam-se as contribuições filosóficas de Ricoeur (1997), que propõe uma integração entre o momento da compreensão com o procedimento de

explicação objetiva, de forma a pensar a mimeses como configuração daquilo que poderia acontecer; as análises de Walter Benjamin (1994) sobre o declínio da experiência no mundo moderno e a necessidade de encontrar um novo modo de narrar que possa reconstruir conexões com essa experiência; de Bergson (1999), cujo trabalho se estende sobre a percepção da imagem e suas relações com a memória; e de Aristóteles, que utiliza no capítulo VI da *Poética* o termo *catarse*, ligando-o à definição de tragédia. Depreende-se dessa passagem que o termo remete à purificação da alma do observador por meio de uma descarga de emoções suscitada por uma trama que deve provocar temor e piedade. E, no capítulo XIII, o filósofo trata de como o poeta deve construir os enredos para que a imitação das coisas conduza ao terror e à piedade.

Optou-se por Lodge (2009), cuja obra reúne ensaios críticos sobre escritores de língua inglesa, entre outros, e sobre as formas literárias; Bradbury (1994), sobre as especificidades dos escritores de língua inglesa nas décadas de 1970 até 1990; Childs (2006), para quem *Reparação* é uma obra autocrítica, que expõe a própria estrutura ficcional e funda novas questões sobre a moral do humanismo pré e pós-moderno; Head (2007), o qual observa que o foco das narrativas de McEwan centra-se numa inquietude intensa sobre a ausência de crenças balizares; por Reynolds e Noakes (2002), as quais consideram o foco principal de *Reparação* como o próprio ato de narrar e de examinar as relações entre o que é real e o que é imaginário; por Dyer (2001) que aproxima *Reparação* dos romances do século XIX, especialmente ao de D.H. Lawrence (1885-1930), pela semelhança na construção do ponto de vista, que privilegia a perspectiva dos oprimidos; por Malcom (2002), que oferece um painel crítico sobre os primeiros trabalhos de McEwan.

O trabalho também se permitiu avaliar as resenhas dos periódicos ingleses e brasileiros, além de matérias publicadas sobre o romance *Reparação* ou sobre o seu autor em várias revistas da Inglaterra e do Brasil, bem como em muitos sites da internet.

A pesquisa se volta, num primeiro momento, para uma apresentação da trajetória artística do autor, buscando compreender os princípios expressivos e os elementos estéticos de composição. Assim, o primeiro capítulo procura traçar a imagem de Ian McEwan nas esferas literárias inglesa e brasileira.

A partir da aproximação crítica com os suportes teóricos que o fundamentam, esse trabalho se dirige, então, de forma específica, para uma leitura aprofundada de *Reparação* (2002), com o intuito de atestá-lo como uma conjuntura primordial da obra de Ian McEwan. Tendo como percurso a temática da culpa individual e coletiva na obra selecionada, pretende-se examinar uma questão fundamental configurada nessa obra, de que os conflitos humanos

não provêm necessariamente do mal em sua forma pura, mas também de dissonâncias na percepção de mundo, como a do atrito entre pontos de vista discordantes, tratadas no segundo capítulo.

Considerando o mal “recriado” pelos autores e as possibilidades de redenção para os “crimes artísticos”, a pesquisa procura identificar o fazer literário com o preenchimento da falta humana, e para tanto, o terceiro capítulo investiga as intertextualidades que atestam a temática da reparação e as formas pelas quais elas estruturam a proposta principal defendida na obra.

O quarto capítulo, a partir da evidência de que a narrativa de McEwan está a serviço de preocupações com a memória, de resgatar experiências e transmiti-las, e considerando a problemática da natureza reparadora da literatura, volta-se para uma abordagem de posicionamentos éticos do romance *Reparação* para demonstrar a função catártica na obra, que contribua para a relação romance/leitor, estendendo-se para as questões sociológicas dos eventos históricos.

Por fim, salienta-se que a obra de Ian McEwan, especialmente o romance *Reparação*, conta com muitas pesquisas em outros países, porém, no Brasil, poucos trabalhos foram desenvolvidos na esfera acadêmica sobre o autor e sua obra. Na crítica brasileira observou-se que as abordagens centram-se no viés pós-moderno e psicanalítico de análise. Este estudo procura concentrar-se nas relações que *Reparação* estabelece com a realidade, focalizando as possibilidades de potência da arte literária nas transformações de ordem individual e social.

## 1. DOIS CONTINENTES: UM AUTOR

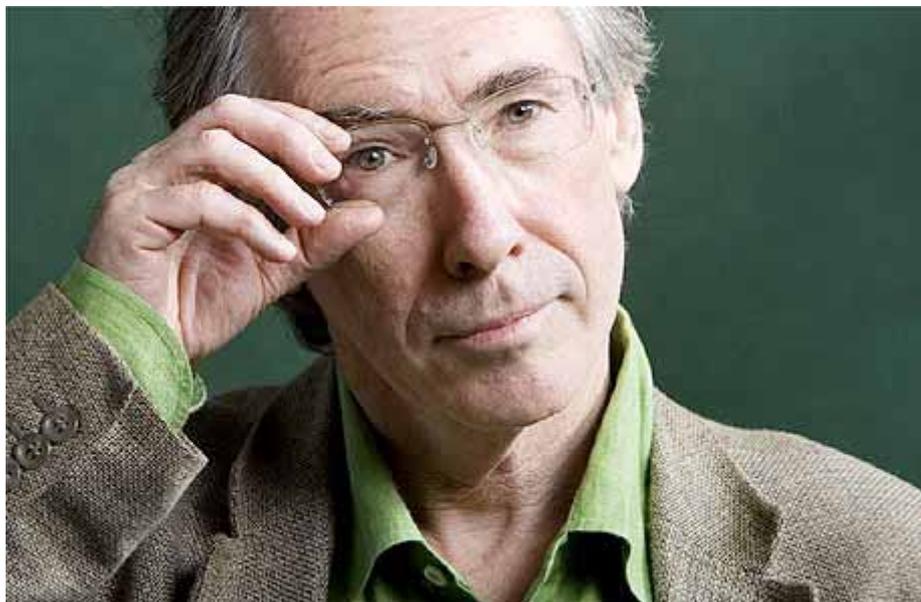


Foto 1. Ian McEwan por Murdo Macleod 2009

O intuito deste capítulo é apresentar os resultados da pesquisa sobre a recepção de Ian McEwan no Brasil, por meio de um trabalho que procurou levantar o acervo de artigos, referências críticas, resenhas, análises acadêmicas e as traduções para o português do Brasil da obra do autor inglês, com o fim de traçar a imagem desse escritor no panorama literário brasileiro contemporâneo.

Esta pesquisa também se permitiu verificar se a imagem de Ian McEwan que se construiu no Brasil correspondia àquela delineada em torno do autor na Inglaterra, de forma que se fez necessário o levantamento sobre a recepção crítica que Ian McEwan recebeu em seu próprio país.

A obra de Ian McEwan chegou ao Brasil pela primeira vez em 1981, apenas sete anos depois que seus livros estavam sendo publicados na Inglaterra e examinados pela crítica britânica. Até agosto de 2012, o escritor publicou 21 obras, e ainda no mesmo período, 15 de seus livros foram traduzidos e publicados no Brasil.

Em vista da discrepância entre as datas das publicações na Inglaterra e no Brasil, bem como de sua ordem e quantidade, optou-se por organizar cronologicamente os estudos sobre a produção do autor na Inglaterra no período entre 1975 e 2012 e, no Brasil, entre 1981 e 2012.

Ian McEwan tinha 27 anos quando publicou seu primeiro livro, uma coletânea de contos, intitulada *First Love, Last Rites* (1975), que lhe rendeu o prêmio Somerset Maugham no ano seguinte e foi traduzida no Brasil por Roberto Grey em 1998, como *Primeiro amor*,

*último sacramento*. Os contos foram desenvolvidos entre 1970 e 1971 durante o curso de mestrado em Redação Criativa na Universidade de East Anglia, onde teve como mentores Angus Wilson e Malcolm Bradbury. Alguns dos contos haviam sido publicados separadamente em jornais e revistas, como o “Prata da casa” que saiu na *New American Review* em 1972, com o título original, “Homemade”.

A coletânea causou perplexidade entre os críticos por causa de uma contradição entre tema e forma: os contos tratavam de incesto, pedofilia, assassinato, sadomasoquismo e outras perversões e crueldades, narradas com estilo sofisticado e conciso. Se por um lado as narrativas eram marcadas por uma aparente superficialidade e pelo conteúdo quase apelativo, por outro, o refinamento da sintaxe, os diálogos com obras clássicas e a ironia indicavam um conhecimento estético profundo. Essa contradição parecia inscrever a obra, a um só tempo, na alta literatura e na literatura popular, fato que levou a crítica, nesse primeiro momento, a certa relutância em inserir Ian McEwan na lista das grandes obras de literatura contemporânea.

Dos oito contos da coletânea, seis são narrados em primeira pessoa, quatro dos quais, se utilizam da perspectiva de crianças ou adolescentes, que fazem relatos lineares, de situações extremas da própria experiência de vida, sempre em tom neutro, sem apelo moral. Na maioria dos contos a sintaxe é relativamente simples, sem experimentalismos formais. São narrativas que exploram, sobretudo, a psicologia dos personagens marcados por desvios e perversões. Por exemplo: o narrador de “Prata da casa” inicia a sua sexualidade com a irmã de apenas 10 anos; em “Borboletas” uma criança é torturada e morta; em “Geometria sólida” o protagonista mantém o pênis do avô conservado em formaldeído numa jarra sobre a escrivaninha.

Essas histórias curtas dialogam direta e indiretamente com outros textos literários. Em “Prata da casa” há alusões claras a textos de Spenser, Dante, Coleridge, Jane Austen, entre outros. O próprio autor reconhece, em entrevista para Ian Hamilton (1978), que procurou “imitar” autores como Bertrand Russell, Henry Miller, Norman Mailer, John Fowles e James Joyce.

*First Love, Last Rites* foi avaliado com muita seriedade pela crítica, de forma que as análises dessa primeira obra foram muito importantes na formação da imagem de Ian McEwan. O rótulo de autor “macabro”, quatro décadas depois ainda é usado, em algumas críticas, para designar o estilo do autor, a despeito de todo esforço que as obras seguintes empreenderiam para livrá-lo desse título.

O prestigiado escritor e crítico inglês Julian Barnes (1975), em sua coluna “Tall Truths” da revista *Statement*, afirmou que *First Love, Last Rites* marca o debut “de um

escritor genuinamente criativo, viciado nas violências casuais da vida”<sup>1</sup> (p. 600) e já apontou nessa mesma coluna o adjetivo “macabre” (macabro), bem como a ironia ponderada de McEwan.

Anthony Thwaite (1975), na crítica para o jornal *Observer*, expressa o lado mórbido da obra: “Há certa e terrível macabra depravação nos contos de Ian McEwan”; e arremata: “Essa coleção é uma performance brilhante”.<sup>2</sup>

Em *The Guardian*, Alex Hamilton (1976) trata do impacto causado pela obra na imprensa britânica:

O *debut* mais devastador, diz o *Mail*, as histórias são chocantes, parece que sua única falha foi pesar a mão nos símbolos. Espantado com a densidade, o *Listener* lhe deu as boas vindas sem reservas. Espantado por encontrar originalidade na Grã-Bretanha, *Encounter* chamou os contos de sinfonia em miniatura: aqui estava um autor rompendo com o *mainstream*.

O *Observer* estava espantado, também, com a juventude do autor. Anunciando que tinha sofrido repulsa quando leu pela primeira vez as histórias em revistas, seu resenhista agora se redimiou muito bem, e declarou que encontrá-las juntas fez com que seu juízo estético substituísse sua náusea. Aqui estava um autor com o porte e a ousadia para questionar a inocência em si.

(...) O editor literário do *Spectator*, mais jovem que o próprio Ian McEwan, não fez objeção a incesto, adolescentes retardados, estupradores, infanticidas e todo tipo de personagem claustrofóbico e purulento a. Enquanto, desnecessariamente, aconselha o autor a evitar a Arts Council, a *New Review* e a New Fiction Society. (HAMILTON, 1976, p. 10)<sup>3</sup>

A segunda publicação do autor, outra coletânea de contos, *In Between the Sheets* (1978), também traduzida no Brasil por Roberto Grey em 1998, como *Entre Lençóis*, estendia a mesma temática mórbida aliada à sofisticação da forma do primeiro livro. Nessa obra, as perversões parecem um pouco mais brandas, mas continuam macabras. Em “Morta como ela só”, o narrador compra um manequim e passa a mantê-lo em casa, como esposa. Desenvolve um ciúme doentio, que o leva a acreditar que é traído pela “esposa”, chegando ao ponto de matá-la por asfixia. No conto “Reflexões de um símio manteúdo”, o narrador, um macaco altamente instruído, narra a história triste do relacionamento que estabelece com sua amante escritora. Em “Pornografia”, o protagonista contagia com doença venérea suas duas namoradas enfermeiras e elas decidem castrá-lo. Esse último conto também já havia sido publicado na *New Review*, em fevereiro de 1972.

A apreciação da crítica sobre essa segunda coletânea reforçou os aspectos apontados em *Primeiro amor, último sacramento*. Alguns críticos consideraram a segunda obra superior à primeira. Hermione Lee (1978), na revista *New Statesman*, entendeu que em *Entre Lençóis*: “suas imagens peculiares de dor e perda parecem, em relação à primeira obra, que cresceram

em profundidade”.<sup>4</sup> Também Myrna Blumberg (1978), em *The Times*, considerou: “*In Between the Sheets*, vai muito além da inteligência e da sensualidade individual de seu primeiro livro”; e sobre os contos, notou: “Eles muitas vezes fundem realidade surpreendente com fantasia, sua escrita é exata, sensível, engraçada, sensual, perturbadora”.<sup>5</sup>

Em contraposição às leituras positivas de Lee e Blumberg, Caroline Blackwood (1978), no *Times Literary Supplement*, afirmou: “Ele consegue criar uma atmosfera memorável de ameaça. Mas o desagrado tem um preço, porque sua determinação de chocar pode tornar seu diálogo absurdamente torturante e as histórias muito artificiais”.<sup>6</sup> Pela similaridade entre forma e conteúdo, muitos críticos analisaram *Primeiro amor, último sacramento e Entre lençóis* em conjunto. No Brasil, as duas obras foram editadas num único volume: *Primeiro Amor, último sacramento & Entre Lençóis*. Caroline Moorehead (1978) em *The Times*, considerou: “As histórias que elas contêm são tão atraentes e economicamente escritas quanto são de arrepiar”.<sup>7</sup>

Mas onde se enquadrariam essas obras na ficção britânica?

Terry Eagleton (2001) comparou a narrativa de McEwan com a de Jane Austen, e embora tenha reconhecido grandes diferenças entre elas, apontou algumas similaridades, como o conflito entre o estilo sóbrio, marcado pela lucidez artesanal com o conteúdo pesado, balizado pelo horror. Para o crítico, em McEwan “parece que a forma pertence à tradição e o conteúdo à modernidade”.<sup>8</sup>

Autores como Kingsley Amis (1922-1995) e Angus Wilson (1913-1991), preocupados com as questões sociais, de certa forma abriram espaço para a geração literária de escritores que emergiu na Inglaterra na década de 1970, cujos trabalhos expressavam, em geral, descontentamento diante do sistema sociopolítico inglês, por meio de posturas esquerdistas e até anarquistas em certos casos.

Entretanto, McEwan não se reconhece como parte dessa vertente literária preocupada, sobretudo, com a crítica social. Em Dominic Head (2007) lê-se que McEwan considera sua emergência como escritor, em reação a certo tipo de literatura de aspecto documentário, preocupada principalmente com as nuances de classes sociais e afirma nessa entrevista: “Eu não sabia exatamente onde me enquadrei”.<sup>9</sup>

Para David Malcolm (2002), os dois volumes de contos de McEwan enquadravam-se no gênero da ficção psicológica britânica tradicional: “Ambos, *First Love*, *Last Rites* e *In Between the Sheets* são coletâneas muito tradicionais, com histórias quase conservadoras”.<sup>10</sup>

Em *The Fiction of Ian McEwan: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Peter Childs (2006), examina, no capítulo I, a recepção da primeira obra de McEwan em contraponto com outros escritores contemporâneos. Para Childs, enquanto esses escritores estavam voltados para uma crítica social direta, McEwan projetava-se como um escritor macabro e produzia uma literatura de choque. Nesse sentido, aproximava-se de Martin Amis, cuja obra *Dead Babies*, também de 1975, versava sobre o mundo do sexo, das drogas e da violência. Ainda na obra de Childs, Lynda Broughton e Kiernan Ryan apontaram a questão das diferenças entre os gêneros, da questão feminina para a primeira e da fragilidade do masculino para o último; Jack Slay (apud CHILDS 2006, p. 14-16) analisou o conto “Disguises” sob a ótica da “disrupted family”.

Dominic Head (2007) considerou que Ian McEwan distanciava-se em alguns pontos do pós-modernismo. Partindo do conceito clássico de Linda Hutcheon, de que a narrativa pós-moderna combina as referências realistas com a autoconsciência modernista, de modo a implantar e questionar essas características simultaneamente, gerando, assim, uma diluição na capacidade do romance de iluminar o mundo social, Head acredita que Ian McEwan toma um caminho contrário, já que está muito preocupado com os modelos de conhecimento do mundo social. Para o crítico: “A própria noção de localização do *self*, no entanto, reforça a idéia de que McEwan, longe de ser um exemplar do pós-modernismo, mostra muita afinidade com os modelos realistas do passado”.<sup>11</sup>

Jeannette Baxter (2009) tratou os primeiros trabalhos de McEwan à luz do surrealismo dissidente de George Bataille, traçando relações entre os aspectos temáticos e formais com a sociocultura moderna.

É visível, portanto, que a crítica inglesa já reconheceu nas primeiras obras de McEwan os traços mais marcantes do autor, como a temática mórbida, a sintaxe elegante, o gosto pela intertextualidade, a sondagem psicológica dos personagens, a preocupação com a perspectiva de focalização, a reflexão sobre a própria natureza da literatura, a busca de um modelo de conhecimento para acessar a realidade latente. Esses traços, como a própria crítica continuará observando, modificam-se em alguns aspectos, refinam-se em outros e tomam até outras direções, como a preocupação social, por exemplo, que não se estabeleceu em primeiro plano nos trabalhos iniciais do autor.

As características que marcam a obra de Ian McEwan foram sempre permeáveis em relação ao mundo que o cercava. No início da carreira, por exemplo, a postura de desengajamento social explícito encontrava correlação na vivência do autor. Em 1972, assim que terminou os estudos em East Anglia, ele fez uma viagem *hippy* para o Afeganistão,

consumindo drogas psicotrópicas. De volta a Inglaterra, em 1973, contratou uma agente literária, e em 1974, mudou-se de Norwich para Stockwell, sul de Londres.

Nesta época, o autor dava início a uma nova vivência literária. Enquanto aguardava a publicação de seus contos pela Jonathan Cape, cortou os cabelos, deixou crescer uma “barba acadêmica” e se auto declara: “parte ex-hippy, parte camundongo do campo (...) Eu estava sério, eu estava aqui para escrever”.<sup>12</sup>

Estabeleceu contato com Ian Hamilton, então editor da revista literária *New Review*, e com outros autores como Amis, Barnes, Raine. Esses encontros aconteciam no pub *The Pillars of Hercules*, uma espécie de escritório externo da *New Review*.

Hamilton estava interessado em publicar trabalhos que discorressem sobre a vida familiar dos escritores e Ian McEwan se comprometeu a colaborar. Foi nessa ocasião que ele escreveu seu primeiro romance: *The Cement Garden* (1978), traduzido no Brasil por Luiza Lobo como *O jardim de cimento*, em 1996. A obra trata de uma família que vive numa casa antiga e relativamente afastada. Depois da morte do pai, a mãe adoece e as crianças, entre 6 e 16 anos passam a tomar as rédeas da casa. Quando a mãe morre, os filhos decidem enterrá-la num baú no porão, porque temem que se o serviço social soubesse que os quatro moravam sozinhos os mandaria para um orfanato. A partir de então, não frequentam mais a escola e desfrutam de uma experiência de liberdade sem qualquer supervisão. A narrativa termina com a primeira relação sexual entre os irmãos Jack e Julie e a chegada da polícia na casa para investigar as suspeitas de Derek, ex-namorado de Julie, de que havia um cadáver no porão.

De biográfico, nessa obra, existe o fato de a família de McEwan ter vivido uma espécie de “experiência deslocada”, pois o autor nasceu na base militar de Aldershot, filho de um soldado do exército britânico, e passou a infância em outras bases militares em Cingapura, na Líbia e na Alemanha. Na Líbia, por exemplo, havia um forte sentimento antibritânico, o que obrigava as famílias do exército inglês a viver em campos de proteção, portanto, à parte. Outro aspecto remete ao fato de o autor ter sido enviado, sozinho, aos 11 anos, de volta à Inglaterra para estudar em Woolverstone Hall, em Suffolk, sem a supervisão dos pais.

*O jardim de cimento* segue a mesma linha temática e o estilo das coletâneas de contos. Entretanto, muitos críticos viram na obra uma aproximação com as questões sociais. Peter Childs (2006) afirmou: “É uma narrativa sobre as convenções sociais, normas familiares e divisão entre o humano e o estranho”; ainda na obra organizada por Childs, os críticos Carmen Callil and Colm Tóibín, consideraram que o romance representava a disfunção social e inércia política que precederam a Era Thatcher: “Esse romance foi publicado um ano antes

de Margaret Thatcher tomar o poder na Grã-Bretanha, e seu tom e conteúdo parecem sugerir que havia uma grande necessidade por ela”.<sup>13</sup>

Em contrapartida, Randall Stevenson (1986) ponderou que a narrativa não apresentava preocupações de ordem moral ou com as normas sociais; para ele, a justaposição de pesadelos e sonhos aos detalhes domésticos criava uma narrativa “de certa forma, à maneira de Kafka”<sup>14</sup>. Christopher Williams (apud CHILDS, 1996), observou a veia crítica do romance em relação à tradição romântica, na qual, segundo ele, a criança aparece como vítima do mundo adulto, como em *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens ou *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Para Williams, as crianças de *O jardim de cimento* não são vítimas inocentes e nem monstros patológicos, elas aparecem em uma situação estressante, e sem supervisão, estão despojadas dos valores morais e embasamentos que lhes fundamentem as atitudes: “A narrativa de McEwan é desprovida do humor, da exuberância, da explícita intenção irreverente de atacar a tradição literária da criança no Romantismo”.<sup>15</sup>

Há graus diferentes de comprometimento com as questões sociais, e grosso modo, pode-se dizer que *O jardim de cimento* não apresenta uma postura abertamente engajada em relação aos fatos da realidade sociopolítica, de maneira que as relações que estabelece com essa mesma realidade podem ser consideradas apenas de forma alusiva ou metafórica.

Além dos contos e romances, Ian McEwan também escreveu roteiros para cinema e televisão, um oratório, um libreto de ópera, dois livros para crianças e alguns ensaios e artigos para jornais e revistas. Essa versatilidade produtiva ajudou a torná-lo conhecido. Em 1976, a emissora inglesa de televisão, BBC, veiculou o primeiro drama familiar do autor: *Jack Flea's Birthday Celebration*. O segundo, uma adaptação do conto “Sólida geometria”, deveria ser exibido em 1979 pela mesma emissora, mas foi censurado por causa do “conteúdo sexual bizarro”. Em 1980, a emissora transmitiu o terceiro drama do autor: *The Imitation Game*. A adaptação de “Sólida geometria” foi filmada vinte e cinco anos depois, por Denis Lawson e o filme foi premiado no Festival Internacional de Edinburgh em 2002.

Os roteiros para o cinema incluem: *The Ploughman's Lunch*, que estreou em 1983 sob a direção de Richard Eyre e ganhou o *Evening Standard Award* como o melhor roteiro de 1983; *Soursweet*, de 1988, baseado no romance de Timothy Mo; e *The Good Son* que foi para as telas hollywoodianas em 1993, dirigido por Joseph Ruben, com os atores Macaulay Culkin e Elijah Wood como protagonistas.

Esses três filmes foram considerados “The anti-thatcherite Triptych” por Hayes e Groes, (2009), os quais estabelecem uma relação dialógica entre os roteiros de cinema e televisão e a prosa ficcional produzidos pelo autor inglês. Para eles, os roteiros tiveram grande

importância para o desenvolvimento de McEwan como escritor: “Os roteiros do início dos anos 1980 formaram um catalisador dentro da trajetória de McEwan para os trabalhos posteriores, com o seu interesse na História, e sua aptidão contínua de explorar formas do realismo”.<sup>16</sup>

Tal concepção já havia sido notada por Kiernan Ryan (1994), que considerou o trabalho de McEwan para cinema e televisão como um divisor de águas na carreira do escritor: “A ameaça claustrofóbica das histórias e seus primeiros dois romances deram espaço nos anos oitenta para um engajamento mais maduro com o mundo da História e da sociedade”.<sup>17</sup>

A década de 1980 foi extremamente produtiva para Ian McEwan. Além dos dramas transmitidos pela BBC, dos filmes veiculados pelo cinema, seu oratório *Shall We Die?* em parceria com Michael Berkeley foi encenado no London’s Royal Festival Hall em 1983. A obra trata da ameaça nuclear e explora abertamente um veio feminista. O autor publicou também sua primeira obra de literatura infantil, *Rose Blanche* (1985), com ilustrações de Roberto Innocenti, e ainda, três romances: *The Comfort of Strangers* (1981), traduzido no Brasil, em 1997, como *Ao Deus-dará*, por Waldéa Barcelos, que recebeu indicação para o Booker Prize; *The Child in Time* (1987), vertido para o português por Geni Hirata como *A criança no tempo* em 1997, que venceu o Whitbread Novel of the Year Award, o Prix Fémina Etranger (1993) e o Shakespeare Prize da Alemanha em 1999; e *The Innocent* (1990), lançado no Brasil pela Rocco em 1992, com tradução de Cláudia Martinelli Gama como *O inocente* e posteriormente impresso pela Companhia das Letras, em 2003, com tradução de Alexandre Hubner.

Em sua vida pessoal, a década de 1980, também representou um período bastante frutífero para o autor. Ele se casou com Penny Allen em 1982, com quem teve dois filhos. Penny era uma ex-jornalista que se tornou terapeuta espiritual e astróloga, enquanto McEwan declarava-se cético. Moravam, nessa época, em Oxford. Em 1983, McEwan entrou na lista dos vinte melhores novos romancistas britânicos feita pela revista *Granta*. Em 1989, recebeu o título de Doutor Honorário em Literatura pela Universidade de Sussex. Durante esse período, o autor esteve engajado em movimentos para a paz mundial, e chegou a viajar para a União Soviética em 1987, integrando uma delegação sobre desarmamento nuclear na Europa.

A crítica inglesa, a respeito dos romances publicados nessa época, notou que o comprometimento com as questões sociais aparecia nessas obras de forma declarada. Sobre o romance *The Comfort of Strangers*, Christopher Ricks (1982), escreveu um longo artigo dissertando sobre as manifestações do mal, sempre inexplicáveis em McEwan, afirmando:

A tragédia valida a idéia de que as injustiças da vida, às vezes, podem ser corrigidas. *The Comfort of Strangers* é vigoroso na raiva diante das injustiças. (...) Mas a tragédia, também tem que reconhecer que as injustiças da vida são, algumas vezes, incorrigíveis (p. 13) <sup>18</sup>

Peter Childs (2006) considerou que esse romance de McEwan “ocupa-se, do começo ao fim, com a passividade como princípio que permite que a agressão, a violência masculina e o patriarcalismo sejam perpetuados”. <sup>19</sup>

Na opinião de Malcolm Bradbury (2001), *A criança no tempo* “é o romance mais social de McEwan até hoje, uma obra na qual o que eram preocupações psíquicas e íntimas tornam-se públicas e políticas”. <sup>20</sup> E, Para Brian Martin (1987), “o macabro, sórdido, sádico mundo dos romances iniciais de McEwan passou”. <sup>21</sup> Entretanto, para alguns críticos, a força narrativa de McEwan não estava, nessa obra, no tratamento das questões sociais, mas repousava ainda nas abordagens psicológicas. D. J. Taylor (1988), por exemplo, considerou: “O estilo, na descrição dos procedimentos de comissões políticas, é formal e fatigante: o debate político é mera caricatura”. <sup>22</sup>

A respeito de *O inocente*, David Malcolm (2002), entendeu que esse romance “é um encontro com a História”. O crítico discorre também sobre a questão da mistura de gêneros que se apresenta nos romances dessa fase de McEwan. Para ele, *A criança no tempo* mistura traços do romance policial, do romance psicológico, do romance de crítica social, visto que *Ao Deus-dará* combina o gênero gótico com o psicológico e o policial e *O inocente* apresenta traços da ficção psicológica e do romance de espionagem. Segundo o crítico, “*The Comfort of Strangers* pode ser visto como uma tentativa de reescrever o romance gótico e a famosa novela de Thomas Mann, *Morte em Veneza*”. E ainda “*The Child in Time* é permeado por motivos do relativismo das percepções, enquanto *The Innocent*, também, apresenta um mundo no qual é difícil dar conta das coisas e no qual os personagens são cercados por ficções”. <sup>23</sup>

Na década de 1990, a produção de McEwan passou por outras transformações. Embora continuasse voltada a questões de história e sociedade, essa preocupação parecia se alinhar com o veio psicológico que ele explorava desde os primeiros trabalhos, conduzindo as obras dessa fase a uma maior profundidade reflexiva. Aliás, “profundidade” parece ser a palavra chave para os trabalhos desse período. Há mais intensidade nas abordagens psicológicas e metalinguísticas, no interesse em acessar os sistemas de entendimento da condição humana no mundo, principalmente com referências diretas à ciência, mais especificamente ao neo-evolucionismo, e, em contrapartida, à religião e a arte.

McEwan publicou nessa época os seguintes romances: *Black Dogs* (1992), traduzido no Brasil como *Cães Negros*, por Aulyde Soares Rodrigues, em 1993, no qual eventos históricos como a herança nazista, a queda do muro de Berlim e os resquícios dos campos de concentração na Polônia se equilibram para acessar o entendimento da condição humana; *The Daydreamer* (1994), intitulado *O sonhador* na versão brasileira de Roberto Grey, de 1998, é o segundo livro para crianças, no qual, Peter, de 10 anos, é levado a experiências metamórficas e a grandes riscos por uma imaginação muito fértil; *Enduring Love* (1997), traduzido aqui como *Amor para sempre*, por Paulo Reis em 1999, no qual se apresenta novamente o dilema metafísico bipolar, desta vez com menos ênfase nas questões históricas e maior preocupação com a vivência cotidiana; e *Amsterdam* (1998), vertido para o português como *Amsterdam*, por Paulo Reis em 1999, uma espécie de sátira social que observa ironicamente as posições de liderança, principalmente na mídia, e que ganhou o maior prêmio britânico de literatura, o Booker Prize.

A profundidade reflexiva desses romances chamou a atenção de alguns críticos, como Graham Coster (1992), que comparou o trabalho de McEwan com um dos escritores britânicos mais influentes do século XX, E. M. Forster (1879-1970): “Black Dogs, tanto pela maneira pela qual o mal aparece e determina sua história, quanto pela paisagem que cria para convocar e acomodá-lo, parece sobriamente Forsteriano”.<sup>24</sup> Mas não convenceu a outros críticos, como James Saynor (1992), para quem *Black Dogs* “é um pálido e fraturado desapontamento”. E, a despeito da própria simbologia do mal, encarnada pelos cães nazistas treinados para o estupro, afirmou: “Não há nem mesmo muito do sadomasoquismo flutuante que esperamos de uma obra de McEwan”.<sup>25</sup>

Dominic Head (2007) ratificou a profundidade reflexiva do romance, bem como notou a preocupação com a questão estética da focalização:

Em *Black Dogs*, existem duas vertentes de particular importância. A primeira é, aparentemente, simples oposição temática entre a vida racional e a vida espiritual, concebidas como formas de sustentar e enfrentar o terror da história humana. A segunda vertente, no entanto, complica tudo isso de forma crucial: esta é a dúvida sobre os motivos e confiabilidade do narrador<sup>26</sup>(p.103).

O livro para crianças, *O sonhador*, recebeu uma crítica bastante elogiosa no jornal *The Guardian*, que levantava, pela primeira vez, uma preocupação recorrente na escrita de McEwan, os perigos da imaginação muito fértil. No artigo “Human Gleam in a Cat’s Eye”, Joanna Carey (1994) avalia a contradição vivida pelo protagonista de 10 anos, Peter, “atacado” pela boneca da irmã, vendo o mundo da perspectiva de um gato, ou de um bebê,

num ambiente familiar acolhedor e confortável, com a seguinte afirmação: “A imaginação incontrolável de Peter impulsiona-o para algumas situações estranhas e engraçadas, dando a ele, e ao leitor, uma reveladora e muitas vezes profunda perspectiva da vida”.<sup>27</sup>

Sobre o romance *Amor para sempre*, alguns críticos notaram um tratamento mais ameno em relação aos temas mórbidos, apesar das descrições chocantes de cadáver e tentativas de assassinato. Phil Daoust (1997), por exemplo, afirmou:

Em termos de sangue e sêmen, *Enduring Love* é muito leve para um trabalho de McEwan. Mas o que o narrador chama de “love’s prison of self-reference” vai produzir um sentimento de culpa em muitos de seus leitores. Talvez seja o momento de enterrar o rótulo Ian Macabro. (DAOUST, 1997, p. 36)<sup>28</sup>

Para James Wood (1997), a obra segue a fórmula fácil e tripartida de um thriller hollywoodiano: “configuração, confronto e resolução”.<sup>29</sup>

Adam Mars-Jones (1997) argumentou que o livro tem um início soberbo, mas um final muito limitado com uma “parafernália acadêmica”: “decepcionante que um livro que começa tão estrondosamente perfeito termine em um confronto artificial”.<sup>30</sup>

*Amor para sempre* foi bem recebido por vários outros críticos, como por exemplo, Anita Brookner (1997), da *Spectator*: “Ian McEwan articulou uma ficção maravilhosa com base nos fatos”.<sup>31</sup> Também Merritt Moseley (1998), na *Sewanee Review*, observou: “Esse deve ser o melhor romance de 1997”.<sup>32</sup>

O vencedor do Booker Prize, *Amsterdam*, foi depreciado por Mars-Jones (1998): “McEwan sempre gostou de criar dilemas para seus personagens, e até de armar armadilhas para eles, mas os dilemas no novo livro são mais evidentes, e as punições que ele imputa para o fracasso, menos humanas”.<sup>33</sup>

Anita Brookner (1998), na revista *Spectator*, também não recebeu a obra de forma positiva: “McEwan é um mestre do pesadelo ponderado. *Amsterdam* é um pouco mais do que um breve sonho ruim”.<sup>34</sup>

Já em *The Guardian*, Nicholas Lezard (1999), mostrou-se mais entusiasmado com *Amsterdam*: “você simplesmente não quer parar de ler, mesmo quando ele está escrevendo sobre composição musical, ou personalidades difíceis e mau comportamento de ‘pessoas criativas’”.<sup>35</sup> No *Times Literary Supplement*, lê-se, nas palavras de Phil Baker (1998), “*Amsterdam* é uma consumada e bem orquestrada *performance*”.<sup>36</sup>

Ainda na década de 1990, alguns desses romances foram transformados em filme: *The Comfort of Strangers* foi veiculado nos cinemas em 1990, com direção de Paul Schrader e

roteiro de Harold Pinter; *The Cement Garden* estreou em 1993 sob a direção de Andrew Birkin e foi premiado com o Urso de Prata no Festival Internacional de Berlim; *The Innocent* saiu em 1995, dirigido por John Schlesinger e estrelado por Anthony Hopkins e Isabella Rossellini.

Nesse período, o autor escreveu muitos ensaios e artigos para os jornais mais importantes da Inglaterra, como o *Observer*, o *Independent*, *The Guardian*, o *Financial Times*. Assim como os romances que publicou na década de 1990, esses textos para os periódicos tratam de assuntos relacionados à psicologia humana como 'The Pathology of Self-Deception', o *Independent* (London), 23 September 1990: 28 e 'The Rebirth of Human Nature', *Financial Times* (London), 7 January 1995: 16; também sobre o neo-evolucionismo, como o 'Move Over, Darwin...', o *Observer* (London), 20 September 1998: 13; entre outros.

Esses ensaios e artigos nos periódicos, os filmes, a publicação dos romances e, sobretudo, o Booker Prize para *Amsterdam* foram importantes para tornar o autor cada vez mais conhecido. Conforme seu status e reputação de maior autor britânico vivo se alargavam, também cresciam as investigações sobre sua vida pessoal: o divórcio complicado com Penny Allen em 1995, a disputa judicial acirrada pela guarda dos filhos, que acabou favorecendo McEwan, o segundo casamento, desta vez com Annalena McAfee, jornalista e editora do *Guardian Review* e a revelação, em 2002, de que tinha um irmão, David Sharpe, o qual fora entregue para adoção na época da Segunda Guerra, período em que os pais de McEwan mantiveram um caso extraconjugal, visto que o marido de Rose, mãe do escritor, estava na Guerra. Depois da morte do marido, Rose e David McEwan se casaram.

Fundamental na trajetória de McEwan é o romance *Atonement*, traduzido no Brasil, em 2002, com o título de *Reparação* por Paulo Henriques Britto. Lançado em 2001, ganhou muitos prêmios, como o WH Smith Literary Award no mesmo ano de lançamento; o National Book Critics' Circle Award e o Los Angeles Times em 2003; o Santiago Prize em 2004. Recebeu indicação para o Booker Prize. Foi nomeado na lista dos 100 melhores livros dos últimos 25 anos pela *Entertainment Weekly*; na lista da revista *Time* de 16/10/2005 como um dos 100 maiores romances desde 1923 e na lista do *Observer*, de 11/05/2005 como um dos 100 melhores romances já escritos. Em 2007, a obra foi adaptada para o cinema com o roteiro de Christopher Hampton. Dirigido por Joe Wright, estrelado por Keira Knightley e James McAvoy, recebeu o Globo de Ouro de melhor filme dramático e venceu o BAFTA, principal prêmio de cinema do Reino Unido. Além disso, segundo Ben Hoyle (2010), uma ópera baseada nesse romance está sendo escrita, com música de Michael Berkeley e libreto de Craig Raine para ser produzida nos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha no ano de 2013.

A história do romance se passa na Inglaterra e na França. Na França, retrata a retirada da Força Expedicionária Inglesa de Dunquerque, e na Inglaterra, relata um “crime” num dia de verão de 1935 na casa de campo da família Tallis e os desdobramentos desse crime na cidade de Londres. Por fim, quatro décadas depois, ocorre o retorno da protagonista à mesma casa de campo, nessa época, transformada em hotel.

Conforme Natasha Alden (2009), para compor as descrições sobre os feridos de guerra, McEwan se inspirou em várias fontes, desde as histórias que ouviu do próprio pai, o veterano de Guerra que serviu em Dunquerque, da obra *No Time for Romance* (1977) de Lucilla Andrews, e até de um texto não publicado, *The Memoir of Mrs A. Radloff*, que faz parte da coleção do Museu Imperial da Guerra, onde o escritor fez várias pesquisas para essa obra.

*Reparação* foi recebido pela crítica como a obra prima do autor. De acordo com John Updike (2002), “um belo e majestoso panorama ficcional”.<sup>37</sup> E para Terry Eagleton (2001), “*Atonement* está repleto de lições jamesianas na indefinição da verdade, a amoralidade da arte, a destrutividade da certeza, a fragilidade da interpretação”.<sup>38</sup>

Frank Kermode (2001), assim como Eagleton, percebeu os traços jamesianos da obra e afirmou que esse novo romance de Ian McEwan, era sua melhor obra: “tem uma moldura que está devidamente articulada, condensada e apta para a condução da “marcha da ação” que James descreve como ‘a única coisa que realmente, para mim ao menos, produzirá *A OBRA*’”<sup>39</sup>.

A obra, entretanto, sofreu uma ruidosa acusação de plágio por se utilizar da autobiografia *No Time for Romance* (1977), de Lucilla Andrews (1919-2006). Esse fato gerou uma polêmica na imprensa britânica sobre a própria natureza do plágio e escritores proeminentes como Margaret Atwood, Martin Amis, Thomas Pynchon, Colm Tóibín, Kazuo Ishiguro, entre outros, defenderam McEwan da acusação. O jornal *The Times* chegou a publicar em 09 de dezembro de 2006, uma matéria anônima chamada *Atonement – The Supporters*, com o subtítulo *Ian McEwan’s defenders speak out*, na qual há uma coletânea de opiniões dos escritores a respeito do problema. Nessa coletânea, Tom Keneally (2006), afirmou:

Escritores sempre dependem para os fatos de sua ficção de observação e de outros livros compostos por testemunhas de primeira-mão. A cortesia geral é a de reconhecer a origem dos fatos nos quais se baseiam a sobreposição criativa e original, e o reconhecimento neste caso parece ter sido frequente e escrupulosamente registrado por McEwan. Um eco de eventos entre dois textos não é suficiente para mostrar o plágio.<sup>40</sup>

Na mesma matéria, Martin Amis (2006) considerou: “Ficção histórica – em oposição à fantasia histórica – não pode ser escrita sem a ajuda de fontes históricas. O escritor reconhece essa ajuda, com gratidão, e o mundo continua”.<sup>41</sup>

Quanto ao registro do reconhecimento do autor às suas fontes, McEwan passou a fazê-lo somente na segunda edição de *Reparação*, por meio de uma nota de agradecimento no final do livro. O próprio McEwan (2006) se defendeu das acusações num artigo em que discorreu sobre as diferenças da escrita ficcional e documentária, e num tom ironicamente ressentido, fez lembrar que de certa forma, *Reparação* e a própria polêmica sobre o plágio deram repercussão à obra da autora, até então, pouco conhecida no meio literário:

O que Andrews descreveu não foi um mundo imaginário – não era ficção. Era o mundo de uma realidade compartilhada, das cartas do Museu da Guerra e da estadia prolongada do meu pai no hospital. Dentro das páginas de uma história de vida convencional, ela criou um documento histórico importante e único. Com precisão metódica, ao que parece, ela se rendeu à uma forma soberba de reportagem, uma experiência de guerra que tem sido quase que totalmente negligenciada, e à qual eu também queria dar vida através dos olhos de minha heroína. Tal como a seção de Dunquerque, eu aproveitei as cenas que ela descreveu. Além disso, era importante para mim que esses eventos realmente aconteceram. Para certas práticas médicas há muito desatualizadas, ela era minha única fonte e sempre fui grato a ela. Eu reconheci abertamente a minha dívida com ela na nota final do *Reparação*, e desde então, em plataformas públicas, onde questões sobre pesquisa são quase tão frequentes como “de onde você tira suas idéias?” Eu tenho falado sobre ela em várias entrevistas e em uma homenagem na Rádio 4. Meu único pesar é não tê-la conhecido. Mas se as pessoas estão falando agora sobre Lucilla Andrews, estou feliz. Eu venho falando sobre ela há cinco anos. (McEWAN, 2006, p1)<sup>42</sup>

O fato é que *Reparação* reafirmava o compromisso da literatura de McEwan com a história, ao mesmo tempo em que trazia à baila um maior refinamento do autor em relação às questões estéticas, principalmente, sobre a preocupação da necessidade de se pensar e talvez de se reinventar a forma do romance na contemporaneidade.

Nas palavras de Alistair Cormack (apud GROES, 2009), “Em *Atonement* (2001) Ian McEwan realiza um complexo exame do discurso do romance”.<sup>43</sup> E, para Julie Ellam (2009), a obra representa um fenômeno:

*Reparação* destaca como ele é ao mesmo tempo celebrado como um escritor de ficção literária e também muito popular com o público leitor. Desde a publicação original, a obra vem aparecendo nas listas nacionais e internacionais de best-sellers e já foram vendidas quatro milhões de cópias, o que, aliás, é um feito incomum para uma obra desse tipo. (p.02)<sup>44</sup>

A primeira década do século XXI iniciou para a produção literária do escritor marcada pelo sucesso de *Reparação*. O autor continuou produzindo vários artigos e ensaios para jornais importantes. Entre esses trabalhos, destacaram-se duas publicações em *The Guardian*, a primeira, em 15 de setembro de 2001, “Only Love and than Oblivion. Love was all they had to set against their murderers”, sobre o atentado de 11 de Setembro, nos Estados Unidos, e a segunda, em 08 de julho de 2005 sobre o ataque ao metrô de Londres, “London after the bombings. How could we have forgotten that this was always going to happen?” Esses dois artigos tiveram muita repercussão e o autor concedeu várias entrevistas a respeito do conteúdo deles. Esta década representa um grande comprometimento do autor com as questões estéticas e com os problemas contemporâneos: além dos atentados terroristas, McEwan voltou-se com mais intensidade para o problema das mudanças climáticas, chegando a integrar uma expedição de artistas e cientistas numa viagem de navio para o Pólo Norte em 2005.

O romance seguinte saiu em 2005, sob o título de *Saturday*, no Brasil, *Sábado*, pela tradução de Rubens Figueiredo, no mesmo ano, e trata de um dia na vida do neurocirurgião Henry Perowne, no qual o protagonista se prepara para reunir a família no dia em que acontece na cidade de Londres o protesto contra a participação iminente da Inglaterra na Guerra do Iraque. Na esteira de *Reparação*, é também uma obra preocupada com os rumos da própria ação de narrar histórias no mundo atual, com uma gama de intertextualidades e alusões a vários textos literários e com o compromisso de retratar a realidade de forma minuciosa, ao ponto de o autor ficar por dois anos assistindo cirurgias neurológicas e pesquisando livros sobre o assunto. *Saturday* venceu o James Tait Black Memorial Prize em 2007.

Mais uma vez, a repercussão do romance foi muito abrangente na crítica inglesa. De acordo com Sebastian Groes (2009),

McEwan continua com sua reformulação de idéias clássicas através do seu interesse modernista, com a contínua consciência na criação de paralelos com dois textos hipercanônicos, *Ulisses* (1922) de James Joyce e *Mrs. Dalloway* (1925), de Virgínia Woolf, os quais recontam eventos que ocorrem em um único dia. (p.104)<sup>45</sup>

Em *The Guardian*, Mark Lawson (2005), observou sobre *Saturday*: “Uma das mais oblíquas, mas também mais sérias contribuições para a literatura pós 09/11, (...) ele consegue ridicularizar em cada página a opinião de seu herói de que a ficção é inútil para o mundo moderno”.<sup>46</sup> Na revista *New Statesman*, Sophie Harrison (2005) afirmou que “o romance

aborda a idéia de que o prazer e a felicidade não constituem bons temas para a ficção (...) é interessante, e a história, como sempre em McEwan, é agitada e inteligente”.<sup>47</sup>

No *Times Literary Supplement*, Theo Tait (2005), tece o seguinte comentário: “É tudo muito impressionante: McEwan desmente a opinião de que os romances já não podem encapsular o presente, e mostra que ser atual, não significa fazer apenas fofoca.”<sup>48</sup>

Em 2007, McEwan publicou *On Chesil Beach*, traduzido no Brasil por Bernardo Carvalho sob o título *Na praia*, em 2007; um romance curto, para Dominic Head (2009), uma novela, na qual McEwan distende o próprio gênero novelístico com discussões histórico-sociais convencionalmente encontradas no romance e

(...) castra o poder da pornografia através da apropriação de sua imagem e de ridicularizá-la, e nos lembra que a moralidade repressiva, idealizações de ‘inocência’, e a falta de comunicação podem levar, em igual medida, ao desastre.<sup>49</sup>

Nos jornais ingleses, a obra foi bem recebida. Jane Shilling (2007), em *The Times* argumentou:

É melhor dizer com gratidão que a mais recente ficção de McEwan está cheia de riquezas: de reflexões sérias sobre a natureza do amor e das relações humanas, esclarecidas por uma sensibilidade poética e expressas em prosa, cujo lirismo nunca peca ao lado da auto-indulgência.<sup>50</sup>

Karl Miller (2007), no *Times Literary Supplement*, fez o seguinte elogio: “Um novo livro dele tem sido, há muito tempo, um evento. Este novo livro, no entanto, *On Chesil Beach*, é mais do que um evento. É uma obra prima”<sup>51</sup>. Peter Kemp (2007), no *Sunday Times* afirmou: “Sutil, inteligente, triste e às vezes angustiante, *On Chesil Beach* une essas percepções em um romance que é uma proeza de concentração em ambos os sentidos da palavra”.<sup>52</sup>

Na *London Review of Books*, o escritor Colm Tóibín (2007), escreveu um longo artigo analisando a obra, para ele, um romance cômico, e considerou:

O romance é uma comédia pura, mas é contado do ponto de vista dos dois protagonistas, que não pensam que aquilo é engraçado de maneira alguma, e isso é organizado sem que nenhum deles pareça entediante. A escrita também compartilha a dicção quase afetada do romance de McEwan, *Atonement*, uma dicção usada com imenso cuidado para criar distância e ironia, sem criar demais de nenhuma delas. (TÓIBIN, 2007, p.28-29)<sup>53</sup>

Depois de *Na praia*, McEwan publicou o libreto de ópera *For You*, em 2008, que estreou no Royal Opera House de Londres em 28 de outubro do mesmo ano, com música de Michael Berkeley.

Nessa primeira década de 2000, outros trabalhos de McEwan foram adaptados para as telas: *Enduring love*, para o cinema, em 2004, com roteiro de Joe Penhall, direção de Roger Michell, com os atores Daniel Craig e Samantha Morton e venceu vários prêmios: o National Board of Review (2004), o London Critics Circle Film, o Empire (2005) e ainda o Sant Jordi (2007); “Butterflies”, para televisão, adaptado e dirigido por Max Jacoby, ganhou o Prix UIP de Veneza em 2005.

No final da década, o escritor retomou a forma do romance e lançou *Solar*, em março de 2010, que lhe rendeu o prêmio de ficção cômica Bollinger Everyman Wodehouse. A obra foi publicada quase ao mesmo tempo no Reino Unido, Estados Unidos, Canadá e em Portugal. No Reino Unido, além da edição da Jonathan Cape, e de bolso da Picador, ganhou também uma edição especial da Waterstone’s. Trata-se de um romance sobre as mudanças climáticas, mais especificamente, sobre as tragédias do aquecimento global e das relações humanas, e apresenta como protagonista o anti-herói Michael Beard, um físico já laureado com o prêmio Nobel, que se transformou num burocrata decadente. A crítica destacou principalmente a veia cômica da obra.

No *Telegraph*, Lorna Bradbury (2010) ressaltou os diversos estilos da prosa de McEwan e apontou o veio clássico da obra:

McEwan é, de muitas maneiras, o mais próximo que temos de um romancista nacional – ele é um vencedor do Booker Prize, seus livros são frequentemente traduzidos para a tela, e ele é o único romancista literário que se encontra com alguma regularidade nas listas de best-seller. Ele tem sido celebrado há tempo como um mestre do macabro e do romance realista, e com *Solar* ele provou, após o sucesso parcial de *Sábado* que é também um proponente do romance do estado-danção – que não se destina a uma polêmica, como o poema “Atlas” do poeta laureado, mas como uma sátira sombria. *Solar* é divertido e inteligente, mas a escolha brilhante do momento para escrever o livro, à medida que o nosso ceticismo sobre o ponto de vista convencional da ciência sobre a mudança climática aumenta, significa que *Solar* será considerado um clássico. (BRADBURY, 2010) <sup>54</sup>

O *Independent on Sunday* trouxe a crítica bem menos entusiasmada de James Urquhart (2010): “Perdoe o trocadilho, mas *Solar* é puramente entretenimento ensolarado – não é ruim em si, mas não tem o alcance e a tenacidade que se poderia esperar de McEwan.”

Alguns críticos notaram a presença da farsa no romance; esse foi o caso de Sam Leith (2010): “Aqui, em um livro a respeito de um tema científico de considerável gravidade – o aquecimento solar e as energias renováveis – McEwan escreveu a coisa mais próxima que ele já fez de uma farsa”;<sup>56</sup> e de Thomas Jones (2010): “Os elementos de farsa em *Solar* têm o efeito colateral não intencional de revelar a farsa em muitos eventos anteriores, mesmo nos romances anteriores mais sérios de McEwan”.<sup>57</sup>

Embora a crítica já apontasse, desde a publicação de *Na praia*, o veio cômico da literatura de McEwan, alguns críticos ainda se mostravam surpresos com esse aspecto, como William Sutcliffe (2010), em sua coluna no *Financial Times*:

Ao ler *Solar*, duas características marcantes do romance ficam imediatamente aparentes. Em primeiro lugar, que é um trabalho incrivelmente bem realizado, possivelmente o seu melhor até agora e segundo, que o livro contém uma surpresa verdadeiramente chocante – não o fato de que trata de mudança climática, mas o de ser uma comédia. (SUTCLIFFE, 2010)<sup>58</sup>

Depois do Bollinger Everyman Wodehouse, de ficção cômica, no início de 2011, o autor recebeu o prêmio literário de Jerusalém, uma honraria concedida a escritores que exploram a liberdade individual na sociedade, e que já laureou Bertrand Russell (1872-1970), Simone de Beauvoir (1908-1986), J. M. Coetzee, Mario Vargas Llosa, entre outros. Ian McEwan foi pressionado por ativistas a recusar o prêmio em solidariedade à causa palestina, mas declarou que iria recebê-lo, já que não se considera defensor do movimento israelense dos assentamentos nem tampouco do Hamas, e acrescentou: “É a feira de livros de Jerusalém e não o Ministério do Exterior israelense que está me dando o prêmio. Eu exortaria as pessoas a fazer essa distinção. O prêmio é literário” (ALLAIN, 2011, p.E3).

Em agosto de 2012, McEwan lançou *Sweet Tooth* na Inglaterra, um mês depois do lançamento no Brasil, onde recebeu o título de *Serena*, pela tradução de Caetano Waldrigues Galindo.

A obra aborda o início da década de 1970 na Inglaterra, marcada por graves problemas sociais, como o período final da Guerra Fria, o racionamento de energia, desemprego, greves, e atentados do Exército Republicano Irlandês (IRA), cujo intuito era o de agregar a Irlanda do Norte à República da Irlanda. Nesse contexto social, a jovem Serena Frome, graduada em matemática pela Universidade de Cambridge, foi recrutada pelo Serviço de Inteligência Britânico, o MI5, e enviada para a missão de contratar um jovem escritor, Tom Haley, para participar, com seus escritos, da ideologia anticomunista. Entretanto, o escritor não deveria saber dessa incumbência, recebendo apenas a informação de que seria financiado por uma

Fundação, preocupada somente em promover cultura, e teria, portanto, plena liberdade criativa. Serena e Tom Haley se apaixonam e ela teme que ele descubra esse segredo e termine o relacionamento. Trata-se de um romance de espionagem, embora, com muitos desvios ao gênero.

Os desvios desse romance em relação aos livros de espionagem foram notados pelos críticos. Catherine Taylor (2012) chegou, radicalmente, a afirmar: “Esqueça a charada de espião: este é basicamente um livro sobre escrita, jogos de palavras e conhecimento”. (p. 05)<sup>59</sup>

Julie Myerson (2012), também observou:

(...) Esse não é realmente um romance sobre o MI5 ou a Guerra Fria ou até mesmo – apesar da inclusão da pesquisa sobre Heath e Wilson e greves de mineiros e do IRA, os anos 70. Este é um romance sobre escritores e escrita, sobre o amor e confiança. Mas mais do que isso – e talvez mais incisivamente que tudo, é um romance sobre a leitura e os leitores. É sobre nossas próprias respostas peculiares à ficção, ao estranho, à magia escorregadia da narrativa. É sobre como a única coisa que qualquer um de nós quer realmente da ficção é “meu próprio mundo, e eu nele, dado para mim em configurações engenhosas e forma acessível”. (p. 39)<sup>60</sup>

Já o escritor e crítico Boyd Tonkin (2012) considerou: “um romance sobre espionagem e ficção que traça as conexões abertas e encobertas entre o segredo, o engano e criatividade, *Sweet Tooth* habilmente navega o abismo entre percepção e realidade.”<sup>61</sup>

A crítica da obra literária de McEwan não se restringiu ao espaço midiático em muitos países, embora tenha sido muito rica nesse campo. Há teses, dissertações e outros estudos acadêmicos sobre a obra do autor inglês em várias universidades dos Estados Unidos, França, Alemanha, Japão, Sérvia, Suíça, Portugal, Espanha, China, Itália, Brasil e em outros países. De acordo com o site do autor, na esfera acadêmica britânica, muitos estudos foram efetuados sobre a obra de Ian McEwan.<sup>62</sup>

Na Inglaterra, Ian McEwan é atualmente celebrado como um autor canônico da literatura contemporânea. Suas obras passaram quatro décadas pelo crivo da crítica e alcançaram o estatuto seguro das chamadas obras clássicas. Entretanto, esse patamar foi se firmando lentamente, à medida que a crítica distanciava-se da postura oscilante que a natureza do trabalho de McEwan incitava. Desde o início, a produção do autor apresentava uma espécie de contradição: agradava tanto ao gosto popular quanto ao acadêmico, figurava entre os best-sellers e obras canônicas.

Alguns críticos souberam reconhecer nessa contradição o aspecto positivo da obra. Nas palavras de Dominic Head (2007) “é a habilidade para transformar o sério em popular e

o popular em sério, que indica a importância de McEwan como um escritor que ajudou a revigorar a reflexão sobre o romance dentro e fora da academia” ( p.2).<sup>63</sup>

McEwan é um escritor e um homem dos tempos atuais, sobretudo, muito afeito ao mundo cibernético, com o qual se relaciona de forma simbiótica. Mantém um site sobre a sua produção artística e os estudos sobre ela, participa de redes de relacionamento, disponibiliza entrevistas e vídeos na internet. E ainda viaja para vários países participando de eventos literários e apresentando o seu trabalho, de forma que sua imagem é bastante divulgada em todo o mundo, inclusive no Brasil.

### 1.1 Ian McEwan no Brasil

Para avaliar a imagem de Ian McEwan no Brasil, esta pesquisa examinou a produção acadêmica e a crítica midiática sobre o autor; assim, foram estudados os bancos de teses, as revistas acadêmicas, os periódicos que circulam nas capitais, como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *Zero Hora*, *O Globo*, *A Notícia*, *O Jornal do Brasil*, *A Gazeta do Povo*, *O Correio Brasiliense*, entre outros. Também foram considerados alguns jornais regionais como o *Comércio de Franca*, o *Oeste Notícias*, de Presidente Prudente, *O Jornal Cidade* de Mairiporã, *A Cidade* de Ribeirão Preto, *Tribuna de Indaiá*, etc. Além desses periódicos, foram examinadas as publicações referentes ao autor nas revistas: *Escrita Criativa*, *Veja*, *Isto é*, *Bravo!*, *Carta Capital* e *Época*.

A recepção de seu trabalho no Brasil iniciou-se em 1981, com a publicação do conto “Borboletas” na *Revista de Literatura Escrita*, com tradução de Lúcio A. Lima, do original “Butterflies”, incluído no primeiro livro de McEwan, *First Love, Last Rites* (1978). No índice da revista consta a seguinte informação:

Depois do contundente Angus Wilson, dos anos 50, caberia a McEwan restaurar o esplendor do conto. Para isso juntou uma técnica singularmente manipulada e um clima muito especial àquilo que desde então se convencionou chamar de “o mundo de Ian McEwan” (crianças ou figuras alienadas, psicologicamente deformadas, que procuram legitimidade para seus atos através do sexo não permitido, de estranhas fixações eróticas ou, ainda, do incesto). Traduzido em vários países da Europa e dos Estados Unidos, McEwan nunca havia tido uma estória publicada entre nós (p. 3).

No mesmo ano, a coluna *Livros* de *O Estado de S. Paulo*, em 12 de junho, trouxe uma nota de divulgação desse volume da *Revista de Literatura Escrita*, destacando os autores que faziam parte da última edição. Assim, o nome de McEwan apareceu em uma sinopse do

índice da revista citado acima, embora com um desvio de sentido, pois, no jornal lia-se: “Outro autor é o inglês Ian McEwan, nascido em 1948, considerado o mais importante do conto inglês depois de Angus Wilson” (p.23). Dessa forma, na revista, entendia-se que McEwan sucedeu Angus Wilson e restaurou o esplendor do conto, enquanto no periódico, com a supressão de alguns termos, é possível entender que McEwan ocupava um segundo lugar no conto inglês, “Depois de Angus Wilson”.

Quando Malcolm Bradbury visitou o Brasil, em 1983, para participar de um encontro literário, *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria reproduzindo o ponto de vista do escritor e crítico sobre o romance contemporâneo inglês, na qual o nome de McEwan aparecia citado, junto aos dos autores Salman Rushdie, Angela Carter, Martin Amis e D. M. Thomas, como exemplos de uma geração preocupada em “traduzir o realismo fantástico que surge na Inglaterra” (p. 21).

Cinco anos depois, novamente o nome de McEwan apareceu em matéria de *O Estado de S. Paulo*, desta vez, em artigo assinado por Dra. Maria Elisa Cevasco (1988), no qual discorria sobre o lançamento no Brasil do livro *Duplo Diabólico* (1985), de Peter Ackroyd e sobre as contingências do romance inglês antes e depois da década de 1970. Nesse texto, a autora cita o estudo de McEwan, “A sobrevivência do romance”, e, partindo da temática da tradição literária gótica, Cevasco delinea a seguinte sequência:

É bem no meio da contenção, do equilíbrio e racionalismo da era augustana inglesa que irrompe o demoníaco, a escura voz do outro que vai continuar ecoando na ficção inglesa com Mary Shelley – *Frankenstein* (1818), Oscar Wilde – *O Retrato de Dorian Gray* (1891), Robert Louis Stevenson – *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1896), Bram Stoker – *Drácula* (1897) e desembocando, no nosso século, em Henry James, *The Turn of the Screw* (1898) e em nossos dias com Ian McEwan – *The Cement Garden* (1978). E esta lista incompleta deixa inteiramente de lado as diversas obras em que o diabo está solto, espreitando por detrás do arcabouço “racional” da ficção realista (p. 8).

Em 1991, Eduardo Mocarzel escreveu no *Caderno 2* de *O Estado de S. Paulo* sobre a visita do cineasta Paul Schrader ao Rio de Janeiro para divulgar *Estranha Sedução*, um longa metragem com roteiro de Harold Pinter, baseado na obra *Comfort of Strangers* de Ian McEwan. Segundo Mocarzel, os filmes de Schrader usualmente misturavam sexo e perversidade. Nessa matéria, o enfoque é dado principalmente ao filme, visto que o livro de McEwan ainda não havia sido publicado no Brasil.

Na verdade, desde que o conto “Borboletas”, foi divulgado na *Revista de Literatura Escrita*, nenhuma outra obra do autor tinha sido traduzida no Brasil até 1991. A publicação de suas obras reiniciou somente onze anos depois, em 1992, com o romance *O inocente*, pela

Editora Rocco, e desde então o interesse dos leitores brasileiros pelo autor foi aumentando gradualmente. A Editora Rocco passou, portanto, a editar outros títulos do autor, conforme o quadro seguinte:

<b>Editora Rocco</b>		
<b>Ano de publicação</b>	<b>Título</b>	<b>Tradutor (a)</b>
1992	<i>O inocente</i>	Cláudia Martinelli Gama
1993	<i>Cães negros</i>	Aulyde Soares Rodrigues
1996	<i>O jardim de cimento</i>	Luíza Lobo
1997	<i>Ao Deus-Dará</i>	Waldéia Barcellos
1997	<i>A criança no tempo</i>	Geni Hirata
1998	<i>Primeiro amor, ultimo sacramento &amp; Entre Lençóis</i>	Roberto Grey
1998	<i>O sonhador</i>	Roberto Grey
1999	<i>Amor para sempre</i>	Paulo Reis
1999	<i>Amsterdam</i>	Paulo Reis

Na primeira década de 2000, McEwan deixou a Editora Rocco e passou a ser publicado pela Companhia das Letras. Embora os livros lançados pela Rocco façam parte da seleção de vendas das livrarias, todos eles foram excluídos do catálogo da Editora. Contatada para falar sobre o assunto, a Rocco não forneceu nenhuma explicação para o fato.

A Companhia das Letras é a atual editora de McEwan no Brasil e já lançou os livros que constam no quadro seguinte:

<b>Editora Companhia das Letras</b>		
<b>Ano de publicação</b>	<b>Título</b>	<b>Tradutor</b>
2002	<i>Reparação</i>	Paulo Henriques Britto
2003	<i>O inocente</i>	Alexandre Hubner
2005	<i>Sábado</i>	Rubens Figueiredo
2007	<i>Na praia</i>	Bernardo Carvalho
2009	<i>O jardim de cimento</i>	Jorio Dauster
2010	<i>Solar</i>	Jorio Dauster
2010	<i>Amor sem fim</i>	Jorio Dauster
2012	<i>Serena</i>	Caetano W. Galindos
2012	<i>Amsterdam</i>	Jorio Dauster

Com exceção da obra para crianças *Rose Blanche*, dos roteiros de filmes, da ópera e do oratório, todos os romances e contos de McEwan foram traduzidos no Brasil. Embora os leitores brasileiros contem com esse conjunto completo dos romances e contos do autor inglês, os trabalhos acadêmicos a respeito de McEwan são ainda raros por aqui.<sup>64</sup> Nos bancos de teses, encontram-se três referências, a tese de doutorado *A ficção e a mimesis na pós-modernidade: a obra de Ian McEwan*, defendida pela professora Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco (1989), na Universidade de São Paulo, na qual a autora “procura captar as relações entre arte e experiência” nos primeiros trabalhos de McEwan. A segunda referência é da dissertação de mestrado, *A subjetividade e as máscaras da repetição em ‘Atonement’: entre a culpa e o desejo de reparação*, da autoria de Carla Luciane Klos Schöninger (2010), que analisa o romance *Reparação* pelo viés da psicanálise e a terceira é a dissertação de mestrado *A independência das adaptações cinematográficas: uma análise de ‘Amor obsessivo’ (2004) e ‘Desejo e Reparação’ (2007)*, de Fernanda de Souza Sbrissa (2012), na qual a pesquisadora faz uma análise crítica das obras *Amor obsessivo* e *Reparação*, relacionando-as com as versões cinematográficas.

Uma vez que são poucas as análises acadêmicas sobre esse autor no Brasil, sua recepção crítica deu-se, principalmente pelo trabalho de jornalistas e articulistas, que se tornaram responsáveis pela formação da imagem do autor para os leitores brasileiros. Na maioria das vezes, essa crítica midiática concentra-se em resenhas das obras de McEwan publicadas no Brasil, mas conta também com trechos de alguns romances, tradução de artigos do autor publicados na imprensa inglesa ou americana, listas de *best-sellers*, informações biográficas, bem como com artigos sobre os filmes baseados em obras ou roteiros do autor que foram veiculados nos cinemas brasileiros, entrevistas e com a cobertura jornalística de sua estada no Brasil nos anos de 2004 e de 2012 para participar da Festa Literária de Parati (FLIP).

*O Estado de S. Paulo* deu início à recepção midiática do autor em 12 de junho de 1981, num primeiro momento, com uma pequena nota divulgando a *Revista de Literatura Criativa*, cujo volume 31 havia publicado o conto “Borboletas”, depois citando o nome do autor na ocasião da visita de Malcolm Bradbury ao Brasil, na coluna de 27/01/1983, posteriormente, no artigo de Maria Elisa Cevasco (1988), “A ficção Inglesa: Peter Ackroyd” de 29/10, onde aparece o título de um estudo de McEwan e a referência ao seu livro *The Cement Garden*; e ainda, na divulgação do filme de Paul Schrader, “Estranha Sedução”, baseado no romance *Confort of Strangers*, no artigo de Evaldo Mocarzel (1991).

Já a divulgação da obra do autor teve início, também no mesmo periódico, quando Luiz Zanin Oricchio (1992), em sua coluna, no Caderno 2, *O pragmatismo é o remédio radical do inocente útil*, fez uma sinopse do romance *O inocente*, recém publicado pela Editora Rocco, e afirmou: “Na verdade, *O inocente* é a descrição de um rito de passagem por meio do horror, o que faz dele alguma coisa mais que um simples livro de espionagem” (p. 02).

No ano seguinte, Paulo Francis (1993), em *Nova York por aí*, no Caderno 2, após ter lido *Black Dogs*, na edição da Doubleday, comentou: “É um comunista idealista. Deixa o PC e se entrega ao espiritualismo. Bem escrito, inconvincente” (p. 08).

A *Folha de S. Paulo*, num primeiro momento, também citou apenas o nome de McEwan, pela matéria de Daniel Piza (1994), sobre a visita do escritor Will Self ao Brasil em 1994, e passou a divulgá-lo no ano seguinte, quando o jornalista Sérgio Augusto (1995), registrou duas colunas no mesmo dia, uma sobre a estréia no cinema de *O inocente*, considerando que embora o filme tivesse a “base sólida” do romance de McEwan, tinha sido transformado pelo diretor em um “thriller vira-lata”; na outra coluna apresentava Ian McEwan como “um dos escritores mais bem sucedidos de sua geração” e afirmava que a prosa do

escritor era uma combinação de “sexo e morte, sangue e ironia, impulsividade e arrependimento, entrega e dominação” (AUGUSTO, 1995).

É perceptível, portanto, que a divulgação do trabalho de Ian McEwan estreou, timidamente, na mídia brasileira por intermédio da publicação do conto “Borboletas” e de forma mais ostensiva, na ocasião de lançamento do romance *O inocente* e do filme baseado nessa mesma obra. A partir daí, as inserções sobre as obras do autor na mídia coincidiram, na maioria das vezes, com o lançamento de suas obras pelas editoras, ou seja, as críticas geralmente apareciam com o claro objetivo de incitar os leitores a comprar os livros, por isso são, em geral, valorativas, e os julgamentos são quase sempre positivos e elogiosos, com raras exceções. Uma dessas exceções é a resenha do escritor Antonio Callado (1996) sobre *O jardim de cimento*, na qual o autor de *Quarup* afirmou:

Não conheço os outros livros de McEwan já publicados em português. Podem ser melhores do que “O jardim de cimento”, ao qual falta, exatamente, alguma espécie de raiz no romance inglês, como há em “Vestígios do dia”, de Ishiguro. O livro de McEwan tem seu valor. Mas podia ser húngaro. Ou argentino”. (...) Ao acabar de ler esse pequeno romance a rainha Vitória diria: “We are not amused” (CALLADO,1996).

Nesse aspecto, guardadas as poucas ressalvas, as críticas midiáticas brasileiras diferem das britânicas, porque é muito comum na Inglaterra que a opinião dos críticos na ocasião dos lançamentos de obras seja conflitante, e esses conflitos, as contradições entre as críticas positivas e negativas acabam por gerar uma polêmica que também produz um *marketing*, além é claro, do fato de cada leitor depositar maior ou menor confiança em determinado crítico ou jornal. Assim, uma ou outra crítica negativa em periódicos ou revistas não parece ter valor depreciativo no mercado editorial britânico. Já no Brasil, o mercado prefere contar com as boas palavras dos jornalistas.

De qualquer forma, embora a crítica seja direcionada ao mercado, ela traz em si o paliativo de representar um espaço maior na mídia destinado à Literatura. Esse fenômeno da reflexão crítica aliada ao mercado fortaleceu-se na década de 80, conforme aponta Flora Sussekind (1983):

O que se percebe na década de 80 é que o crescimento editorial, ao contrário do que seria de se esperar, se desestimula uma reflexão crítica mais atenta (já que o interesse primordial é vender livros, não analisá-los) estimula, por sua vez, nova ampliação do espaço para a Literatura na imprensa. Isto é: espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro (p. 32).

A conjunção Literatura e mercado não parece ser problema para McEwan; ao contrário, representa exatamente um veio de força, ao qual o autor soube se adaptar e produzir a um só tempo, alta literatura com alto índice de vendas.

Na imprensa carioca, *O Globo* foi o primeiro periódico que escreveu sobre McEwan. A referência ao autor apareceu na ocasião do lançamento de *Nosso jogo*, de John Le Carré, numa matéria que tratava do fim da Guerra Fria e conseqüentemente do declínio dos romances de espionagem no mundo atual. Nesse texto, o jornalista Luciano Trigo (1996), apontou as saídas que os escritores contemporâneos encontraram para continuar narrando esse tipo de romance e esclarece que em *O inocente*: “Ian McEwan resolveu o impasse apelando para uma trama retroativa”. (p.1) Ainda em 1996, o editor sênior de *O Globo*, Arthur Dapieve (1996), usou o adjetivo “inquietante” para qualificar Ian McEwan num artigo em que discorre sobre Julian Barnes. Dessa forma, a porta de entrada de McEwan na imprensa carioca foi figurar ao lado de outros autores britânicos mais conhecidos na época pelo público brasileiro.

No ano de 1997, a *Folha de S. Paulo* passou a receber McEwan com mais entusiasmo a partir de uma matéria assinada por Marcelo Coelho (1997), na qual o articulista afirmou ter conhecido a escrita de McEwan por indicação do crítico e escritor Arthur Nestrovski, o qual lhe recomendou a leitura do conto “Us or Me”, que constitui o primeiro capítulo do romance *Amor para sempre*, nessa época, ainda não publicado no Brasil. Nesse primeiro capítulo, McEwan narra o acidente com o balão de gás hélio que culmina numa morte trágica. Segundo Marcelo Coelho, o conto é “magistral” e ressalta que “o domínio narrativo é a principal qualidade de McEwan”. Ainda para Coelho, McEwan “sabe como ninguém jogar ao máximo com a expectativa de um final sinistro, de uma vitória da morbidez”.

Quando *Amor para sempre* foi publicado, em 1999, o entusiasmo de Marcelo Coelho foi abalado, pois ele considerou que a extensão do conto para romance foi decepcionante, compartilhando, assim, a opinião do crítico inglês Adam Mars-Jones expressa no *Observer* em 1997, e concluiu sobre McEwan: “Elogiá-lo ou criticá-lo é quase como desafiar as superstições que seus livros sabem sugerir. Esse romancista tem parte com o demônio. É uma grandeza e uma limitação” (COELHO, 15/08/1999).

Em outubro de 1997, o conto “Us or Me” foi publicado na íntegra com tradução de Arthur Nestrovski (1997), sob o título de “Nós ou Eu”, no *Caderno Mais!*, seguido de uma pequena nota de apresentação sobre o escritor, de uma breve lista com algumas de suas obras que já haviam sido traduzidas no Brasil, e ainda de mais uma coluna na mesma data, na qual Nestrovski enumera trinta perguntas para McEwan.

A repercussão do conto levou Otávio Frias Filho (1997), a escrever sobre o momento de passagem do estado “catatônico” da literatura ocidental depois de Kafka e Joyce, com ênfase na dissolução da narrativa, e no experimentalismo formal para uma literatura mais voltada à narrativa convencional, na qual se opõem o narrador e os fatos objetivos por ele narrados. Para Frias, o conto de McEwan é um exemplo dessa nova literatura:

Mesmo na melhor literatura modernista há uma sensação de gratuidade, de não ter o que contar, de vazio. Nesse texto, McEwan teve a felicidade, rara em qualquer época, de conceber um episódio de tal peso objetivo, de tamanha urgência e inexorabilidade, que é quase inacreditável que ele não tenha por modelo um fato real. Quando o assunto se impõe de maneira assim cabal, a literatura pode reassumir sua função descritiva sem receio de banalidade ou redundância (FRIAS, 1997).

Reflexões como as de Antonio Callado e de Otávio Frias são bem menos numerosas nos periódicos e revistas do que as resenhas mais superficiais. Em geral, as matérias parecem, muitas vezes, terem sido compostas a partir de pesquisas nem sempre muito precisas, em periódicos estrangeiros.

O lançamento de *Ao Deus-dará*, por exemplo, contou com uma pequena nota na *Folha de S. Paulo*, cuja referência não correspondia à temática da obra: “este romance narra a indiferença que vai tomando conta de um casal de ingleses em férias pela Itália” (1997). Na verdade, a obra centra-se na oposição de modos de vida de dois casais, um liberal e o outro conservador, numa cidade nunca denominada no romance, mas facilmente reconhecível como Veneza. Tal oposição conduz a um envolvimento sadomasoquista que culmina em assassinato.

Esse tipo de referência curta, sem aprofundamento reflexivo, e que é própria da junção Literatura e mercado, também deriva do fato de que parte da crítica midiática brasileira nem sempre se baseia nas obras para as suas reflexões, o que pode levar a superficialismos e muitos enganos. Contudo, por meio da crítica midiática mais profunda ou mesmo superficial, foi se traçando a imagem de McEwan em solo brasileiro, bem como suas temáticas e estilo.

Na resenha sobre *Ao Deus-dará*, no jornal *O Globo*, Márcia Cezimbra (1997), refere-se ao que chama de “marca característica” de McEwan: “a angústia vai corroendo tudo levemente, como quem não quer nada, página por página. Ela assombra os personagens e o leitor” (p.5).

A revista *Veja* tratou de *Ao Deus-dará* numa coluna assinada por Ivan Lessa (1997), na qual o escritor aborda a transposição do livro de McEwan para o filme de Paul Schrader.

Para Lessa, o livro é uma novela que marca a transição do autor inglês do conto para o romance, e destaca como traços do “Inglês Macabro”:

Ian McEwan aprecia um efeito de choque. Em seus contos, roteiros e romances, ele já botou, como picles, pênis na salmoura dentro de um vaso decorativo. Esquartejou gente com serrinha. Tacou irmão estuprando irmã. Atiçou cachorrão violentando mulher. Instigou adulto a violar (isso está ficando maçante...) menina, matar e depois jogar no rio. Pedofilia, exibicionismo, assassinato, sadomasoquismo e governo Margaret Thatcher: não há desvio que tenha escapado à sanha dos baixos instintos e alta prosa de Ian McEwan (LESSA, 1997, p.121).

Fábio de Souza Andrade (1998) fez uma resenha sobre *A criança no tempo* como metáfora dos rituais da vida social e da crise de valores na Inglaterra contemporânea e registrou como características principais de McEwan a manipulação emocional, o humor e a ironia. Em 1998, com a publicação de *Primeiro Amor, últimos sacramentos & Entre lençóis* pela Rocco, a *Ilustrada* publicou a matéria de Bernardo Ajzenberg (1998), para quem Ian McEwan escreve livros para vencer fantasmas internos. O secretário de redação ressalta a atmosfera kafkiana dos contos, o conhecimento de McEwan sobre psicanálise, e lê as coletâneas de contos como produtos da “marginalia pós-contracultura”.

O fato de McEwan ter ganhado o Booker Prize, em 1998, com o romance *Amsterdam*, teve grande repercussão na mídia brasileira. A partir de então, a imprensa passou a dar muito mais espaço para o trabalho artístico do autor laureado com o maior prêmio da literatura britânica. *O Globo* divulgou a premiação e as críticas positivas e negativas que a procederam, bem como pequenas resenhas sobre a obra. *A Folha de S. Paulo* também fez várias matérias a respeito do Booker Prize, como a de Isabel Clemente (1998), que utilizava o adjetivo “macabro” como característica do autor, numa coluna postada de Londres; o artigo do escritor Alain Botton (1998), escrito para o jornal inglês *Independent on Sunday* e traduzido para o português por Clara Allain, no qual, lê-se o seguinte comentário: “*Amsterdam* é cheio de humor negro. McEwan é um brilhante satirista social.”

*A Folha de S. Paulo* publicou então, pela primeira vez, um texto inédito de McEwan escrito exclusivamente para esse periódico. Tratava-se das respostas para as trinta perguntas de Netrovski, que McEwan respondeu no texto chamado “Vinte e nove respostas de McEwan”; seguido da entrevista com o autor feita pelo jornalista da *Folha* Cassiano Elek Machado (1998), intitulada *Os demônios de Ian McEwan*, na qual o autor respondeu perguntas sobre a natureza dos seus primeiros trabalhos e sobre *Amsterdam*.

As entrevistas concedidas por McEwan para a imprensa brasileira também foram muito importantes para a divulgação de sua imagem aqui. Assim como as resenhas e os

artigos, elas foram publicadas principalmente na ocasião em que seus livros eram lançados ou que os filmes baseados em suas obras chegavam aos cinemas, e foram bem numerosas.

Todas essas entrevistas foram muito significativas para os leitores brasileiros poderem avaliar o próprio pensamento do autor não só a respeito de suas obras, mas também de suas reflexões acerca da natureza da literatura na contemporaneidade e do estado do mundo no seu tempo, principalmente porque elas abordavam os temas mais variados como a ciência, o terrorismo, a crise ambiental e a psicanálise. Certamente, essas publicações aproximaram o autor inglês desses leitores brasileiros, ajudando assim a popularizá-lo no Brasil, tanto, que a partir delas, houve um declínio significativo das notas de apresentação nas ocasiões em que seu nome aparecia novamente na imprensa.

Na medida em que se tornava mais conhecido pelo seu trabalho e por sua visão de mundo, crescia o interesse pelas particularidades da vida pessoal do autor. Nessa época, a imprensa começou a explorar assuntos pessoais, mais especificamente, alguns escândalos, como o divórcio conturbado, o rapto dos filhos pela ex-mulher, os telefonemas anônimos ameaçadores que o escritor vinha recebendo.

No ano de 1999, quando a Editora Rocco publicou *Amsterdam* e *Amor para sempre*, os leitores já sabiam algo sobre essas obras pelo fato de ambas já terem sido exploradas pelos periódicos, *Amsterdam* por ter vencido o Booker Prize e *Amor para sempre* por causa da repercussão do conto “Nós ou eu”, publicado na íntegra pela *Folha* e que constituía o primeiro capítulo do livro. Ainda assim, muitas matérias sobre elas apareceram na imprensa nesse momento.

Sobre *Amor para sempre*, houve mesmo uma espécie de propagação do julgamento que o crítico inglês James Wood expressou em *The Guardian* em 1997, considerando o romance como um “thriller hollywoodiano” de fórmula fácil. Uma matéria de Sylvia Colombo, postada de Londres e publicada em 18 de junho de 1999 na *Ilustrada*, afirmou: “*Amor para sempre* se desenvolve em duas vias: é um thriller psicológico e um romance de idéias (...) A riqueza de imagens e o ritmo configuram um enredo de suspense bastante cinematográfico”(p. 11). O escritor Nelson de Oliveira (1999), em *O Globo*, comparou o romance com os folhetins e com os filmes de Hitchcock, num artigo intitulado: “Um amor obsessivo gera alta tensão em um novo thriller do inglês Ian McEwan” (p.3).

Mesmo em 2005, quando o filme *Amor para sempre* estreou no Brasil, o conceito de *thriller* ainda se mantinha, conforme se observa na matéria de Sylvia Colombo (2005), que considerou o romance um “thriller psicológico” e cometeu um engano ao afirmar que o protagonista Joe é um professor universitário, quando na verdade ele é um cientista que se

dedica a escrever artigos científicos para revistas e jornais importantes e é casado com Clarissa, ela sim, professora universitária.

A idéia de *thriller* também foi bastante utilizada para as considerações sobre *Amsterdam*, como se nota na resenha de Mànya Millen (1999):

Neste envolvente thriller psicológico – que pode ser realmente o livro mais light de McEwan, mas não é a sua obra-prima – nada é extravagante, nada é bizarro, não há nenhuma situação particularmente estranha a detonar os acontecimentos (p. 4).

Também no *Caderno Sessão Extra*, de *O Globo* em 01/12/1999, na coluna de livros, *Amsterdam* é anunciado nos seguintes termos: “O livro é uma mistura de thriller, suspense e humor negro.” (p.15). A revista *Istoé* registrou, conforme Antonio Querino Neto (1999), que “o britânico Ian McEwan (...) monta uma envolvente trama psicológica no romance *Amsterdam*”.

Embora *Amor para sempre* e *Amsterdam* tenham alcançado um bom índice de popularidade, nenhum outro trabalho de McEwan atingiu a mesma publicidade de *Reparação* na imprensa brasileira, visto que a obra começou a ser divulgada por aqui em 2001, antes mesmo de sua publicação no Brasil. Com seu lançamento na Inglaterra, nos Estados Unidos e em outros países, muitas matérias foram escritas, alguns artigos foram apenas traduzidos de jornais estrangeiros. É o caso, por exemplo, do artigo de Boyd Tonkin, publicado no jornal inglês *The Independent* e traduzido para a *Folha* por Paulo Migliacci, no qual se lê:

indiscutivelmente, um trabalho superior a *Amsterdam*, que lhe rendeu o Booker Prize, *Atonement* é um romance magnífico, de forma e ritmo espantosamente confiantes e eloqüentes, um relato sobre erro, vergonha e reparação à altura dos melhores na ficção moderna. O quadro mais amplo teria de posicioná-lo nas fileiras do cânone literário (MIGLIACCI, 2001).

A afirmação de Tonkin quanto a posicionar *Atonement* no “cânone literário” trazia consigo a observação do aspecto oscilante da crítica britânica quanto à natureza da obra de McEwan, de corresponder a um só tempo à alta literatura e à literatura popular, e, além disso, mostrava a maturidade estética que o autor inglês atingia com esse romance.

Sobre essa questão do cânone, a revista *Bravo!* trouxe uma matéria escrita por Hugo Estenssoro (2002), na qual ele tratou da incerteza da crítica britânica na caracterização do status de McEwan e de outros escritores da mesma geração. Para o jornalista boliviano, essa incerteza se deve não só à escassez de grandes autores contemporâneos, mas também à hegemonia da ficção inglesa atual, com domínio da literatura americana, aspectos nos quais

Ian McEwan se distinguiria, uma vez que soube “absorver a influência americana” e “diferenciar-se”, mantendo-se na tradição britânica. Dentro dessas considerações, Estenssoro afirmou: “Atonement é uma recapitulação crítica da própria obra. Mas também é o primeiro grande romance de McEwan, iniciando assim uma nova etapa”. Inclusive, para esse mesmo jornalista, o fato de *Amsterdam* ter vencido o Booker Prize e *Reparação* não ter alcançado o mesmo prêmio não é evidência de que o primeiro seja superior ao último:

Existem mal-entendidos que podem revelar com grande eloquência situações que de outra maneira passariam despercebidas. Um caso exemplar é o Booker Prize de 1998 concedido ao romance *Amsterdam*, de Ian McEwan. A primeira reação foi julgar o prêmio - o mais prestigioso das letras britânicas - como uma reparação à injustiça do ano anterior, quando seu *Amor para sempre*, sem dúvida um dos mais destacados da temporada, nem sequer foi considerado. Todavia, o prêmio teve uma inesperada consequência: a crítica, não sem razão, atacou *Amsterdam*, apesar de seus méritos. Houve quase unanimidade quanto a McEwan merecer o prêmio, mas não por este livro. A história, porém, não terminou aí. Em 2001, McEwan publicou *Reparação* - traduzido neste ano no Brasil -, de longe seu melhor romance e talvez o melhor do ano editorial. O título foi incluído na lista dos candidatos ao Booker, mas o júri não se atreveu a dar-lhe o prêmio pela segunda vez em apenas três anos. O episódio é revelador muito além da politicagem literária de praxe ou da proverbial incapacidade dos prêmios para discernir a melhor literatura de um determinado momento (ESTENSSORO, 2001, p.87).

Em 2002, ano do lançamento de *Reparação* pela Companhia das Letras, muitos jornais publicaram pequenas sinopses sobre a obra, sempre acompanhadas da imagem da capa do livro, da referência à editora, preço, número de páginas etc, como a *Gazeta Mercantil* de São Paulo, o *Hoje em Dia*, de Belo Horizonte, o *Correio Brasiliense*, o *Jornal da Cidade* – Bauru, *O Povo*, de Fortaleza, a *Folha do Estado* – Cuiabá, *A Cidade*- Ribeirão Preto.<sup>65</sup>

Além dessas pequenas notas, foram abundantes as resenhas da obra e considerações sobre o *status* do autor. Marcelo Pen (2002) afirmou: “este seu romance continua sendo uma das melhores obras de ficção surgidas em língua inglesa nos últimos anos.” Nas palavras do jornalista Luciano Trigo (2002), “é um romance complexo e cheio de sutilezas, que consolida McEwan, 54 anos, como o mais importante escritor inglês em atividade (...) o autor estabelece um diálogo tecnicamente impecável com a tradição literária inglesa”.

Mauro Dias (2002), em matéria para *O Estado de S. Paulo*, fez a seguinte consideração: “Trata-se de um romance, num nível, sobre o amor, noutra, sobre a culpa e, em um terceiro, sobre o romance – ou a arte de escrevê-lo ou a intenção, a pretensão, de interpretar o mundo por via da literatura”.

Outra matéria que também refletiu sobre a questão da arte de escrever o mundo por meio da literatura foi composta por Haroldo Ceravolo Sereza (2002), para quem, a intenção

de Briony, a protagonista escritora, é “escrevendo, dar sentido ao que vê”. O jornalista cita parte da epígrafe da obra, o excerto do romance *Northanger Abbey*, de Jane Austen, no qual, se reproduz a fala do personagem Henry Tilney em repreensão às suspeitas da senhorita Morland, a jovem heroína, cuja imaginação muito fértil, levou-a a desconfiar de que o pai de Henry teria assassinado a mulher: “Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido.” Para Sereza esse é o tema central de *Reparação*: “a eterna suspeição de quem pretende moldar o mundo à sua ótica”. Em entrevista com Ian McEwan, o jornalista abordou essa questão:

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

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

**Estado:** Seu livro é uma tentativa disso?

**McEwan** – É difícil dizer. Não é um livro moralista, tento contar uma história, para que a história fale por si. Precisamos da imaginação, não podemos tocar nossa vida sem a imaginação, não podemos nem mesmo viver uma vida vagabunda sem a criação artística. Ao mesmo tempo, pode ser catastrófico e destrutivo nos submetermos totalmente à nossa imaginação. Algumas vezes, precisamos ter uma percepção poderosa do real, e é o que mostra o caso de Briony (SEREZA, 2002, p. D18).

O aspecto histórico, presente na obra, não escapou aos jornalistas. Na *Gazeta do Povo*, de Curitiba, Luiz Zanin Oricchio (2002), discorreu sobre a habilidade do autor em tratar da Segunda Guerra Mundial, para o jornalista, “*Reparação*, de Ian McEwan consegue captar um tempo distante, não vivido pelo autor”. Na consideração de Jaime Cimenti (2002), do *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre, “o romance apresenta a Segunda Guerra Mundial e as tensões de classe da sociedade britânica vistos de diferentes ângulos por personagens diferentes”.

Quanto ao perfil construtivo de *Reparação*, vários artigos foram publicados. Simone Mordente de Souza (2002) traduziu para o jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, um artigo de Mel Gussow, escrito para *The New York Times*, no qual o próprio McEwan explica a construção de algumas de suas obras, esclarecendo que nos primeiros trabalhos, estava mais interessado em explorar “idéias intelectuais”, porém, para *Reparação*, ele não tinha em mente nenhum conceito, estava muito mais focado nas personagens:

Comecei com uma menina com algumas flores na mão entrando em um quarto de uma casa de campo. As sentenças simplesmente viraram parágrafos, e os parágrafos se tornaram capítulo. Eu sabia que havia começado um romance, mas não sabia como ele era (SOUSA, 2002, p. 03).

Ainda tratando do aspecto construtivo da obra, o *Correio Brasiliense* publicou um artigo de Bernardo Scartezini (2008), no qual aborda os “truques” de McEwan, como a mudança de onisciência do narrador que conduz o leitor a perceber dois resultados: “a multiplicação dos pontos de vista sobre um mesmo fato e a decorrente humanização dos personagens, até mesmo os que praticam as maiores vilanias.”

Até mesmo a acusação de plágio que McEwan sofreu por essa obra estendeu o interesse da imprensa brasileira, que voltou a tratar de *Reparação* em 2006. No *Zero Hora*, por exemplo, Carlos André Moreira (2006), afirmou: “O bolo é que algumas partes da novela *Reparação*, passadas em um hospital de guerra, teriam sido, de acordo com os detratores do autor, copiadas das memórias de guerra de Lucilla Andrews.”

Mas o ápice da publicidade do romance chegou mesmo por aqui quando o filme *Desejo e Reparação* saiu nas telas internacionais em 2007, mesmo ano em que foi indicado ao Oscar, ao Globo de Ouro e ao Bafta, e em 2008, quando começou a ser exibido no Brasil. Nesse período, o romance apareceu nas listas de *best-sellers* da revista *Veja*, dos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*.

Além das listas de best-sellers, *Reparação* entrou também para uma lista organizada pela *Bravo!*, revista de grande prestígio na esfera intelectual brasileira. Em edição especial de novembro de 2007, foram selecionados os 100 livros essenciais da Literatura mundial, as melhores obras de todos os gêneros, dos primeiros registros escritos aos mais recentes. Nessa lista, Ian McEwan figura junto a autores clássicos, desde Homero, até os contemporâneos. Os motivos que justificam essa inclusão, de acordo com a revista, são: “o perfeito equilíbrio entre o corte introspectivo e as implicações políticas e sociais”; “apuro técnico”; e por fim, o entendimento de que “*Reparação* é uma meditação profunda sobre realidade e ficção, e sobre o significado da literatura” (p.110).

As críticas do período em que *Desejo e Reparação* estrelava nos cinemas brasileiros não se limitaram ao filme, fazendo sempre associações com o romance. Rodrigo Fonseca (2007), de *O Globo*, considerou:

Baseada no livro que os críticos apontam como o melhor romance em língua inglesa desta década, a produção franco-britânica “Desejo e Reparação” (“Atonement”), um épico romântico ligado à Segunda Guerra, saiu na dianteira na disputa do 65º. Globo

de Ouro (...) com tanta indicação, o filme de Wright já é um potencial concorrente à estatueta da Academia de Artes e Ciências cinematográficas” ( p.1).

A matéria de Cássio Starling Carlos (2008) para a *Folha* também aproximava romance e filme:

Do mesmo modo que Ian McEwan dialoga com princípios fundamentais da narrativa em “Reparação”, romance que deu origem ao filme, o diretor consegue estabelecer com a imagem clássica e, sobretudo, com a ordem em que elas se mostram ao espectador um jogo que traz à tona uma questão crucial a ambos os relatos: o que distingue fato e ponto de vista na história literária? O que distingue imagem e imaginação na narrativa cinematográfica? Todo relato conta com uma história, como se convencionou (p. 04).

A crítica de Contardo Calligaris (2008), destinada ao romance e ao filme discorreu sobre um mecanismo psíquico humano que é o desejo de dilacerar e destruir o que se ama e de tentar restaurar o mal feito. O psicanalista e articulista afirmou: “Joe Wright fez um filme maravilhoso, e McEwan é um dos melhores escritores do momento” (p. E13).

Arthur Dapieve (2008) elogiou a adaptação do romance para o filme, principalmente pela forma com que o diretor soube tratar da questão metalinguística, tão cara ao livro:

A metalinguagem, todavia, tem um papel bastante funcional em “Reparação”, o livro. A ponto de McEwan pregar nos leitores uma peça que diretores – sobretudo os de superproduções do cinema – raramente pregam nos espectadores. Ser fiel à discussão literária subjacente ao original sem perder o fio da narrativa imagética se afigurava um baita desafio. Pois “Atonement”, o filme, superou-o com galhardia e mereceu o Globo de Ouro. É uma excelente versão para uma obra prima (p.6).

Para Rodrigo Pessoa (2008), o filme de Joe Wright “enfrentou o estigma segundo o qual toda adaptação de um grande livro gera filmes fracos e, contra todas as expectativas, fez um longa que vem rendendo elogios e diversas indicações para prêmios”.

A revista *Veja* publicou uma longa matéria de Isabela Boscov (2008) sobre a transposição do livro para o filme, na qual se lê:

O romance é um feito de narrativa e estrutura: Ian lança um olhar arguto e original sobre o ponto conflagrado em que o sentimento pessoal e as convenções de classe colidem. E, mais do que qualquer outro dialoga com a tradição literária britânica e a estende até o presente. *Reparação* é, enfim, um colosso, e só isso bastaria para cercar de suspeitas sua adaptação como um muito assumido filme “de Oscar”. Mas *Desejo e Reparação (Atonement, Inglaterra/França, 2007)*, que estreia nesta sexta-feira no país é uma boa notícia (...) cumpre os cuidados obrigatórios do gênero com o figurino e a direção de arte, sem nunca perder de vista a riquíssima matéria prima em que se baseia ( p. 92-93).

Antes, porém, de toda publicidade recebida pelo romance por meio do filme, *Reparação* foi muito lembrado, também, no ano de 2004, na já mencionada visita de Ian McEwan ao Brasil, para participar da Flip, Festa Literária Internacional de Paraty. Esse evento foi muito importante para popularizar o autor e suas obras no país.

A Flip é um evento concebido aos moldes dos festivais literários como o de Hay-on-Wye, no país de Gales, e tem como idealizadora e presidente a sócia da tradicional editora Bloomsbury, Liz Calder. A edição de 2004 homenageou Guimarães Rosa e reuniu nomes importantes da música e da literatura estrangeira e brasileira. Embora tenha trazido convidados da França e da Espanha, os escritores de língua inglesa foram recebidos como as grandes estrelas da festa.

Os holofotes voltados especialmente para os ingleses desagradaram alguns autores. João Ubaldo Ribeiro, por exemplo, que publicava pela Nova Fronteira e já havia confirmado sua presença no evento, desistiu de participar, por entender que a divulgação da Festa privilegiava os escritores da Companhia das Letras, conforme se lê na matéria de Jerônimo Teixeira (2004): o escritor queixou-se: “Meu nome nunca era citado. Fui diminuído à condição de ‘etc’”.

Em tom muito menos direto e bem mais irônico, Luís Fernando Veríssimo (2004), escreveu em página de *O Globo*:

O calçamento com pedras irregulares das velhas ruas de Paraty obriga você a caminhar olhando para o chão, escolhendo a pedra para pisar. Durante a Festa Literária Internacional da cidade que terminou no domingo, a Flip, você podia muito bem cruzar com alguém famoso na rua e só ver seus sapatos, e depois tentar adivinhar quem era: “Acho que passei por um dos ingleses...” (...) Lá estavam alguns dos melhores ingleses atuais nos seus sapatos. Como o de Martin Amis (...). Ian McEwan (talvez o melhor deles) foi o inglês mais articulado (p.7).

De fato, a mídia brasileira celebrou, sobretudo, a visita dos escritores de língua inglesa na Flip. Na maior parte dos artigos que divulgavam o evento lia-se o nome de Ian McEwan. No *Zero Hora*, Roger Lerina (2004), anunciou: “Em um evento com presenças internacionais de primeiro time – Paul Auster, Jeffrey Eugenides e Ian McEwan já estão na cidade – foi Guimarães Rosa o grande homenageado da noite de abertura”; Na *Folha de S. Paulo*, Sylvia Colombo (2004), afirmou: “Os ingleses Martin Amis, 55, e Ian McEwan, 56, e o americano Paul Auster, 57 (...) perambulam neste exato momento pelas mesmas calçadas pedregosas de Paraty, onde são aguardados como as maiores atrações da Festa Internacional da cidade”.

O *Globo* se manifestou sobre “a estrela da festa” de maneira ainda mais direta, por meio do artigo de Luciano Trigo (2004):

Ainda que esta segunda edição da Flip esteja mais ecumênica, trazendo convidados franceses e espanhóis, a literatura de língua inglesa ainda é a grande estrela da festa. Nove escritores, de variados estilos e gerações, representam o que de melhor se vem produzindo em matéria de ficção na Grã-Bretanha, nos EUA e no Canadá nas últimas décadas. (...)

Uma das estrelas da Flip, (...), o inglês Ian McEwan é um autor refinado, que concebe cada romance como sofisticada obra arquitetônica (TRIGO, 2004, p.3).

A revista *Veja* anunciou a vinda do escritor nos seguintes termos: “A visita do Sr. McAbro”, mas equacionou o apelido do autor considerando a obra *Reparação* como marco de uma literatura mais amena na expressão do mal: “Não há mais a perversidade e a violência de livros como *Ao Deus-dará* ou *O jardim de cimento*. O autor suavizou-se?” (TEIXEIRA, 2004, p. 123).

No evento, Ian McEwan apresentou-se junto a Martin Amis no último dia, e falou principalmente sobre seu livro *Sábado*, no qual trabalhava naquele momento corrigindo os manuscritos finais, e leu para o público um trecho inédito desta obra. Conforme publicação de Cassiano Elek Machado (2004), na *Ilustrada*:

McEwan não conseguiu risadas com o texto, mas ganhou a “torcida” quando falou de suas pesquisas para escrever o livro. Na sua imersão no universo dos neurocirurgiões, topou com “luvas com restos dementes” e com médicos que entram na cabeça dos outros ao som da “Nona” de Beethoven.

Também mostrou seu humor quando comentou que estava um pouco pálido por ter aproveitado fartamente a hospitalidade paratiense. “Minha memória ficou meio vazia desde que ontem topei com uma garrafa com uma cobra dentro”.(...)

A ressaca não impediu que McEwan encaixasse bons comentários sobre o 11 de setembro (“levou a uma situação em que queremos ser protegidos, mas não queremos ter a nossa liberdade invadida”) (MACHADO, 2004).

Assim, quando *Sábado* foi lançado no Brasil, em 2005, os leitores já tinham conhecimento de alguns aspectos da obra por causa da cobertura jornalística da Flip. Esse romance também foi divulgado por periódicos das capitais brasileiras, e apareceram notas em alguns diários regionais. Entre os meses de agosto e dezembro de 2005, circularam *releases* das obras na *Tribuna de Indaiá*, em Indaiatuba, no *Jornal de Santa Catarina*, em Blumenau, no *Jornal do Comércio* de Recife, no *Valor Econômico*, de São Paulo.<sup>66</sup>

A *Folha de S. Paulo* publicou um trecho da obra, traduções de artigos de críticos americanos e ingleses e muitas resenhas, entre elas, a de João Pereira Coutinho (2005), que afirmou: “*Saturday* não é panfleto engajado para agradar às patrulhas ideológicas de ambos os lados. McEwan desloca nossa atenção do universal para o particular. O drama do mundo vale nada quando existe um drama pessoal que tudo vale”.

Compactuando com a concepção de João Pereira Coutinho, Schneider Carpeggiani (2005) deu relevo ao fato de que o romance vai além de questões ideológicas, pois, para ele, mesmo que McEwan tenha preparado *Sábado* sob o impacto dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001 - dia em que os Estados Unidos sofreram vários atentados, entre eles, o ataque suicida contra as Torres Gêmeas do World Trade Center, em Nova York, no qual membros da organização terrorista Al-Qaeda bateram dois aviões contra as torres, matando todas as pessoas que estavam a bordo e muitas que trabalhavam nos edifícios – e dos desdobramentos desse episódio, como a invasão dos Estados Unidos e de seus aliados ao Iraque, ainda que a obra aborde o terrorismo e as guerras, vai além, porque reflete o mundo contemporâneo: “Em *Sábado*, McEwan dá a sua versão bem pessoal e imediata da crise e decadência da idéia de modernidade que move a humanidade” (CARPEGGIANI, 2005).

Na revista *Carta Capital*, segundo José Geraldo Couto (2005), o grande tema de *Sábado*, “aquilo que unifica seus inúmeros assuntos e subtramas, são os limites da razão num mundo impregnado de paixão, de crença, de auto-engano” (p.76).

Muitos jornalistas, à maneira do crítico inglês Sebastian Gróes (2009), aproximaram *Sábado* ao *Ulisses* de James Joyce e ao *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, não apenas pelo fato de que a trama desses três romances se desenvolve em apenas um dia, mas também por traços similares usados na construção estética das obras. No *Diário de Pernambuco* – Recife, Luciana Veras (2005), afirmou: “Em sua prosa requintada, pontuada por pequenas digressões, McEwan remete aos fluxos de consciência de Virgínia Woolf e mesmo às divagações de James Joyce em *Ulisses*” (p.D5). Para Dante Filho (2006), no *Correio do Estado* de Campo Grande, é possível comparar *Ulisses* a *Sábado*, “não pelo experimentalismo formal, tão presente em Joyce quanto ausente em McEwan, mas porque ambos utilizam o período de um dia para “mostrar um desenho profundo e sensível das incertezas da sociedade moderna.”

Na revista *Bravo!*, Almir de Freitas (2005) considerou que *Sábado* realmente evoca *Ulisses* e *Mrs. Dalloway*, obras que refletiram recursos estéticos e um universo simbólico psicanalítico que modelaram a cultura do século XX. Para o jornalista, o desafio desse romance de McEwan é justamente, delinear as “diferenças que separam um universo do outro”, pois em *Sábado*: “O que se diz, da maneira mais literária possível, é que com o velho mundo que se afasta dilui-se um universo simbólico com que a civilização ocidental operou nos últimos cem anos”.

Depois das questões históricas relacionadas ao momento atual como o terrorismo, trazidas à baila por *Sábado*, a Companhia das Letras lançou *Na praia*, em 2007, no qual, o período histórico em relevo é o da Inglaterra nos anos 60 e a temática, a repressão sexual.

Sobre essa obra, Clara Allain (2007) traduziu para a *Folha* uma matéria de Boyd Tonkin, postada no *Independent*, na qual McEwan se identifica a Joseph Conrad (1857-1924), e faz uma referência ao romance deste autor, *Linha de sombra*, explicando que nunca enxergou *Na praia* como um romance histórico, pois estava mais preocupado com outro aspecto: “que é o momento em que os jovens atravessam essa fronteira – a linha de sombra conradiana entre inocência e conhecimento”.

No *Estado de S. Paulo*, para o escritor Wilson Bueno (2007), *Na praia* apresenta a alma dos anos 60: “McEwan, sem pretender em nenhum momento, o que é óbvio, a construção de um romance “histórico”, apresenta, de uma época, mais que seus usos e costumes, alma mesmo dela, o seu osso epistemológico...”

Uma evidência de que a crítica midiática pesquisa antes a própria mídia do que as obras, muitas vezes incorrendo a repetições é o fato de muitos resenhistas terem se utilizado do poema de Philip Larkin (1922-1985) sobre o clima de repressão sexual na Inglaterra na década de 60, como elemento de ligação para explicar a atmosfera de *Na praia*. Em entrevista com Ian McEwan, Sylvia Colombo (2007) revela essa recorrência dos críticos ao poema para referir-se ao livro:

O escritor britânico conta que evitou mencionar o poema de Larkin. “Eu ia usá-lo como epígrafe, mas desisti, pois achei que seria muito óbvio”. Acabou pagando o preço, pois quase todas as resenhas e reportagens que saíram sobre o livro não conseguiram descrever o período de um outro jeito. “Decidi que ia dar dez libras para o jornalista que conseguisse não falar do poema. Até agora, ninguém ganhou, nem você”.<sup>67</sup>

Entretanto, alguns críticos consideraram que *Na praia* extrapola o recorte histórico dos anos 60. É o caso, por exemplo, de Dirceu Alves Jr. (2007), o qual afirmou na Revista *Istoé*: “o escritor, mais uma vez, oferece ao leitor as ferramentas para transformar suas palavras em imagens e universaliza uma história que, apesar de constantemente datada em seu texto, ganha a atemporalidade”.

Em entrevista feita por Luis Antônio Giron (2007), para a revista *Época*, Ian McEwan discorreu sobre a questão da atualidade dessa obra:

**Época** – O enredo de *Na praia* seria impossível hoje em dia?  
**McEwan** – Acho que seria possível sim. Ele pode ocorrer hoje. Por exemplo, temos 2 milhões de muçulmanos na Inglaterra. Os meninos jamais se encontram com as meninas antes do casamento. E eles não costumam ter namoradas, nunca falam de sexo e a virgindade ainda é um tabu. Acho que a frustração sexual é um dos grandes problemas do islamismo. E essa pode ser uma das explicações da violência louca dos extremistas islâmicos. Eles não

passam de reprimidos sexuais. Tenho certeza de que muitos deles sofrem na noite de núpcias. E noutras comunidades étnicas formadas na ética religiosa o medo do sexo acontece (GIRON, 2007, p. 120-121).

Pontuar a questão histórica dentro da atualidade ou de épocas remotas constitui nas obras de McEwan uma espécie de pano de fundo para uma reflexão sobre a condição humana, independente da época que a circunda. Foi dentro dessa concepção que a crítica brasileira recebeu o livro *Solar* (2010). Na revista *Época*, Luis Antônio Giron (2010) fez a seguinte apreciação sobre a obra:

Sustentabilidade, busca de energias renováveis e aquecimento global são termos surrados e estranhos ao ambiente de uma história de ficção que se pretenda inovadora e divertida. Mas esses elementos se converteram em manancial para uma saborosa comédia de erros ecológica intitulada *Solar* (GIRON, 2010, p.140).

Em entrevista de Raquel Cozer (2010), para *O Estado de S. Paulo*, o próprio autor esclareceu seu intuito:

**Estado:** Há um trecho no romance baseado numa situação que você viveu, a viagem ao Ártico na qual os convidados fazem enorme bagunça com o equipamento para andar de skidoo (moto de neve). Por que incluiu isso na história?

**McEwan:** Fiz essa viagem com um grupo de artistas em 2005 e foi um momento muito importante para a concepção do livro, porque me fez perceber a possibilidade da abordagem cômica. Aquelas pessoas estavam lá para refletir sobre problemas do planeta, mas não conseguiam resolver nem os próprios problemas (COZER, 2010).

Na *Folha de S. Paulo*, Sylvia Colombo (2010), explicou que a idéia de produzir *Solar* surgiu depois que o autor participou de um encontro de cientistas na Alemanha. A jornalista reproduziu as palavras de McEwan: “Fiquei com vontade de investigar o que está nas sombras desses grandes egos. O que se passa no lado escuro da natureza humana, especialmente no das pessoas inteligentes” (p.E1).

A obra também foi abordada de uma perspectiva psicanalítica, no *Zero Hora*, o artigo de Cinthya Verri (2010), discorre sobre a questão da culpa neste romance e o aproxima de *Reparação*: “Reparação e *Solar* apresentam a riqueza, a dimensão da força e o antagonismo da culpa e da responsabilidade” (p.06).

A imprensa brasileira se mostrou surpresa com o prêmio Bollinger Everyman Wodehouse, que o autor recebeu por *Solar*. Trata-se de uma premiação da Inglaterra para literatura cômica, a qual é patrocinada e organizada pela Bollinger, produtora de champagne e pela editora Everyman Library. O vencedor recebe um champagne especial, 52 exemplares de livros e um porco, que recebe o nome da obra ganhadora. No *Estado de S. Paulo*, Raquel

Cozer (2010), esclareceu que o motivo do estranhamento estava no fato de Ian McEwan ser conhecido pela “seriedade” de suas obras e receber um prêmio pelo humor: “De todas as honrarias que o britânico Ian McEwan recebeu ao longo da vida, a mais inesperada veio no ano passado. (...) o escritor de 62 anos levou o prêmio de ficção cômica Bollinger Everyman Wodehouse”.

Em 2012, o autor voltou ao Brasil para participar, pela segunda vez, da Festa Literária de Paraty – FLIP, apresentando-se no dia 07 de julho na mesa: “Pelos olhos do outro”, junto à escritora americana Jennifer Egan. Nessa mesma ocasião, o escritor autografou para um público de mais de 1500 pessoas, *Serena*, seu romance recém publicado pela Companhia das Letras. Foi a primeira vez que uma obra sua foi lançada no Brasil antes mesmo do lançamento na Inglaterra e em outros países. Dessa maneira, o nome de McEwan apareceu em muitos periódicos e revistas, o autor também concedeu entrevistas para algumas redes de televisão.

Na revista *Veja*, sobre o lançamento de *Serena*, Teixeira (2012) cita o comentário de McEwan sobre a obra: “Romances investigam o que deixamos em segredo, o que resguardamos na intimidade. Em qualquer relacionamento. Há coisas que escondemos, que não dizemos diretamente. Estamos todos envolvidos no controle de informação” (p. 122).

Antônio Gonçalves Filho (2012), para *O Estado de S. Paulo*, fez a seguinte observação sobre o livro: “Mais que espionar os outros, *Serena* parece ter o propósito de promover um exame retrospectivo da geração de McEwan, marcada pela paranóia da Guerra Fria e o fracasso de estilos de vida alternativos” (p. D8).

Na *Folha de S. Paulo*, Alfredo Monte (2012) considerou: “Um dos detalhes mais deliciosos desse elogio do pacto ficcional que é “*Serena*” mostra como nós, leitores, fomos manipulados” (p. E4).

Chama atenção a trajetória do trabalho de McEwan: no início ressaltava os aspectos macabros e depois caminhou para a farsa e a comédia. A verdade é que o escritor jamais deixou de narrar as perversidades e desvios da natureza humana, nem as mazelas da violência no mundo, mas parece ter mudado o modo e o tom de focá-las, por meio de artifícios estéticos. Assim, a imagem do escritor, atualmente, é uma espécie de mosaico, em que se pode perceber a um só tempo as cores macabras, as cômicas e as circunspectas.

Na verdade, a imagem de McEwan que foi construída para os leitores brasileiros é similar àquela que se construiu na Inglaterra, uma vez que a crítica brasileira já o recebeu com o aval da avaliação da crítica inglesa, e de prêmios literários importantes atestando a proeminência do autor nos parâmetros da literatura contemporânea.

Além disso, outro fator que colaborou para essa similaridade foi a expressão reflexiva em relação às opiniões da crítica inglesa, visto que os jornalistas brasileiros, muitas vezes, apenas traduziram as resenhas inglesas, noutras, disseminaram as apreciações já realizadas na Inglaterra em torno da obra do autor.

Entretanto, apesar dessa expressão reflexiva, deve-se considerar que, embora influenciados pela opinião inglesa, os jornalistas e críticos moldaram suas opiniões dentro de muitos aspectos próprios ao contexto da cultura brasileira, adicionando, muitas vezes, à imagem que receberam dados pertinentes à visão de mundo moldada no Brasil. Um exemplo disso é a comparação de Ian McEwan com a escritora Clarice Lispector, tanto no aspecto convergente, no qual ambos exploram os limites do próprio ato de escrever quanto no divergente, pois, enquanto Clarice questiona a tradição, Ian McEwan reconhece o valor do cânone literário como alicerce da literatura contemporânea (SILVA, 2008).

Outra referência importante da apropriação de Ian McEwan dentro do contexto cultural brasileiro está relacionada à questão da influência. O escritor Samir Machado de Machado (2009), admite que sua obra dialoga com a do autor inglês: “Minhas referências bem ou mal têm muita coisa de fora. O Ian McEwan, que eu descobri há pouco tempo, me abriu um novo modo de possibilidades de construir o suspense de uma narrativa”.

O estatuto de choque que os primeiros trabalhos do autor deflagraram na crítica inglesa, por causa do conteúdo macabro dos contos, não assustou, na mesma medida, a crítica daqui, provavelmente porque a rigidez da lei e da ordem na esfera inglesa não corresponde à orientação mais flexível dos brasileiros nessas instâncias.

Desde o início, Ian McEwan foi caracterizado no Brasil como “um dos escritores mais bem sucedidos de sua geração”, e seguiu recebendo elogios como “magistral”; aquele que tem “pleno domínio narrativo”; embora os jornalistas e críticos notassem a veia mórbida de McEwan, e seu lado demoníaco, o termo “macabro” tão constante na imprensa inglesa, não foi explorado por aqui com a mesma força. Ainda que algumas de suas obras tenham recebido críticas depreciativas, a imagem do autor foi sempre divulgada como a de um grande escritor atual e de intelectual preocupado com os problemas de seu tempo.

Esse confronto da imagem de Ian McEwan na Inglaterra e no Brasil permitiu uma constatação inesperada: o autor tem uma tendência a tratar com mais afinco do plano social da classe média alta, com personagens intelectualizados. De forma que o mundo que se apresenta aos leitores é muito mais próximo dos costumes essencialmente burgueses do que da luta de classes e da pobreza. Entretanto, nessa literatura que se inscreve no cenário leve e ornamentado da esfera burguesa, há qualquer coisa de astúcia ardilosa, porque o leitor se

defrontará sempre com o universo pesado de outra miséria, que é a da condição humana, mais especificamente no tocante ao seu aspecto mais horripilante: o da crueldade, que inviabiliza, por certo, uma existência tranquila, leve e socialmente idealizada.

Constata-se, por fim, que o trabalho de Ian McEwan concentra-se no registro de mobilidade e de fixidez nas idéias que moldam as circunstâncias do mundo atual, principalmente, na articulação literária impressa pelo autor na temática da falta humana, e no modo pelo qual ele conduz o leitor a refletir sobre esse aspecto.

## 2. A FALTA HUMANA E A EMOÇÃO CRIADORA

O sentido considerado pela pesquisa para o termo “falta” é o de infração, erro, ato voluntário ou involuntário, que causa dano e que provém de uma imperfeição, de uma fissura ética ou moral, portanto, de uma “falha”. Essa ação infratora conduz à angústia de uma consciência penosa, a “culpa”. O desejo de atenuar ou dissipar essa emoção aflitiva e dolorosa gera a busca de um meio que possa preencher, sanar, corrigir satisfatoriamente a falta para que o ato vil possa ser redimido.

*Reparação* está profundamente preocupado em entender as faltas humanas, os erros que conduzem à culpa, os grandes sofrimentos de ordem individual ou histórica, bem como na busca de algo para redimir essas mazelas. Assim, a problemática da falta humana é mais do que simples tema, é o meio pelo qual a literatura de Ian McEwan se aproxima do enigma da existência, porque se constitui como veio de abordagem das angústias humanas e também das formas de dominação, seja ideológica, política, religiosa, científica e até mesmo artística, procurando desconstituí-las de qualquer caráter delimitador de verdades únicas. Como forma aberta, o romance permite ao escritor um acesso ilimitado às várias faces pelas quais a angústia e essas formas dominantes se estabelecem no tempo e no espaço.

Dessa forma, este capítulo da pesquisa faz uma leitura dessa obra focalizando principalmente a relação que se estabelece entre o texto e o leitor, desde os aspectos que circundam o livro até as nuances do discurso, realçando os desvios que podem ocorrer no julgamento de uma realidade observada.

*Reparação* foi recebido na Inglaterra e no Brasil, conforme demonstra o capítulo anterior, como um fenômeno literário, não só pelo vigor narrativo de Ian McEwan, pelos vários prêmios com os quais o romance foi laureado, ou pelas listas respeitadas em que figurou junto aos clássicos, mas também, pelo curioso fato de essa obra alcançar o status de *best-seller* e contentar, a um só tempo, o gosto popular e o gosto dos críticos de ficção mais exigentes.

Entre os aspectos explicativos do caminho do romance até o leitor estão, por certo, os elementos que circunscrevem a obra, tais como o nome do autor, as editoras, as encadernações, enfim; esses dados, de alguma maneira, avalizam o estatuto do livro, aos quais Genette (1997) denominou paratexto, que foi explicitado por Faria (2008):

Foi Gerard Genette (1997) quem introduziu o termo “paratexto”, usando-o para designar os elementos que se encontram em torno do texto, dentro e fora do livro. Para ele, o paratexto pode assumir diversas formas, como título, formato da capa,

prefácio, dedicatória, epígrafe, notas, ilustrações, biografia do autor, colofão, código de barras, indicação de preço, correspondência entre o autor e o editor, resenhas sobre o livro, polêmicas travadas, traduções, adaptações etc. Por esse amplo espectro, nota-se que o paratexto estabelece uma complexa mediação entre livro, autor, editor e leitor (p. 39).

Em relação ao paratexto de *Reparação*, nota-se um grande zelo desde a escolha do editor até do tratamento gráfico. Na Inglaterra, a primeira publicação do romance, em 2001, foi feita pela Jonathan Cape, uma editora de muito prestígio, fundada em 1919, que exhibe em sua lista de autores nomes importantes como o de Salman Rushdie. Em 1987, tornou-se uma divisão da Random House, uma das maiores editoras do mundo, que, além da Jonathan Cape, incorporou diversas companhias como a Vintage e a Doubleday.

A primeira edição, em capa dura (*hardback*), apresenta o design gráfico de Suzanne Dean, atualmente diretora criativa da Random House, e ostenta uma foto da autoria de Chris Frazer Smith, o qual possui uma vasta lista de prêmios internacionais, como os promovidos por *Applied Arts*, *Communication Arts Photography Award* e *Campaign Photo*, além de vencer o *International Photography* em todos os anos desde 2002 até 2008. A foto, na cor sépia, traz a figura de uma adolescente, sentada em um degrau de uma escadaria antiga, sem sapatos, com o rosto virado para a direita, apoiado na mão esquerda, em atitude de reflexão, que remete à protagonista da obra, Briony Tallis.

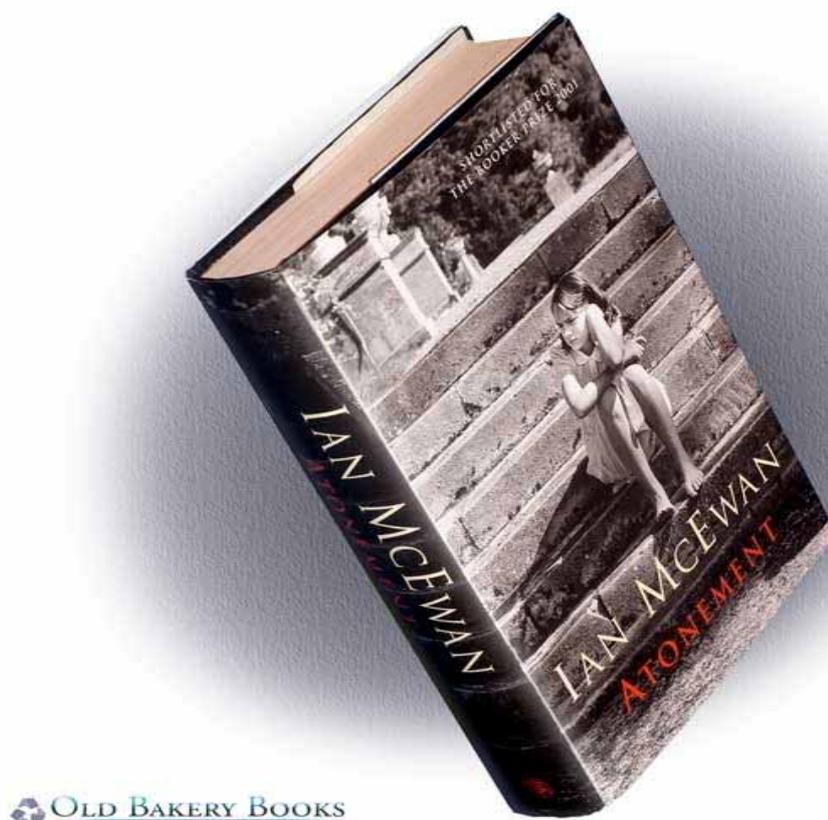


Foto 2. *Atonement* 1a. ed.

Em 2002, a editora Vintage publicou o livro em edição de bolso (*paperback*), com as mesmas referências gráficas, além de imprimir o nome do autor em relevo, na parte inferior da capa, centralizado e na linha abaixo, o título, com fontes menores que as do nome de McEwan, seguido pela referência da indicação para o maior prêmio de literatura inglesa: “*shortlisted for the Booker Prize 2001*”. Na contracapa, além de uma breve sinopse da obra, foram postas considerações críticas elogiosas escritas por John Updike e outras publicadas pelos jornais *Sunday Times*, *Independent on Sunday*, *Observer* e *Evening Standard*. Ambas as edições compõem-se de 371 páginas.

Também em 2002, as editoras Chivers Press e Windsor publicaram o romance em *large print* (letras grandes) com 612 páginas. A partir dessas edições, várias outras foram feitas em diferentes formatos, como a adaptação condensada em CD de áudio pela Harper Collins em 2007, a edição completa em áudio pela BBC WW, a versão para o *Kindle* pela CCV Digital, além de várias reimpressões, como a da Vintage de 2007, que substituiu a capa até então utilizada, pelo design gráfico da adaptação cinematográfica que Joe Wright fez da obra. Nessa impressão, aparecem na capa os atores Keira Knightley, na parte superior e James McAvoy, na inferior, separados por uma faixa, na qual há uma foto em miniatura da atriz

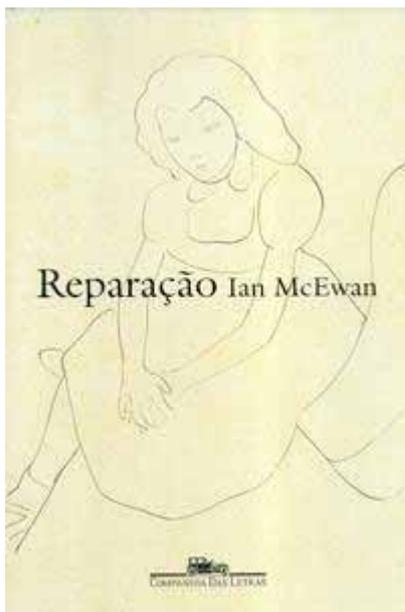


Foto 3. **Reparação**

Saoirse Ronan, que representou Briony, aos 13 anos, no filme. Nessa versão, o nome do autor aparece centralizado, em letras claras, enquanto o título, em negrito, também centralizado e logo abaixo do nome de Ian McEwan, reproduz as letras de uma antiga máquina de escrever.

Em outros países europeus, nos Estados Unidos e no Canadá, *Reparação* também foi publicado em vários formatos. Na Alemanha, por exemplo, há uma edição em braile. Essa diversidade nas montagens propicia um maior alcance do livro junto ao público, porque permite ao leitor optar por aquela que lhe é mais conveniente. Além disso, as diferenças de preços entre um formato e outro, ajuda a alcançar leitores de diversas faixas sócio-econômicas. A

edição inglesa do romance em *hardback* pode ser encontrada por 20 libras; em *paperback*, por 5,83 libras; em *e-book*, por 6,50 libras e na forma de áudio o custo é de 8,99 libras.

No Brasil, a obra impressa encontra-se à venda em um único formato, que é uma espécie de meio termo entre a capa dura e a edição de bolso, e o preço de capa é de 62 reais. Na versão para *e-readers*, o preço é de 49 reais. Essa primeira edição brasileira, de 2002, publicada pela Companhia das Letras, teve a capa elaborada por Raul Loureiro, o qual foi duas vezes vencedor do prêmio Jabuti, além do concurso de melhor capa pelo *Getty Images* pela ilustração do livro de Amós Oz, *Uma certa paz* (2010). Recebeu também o prêmio ABIGRAF pelo projeto gráfico de *Os miseráveis* (2002) de Victor Hugo, lançado pela editora Cosac Naify e o da Câmara Brasileira dos Livros por *Farnese de Andrade* (2002) de Rodrigo Naves. Entre os trabalhos de Loureiro constam a reorganização da *Revista do Museu de Arte Moderna de Nova York*, o projeto visual do disco *Carioca*, e a capa do livro *Budapeste* (2003), os dois últimos, da autoria de Chico Buarque.

A capa é composta por um desenho feito apenas por um contorno preto sobre um fundo de cor areia. A imagem é a de uma menina sentada, com o corpo voltado para a direita, com a mão direita superposta à esquerda e a cabeça levemente inclinada para baixo, cujo olhar indica pensamento reflexivo. Os traços leves da figura em contraposição ao olhar circunspecto sugerem uma atmosfera de tensão. A imagem remete diretamente à protagonista da obra e também à foto de Chris Frazer Smith. O título aparece em negrito e alinhado à esquerda, seguido do nome do autor, também em negrito, mas em fonte de tamanho menor que a do título. Nas badanas, encontram-se uma apreciação autônoma da obra, uma foto do

autor e uma breve apresentação de sua biografia e bibliografia. A contracapa apresenta quatro excertos de considerações elogiosas sobre a obra, traduzidas para o português, de críticas publicadas nos jornais ingleses: *The Economist*, *The Guardian*, *The Sunday Times* e *The Times*. Logo abaixo desses excertos está impressa, em itálico, a referência de tradução com crédito para Paulo Henriques Britto.

O poeta, escritor e tradutor Paulo Henriques Britto foi laureado com o prêmio de tradução Paulo Rónai da Fundação Biblioteca Nacional, pela versão de *A mecânica das águas* (1995), de E. L. Doctorow. Britto conta ainda com prêmios literários importantes por obras de sua autoria, como o Jabuti por *Paraísos Artificiais* (2004); o Portugal Telecom de Literatura Brasileira e o Alceu Amoroso Lima por *Macau* (2004); o Alphonsus de Guimarães para *Trovar Claro* (1997), entre outros. Traduziu mais de cem obras de língua inglesa para o português, entre elas, *Viagens de Gulliver* (2010) de Jonathan Swift; *O som e a fúria* (2004) de William Faulkner; *O complexo de Portnoy* (2004) de Philip Roth; *Beppo* (2003) de Lord Byron; *Pelos olhos de Maisie* (1994) de Henry James; *Apocalypse* (1990) de D.H. Lawrence. Verteu do português para o inglês, obras de Luis Costa Lima e Flora Süssekind, entre outras.

Em relação à palavra que intitula o original inglês, *Atonement*, verificou-se que não é de uso corrente na linguagem atual e cotidiana dos britânicos, trata-se de uma forma culta e até certo ponto, arcaica de expressão. Conforme se lê no *The Oxford English Dictionary* (1991), o termo provém de *atone* e a priori, da forma mais antiga ‘*at onement*’, cujo sentido está ligado à idéia de “unicidade” ou ação de reconciliar as relações anteriormente rompidas por discórdia ou contenda e também se aplica ao conceito de propiciação de ofensa ou injúria causada a alguém. O termo aparece, entre outros sentidos, vinculado ao valor teológico da redenção dos pecados.

Por certo, Ian McEwan considerou também esse significado religioso da palavra para nomear a obra. Entretanto, esse fato chama a atenção, visto que o autor é ateu declarado e inclusive membro da *British Humanist Association*, uma organização que reúne ateus e agnósticos para executar trabalhos de ajuda humanitária a pessoas de todo o mundo. Além disso, a temática principal da obra, ou seja, o desejo de remissão para a falta humana, não deflagra em tormentos de ordem religiosa, como o anseio de salvação da alma, por exemplo, ou ao medo da purgação de pecados na vida eterna, mas sim ao aspecto existencial e psicológico da culpa, de forma que a acepção religiosa do título é mais bem entendida pela associação da idéia de onipotência imputada ao Criador e dirigida, nessa obra, a uma instância estética que é a do autor implícito.

No verbete do *Oxford* nota-se ainda, que a palavra “expiation” (expição) é utilizada quatro vezes para definir o termo *atonement*, enquanto “reparation” (reparação) aparece apenas uma única vez. Em muitos países europeus, de línguas derivadas do latim, os tradutores optaram pela forma “expição” para verter o título. No italiano, a obra foi denominada *Expiatione*, no espanhol, *Expiación*, no francês, *Expiation* e no português de Portugal, *Expição*. De maneira que o título *Reparação*, adotado no Brasil, destoa dessa preferência, principalmente, porque nos dicionários brasileiros, o sentido teológico presente na língua inglesa aparece no verbete “expição”, enquanto a palavra “reparação” está mais relacionada ao valor jurídico. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), por exemplo, define o verbete “reparação” como retratação ou indenização por dano causado, e “expição” como penitência, castigo ou sacrifício. Dessa maneira, a preferência por “reparação” parece bem mais acertada na medida em que o termo se relaciona com o livro como veículo para reparar o mal causado, ao passo que “expição” estaria melhor relacionado com a personagem.

O tradutor Paulo Henrique Britto explicou, por e-mail trocado com a autora da pesquisa, que o título *Reparação* foi uma escolha da editora e que embora preferisse *Expição*, foi “voto vencido”. No segundo e-mail, ele esclareceu o motivo de sua opção: “Apenas achei que *atonement* tem uma conotação religiosa mais para “expição” do que para “reparação”, que me soa mais jurídico do que religioso.”

Nos e-mails trocados com a assistente editorial da Companhia das Letras, Diana Passy, a respeito da política de títulos adotada, obteve-se a seguinte resposta:

Acredito que Paulo Henrique quis dizer é que a palavra final é a da editora, mas os tradutores tem liberdade para trazer sugestões. Como informei anteriormente, não há nenhuma norma definida. A editora busca apenas o título que lhe pareça mais adequado para cada obra, e o que definirá tal “adequação” variará de obra para obra (31/08/2011).

É provável que a editora tenha preferido evitar equívocos, uma vez que já constavam no Brasil as publicações da novela *Expição* (1984), de Areolino Gurjão, pela Federação Espírita Brasileira, e do romance *Sublime Expição* (1998), de Divaldo P. Franco, também pela mesma editora. Essas obras contam com um grupo característico de leitores, principalmente, os seguidores da doutrina espírita Kardecista, e é imaginável que a Companhia das Letras não desejasse reduzir as vendas a um público específico. Além delas, consta também uma comédia de José de Alencar (1829-1877) publicada sob o título de *A expiação* e lançada pela A. A. da Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro em 1867.



Foto 4. filme *Desejo e Reparação*

O mesmo se deu com o título da adaptação cinematográfica, que se baseou na obra aqui estudada, e recebeu nos países de língua inglesa o título do livro, *Atonement*. Na Europa, o filme foi veiculado com os títulos da obra, vertidos para a língua de cada país. No Brasil, o filme foi denominado *Desejo e Reparação*, de forma que o acréscimo do substantivo “desejo” imprimiu ao título o caráter de erotismo, certamente, para deixá-lo mais atrativo para o mercado.

Outro elemento paratextual importante é a epígrafe, porque muitas vezes ela funciona como a chave de abertura da obra, antecipando significados. É o caso do excerto que Ian McEwan escolheu para servir de “chave” ao *Reparação*. Trata-se de um fragmento do romance *Northanger Abbey* (1818), de Jane Austen:

“Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido. Em que se fundamentam tais julgamentos? Pense em que país e em que era vivemos. Lembre que somos ingleses, que somos cristãos. Consulte seu próprio entendimento, seu senso do que é provável, sua observação do que se passa à sua volta. Como nossa formação poderia nos preparar para tais atrocidades? Como nossas leis seriam coniventes com elas? De que modo coisas assim poderiam ser perpetradas sem que ninguém delas soubesse num país como este, em que as relações sociais e literárias são como são, em que cada homem está cercado por toda uma vizinhança de espíões voluntários, e as estradas e os jornais deixam tudo às claras? Querida senhorita Morland, que ideias a senhorita tem se permitido conceber?”

Haviam chegado ao final da galeria, e com lágrimas de vergonha ela foi embora correndo para seu quarto (p. 09).

Nesse excerto, o personagem Henry Tilney repreende a heroína Catherine Morland pelo engano em acreditar que o quarto proibido da casa dos Tilney escondia um terrível segredo. A jovem fantasiosa, leitora de romances góticos, tinha predisposição em transpor para a realidade a leitura dessas obras e acreditara que o pai de Henry, o General Tilney, como um vilão gótico, teria assassinado ou mantido a mulher em cativeiro no quarto secreto.

Os verbos e substantivos encontrados nessa epígrafe são muito significativos, “pense”, “consulte”, “fundamentam”, “julgamentos”, “entendimentos”, “senso”, “observação”, “ideias”, “conceber”, porque indicam a responsabilidade do leitor ao interpretar um texto e

chamam a atenção para a necessidade de investigar as relações entre ficção e realidade. Esse apelo é posto em relevância pela pontuação predominantemente interrogativa do fragmento.

Além disso, a temática da passagem é exatamente a do erro de julgamento, proveniente de uma falha causada pela inabilidade em distinguir o mundo imaginário do concreto.

Quando as suspeitas de Catherine se provaram infundadas, a heroína entende que a versão imaginária, apresentada como absurda, existia em outras formas. Mais especificamente no contexto da obra, a Sra. Tilney havia sido realmente vítima do marido, um patriarca despótico, o qual, “aniquilou” a mulher com um tratamento tirânico. Evidentemente, há nesse fato, uma referência à condição da mulher na sociedade inglesa da época da publicação do romance, além, é óbvio, de esse episódio desnudar como uma fantasia pode ser desastrosa quando transposta para a realidade de maneira equivocada.

Assim, o leitor de *Reparação* é advertido sobre as consequências da imaginação criativa muito fértil. Mesmo consciente de esse processo ser uma fonte para os escritores, Ian McEwan ressalta a natureza destrutiva da invenção desenfreada, porque ao mesmo tempo em que traz em si dados muito profundos dos fatos, também deturpa a realidade dando margem a erros de implicações catastróficas. Dessa maneira, a epígrafe também se estende à possibilidade de uma obra literária servir ou não como reparadora de males.

A protagonista de *Reparação*, Briony Tallis, assim como a heroína de *Northanger Abbey*, tende a confundir realidade e ficção, já que aos 13 anos e aspirante à escritora, ainda influenciada por literaturas de tendências moralizantes, constrói uma percepção equivocada de alguns eventos e acusa um inocente de estupro. Esse crime da protagonista tem desdobramentos terríveis para toda a família, inclusive para ela. À maneira de Catherine Morland, Briony também irá perceber, tardiamente, as relações perigosas entre o real e o imaginário.

Outros aspectos paratextuais de *Reparação* foram importantes para a “mediação entre livro, autor, editor e leitor”, como a quantidade imensa de resenhas críticas publicadas em jornais e revistas, a polêmica por causa da acusação de plágio que o autor sofreu por ter usado a obra *No Time for Romance* (1977) de Lucilla Andrews como referência para a sua escrita, os diversos estudos acadêmicos sobre esse romance e a própria variante da obra em superprodução para o cinema.

Evidentemente, *Reparação* contou a seu favor com elementos paratextuais que ajudaram a colocá-la num status de importância na esfera literária. Muitos desses elementos

ligam-se estreitamente às categorias de mercado, mas não são determinantes para que haja aceitação da obra. Conforme Hans Robert Jauss (2002), em *A estética da recepção*:

É só de modo parcial que a necessidade estética é manipulável, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção: a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa, e por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico (p. 80).

Além disso, os elementos paratextuais não são suficientes para consagrar o romance como um clássico da literatura. Para isso, são necessários outros artefatos que sustentem esse patamar. De acordo com Calvino (1993), em síntese, um clássico registra e ultrapassa particularidades de seu tempo, aborda aspectos da condição humana, dialoga com a tradição, apresenta originalidade na sua criação estética, reflete valores históricos: “Um clássico é um livro que nunca termina de dizer aquilo que tinha para dizer” (p. 11).

Portanto, uma obra clássica inscreve-se ao longo do tempo, exigindo permanência no futuro, o que no caso de *Reparação*, por ser contemporânea, implicaria confiar na probabilidade dessa duração. Contudo, essa exigência já se tornou um conceito móvel. Conforme o escritor argentino, Jorge Luis Borges (1984), é dado a grupos de leitores determinarem se uma obra é clássica, com base em interpretações que podem se modificar em relação ao tempo:

Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se nas suas próprias páginas tudo fosse deliberado, fatal e profundo como o cosmos, capaz de infinitas interpretações. É previsível que estas decisões variem. (...) Clássico não é um livro (repto) que possui necessariamente estes ou aqueles méritos. Clássico é o livro que gerações de homens, instados por diversas razões, lêem com antecipado fervor e com uma misteriosa lealdade (BORGES, 1984, p. 222-223).

Nesse sentido, o “fervor e a lealdade” com que a geração contemporânea tem lido *Reparação*, ao ponto de atestá-lo como uma conjuntura primordial não apenas da produção de Ian McEwan, mas também da atualidade literária, derivam-se, além do paratexto, da competência desse livro em produzir, em seu texto, um universo “fatal e profundo”, por meio da esfera bastante ampla de reflexão que essa obra alcança na abordagem dos aspectos da condição humana, da natureza da arte e da configuração original desses aspectos na própria estrutura do romance, de forma a suscitar “infinitas interpretações”.

De fato, esses pressupostos apontam, portanto, para a relativização da verdade, para a dialetização da vida e da arte, pois por meio dessas questões revela-se a ambiguidade, que

remete, finalmente, para um procedimento relativo ao discurso, pelo qual a ideologia, os valores morais, políticos, religiosos e literários são questionados e subvertidos.

Em *Reparação*, a construção discursiva volta-se para problemas dessa ordem, e uma questão importante é a de que os conflitos humanos não provêm necessariamente de desvios psicológicos ou do mal em sua forma pura, mas também de dissonâncias na percepção do mundo, e do atrito entre pontos de vista discordantes. Portanto, a abordagem dos aspectos da focalização constitui um ponto crucial para a análise desse livro.

Assim, o tratamento dado por McEwan ao foco narrativo evidencia as várias perspectivas pelas quais as circunstâncias podem ser examinadas, pois essas diferenças de ângulos de visão podem conduzir para o caminho do erro, das incertezas, da culpa, que se multiplicam na medida em que se multiplicam também a origem dos ângulos, ou seja, a mesma circunstância pode ser vista de maneiras diferentes por personagens e narradores, de acordo com a posição que ocupam.

A temática da reparação para a falta humana aparece, nesse romance, estreitamente enleada aos aspectos de focalização e alternância dos pontos de vista; entretanto, a pesquisa opta por examiná-los, até onde isso se faz possível, separadamente, avaliando num primeiro momento os elementos relacionados ao tema e, em seguida, os de ordem da construção discursiva.

## **2. 1. O mal-entendido**

Em *Reparação*, a falta humana constitui-se como um eixo ao redor do qual se desenvolvem os fatos, o núcleo das reflexões sobre a fragilidade e as incertezas das personagens quanto às suas ações e visão de mundo, o elemento de propulsão do desdobramento da narrativa, origem do mal e ponto de partida para avaliar os princípios de ordem moral e ética, bem como as possibilidades de estabelecê-los.

No início do romance, como pano de fundo para a instauração do eixo temático, tem-se a descrição de uma família burguesa, com resquícios aristocráticos, constituída por Emily, a matriarca, quase todo o tempo enclausurada em seu quarto por causa de terríveis enxaquecas; Cecília, a jovem que acabou de voltar da Universidade de Cambridge, onde se formou em Literatura; e Briony, a filha adolescente, aspirante à escritora. Elas moram na casa de campo em Surrey. O patriarca Jack Tallis, sempre ausente, vive em Londres, onde trabalha no Ministério da Defesa, e Leon, o filho mais velho, funcionário de banco, também reside em

Londres. Trabalham na casa, Betty, como uma espécie de governanta, Hardman e o filho Danny, nos serviços gerais, Doll, como ajudante de cozinha, Polly, como camareira e Grace Turner, como arrumadeira. O filho de Grace, Robbie Turner, teve todos os estudos custeados por Jack Tallis, e, assim como Cecília, acabou de voltar da Universidade de Cambridge, também formado em Literatura. Entretanto, deseja cursar Medicina, e pretende contar, mais uma vez, com a ajuda do patrão de sua mãe. Não é empregado da casa, mas procura se ocupar com paisagismo na propriedade.

Sinteticamente, o romance se divide em quatro partes: a primeira, narrada em terceira pessoa, trata dos acontecimentos de dois dias de verão em 1935 na mansão de campo da família Tallis. Briony, com 13 anos, constrói uma percepção equivocada de alguns eventos e acusa injustamente Robbie Turner, com o qual, Cecília, irmã de Briony, iniciava um relacionamento amoroso, de ter estuprado Lola, a prima adolescente das irmãs Tallis, hospedada na casa junto aos dois irmãos menores por ocasião do divórcio dos seus pais. Robbie é preso e troca a permanência na prisão pela participação na Guerra. Esse crime de Briony tem desdobramentos terríveis para toda a família, inclusive para ela.

A segunda parte, também é narrada em terceira pessoa, mas utiliza a perspectiva de Robbie, então um soldado raso da Força Expedicionária Britânica no momento de retirada de Dunquerque, na França. Apesar da hierarquia das forças armadas, e ferido, Robbie, toma a liderança e guia os cabos Nettle e Mace pelas estradas francesas em direção à praia, tentando escapar dos ataques aéreos e vendo pelo caminho cadáveres em estados lastimáveis, além de toda a destruição nos campos, nas casas, nas vidas das pessoas.

Ainda em terceira pessoa, a parte seguinte aborda o trabalho de Briony, já por volta dos 18 anos, como enfermeira em um hospital de Londres, ajudando a tratar dos soldados feridos de guerra. Nessa divisão, ela presencia o casamento de Lola e Paul Marshall, o milionário do chocolate, que também estava hospedado na mansão dos Tallis na noite do crime, e o qual poderia ter sido o verdadeiro autor do “estupro”. Há uma ambiguidade temática nessa parte da obra, visto que, depois da cerimônia de casamento, Briony pode ter voltado para o hospital ou ter ido ao encontro de Cecília e Robbie, para pedir perdão a ambos, e comprometer-se a redigir uma carta aos pais e outra à polícia, alterando o seu depoimento de 1935. Essa parte termina com a assinatura B.T., que remete, obviamente, ao nome de Briony Tallis.

Na última parte, uma espécie de epílogo, intitulado *Londres, 1999*, Briony está com 77 anos, é uma escritora reconhecida, que acaba de se descobrir portadora de demência vascular. Em primeira pessoa, para surpresa do leitor, ela explica que o encontro com Cecília e Robbie

pode não ter ocorrido, que o casal teria morrido durante a Guerra, portanto, é possível que não houve pedido de desculpas, e nem redenção. Ela discorre sobre o romance que está escrevendo, e que deixará para ser publicado, como uma tentativa de reparar o crime cometido no verão de 1935. O leitor percebe, então, que desde o início a voz que narrava era a de Briony, com 77 anos.

A narrativa é, portanto, balizada por dois planos, pois apresenta uma forma de narrar marcada pelo estatuto auto-reflexivo, constituindo uma metaficção, e outra forma, que se poderia definir como realista, de cunho mimético. Na elaboração de ambas delineiam-se questões sociais e históricas do mundo britânico, como o horror da Segunda Guerra Mundial, a hierarquia das classes sociais e a abordagem psicológica das personagens.

No plano realista, a questão temática da falta humana contorna o delito central, o estupro de uma “lolita”, recaindo principalmente em outro crime, o do falso julgamento, cometido por Briony, e desencadeador das consequências trágicas na própria vida e na dos outros personagens. Entretanto, tal fraude não define o caráter da protagonista como vilã, nem como heroína, já que, apesar de afirmar à polícia que tinha visto Robbie junto à Lola, ela sabia que vira somente um vulto na escuridão da noite. Mas naquele momento, acreditava piamente que estava certa, que o vulto era, de fato, o do rapaz. Visto dessa maneira, o mal cometido pela adolescente, fica relativizado, de forma que a construção da personagem distancia-se dos moldes maniqueístas.

Essa relativização institui a equivalência do bem e do mal, do vício e da virtude, assim; para determinar a intencionalidade da protagonista, é preciso que o leitor escolha uma perspectiva. Mas, se os valores estão relativizados, como saber qual é a correta? Dessa forma, esse romance chama à atenção para as configurações da falta, advertindo que ela traz em si uma sucessão de circunstâncias, percepções e reflexões filtradas por uma ótica que se vai formando pelo subjetivismo e pelas interações do mundo interno e externo dos seres. Em outras palavras, o mal nasce no perspectivismo. Exemplo disso é a caracterização de Briony e a sua visão dos fatos para compor o julgamento.

A personagem é apresentada na primeira parte, como “uma dessas crianças possuídas pelo desejo de que o mundo seja exatamente como elas querem” (p.13), com um gosto muito acentuado pela organização. Seu quarto, extremamente em ordem, “era um santuário erigido a seu demônio controlador” (p.13). Já por essa antítese desvela-se o caráter tortuoso da protagonista, a unir inocência e crueldade. Como caçula da família, vivia longe de contrariedades maiores, era inocente, tinha facilidade com as palavras e dedicava-se a escrever histórias. Acabara de compor uma peça de teatro para ser representada ao irmão na

circunstância da visita dele à família, nos fatídicos dias de verão. A peça, *Arabella em apuros*, era um melodrama, com a intenção moralizante de “afastá-lo daquela sucessão descuidada de namoradas, orientá-lo em direção a uma esposa adequada” (p.13).

Deste modo, os traços da personagem sugerem um caráter controlador, mimado, moralista e ao mesmo tempo, ingênuo. Entretanto, esses dados sofrem alterações, com a ocorrência de uma sucessão de eventos vividos por ela num único dia. Essa sequência é fundamental para a interpretação do crime de Briony.

O primeiro acontecimento denota a frustração da protagonista com relação aos ensaios de *Arabella em apuros*. A atuação dos primos gêmeos não a agradava, e, além disso, Briony não sabia exatamente como agir diante do caráter manipulativo de Lola, menos ainda frente ao comportamento sensual da prima.

Já confusa com essas frustrações, a adolescente testemunhou um evento ainda mais conflitante quando viu, da janela de seu quarto, Cecília e Robbie junto à fonte do jardim. Observou que a irmã despiu-se em frente ao rapaz, após um gesto autoritário dele, mantendo apenas as roupas de baixo, mergulhou na água e minutos depois emergiu, vestiu-se bruscamente e voltou para a casa sem sequer falar com Robbie. A atmosfera erótica desse episódio colocou-a em contato com um mundo adulto, que ela ainda não compreendia. Esse fato constituiu-se numa experiência tão marcante para Briony que deflagrou o início da perda de sua inocência e passagem para o amadurecimento:

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

Essa experiência de passagem da adolescência para o mundo adulto é reafirmada pela ação subsequente da protagonista, que se distanciou da casa e passou a fustigar as urtigas espalhadas ao redor do lago. Com um galho de aveleira na mão, ela açoitou um ramo alto, pois este representava para ela, a prima Lola, até destruir completamente a planta, e flagelou outros ramos da erva daninha nos quais projetou a figura dos gêmeos e da dramaturgia. Por fim, açoitou uma urtiga que representava a si mesma, nessa última desferiu 13 golpes, um para cada ano de sua vida.

Nessa circunstância, outra ocorrência se apresenta, quando Robbie a encontra e pede que ela entregue uma mensagem à Cecília. Ele havia escrito duas cartas, uma datilografada e outra manuscrita. Na primeira, inspirado pelos pensamentos em Cecília e pela *Anatomia* de

Gray, aberta na página do sexo feminino, compusera o seguinte período: “Em meus sonhos, beijo tua boceta, tua boceta úmida. Em meus pensamentos, passo o dia inteiro fazendo amor contigo” (p. 107). Resolveu, então, enviar à moça, a carta manuscrita, com mensagem bem mais comportada, mas enganou-se no momento de colocar no envelope e acabou enviando a primeira. Só depois de entregá-la à Briony, deu-se conta do equívoco, mas era tarde demais. No caminho para a casa, Briony leu a mensagem, e julgou que a irmã estivesse sendo chantageada por Robbie, sentiu a ordem da família ameaçada e achou que deveria ajudar Cecília.

Outra circunstância que reforçou tais percepções de Briony ocorreu quando ela confidenciou à Lola o conteúdo da mensagem e a prima também entendeu o teor da carta de forma ameaçadora, e respondeu com as seguintes afirmações: “Esse homem é um psicopata”; “Acho que a polícia deve ser avisada”; “Um psicopata pode atacar qualquer pessoa” (p. 146-147).

Sucedeu, então, mais um evento, que selou definitivamente a percepção da protagonista diante dos acontecimentos. Ela flagrou a primeira relação sexual de Cecília e Robbie, num canto escuro da biblioteca e confundiu a euforia do ato amoroso com agressão. A irmã, surpreendida, saiu sem dizer nada e enquanto Robbie ajustava as roupas, Briony fugiu apressada. Não conseguiu encontrar Cecília antes do jantar destinado à recepção de Leon e Paul Marshall.

Antes de terminar o jantar, os gêmeos fugiram deixando um bilhete explicativo. Emily permaneceu na casa, enquanto outras personagens, inclusive Robbie, foram procurá-los. Briony flagrou, mais uma relação sexual, desta vez, em frente ao templo grego, à beira do lago. Viu as figuras que se movimentavam na escuridão e aproximou-se. O vulto de um homem fugiu, enquanto Lola permaneceu sentada, em estado de torpor, abraçada ao próprio corpo e balançando. A protagonista, novamente, tomou o ato como agressão e perguntou a Lola quem a havia atacado, mas a prima repetia que não pode ver. Briony afirmou, então, que tinha sido Robbie. Assim, o evento foi tratado pela família e pela polícia como estupro. Nos vários depoimentos que prestou à polícia, ela repetia que havia visto claramente o rapaz.

Essa sucessão de quadros compõe os motivos que levaram Briony a cometer o crime de falso testemunho. De acordo com esses dados, a atitude da protagonista baseou-se, em sua incompreensão diante do erotismo, construída como inaptidão frente à esfera adulta, própria do momento de ruptura da inocência infantil. Entretanto, se por um lado, esses elementos amenizam a acusação mentirosa, por outro, são equacionados pela essência controladora da

personagem, pela sua imaginação fantasiosa, e ainda por outras razões, como a paixão que sentia por Robbie e a inveja por Cecília.

Nota-se uma descontinuidade na protagonista, uma falha, seja a da incompetência, seja a da crueldade. A partir dessa falha, a personagem fez uma escolha de acordo com sua liberdade, incorrendo na falta do falso testemunho, e então, o mal foi instaurado, um inocente foi preso e depois foi para a Guerra, a família de Briony desintegrou-se mais ainda. Surge assim, a culpa que atormenta a protagonista por mais de seis décadas. No enalço da culpa se estabelece o desejo de redenção que gera na protagonista uma atitude autopunitiva, correspondente ao tempo em que trabalhou como enfermeira cuidando dos feridos de guerra. Entretanto, o trabalho purificador não a redime da culpa:

Por mais que se esfalfasse em trabalhos braçais e nas tarefas mais humildes da enfermagem, por melhores e mais intensos que fossem seus esforços, por mais que houvesse aberto mão dos conhecimentos que lhe proporcionaria o estudo, da oportunidade de viver no campus de uma universidade, ela jamais poderia desfazer o mal que causara. Ela não tinha perdão (p. 341).

O fato de conservar a ambiguidade de ter ou não ter pedido perdão à Robbie e Cecília, seria mais uma espécie de punição, visto que sem tais alterações ou pedido de desculpas o perdão não poderia ser dado? Seria vergonha de admitir-se inexperiente? Ou ainda, a extensão de crueldade para os outros personagens envolvidos e até para si mesma, numa atitude de manter a culpa inexpressada, portanto sempre latente? Aos 77 anos, quando se descobre com demência vascular, com a iminência da perda da memória, que já seria em si um meio do apagamento da culpa, ela decide escrever um romance, testemunhando a própria falta, alterando o final trágico dos amantes para um final feliz. Não seria essa uma maneira de manter a ferida aberta mesmo depois da completa supressão da memória? Para cada uma dessas questões que se faz à obra, a resposta é sempre a reafirmação das próprias perguntas, às quais, teimosamente, o romance não responde.

A abordagem oferecida por Ian McEwan sobre a temática da falta humana, do mal e conseqüentemente da culpa e das possibilidades de redimi-la, impõe uma reflexão permanente, de modo a não ser fechada e resolvida. Ele considera que existe nos seres uma desproporção que conduz à falta, ao mal e à culpa e de que para examinar esse estado de coisas é necessário recorrer a uma interpretação reflexiva constante. Em alguns desses aspectos, seu pensamento vai ao encontro do pensamento filosófico de Paul Ricoeur (1913-2005).

A reflexão do filósofo francês estruturou-se em torno da problemática do mal e a abordou de forma dinâmica e evolutiva, em cuja tarefa, dialogou com outros pensadores importantes, como Santo Agostinho, Kant, Descartes, Husserl, Freud, Aristóteles e Platão. Sua análise apoiou-se em três principais linhas de pensamento: na primeira, fenomenológico-estrutural, avaliou as possibilidades do mal nos campos do conhecimento, da vontade e do sentimento humanos, pela consideração de que o mal está na estrutura do homem, que a falta provém de uma descontinuidade, e é também um erro, porque implica o conceito da ação voluntária correlata à involuntária que conduz aos limites da superação e da liberdade.<sup>68</sup>

A segunda linha, fenomenológico-hermenêutica, pela qual Ricoeur passou a abordar a problemática de forma a considerar que o mal implica a condição existencial do homem, sua relação com a sociedade, e examina os limites da liberdade humana por meio das análises dos símbolos, dos mitos e da linguagem de confissão, pelos quais seria possível expressar o mal cometido e sofrido.

Na terceira linha de pensamento, a abordagem do problema se sustenta pela análise hermenêutico-linguística, postulando que o homem só se dá a conhecer de forma indireta, principalmente, por meio da linguagem simbólica, já que ela requer interpretação e conduz à reflexão permanente, uma vez que apresenta um caráter ambíguo, que pode significar a um só tempo uma referência e uma dissimulação. É preciso, portanto, interpretar essa linguagem simbólica para compreender o sentido do mal.

Não se pretende aqui, examinar a complexidade da teoria filosófica de Ricoeur, mas partir de alguns de seus pressupostos, como o de que a problemática do mal é uma questão sempre em aberto, de que a falta pode ser descontinuidade e escolha, e para analisá-la é necessário abordar o símbolo, mais especificamente, interpretar a linguagem em sua concentração simbólica, como mediadora da interação do homem com o mundo, colocando em relevo a idéia de que o mal produzido pela falta humana não pode ser declarado senão através dessa mediação. Segundo Ricoeur (1988):

Contrariamente à tradição do *cogito* e à pretensão do sujeito de conhecer-se a si mesmo por intuição imediata, devemos dizer que só nos compreendemos pelo grande atalho dos sinais de humanidade depositados nas obras de cultura. O que saberíamos do amor e do ódio, dos sentimentos éticos e, em geral, de tudo o que chamamos de o *si*, caso isso não fosse referido à linguagem e articulado pela literatura? (p. 58).

Diante da possibilidade da compreensão do ser mediada pela linguagem e articulada pela literatura, Ricoeur postula também que o símbolo está relacionado com a duplicidade de

intenção da linguagem, de maneira que é possível analisar o texto de vários ângulos, embora não simultaneamente, de forma que cada leitor toma por base um ângulo para interpretar:

(...) se a ficção é uma dimensão fundamental da referência do texto, não possui menos uma dimensão fundamental da subjetividade do leitor. Só me encontro, como leitor, perdendo-me. A leitura me introduz nas variações imaginativas do ego. A metamorfose do mundo, segundo o jogo, também é a metamorfose lúdica do ego (RICOEUR, 1988, p. 59).

A maneira pela qual Ian McEwan edifica *Reparação* põe em evidência a intencionalidade da linguagem literária, assim, a falta acontece no romance, de forma sempre imprecisa e tortuosa, os parâmetros dados pelo texto dão continuidade a uma bipartição apontando sempre para o perspectivismo das interpretações, conduzindo a narrativa para um redemoinho cíclico a repetir que o mal é produto de uma ilusão e a tentativa de corrigi-lo é arbitrária e artificial, por isso, deve ser avaliada dentro da dimensão imaginativa.

Mais um ponto de encontro entre o pensamento de Ricoeur e o de Ian McEwan está na questão da culpa e do perdão para a falta. Em *La mémoire, L'histoire et L'oubli* (2000), Ricoeur estabelece relações entre memória, História e esquecimento com o perdão, considerando que há uma distância abissal entre a culpa e o perdão, num enigma segundo o qual, a culpa paralisa a potência de agir do homem, enquanto o perdão supera a incapacidade de agir. Trata-se de uma equação difícil, já que o perdão implica a culpabilidade. Segundo o filósofo, “o perdão não é impossível, ele é difícil” (p.493). Também em McEwan, de acordo com a dificuldade de Briony em agir em direção ao perdão, ressoa esse pensamento enigmático a respeito dessas instâncias da culpa e da redenção.

Outro aspecto da falta abordado em *Reparação* é o de seu poder amplificador, já que ela não se sustém como atitude isolada, pois encontra elos nas faltas de outras personagens, convergindo para um mal na coletividade. A falta de Briony, por exemplo, é amplificada quando os policiais de Surrey acataram o depoimento de uma adolescente mesmo diante das circunstâncias incongruentes; quando Cecília insistiu para que a polícia investigasse Danny Hardman, incorrendo, assim como a irmã, num julgamento em perspectiva; na conjuntura social, na qual nenhuma suspeita foi levantada contra Leon ou seu amigo milionário, ficando limitadas aos filhos dos empregados; no contexto de Emily, que somou as palavras de Briony aos sentimentos negativos que nutria por Robbie; na postura omissa de Lola ao refugiar-se no quarto e calar-se; de Jack Tallis ausentar-se novamente; e no caso de Paul Marshall, se considerado o autor do “estupro”, ter incorrido também no crime de omissão.

Dessa maneira, a falta desenvolve uma teia, cuja expansão remete, mais uma vez, à responsabilidade do indivíduo diante da necessidade de atentar para a própria falha e mais ainda para a liberdade de escolha e atuação, visto que a partir do julgamento em perspectiva, fica muito difícil controlar o alcance do mal.

Essa circunstância toma relevo quando Ian McEwan fisga o leitor para dentro dessa teia, compondo algumas pistas a serem desvendadas e exigindo dele um julgamento, na mesma medida em que o adverte para o perigo de julgar. Essa solicitação constitui-se, portanto, num campo minado, num paradoxo formado por um recurso ficcional do autor e serve de advertência para que se percebam os liames da origem do mal.

Segundo Jauss (1994), o leitor, embasado em suas experiências, dialoga com a obra no momento em que busca sentidos seguindo pistas fornecidas pelo autor e constrói uma significação para ela:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso -, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

Em *Reparação*, no caso do estupro, por exemplo, o leitor é instigado a percorrer as pistas apontadas pelo autor sobre o envolvimento de Paul Marshall no episódio. Entre os indícios a serem seguidos está a caracterização da personagem, apresentada como um capitalista frio, que deseja a eclosão da guerra para suprir o exército com barras de chocolate de sua fábrica. Além disso, um desvio de ordem sexual é imputado a ele, pela sugestão do desejo incestuoso, conforme se observa no excerto abaixo:

Sem tirar os sapatos, havia se esticado na cama imensa e, tranqüilizado pelo silêncio do campo, o efeito do álcool e o calor da noitinha, mergulhou num sono leve em que suas irmãs mais moças apareciam, todas as quatro, em torno de sua cama, falando alto, pegando nele, puxando suas roupas. Acordou, sentindo calor no peito e na garganta e uma excitação desconfortável; por um instante não sabia onde estava. Depois, sentado na cama, bebendo água, ouviu as vozes que certamente teriam provocado aquele sonho. Caminhou pelo corredor cheio de rangidos, entrou no quarto e num primeiro momento viu três crianças. Agora se dava conta de que a menina já era quase uma moça, compenetrada e altiva, uma verdadeira princesinha pré-rafaelita, toda pulseiras e tranças, unhas pintadas e gargantilha de veludo (p. 77).

Seguindo ainda as pistas dadas pelo autor, depois que Paul Marshall entrou no quarto das crianças e conversou com Lola, apresenta-se um elemento de ligação entre o desejo

incestuoso do rapaz e a associação com a adolescente de 15 anos, nas palavras dele: “Sabe, você parece a minha irmã favorita” (p.78). Na sequência, ele oferece à Lola uma barra de chocolate, que é, por si, um ícone, carregado de erotismo e sensualidade, e seu comportamento se mostra ainda mais afetado: “Cruzou e descruzou as pernas. Depois respirou fundo. “Dê uma mordida”, disse ele em voz baixa. “Você tem que morder” (p.80). A ambiguidade do discurso do milionário permite uma leitura erótica do evento.

A partir dessas sugestões, uma ocorrência instaura a dúvida em relação à veracidade das afirmações de Lola e remete indiretamente a Paul Marshall. No momento em que Briony e a prima trocam confidências no quarto, antes do jantar, Lola mostra o corpo marcado por arranhões e afirma ter sido atacada pelos irmãos. Essa informação entra em choque com as anteriores, pois os irmãos eram facilmente controlados por ela. Até mesmo a prima adolescente custa a acreditar na ação dos gêmeos: “Briony admirava-se de ver uma jovem tão dura e dominadora reduzida àquele estado por dois meninos de nove anos” (p.144). A descrição que Lola faz do episódio é bastante ambígua e permite ao leitor construir um significado erótico para o ataque e desconfiar de que não fosse obra de crianças: “Eu estava me preparando para tomar um banho. Eles entraram de repente e pularam em cima de mim. Me derrubaram no chão”... “Ao se lembrar da cena, fez uma pausa para reprimir outro soluço” (p. 145). O elemento indireto ligando Marshall à Lola nesse episódio é que ele também exibia no rosto um arranhão de quase três centímetros.

Quando Briony revelou à mesa, durante o jantar, que os gêmeos machucaram Lola, eles já haviam fugido, assim, o leitor não entra em contato com o ponto de vista deles sobre essa ocorrência. Emily considerou que os arranhões eram muito sérios e foi exatamente Paul Marshall, quem confirmou o ataque: “Eu vi a coisa acontecer – tive que intervir e separar os meninos dela” (p. 172).

Quando Briony flagrou o episódio sexual à beira do lago, Lola, em estado de torpor não disse o que aconteceu. Essa condição de Lola tanto se explica pelo flagrante quanto pelo possível estupro.

Mas o acontecimento que mais fortemente liga o milionário ao “ataque” é dado na terceira parte da obra, quando Briony assiste ao casamento dele e de Lola em Londres. Para a protagonista, a união de ambos descortinava a verdade do que havia ocorrido cinco anos antes, na noite de verão. Mais tarde, quando o casal plutocrata já se estabeleceu em Londres, as doações milionárias e caridosas de ambos para algumas instituições, entre elas o Museu da Guerra, parecem à protagonista, uma forma de reparação para o mal que causaram.

Entretanto, a ambiguidade no nível do discurso e da ação das personagens, não se resolve, já que o julgamento de Briony deixou de ser confiável; a sugestão do desejo incestuoso do rapaz é dada por meio de um sonho, e sabe-se, no universo onírico, as interpretações não são literais, mas simbólicas; a ligação estabelecida por Marshall entre sua irmã favorita e Lola poderia também ser entendida apenas como de afeto fraternal; o comportamento de Marshall ao vê-la comendo o chocolate, igualmente se explicaria pela ganância dele e pela alegria diante do consumo deleitável de seu produto; quando ambos conversam no quarto, ela mostra controle da situação, por fim, o casamento entre ambos poderia ter ocorrido por outros motivos, um deles, por exemplo, seria a conveniência da união para Lola, proveniente de uma família problemática, portanto dificilmente aceita no meio social de Marshall. Por fim, as doações caridosas poderiam ser entendidas até mesmo como generosidade ou como forma de exposição na mídia.

Assim, mais uma vez, o leitor entra em contato com um apelo para refletir sobre os limites do pensamento que almeja o saber absoluto e a instauração da ordem a partir dele. Essa concepção de McEwan não se restringe às ações das personagens na obra, na medida em que se amplia e faz pensar nos limites da condição humana e de todos os sistemas que ambicionem normatizar a existência partindo de uma única perspectiva de pensamento, seja religiosa, política, econômica ou ideológica.

Nesse sentido, um elemento caro para esse romance é o da disciplina, do cumprimento rigoroso de ordens. O motivo é inserido na narrativa e avaliado pela ótica de Robbie, quando estava em treinamento para a Guerra: “Deu-se conta de que já estava bem adaptado ao regime militar, aos terrores da revista geral, da necessidade de dobrar os cobertores de modo a formar um quadrado perfeito, todas as pontas alinhadas” (p. 249). Esse período demonstra o despropósito da normatização por meio da ironia que aproxima o ato de dobrar cobertores perfeitamente à aptidão para o ofício de soldado. Em circunstância mais marcante, a disciplina militar chega a ser vista como um disparate, pois no cenário caótico da retirada da Força Expedicionária Britânica da França, requisita-se a ordem para o sacrifício de animais:

Num campo aberto, a cavalaria francesa havia se reunido; os soldados, desmontados, formavam uma fila comprida. À frente dela, um oficial matava os cavalos um por um, com um tiro na cabeça. Cada soldado permanecia em posição de sentido ao lado de sua montaria, com o quepe contra o peito, em atitude cerimoniosa. Cada cavalo aguardava sua vez, paciente (p. 262).

O motivo da disciplina metódica é retomado pela ótica de Briony, na terceira parte da narrativa, quando trabalhava no hospital. Os procedimentos das enfermeiras são associados ao

do treinamento militar, com uma rotina de afazeres, regras e medo da reprovação, que para Briony tinha o objetivo de esvaziar a identidade e impor uma obediência cega que não ofereceria resistência à autoridade absoluta:

O desconforto físico ajudava a fechar os horizontes mentais de Briony. Os colarinhos altos, engomados, deixavam seu pescoço em carne viva. De tanto lavar as mãos dezenas de vezes por dia em água gelada com barrilha, pela primeira vez teve frieiras. Os sapatos que foi obrigada a comprar com seu próprio dinheiro apertavam seus dedos impiedosamente. O uniforme, como todos os uniformes, anulava a identidade, e a atenção cotidiana que exigia – passar a ferro para manter o franzido, prender a touca, endireitar os vincos, engraxar os sapatos, principalmente os saltos – dava início a um processo que pouco a pouco levava à exclusão de todas as outras preocupações (p. 329).

A aproximação da trajetória das personagens Briony e Robbie aos crimes de guerra tem o intuito de ampliar a questão individual para o macrocosmo social. Nesse aspecto, o leitor é conduzido a refletir sobre as faltas humanas que acarretaram a Guerra e evidentemente, sobre as possibilidades de reparação para os crimes gerados por esse conflito histórico. A partir daí, é impelido a interpretar as tentativas tirânicas de ordenação que subsistem no mundo contemporâneo, e avaliar as diversas ideologias e pensamentos disciplinadores de determinadas verdades já dissolvidas e em outras que procuram se condensar na atualidade.

A temática da falta humana constitui-se, portanto, em *Reparação*, no ponto de partida para uma reflexão complexa sobre a significação do mal, desde as bases nas quais se estabelecem as suas motivações, até os perigosos cercos de suas consequências, como a culpa e por fim, na problemática das formas de desfazê-lo. Essa reflexão encontra sua potência exatamente por meio de uma linguagem literária que mostra a sua eficácia simbólica para a abordagem de problemas dessa ordem, pois não se impõe como detentora de verdades absolutas, antes, como questionadora dessas mesmas verdades.

## 2.2. A natureza dissonante do romance

Ian McEwan afirmou em entrevista que “parte da intenção de *Reparação* era olhar para o próprio ato de narrar. E examinar a relação entre o que é imaginário e o que é real” (NOAKES; REYNOLDS, 2002 p.19).<sup>69</sup> De fato, o romance exhibe as marcas dessa intenção do autor, na medida em que põe em evidência o próprio processo de composição e as relações entre o universo artístico e extra-textual, por meio de um plano metaficcional elaborado de

modo a envolver o leitor, fazendo-o participar de reflexões acerca dos limites entre invenção e realidade.

No conceito de Linda Hutcheon (1984), metaficção é a estrutura teórica autoconsciente, tanto no aspecto formal quanto temático, que remete não só à produção artística, mas também ao papel do leitor e expressa implicações sociais. Para a crítica canadense:

Em todas as ficções, a linguagem é representação, mas de outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, no entanto, este fato é explicitado e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo em que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se engaje intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente na sua criação. Essa força de atração em duas vias é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é tanto narcisicamente auto-reflexivo quanto focado para fora, orientado para o leitor. (p.7) <sup>70</sup>

A elaboração discursiva de *Reparação* torna visível que o plano metaficcional desse romance não se restringe a revelar os elementos da construção literária, como personagens, narrador, enredo e discurso. É também um recurso utilizado para dirigir o leitor dentro do texto e para instigar a reflexão do mundo real e não apenas do mundo criado pela ficção. Assim, a abordagem auto-reflexiva dessa obra, ao mesmo tempo em que remete ao traço inventivo da literatura, salienta a captação da realidade histórica e da experiência humana. Para a construção dessa prática, o autor leva a efeito a natureza dissonante dos pontos de vista.

Um fundamento teórico ao qual se recorreu para nortear essa leitura de *Reparação* foi o estudo de Gérard Genette (1979), que reflete sobre o tempo discursivo, analisando-o quanto ao modo, ou seja, a maneira pela qual o narrador regula a quantidade e a qualidade das informações narrativas, e considera duas instâncias: a distância – alcance – em que se projetam as paralepses e as analepses; a perspectiva que se relaciona diretamente com a focalização, podendo manifestar-se de forma externa (o narrador focaliza uma personagem pelo ambiente e pelos aspectos descritivos mas não capta o que ela sabe); de forma interna (focaliza a personagem e sabe o que ela sabe); de forma onisciente (o narrador pode contar tudo, as cenas internas e externas, pode interpretar e fazer comentários); de forma a considerar as alterações de focalização. Ainda nesse teórico, há critérios que permitem captar significações do texto pelo entrecruzamento das várias vozes, como o discurso do narrador e o das personagens.

A dissonância entre diferentes pontos de vista se instaura em *Reparação* desde a instabilidade no nível da enunciação, visto que a obra se divide em quatro partes, nas quais as três primeiras são narradas em terceira pessoa e a última em primeira pessoa. Esse artifício narrativo conduz o leitor à sensação de engano, na medida em que a narradora em primeira pessoa se revela como a própria protagonista somente na última parte, então com 77 anos, contando o que ocorreu anteriormente e problematizando, portanto, todo o relato das três partes anteriores.

Nas três primeiras partes, em que o narrador se posiciona fora da história, notam-se várias distorções da ordem temporal, como as prolepses, antecipações de eventos posteriores ao presente da ação, que mostram as marcas de intrusão desse narrador, concedendo-lhe um grau máximo de conhecimento dos fatos, como atestam os dois exemplos seguintes:

1. “Seis décadas depois, ela mostraria como, aos treze anos de idade, havia atravessado, com seus escritos, toda uma história da literatura” (p. 55);
2. “Dentro de meia hora, Briony cometeria seu crime” (p. 189).

Na última parte, a utilização da autora fictícia é um elemento muito importante no plano metaficcional, porque gera a ilusão de que a história é real e dentro dela, outra ilusão, de que a autora de todo o relato é Briony, quando na realidade, o verdadeiro autor pode ser notado nas entrelinhas. Além disso, a condição de escritora da protagonista revela uma trajetória de vida pautada pelo fenômeno artístico, no qual se estabelece uma refletividade entre vida e arte.

Essa elaboração enunciativa exige um ajuste de certos elementos para manter o aspecto da verossimilhança, pois é próprio do narrador em primeira pessoa um limite no campo da consciência que possui em relação às personagens e a determinados eventos.

Um exemplo disso na obra é a utilização, por Briony, das doze cartas que o cabo Nettle, um dos oficiais, que acompanhou Robbie na retirada da Força Expedicionária Britânica da França, enviou para ela. Trata-se de um conjunto de correspondências com informações a respeito da retirada de Dunquerque. Através desses documentos é possível manter o pacto de credibilidade do leitor com a obra, pois eles possibilitam ao narrador em primeira pessoa o conhecimento das circunstâncias de Robbie nas estradas francesas.

Para reforçar o argumento de autoridade e dar a essas cartas o caráter documentário, a personagem-narradora afirma tê-las doado para integrar os arquivos do Museu da Guerra na Inglaterra, sugerindo assim que essas correspondências existiriam no mundo extra-textual e poderiam ser consultadas.

Essa enunciação peculiar de *Reparação* toma ainda mais força pela interpolação de vários pontos de vista. Nas partes narradas em terceira pessoa, o foco narrativo é bastante móvel, ora tomado da perspectiva de Briony, ora de Cecília, de Robbie, de Emily. Essa possibilidade de mudanças na focalização é exposta para o leitor, na seguinte passagem:

Parada no quarto, aguardando a volta dos primos, Briony deu-se conta de que poderia escrever uma cena como aquela ocorrida junto à fonte e que poderia incluir um observador oculto, como ela própria. (...) Poderia escrever a cena três vezes, de três pontos de vista; (...) E somente numa história seria possível incluir essas três mentes diferentes e mostrar como elas tinham o mesmo valor (p. 55).

Esse trecho mostra, além de possibilidades de composição narrativa, a liberdade de criação, somente possível “numa história”, de registrar e por à mostra concepções diferentes de um mesmo campo referencial, implicando a ideia de que certas circunstâncias do mundo real só podem ser entendidas por meio da arte.

A cena, à qual Briony se refere no trecho citado, aparece de fato no romance, narrada três vezes, em terceira pessoa: na primeira, a perspectiva privilegiada é a de Cecília, na segunda, de Briony e na terceira, de Robbie. Há, ainda, uma quarta perspectiva, que é a do leitor. Trata-se de um episódio fundamental da obra, a partir do qual uma nova dinâmica de movimento se instala na narrativa.

O quadro composto por essa cena é bastante recorrente nas narrativas clássicas: a figura de uma jovem que vai encher um vaso de água em uma fonte. A própria fonte, situada no jardim da casa de campo dos Tallis, era uma reprodução, em escala menor, do *Tritão* de Bernini, instalado na Piazza Barberini em Roma entre 1642 e 1643.

O vaso também era uma obra de arte, uma porcelana de Meissen, pintada por Höroldt em 1726, teria pertencido ao rei Augusto, e sobrevivido à guerra. Foi entregue ao tio Clem, como gratidão por ter salvado muitas vidas ao efetuar a evacuação de habitantes de uma cidadezinha francesa antes dos ataques, enquanto servia como oficial. Após sua morte, o quartel-general enviou a relíquia para a família Tallis. Embora fosse uma peça muito valiosa, o pai de Briony não quis mantê-la em vitrine, mas colocá-la em uso na casa para celebrar a memória do irmão.

A atitude de Jack Tallis, de dar utilidade a esse vaso, ao invés de conservá-lo somente para contemplação, remete ao questionamento do próprio romance acerca do papel da arte, de suas relações com a memória e de sua potência na esfera social.

Além dessa referência ao estatuto da arte, o vaso é um elemento carregado de sentidos nessa obra, e seu valor simbólico estende-se ainda mais, quando é quebrado, significando,

sobretudo, uma ruptura da inocência, seja na configuração dos personagens, no desenvolvimento da narrativa, e até mesmo do momento histórico de suspensão e inatividade vivido pela Inglaterra no período entre-guerras, pois, de acordo com Brian Finney (2004), havia uma espécie de ilusão na sociedade, que acreditava num futuro tranquilo, em que as tradições se manteriam: “Em 1935 o ocidente estava sofrendo de uma miopia coletiva em face da ascensão do fascismo” (p. 76) <sup>71</sup>

No primeiro relato da cena da fonte, o narrador se posiciona com grau máximo de proximidade do evento e fornece as seguintes informações: Cecília enfeitou o vaso com flores para colocá-lo no quarto onde ficaria hospedado Paul Marshall e foi até a fonte para enchê-lo de água. Lá, ela e Robbie se desentenderam, e na disputa para segurar a peça, uma borda da porcelana se partiu em três pedaços que caíram na água. Diante da circunstância, expõe-se a reação de Robbie: “Ele olhou para a bacia e suspirou. Por um momento Robbie pensou que ela fosse dar um passo para trás e esbarrar no vaso, e por isso levantou a mão, apontando, embora não dissesse nada” (p. 43).

Na sequência, é exposta a reação de Cecília:

Descalçou as sandálias, desabotoou a blusa e tirou-a, abriu a saia e despiu-a, e foi até a beira da fonte. Ele ficou parado, com as mãos nos quadris, olhando, enquanto ela entrava na água só com a roupa de baixo. Recusar a ajuda dele, recusar qualquer possibilidade de reparação, era o castigo dele. A água inesperadamente gelada, que a fez conter um grito era o castigo dele. Cecília prendeu a respiração e mergulhou; seu cabelo abriu-se em leque na superfície. Se ela se afogasse, seria o castigo dele (p. 43).

Esse excerto mostra o uso da técnica do discurso indireto livre, que funde as vozes do narrador e de Cecília, permitindo a captação da ótica da jovem: “Recusar a ajuda dele, recusar qualquer possibilidade de reparação, era o castigo dele”. Além disso, esse recorte evidencia a preocupação de Ian McEwan com a construção das imagens, como se pode observar na gradação: “Descalçou as sandálias, desabotoou a blusa e tirou-a, abriu a saia e despiu-a, e foi até a beira da fonte”. Esse conjunto de ações da jovem confere um movimento cinematográfico ao relato e, em confronto com a paralisação que causa em Robbie, revela a plasticidade do texto. Todo esse segmento compõe imagens altamente elaboradas por um estilo sofisticado e conciso que imprime à narrativa uma atmosfera de intensa sensualidade, e põe em relevo o vigor estilístico do autor. No desfecho dessa cena, outra gradação se ocupa de causar a sensação de distanciamento, visto que depois de resgatar os cacos, Cecília saiu da fonte, vestiu-se e voltou para casa sem se dirigir ao rapaz. Depois colou os pedaços do vaso.

O movimento da câmera cinematográfica é muito perceptível, tanto na aproximação, quanto no distanciamento e fechamento da cena.

Na segunda exposição do mesmo episódio, o narrador em terceira pessoa, posiciona-se à distância da ação e utiliza a perspectiva de Briony, que assiste ao acontecimento da janela da casa. Para a adolescente, a atitude formal de Robbie em frente à Cecília poderia significar uma proposta de casamento, e conseqüentemente, uma violação da ordem de classes sociais:

O que se apresentava ali fazia sentido. Robbie Turner, filho único de uma humilde faxineira, 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 ambição e ousadia suficientes para pedir a mão de Cecília. Fazia muito sentido. Essas violações de fronteiras eram comuns nos romances cotidianos (p. 52).

A referência de Briony ao suposto pedido de casamento, que violaria as fronteiras sociais, embora seja gerada por uma hipótese, pois de onde via a cena não podia ter certeza do fato, coincide, exceto pelo pedido de casamento, com as razões que levaram os jovens ao desentendimento à beira da fonte, motivado pela maneira com a qual cada um deles julgava o comportamento do outro frente às diferenças de classes. Para Cecília, o rapaz agia com afetação, e Robbie temia que ela o visse como um aproveitador. Assim, mesmo à distância, Briony conseguiu perceber uma tensão proveniente de fronteiras sociais.

Entretanto, a partir dessa posição do narrador e da perspectiva adotada, as atitudes das personagens na fonte passam a ter significados distintos daqueles expostos no primeiro relato, como o gesto de Robbie em levantar a mão, na primeira narrativa dado como advertência para Cecília não pisar no vaso, e, nessa segunda, visto por Briony como uma atitude autoritária: “Menos compreensível, porém, foi o gesto de Robbie, que agora levantava a mão com autoridade, como se desse uma ordem a que Cecília não ousaria desobedecer” (p. 53).

Se no primeiro relato a atitude de Cecília de ficar seminua e mergulhar no lago é tratada como uma decisão tomada por ela mesma, da perspectiva de Briony, toma a aceção de obediência frente a uma intimidação:

Por insistência de Robbie, ela estava tirando as roupas e muito depressa. Já havia despido a blusa, agora deixava a saia cair no chão e saía de dentro dela, enquanto ele olhava, impaciente, as mãos nos quadris. Que estranho poder ele teria sobre ela. Chantagem? Ameaças? Briony levou as duas mãos ao rosto e afastou-se um pouco da janela. Devia fechar os olhos, pensou, para não ver a vergonha de sua irmã (p. 53).

O desfecho dessa segunda exposição coincide, em parte, com o desenlace do primeiro relato, e é dado conforme segue:

Cecília havia saído do lago e estava ajeitando a saia, e com dificuldade vestia a blusa sobre a pele encharcada. Virou-se abruptamente e pegou, na sombra profunda projetada pelo muro da fonte, um vaso de flores que Briony não havia visto antes, e veio com ele em direção à casa. Não trocou nenhuma palavra com Robbie, nem sequer olhou em sua direção (p. 53-54).

Nota-se, nesse trecho, que da perspectiva de Briony, não houve a percepção da disputa do casal pelo vaso, nem da quebra, e conseqüentemente, dos pedaços que caíram dentro da fonte. Assim, enquanto no primeiro relato o vaso ocupa um papel fundamental, inclusive para explicar as reações de Cecília e Robbie, no segundo, passa a ser um elemento secundário, aparecendo no final do episódio, desconectado das razões que levaram, por exemplo, ao mergulho na fonte.

Se há diferenças de entendimento dessa cena pela dinâmica da focalização, como as anteriormente mencionadas, há também certas confluências como a existência de uma tensão entre o casal e a irritação de Cecília.

Embora o segundo relato esteja pautado pelo afastamento do narrador e pelo ângulo de visão de Briony, assistindo a ação à distância, não se pode afirmar que esse ponto de vista esteja em completa desvantagem em relação ao do primeiro relato, cuja focalização está marcada pela proximidade, até porque há certas apreensões flagradas na segunda exposição, que se mantiveram despercebidas na primeira, como a captação imediata da atmosfera erótica pela protagonista-narradora, pois, para Cecília e Robbie, só ganharia dimensão depois do episódio, por meio da memória e da reflexão. Nesse sentido, a disparidade de entendimento é fundamental para o leitor perceber o que pode ou não ser captado numa determinada focalização.

O terceiro relato construído sobre esse episódio toma a perspectiva de Robbie e não é simultâneo à ação, uma vez que se constrói num tempo posterior ao evento da fonte, quando o rapaz, enquanto se banhava, relembra a cena e reflete sobre o que aconteceu:

Nada esmaecera. De vez em quando, uns dois centímetros abaixo da superfície da água, os músculos de seu ventre contraíam-se involuntariamente quando ele relembrava mais um detalhe. Uma gota de água no antebraço dela. Molhado. Uma flor bordada, costurada na parte central do sutiã. Os seios dela, bem separados e pequenos. Nas costas, uma pinta semicoberta por uma alça. Quando ela emergiu da fonte, a visão fugidia do triângulo escuro que a calcinha devia ocultar. Molhada. Ele via, ele se obrigava a ver de novo (p. 99).

É notável que nessa exposição seja utilizada a técnica do fluxo de consciência, capaz de captar os pensamentos desordenados do rapaz. Ele repassa detalhes que ficaram impressos em sua memória: “uma gota de água no antebraço dela”, “um flor bordada, costurada na parte central do sutiã”, “Os seios dela, bem separados e pequenos”, “uma pinta semicoberta por uma alça”, “a visão fugidia do triângulo escuro que a calcinha devia ocultar”. Todos esses elementos são compostos pela exploração de pormenores marcados pela sutileza do autor, que desvenda o erotismo por meio de um refinamento linguístico que não resvala, em nenhuma hipótese à pornografia explícita; para descrever a ereção que esses índices provocam no rapaz, tem-se o segmento: “os músculos de seu ventre contraíam-se involuntariamente”, reafirmando a elegância estética dessa obra.

A cena da fonte passa a significar para Robbie uma espécie de rito de passagem, por meio do qual se revela que o constrangimento e os sentimentos confusos que vinha nutrindo por Cecília eram frutos da atração que sentia por ela, como exemplifica o excerto seguinte:

Se alguma vez tivesse pensado nela de verdade, talvez dissesse que tinha cara de cavalo. Agora percebia que era de uma beleza estranha – algo de esculpido e imóvel no rosto, especialmente em torno dos planos inclinados dos málares, narinas fegosas, lábios cheios e reluzentes em forma de botão de flor (p. 100).

O uso do advérbio de tempo, “agora”, em contraponto com o pretérito imperfeito do subjuntivo, “se tivesse pensado nela” permite perceber que a cena da fonte significou para Robbie o esclarecimento da natureza do afeto que sentia por Cecília, mas não desvendava ainda quais eram os sentimentos dela em relação a ele:

Gemeu ao se lembrar dela despindo-se à sua frente – com total indiferença, como se ele fosse um bebê. É claro. Agora ele compreendia com clareza. A intenção fora humilhá-lo. Era esse o fato inegável. Humilhação. Era o que ela quisera lhe fazer. (...)  
Mas talvez – agora estava deitado de costas – aquela raiva não devesse ser levada a sério. Não seria teatral demais? Certamente ela tinha uma intenção melhor, apesar da raiva. Apesar da raiva, queria mostrar-lhe como era bonita, queria prendê-lo a ela. (...) O que diria Freud? Que tal essa: ela ocultou o desejo inconsciente de exhibir-se para ele por trás de um acesso de raiva. Esperança patética! Aquilo era uma castração, uma condenação, e o que ele estava sentindo agora, essa tortura, era o castigo por ter quebrado aquele vaso ridículo (p. 101).

O fragmento anterior explicita as suposições de Robbie acerca dos motivos que levaram Cecília a se despir parcialmente diante dele. As incertezas do rapaz centram-se nas possibilidades de que a moça tinha a intenção de humilhá-lo ou de conquistá-lo. É notável que, diante de seu conflito, ele recorra a outro ponto de vista: “O que diria Freud?”; e tente

avaliar a sua circunstância a partir da concepção do fundador da psicanálise. Como se sabe, Sigmund Freud (1856 - 1939) postulou o desejo sexual como a força motivadora do comportamento humano, e uma vez reprimido, esse desejo acabaria por vir à tona de formas disfarçadas. Há nessa alusão uma ironia, porque mesmo apelando à explicação psicanalítica no intuito de entender o tormento, o conflito não se desfaz, conforme fica claro na expressão: “Esperança patética!”.

Por meio dessa ironia, manifesta-se, nas entrelinhas, o ponto de vista de McEwan a respeito da psicanálise, que para ele é importante para entender a alma humana, mas não para resolver problemas individuais. Em entrevista concedida por telefone para o jornalista Luciano Trigo (2002) de *O Globo*, McEwan falou sobre o romance *Reparação* e entre outros assuntos sobre a impossibilidade do perdão. Ao ser questionado se o gosto pela análise psicológica, notável em seus escritos, foi despertado pela leitura de Freud, ele respondeu:

Li Freud pela primeira vez aos 20 anos, e foi uma experiência libertadora, o que se reflete nos meus primeiros contos. Mas hoje me interessa menos. Vejo Freud mais como poeta que como cientista, quero dizer, ele é excelente intérprete da alma humana. Mas como terapia, acho a psicanálise altamente duvidosa, em termos de resultados. Não acho que ela já tenha curado alguém de forma significativa. É vazia como procedimento médico, uma perda de tempo e dinheiro (apud TRIGO. 2002, p. 6).

A voz de McEwan também ecoa na contraposição desses três relatos feitos a partir de uma mesma cena, porque o conjunto de dados dos episódios revela as escolhas feitas por ele para expor as suas convicções. O olhar que o autor lança sobre a natureza da diversidade de pontos de vista aponta para o caráter relativo da verdade, e conseqüentemente, para a sua repulsa à tentativa de qualquer sistema ideológico de impor diretrizes no mundo, com base em uma única perspectiva de visão.

Por meio desse entrecruzamento de olhares dissonantes presentes nos três relatos, é dado ao leitor refletir sobre a multiplicidade de ângulos que devem ser considerados sobre uma mesma circunstância, bem como da quantidade de ilusão que há no mundo real, e a partir daí, atentar para a agonia da ordem no mundo contemporâneo e para o surgimento de novas ideologias.

Essa prática metaficcional leva a efeito as dissonâncias entre pontos de vista e permite ao romance abarcar vários temas sociais e recriá-los dentro da moldura ficcional, assim, servem como parâmetros de conhecimento e reflexão de circunstâncias cotidianas, históricas e dos comportamentos humanos. Um exemplo disso é a referência à condição da mulher na sociedade inglesa do período entre – guerras, recriada no romance pelo entrelaçamento de um

registro histórico, a menção ao fato de que naquele período a Universidade de Cambridge só concedia às mulheres diplomas de terceira classe, e as visões diferentes que as personagens tinham sobre o assunto. Para Emily Tallis, o acesso à universidade não modificava o destino das mulheres:

(...) ela sabia muito bem que toda essa papagaiada, isso de moça fazer faculdade, era no fundo uma infantilidade, (...) Quando Cecília voltou para casa em julho com o resultado das provas finais – e ela ainda tivera a petulância de ficar decepcionada! -, não tinha nenhuma habilitação profissional, nenhum emprego, e continuava precisando encontrar um marido e enfrentar a dura tarefa de ser mãe (p. 83).

Esse enfoque de Emily entra em conflito com o de seu filho Leon. Para o jovem, que morava em Londres e trabalhava no banco, o diploma de terceira classe não limitava o espaço para as mulheres no mercado de trabalho, conforme se nota nas palavras que ele dirige à Cecília: “Sabe, agora tem todo tipo de trabalho que aceita mulher. Pode até fazer concurso pro funcionalismo público’ (p. 132).

Se transposta para o mundo real, a circunstância mostra que naquele período histórico, embora diante do fato de a universidade diferenciar o grau do diploma pelo gênero e não por mérito, a visão da sociedade a respeito do acesso da mulher ao mercado de trabalho não é unânime, pois reflete idéias conservadoras e progressistas. Nesse sentido, a obra põe em reflexão o fato de que o olhar social não se pauta por uma visão unívoca frente aos fatos, pelo contrário, é composto por uma multiplicidade de opiniões até benéficas para que ocorram mudanças em certas determinações de classes e gêneros.

Outro exemplo de como os fatos históricos são incorporados à tessitura metaficcional de *Reparação* por meio dos pontos de vista dissonantes é o de deixar em evidência a captação de diferentes fontes de pesquisa para compor o tema da Guerra.

A Segunda Guerra Mundial é um evento pelo qual McEwan sempre demonstrou grande interesse, visto que seu pai contou-lhe muitas vezes sobre a experiência de ter participado do conflito, inclusive, do episódio da retirada de Dunquerque. Para transpor esse acontecimento histórico para o romance, o autor afirma ter se utilizado desses relatos do pai, e de várias pesquisas em documentos do *Imperial War Museum*, entre eles, do ainda inédito *The Memoir of Mrs. A. Radloff*, e também da autobiografia de Lucilla Andrews, *No Time for Romance* (1977). O primeiro documento, escrito por Radloff, quando servia como enfermeira, fornece informações sobre histórias de soldados e também sob as condições de racionamento de alimentos na época da Segunda Guerra. A autobiografia apresenta procedimentos médicos utilizados na época, a rotina das enfermeiras, medicamentos aplicados aos doentes, o próprio

funcionamento dos hospitais ingleses no período, as histórias contadas pelos pacientes. Como se sabe, o autor chegou a ser acusado de plagiar essa obra. McEwan respondeu às acusações em um artigo publicado no jornal *The Guardian*, afirmando que se utilizou da obra de Andrews e de outros documentos como fontes de pesquisa, mas que não os copiou. Segundo o autor, o ato de ficcionalizar eventos históricos desse porte exige muita responsabilidade:

É uma questão estranha, invasiva, inserir personagens imaginários em eventos históricos reais. Uma certa liberdade de repente é comprometida; quando se cruza e recruza a linha entre fantasia e registro histórico, sente-se uma obrigação pesada de ter uma precisão rigorosa. Escrever sobre a guerra, especialmente, parece uma forma de respeito pelo sofrimento de uma geração recrutada em um pesadelo. (MCEWAN, 2002, p. 1-2)<sup>72</sup>

O trabalho minucioso de McEwan de pesquisar documentos e considerar relatos orais para compor sua narrativa, é explicitado na moldura ficcional por meio da autora fictícia. Na última parte da obra, ela vai ao *Imperial War Museum* para devolver os livros e documentos que usou para elaborar o episódio da guerra em sua narrativa. Lá, o diretor do museu entrega a ela uma carta do coronel do *East Kent Regiment*, um historiador amador, o qual havia lido os originais da obra de Briony e lhe enviava, então, sugestões para corrigir alguns pormenores da narrativa. Entre elas, consta o seguinte: “Madame (sublinhado três vezes) – um Stuka não pode levar ‘uma única bomba de mil toneladas’. Sabia que uma fragata não pesa isso tudo? Sugiro que examine essa questão mais a fundo” (p. 429).

Sobre essa sugestão do coronel, Briony afirma que se tratava apenas de um erro léxico e que na verdade ela quis escrever “libras” em lugar de “toneladas” e se mostra contrária a realizar a correção, como atesta este excerto:

Na volta, fiquei pensando na carta do coronel – mais exatamente no prazer que me davam aquelas alterações triviais. Se eu realmente me importasse tanto assim com os fatos, teria escrito um outro tipo de livro. Mas meu trabalho estava terminado. Não haveria outras versões (p. 430).

Entretanto, no romance, prevalece a forma proposta pelo coronel, conforme se lê na terceira parte da obra, pela perspectiva de Robbie: “Cada Stuka levava uma única bomba de mil libras” (p.283). Dessa maneira, vê-se que a substituição de “toneladas” por “libras” chama a atenção do leitor para os detalhes que, de acordo com McEwan, compõem a precisão rigorosa de construção do relato. Essa precisão estabelece um contraste com o pensamento de Briony sobre a natureza da obra literária, pois para ela, esse tipo de exatidão seria mais necessário a “um outro tipo de livro”, ou seja, para a autora fictícia, a composição literária, ao

contrário dos livros de história, pode desconsiderar certa rigorosidade de pormenores. Essa referência evidencia a tenacidade da linha entre ficção e história, inclusive o fato de que o grau de veracidade depende de uma decisão do autor. Por outro lado, essa decisão precisa considerar o aspecto receptivo da obra, ou seja, o risco de descrédito que a obra corre aos olhos de um leitor que tenha conhecimento profundo dos eventos narrados.

Outra referência sobre a questão do desvio da veracidade na composição literária é explicitada ao leitor pela autora fictícia, quando expõe a maneira pela qual compôs, em sua narrativa, a rotina das enfermarias dos hospitais ingleses:

Trabalhei em três hospitais durante a guerra – Alder Hey e Royal East Sussex, além do St. Thomas's – e combinei elementos dos três na minha descrição, para concentrar todas as minhas experiências num lugar só. Uma distorção conveniente e um dos meus pecados menos graves contra a veracidade (p. 425).

A ótica de Briony, que aos 18 anos trabalhava num hospital em Londres, atendendo os feridos de guerra é, por vezes, entrecortada por outras perspectivas, como a dos periódicos, por exemplo, que chegavam à enfermaria, trazendo notícias como a seguinte: “O exército britânico, no norte da França estava realizando retiradas estratégicas para posições previamente preparadas” (p. 339). Essa informação entra em choque com aquilo que a própria personagem sabe: “Até mesmo Briony, que nada sabia de estratégia militar nem das convenções do jornalismo, entendeu o verdadeiro significado daquela retirada. (...) o exército britânico estava passando por dificuldades” (p. 339). Esse confronto entre o que o jornal noticia e o que Briony sabe aponta mais uma vez para a dissonância dos pontos de vista na elaboração do plano metaficcional do romance e também para um fato extra-textual: a Inteligência Militar Britânica censurou a mídia e ditou o que deveria ser informado ao público.

De acordo com o jornalista e professor Sérgio Mattos (2011), o episódio de Dunquerque, ou Operação Dínamo, foi apresentado pela imprensa como uma vitória estratégica: “A imprensa cumpriu a ordem recebida e, em vez de mostrar um Exército derrotado e de moral baixo, publicaram apenas o lado positivo”.

O ponto de vista de Briony é confluyente com o de Robbie, que, na retirada, servia a Força Expedicionária Britânica como soldado raso, e recuava, pelas estradas francesas, dos ataques alemães. O relato, em terceira pessoa, seleciona, portanto, a perspectiva do rapaz por meio do discurso indireto livre, técnica que possibilita que a narradora se utilize da voz do

personagem e também pelo fluxo de consciência, no qual os pensamentos da personagem podem ser acessados.

Quando Robbie e os cabos Mace e Nettle que o acompanhavam na retirada, chegaram por fim à praia, onde esperavam ser salvos por navios dos aliados, tiveram uma grande decepção:

Porém a praia em si, aquela que ele e os cabos viam agora, não passava de uma variação em torno de tudo o que ocorrera antes: houve uma debandada, e aquilo era o fim da linha. Agora que tinham a cena diante de seus olhos, tudo estava bem claro – era isso que acontecia quando uma retirada caótica não podia ir adiante. Bastou um momento para se ajustarem. Turner via milhares de homens, dez, vinte mil, talvez mais, espalhados pela imensidão da praia. Vistos de longe, eram como grãos de areia negra. Mas não havia navio, apenas um único baleeiro soçobrado, ao sabor das ondas distantes. (...) nada além daquelas manchas no horizonte – navios em chama, bombardeados por aviões (p. 297).

É evidente que nessas diferentes perspectivas a respeito da retirada de Dunquerque, nas quais se apresentam as vozes dos jornais, de uma enfermeira e de um soldado raso, McEwan optou por inserir no romance não somente dados oficiais, mas também por incorporar as vozes das minorias, como a preencher alguns espaços em branco deixados pela história. Esse processo de assimilação das vozes sociais refletidas e refratadas no comportamento de cada sujeito envolvido na trama de *Reparação* tensiona a questão dos crimes sociais, da culpa, e do perdão.

Nesse sentido, o próprio gênero da obra, o romance, se constitui como espaço privilegiado de síntese transformadora das experiências humanas, porque narra a história ao mesmo tempo em que explica como a história está sendo narrada; e por ser, de todos os retratos, nas palavras de Henry James (1995), “o mais abrangente e elástico. Pode se estender aonde for – apreenderá quase tudo” (p. 58); possibilita ao escritor explorar as transformações em andamento, sejam elas relacionadas aos conflitos do indivíduo com sua própria essência, com a ordem sociológica, histórica, ou com a instância artística.

Em *Romance das origens, origens do romance*, Marthe Robert (2007) examina o romance como gênero ainda indefinido, visto que os estudos teóricos esbarram sempre na dificuldade de delimitá-lo, pela necessidade de se pautarem na questão do verdadeiro e do falso, ou seja, nos limites da liberdade e da responsabilidade ética. Para a teórica, o romance pode abarcar todos os tipos de expressão, pode tratar de tudo:

Sendo a mentira mais inocente também a mais vistosa, o romance só é capaz de convencer acerca de suas relações íntimas com a verdade quando mente profundamente, com bastante habilidade e seriedade para assegurar as melhores

chances de sucesso de seu logro. Esta é uma das causas de sua megalomania – ele pode tudo sem ter de dizer o que faz (ROBERT, 2007, p. 27).

O artifício usado por McEwan, de tomar elementos do mundo empírico, como revistas e pessoas que realmente existiram e inseri-las no romance, atesta essa concepção. O exemplo máximo desse procedimento no romance é a carta editorial presente na terceira parte da obra. Trata-se de uma resposta que o editor da *Horizon*, denominado apenas por C.C., enviou para Briony a respeito da narrativa que ela encaminhou a essa revista na esperança de que fosse publicada. As iniciais C.C. foram rapidamente associadas pela crítica inglesa ao nome de Cyril Connolly (1903-1974), fundador e editor da *Horizon* na década de 40. Na verdade, a carta é um “logro”, uma composição do próprio McEwan, mas é tão hábil na mentira que parece realmente ter sido escrita por Connolly. De acordo com Dominic Head (2007), a crítica de Connolly, principalmente em *Enemies of Promise*, abordava dois estilos competitivos: o mandarim, associado à técnica de Virginia Woolf, mais voltado para a sensibilidade e o realista vernacular, mais engajado. “A carta ficcional de McEwan convence porque enuncia um tipo de posição que é reconhecidamente de Connolly” (HEAD, 2007, p. 159).

A novela *Dois vultos junto a uma fonte*, que Briony enviou à *Horizon*, foi rejeitada para publicação por algumas razões que o editor explicita na carta. Para ele, a narrativa parecia apresentar “uma presença um pouco excessiva das técnicas de Virgínia Woolf” (p. 373), e carecia de desenvolvimento, de “um movimento para a frente” (p. 373). Além dessa consideração, ele tece algumas indagações sobre elementos da novela: “Não seria melhor se a menina que assiste à cena não soubesse que o vaso havia se quebrado?” (p. 374); “Dinastia Ming era um pouco precioso demais para levar até a fonte” (p. 374); “Se a menina compreendeu de modo tão errôneo a estranha cena que se desenrolou diante de seus olhos, ou ficou tão intrigada com ela, de que maneira esse fato poderia afetar a vida dos dois adultos?” (p. 374); “a peça de Bernini que você tem em mente é a da Piazza Barberini, não a da Piazza Navona” (p. 375).

O editor explicita ainda, na carta, que a novela foi lida pela escritora irlandesa Elizabeth Bowen (1899 – 1973), para quem a prosa pareceu, de início, “‘muito carregada, muito afetada’, porém salva por toques de Rosamond Lehmann” (p. 375). Esta autora inglesa integrou a esfera literária europeia do início do século XX, mas seu estilo não seguiu a experimentação de vanguarda que tão fortemente influenciou os autores de seu tempo. A força de sua escrita pautou-se na descrição sugestiva de lugares e personagens e na abordagem simbólica da condição humana, sem deixar de lado as transformações sociais. Em

geral, seus romances causavam nos leitores um sentimento de desorientação, uma vez que exploravam a quebra de linearidade, avanços e recuos dos fatos pela memória, fusão temporal etc. Sua obra mais conhecida no Brasil, *Dusty Answer* (1927), foi traduzida por Mário Quintana como *Poeira*, em 1945, e aborda a questão da bissexualidade.

Na carta enviada por Briony junto com a novela à *Horizon*, a jovem autora pedia desculpas por não incluir a guerra na narrativa. Sobre esse aspecto C.C. respondeu da maneira seguinte:

Como você verá, não somos da opinião de que todo artista tem a obrigação de assumir uma atitude em relação à guerra. Pelo contrário, achamos que é sábio e correto ignorá-la e dedicar-se a outros temas. Como os artistas são politicamente impotentes, eles devem usar seu tempo para se desenvolver em níveis emocionais mais profundos. (...) A guerra, como observamos, é inimiga da atividade criativa (p. 376).

Assim, a carta reforça o embate entre ficção e verdade que percorre toda a obra, e, sobretudo, gera a crença de que o romance *Reparação* é uma forma estendida da novela *Dois vultos junto a uma fonte*, com o desenvolvimento sugerido pela crítica editorial da revista *Horizon*, bem como, com as alterações propostas sobre o vaso de porcelana, a fonte, a intervenção desastrosa da menina na relação dos jovens, e também de sugestões que o autor preferiu ignorar, como o fato de que seria melhor não tratar sobre a guerra.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a carta é um exemplo de como McEwan explora a tradição da literatura e da crítica britânica estabelecendo uma ligação entre a forma do romance, a autoridade do autor e o processo autocrítico de compor, de maneira que *Reparação* tece o seu próprio retrato. Conforme observou Head (2007):

(...) todo o romance, como toda a escrita de McEwan, representa uma fusão mais complexa desses estilos ‘competitivos’, amplamente definidos – o estilo interior com métodos complexos de focalização, embutido em enredos bem organizados, narrados com habilidade e perifrasticamente através de flashback e antecipação, analepse e prolepse. (p. 158)<sup>73</sup>

Dentro desse estilo complexo do autor a verdade e a mentira parecem constituir o alicerce de *Reparação*, cuja massa é muito porosa e escorregadia. Não há fixidez em que se possa apoiar com segurança, mas sempre o jogo contumaz construindo espécies de logros, maneiras de enganar, que apontam para o desastre que uma mentira pode produzir ao ponto de tornar a reparação improvável, ou seja, o romance mente para ressaltar a necessidade da ética. Além disso, existe a fusão do fato e da invenção, gerando a ambiguidade.

Na terceira parte da obra, Briony decide ir procurar Cecília, no bairro londrino de Balham e desfazer a mentira que contou em 1935. Entretanto, o que se apresenta é o seguinte:

Saiu do café e, enquanto seguia pelo rossio, sentia ampliar-se a distância que a separava de uma outra Briony, não menos real que ela, que estava voltando para o hospital. Talvez a Briony que seguia em direção a Balham fosse a pessoa imaginária ou espectral. A sensação de irrealidade foi acentuada quando, meia hora depois, chegou a outra High Street, mais ou menos semelhante à que deixara para trás (p. 394).

O excerto acima deixa clara a ambiguidade: se Briony foi ou não ao encontro de Cecília. Se ela foi, então encontrou o casal, pediu desculpas e comprometeu-se a modificar o juramento que fez à polícia e contar à verdade aos pais. Se não foi, não houve pedido de desculpas, nem tentativa direta de reparação. Como autora fictícia, ela afirma: “Sei que sempre haverá um tipo de leitor que se sente obrigado a perguntar: mas, afinal, o que foi que aconteceu *de verdade*?” A resposta é simples: o casal apaixonado está vivo e feliz (p. 443).

Ocorre que a voz dessa autora fictícia já está desautorizada, e como pode o leitor acreditar que essa resposta não é mais uma das maneiras de manipulá-lo? Para conseguir realizar o objetivo de reparar o próprio erro pela escritura do romance, a autora sabe da necessidade de estabelecer um pacto de credibilidade. Ela própria considera esse fato:

É só nesta última versão que o casal apaixonado termina bem, um ao lado do outro, numa calçada da zona sul de Londres, enquanto eu vou embora. Todas as versões anteriores eram impiedosas. Mas agora não posso mais achar que meu objetivo seria atingido se, por exemplo, eu tentasse convencer meu leitor, por meios diretos ou indiretos, de que Robbie Turner morreu de septicemia em Bray Dunes no dia primeiro de junho de 1940, ou que Cecília foi morta em setembro do mesmo ano pela bomba que destruiu a estação do metrô de Balham. Que eu não cheguei a ver os dois naquele ano. Que minha caminhada por Londres terminou na igreja em Clapham Common, e que Briony, acovardada, voltou mancando para o hospital, incapaz de encarar sua irmã, que ainda se recuperava da morte recente de seu amado (p. 442-443).

Conforme atesta o excerto anterior, a verdade da imaginação literária está intimamente ligada ao objetivo do autor, à escolha da versão que só cabe à sua autoridade, e ainda ao pacto que ele decide estabelecer com o leitor. Em *Reparação*, o objetivo do autor, ao optar pela atmosfera de instabilidade, própria do romance contemporâneo, articula-se à questão real da falta humana, já que a origem do mal, da perversidade do mundo, das possibilidades de redenção das crueldades, está relacionada ao desejo de estabelecer uma ordem, uma autoridade, que incorre sempre no perigo do erro do julgamento, nas divergências de pontos de vista, bem como da maneira pela qual os fatos são contados.

Nesse sentido, o plano metaficcional de *Reparação* põe em evidência os vínculos desse romance com a função libertadora da literatura, estabelecendo um reconhecimento dos limites entre ficção e realidade, mas também da força da literatura para corrigir comportamentos e avaliar princípios éticos.

### 3. O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO

As páginas iniciais de *Reparação* apresentam *Arabella em apuros*, a peça que Briony havia escrito em dois dias, “num furor criativo”, com o intuito de passar uma lição de moral no irmão. A heroína desse drama deixava a família para unir-se a um “malvado conde estrangeiro”, por quem era abandonada, ficando só e doente. Mais tarde, salva por um médico, na verdade, um príncipe disfarçado, com o qual se casaria, voltava para a família. A autora tinha treze anos quando compôs esse melodrama.

Não era a sua primeira experiência como escritora, pois havia escrito uma história, ainda aos onze anos, que segundo ela, era “uma bobagem, imitação de meia dúzia de narrativas folclóricas” (p. 14).

Na terceira parte da obra, aos dezoito anos, Briony escreveu a novela *Dois vultos junto a uma fonte*, na qual a protagonista despia-se parcialmente e mergulhava na fonte diante do amado. Era uma prosa experimental preocupada em apreender os “mistérios da percepção”, os “processos de pensamentos”, e que, na concepção da crítica, apresentava “uma presença um pouco excessiva das técnicas de Virginia Woolf” (p. 373).

Na última parte, Briony, já como uma escritora renomada, discorre sobre o romance que pretende deixar para ser publicado, que é o próprio *Reparação*. Ela afirma que nessa obra assumiu um compromisso com a verdade e que a elaborou durante 59 anos. Ao refletir sobre a trajetória de seu trabalho literário, considera:

Seis décadas depois, ela mostraria como, aos treze anos de idade, havia atravessado, com seus escritos, toda uma história da literatura, começando com as histórias baseadas na tradição folclórica européia, 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 (p. 55).

De acordo com esse excerto, nota-se a consciência de Briony de que sua criação atravessou “toda uma história da literatura” e de que esse procedimento sempre esteve ligado às relações entre o mundo e a arte, pois ela moldava a sua escrita dentro da circunstância na qual estava inserida e ao mesmo tempo sua vida era moldada pelo veio artístico. Além de diferentes estilos e épocas, ela explorou gêneros distintos na arquitetura textual. Também é possível identificar nesse testemunho da protagonista uma correspondência entre a memória e a arte, porque ela se volta ao passado e entende sua trajetória artística dentro de um processo de elaboração em continuidade.

A volta ao passado é um recurso caro a esse livro e se estabelece sempre como ponto crucial para a configuração do presente e pressuposição do futuro, tanto da vida quanto da arte. *Reparação* apresenta a narradora-protagonista em rememoração de acontecimentos do passado que estão intrincados no momento presente, especialmente de traumas para os quais busca uma redenção, e examina sempre a capacidade do romance de reparar a falta causadora da culpa que a atormenta.

Nesse sentido, o olhar crítico que Ian McEwan lança ao passado para compor esse livro, mais especificamente à tradição literária inglesa, é fundamental para configurar a identidade de sua própria obra, para estabelecer relações entre o mundo inventado pela ficção e o mundo real, para tratar da confusão entre esses dois universos e, sobretudo, abordar o mal inventado pelos autores e as possibilidades de reparação para esses crimes artísticos.

Avaliar de que maneira *Reparação* se relaciona com outras obras literárias e autores é o objetivo deste capítulo, e para essa análise, a pesquisa apoiou-se nos estudos de Genette (2006), a respeito da “transtextualidade”, entendida por ele como “tudo o que se coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos” (p.7), sejam os modos pelos quais se dão as conexões textuais, sejam os de recepção pelo leitor de acordo com sua cultura, competência e circunstâncias históricas. Para o teórico francês, há cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade (presença de um texto em outro), hipertextualidade (quando um texto é derivado de outro), metatextualidade (crítica ou comentário de outro texto), paratextualidade (elementos que circunscrevem a obra) e architextualidade (estrutura formal, gênero). Este trabalho pretende tomar essas especificidades tipológicas como ponto de partida para perceber as relações entre *Reparação* e outras produções literárias.

Quanto ao pressuposto de essa volta ao passado da literatura inglesa e as conexões estabelecidas entre o romance e os textos precedentes serem fundamentais para delinear a identidade da própria obra e de seu autor, tomou-se como referência as considerações de T. S. Eliot (1989), cujo ensaio “A tradição e o talento individual” considera que um artista deve ser avaliado em relação com outros artistas do passado, porque a singularidade de um escritor se manifesta de forma mais notável em sua obra no diálogo com a tradição, “onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam sua imortalidade” (p. 22). Segundo o escritor e crítico:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação entre os mortos (p. 39).

*Reparação* está repleto de referências implícitas e explícitas a autores que precederam Ian McEwan, desde os primórdios da literatura britânica, atravessando todos os estilos e épocas até chegar ao período contemporâneo. Essas fontes foram avaliadas por muitos críticos ingleses. Hermione Lee (*apud* NOAKES 2002) reconhece que o romance de McEwan invoca e reescreve várias camadas da ficção inglesa, como Jane Austen, Virgínia Woolf, Henry James, entre outros; Brian Finney (2004) enumera várias intertextualidades percebidas pelos críticos e acresce: “O romance de McEwan é obviamente uma releitura do clássico romance realista do século XIX, assim como é um deslocamento do romance modernista, particularmente como exemplificado na ficção de Virginia Woolf e D. H. Lawrence” (p.71) .

74

As referências literárias que se notam em *Reparação* serão examinadas em relação à obra estudada, não só para os objetivos anteriormente especificados, mas também para a compreensão de como se enredam no universo fictício e na realidade que as circundavam a problemática da falta humana e suas consequências.

Para examinar a tradição literária inglesa e os artistas “mortos” que precederam McEwan, e se manifestam em *Reparação*, algumas obras críticas foram fundamentais para essa pesquisa: *A literatura inglesa*, de Anthony Burgess (2008); *A literatura inglesa – Ensaio de Interpretação e de história*, de Jorge de Senna (1989); *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, de Ian Watt (2010) e *O romance inglês*, de Walter Allen (s/data), as quais ofereceram o embasamento das circunstâncias históricas, geográficas e artísticas dessa tradição. A partir desses alicerces, a pesquisa procurou posicionar os autores referenciados em *Reparação*, em uma ordem cronológica.

### 3.1. As vozes ecoantes

No século XIV, surgiu na Inglaterra o maior autor do período, Geoffrey Chaucer (1340 – 1400). Pertencente à burguesia aristocratizada, Chaucer teve grande influência na formação e desenvolvimento da literatura inglesa. Fixou o inglês de Londres como a língua oficial da literatura, além de criar várias expressões. Seu estilo revela um humor prático, desprovido de moralismos, de cunho objetivista, sem profundidades metafísicas, com o preceito de ver o mundo como era. Traduziu parte do *Romance de la rose*, poema francês medieval, da autoria de Guilherme de Lorris e de Jean de Meun, escrito entre 1230 e 1280.

Entre suas composições destacam-se *Troilus and Criseyde* (1379 – 1383), é uma obra de poesia, mas foi considerado por alguns críticos como o primeiro romance inglês, por causa de sua preocupação com a psicologia das personagens, e *The Canterbury Tales* (1386 a 1400) .



Foto 5. Retrato de Chaucer 1

A história de *Troilus and Criseyde* remonta a Roma, e pode ser encontrada na *Iliada* de Homero, mas no século XII, aparece em francês, contada por Benôit de Saint Maure. Depois disso, figura na obra de Boccaccio, *Filóstrato*. Chaucer parece ter se baseado nessa última para compor a sua história, embora tenha feito muitas inovações. A obra narra a história do filho de Príamo, rei de Troia, Troilus, e de sua paixão por Criseyde. O casal consegue consumir o amor, mas apenas em uma única noite,

pois na manhã seguinte, a jovem é enviada para os gregos em troca do refém Antenor, para que este pudesse voltar a Troia. Na separação, o par romântico jura fidelidade eterna, mas Criseyde passa a ser cortejada pelo grego Diomedes e se apaixona por ele. Troilus é morto e aprende da eternidade, sobre a inconstância das mulheres. É uma história sobre a falsidade feminina e também foi recontada por outros autores britânicos, inclusive por Shakespeare.

O nome do casal, Tróilo e Créssida, aparece em *Reparação* junto a outros pares clássicos, os quais são usados por Cecília e Robbie em suas correspondências enquanto ele estava preso, pois as cartas que manifestavam afetividade de forma direta eram confiscadas na prisão. Assim, como ambos haviam estudado literatura, passaram a usá-la como código para driblar os encarregados de vigiar as cartas. A passagem na qual os nomes aparecem é a seguinte:

Tantos livros, tantos casais felizes ou trágicos sobre os quais jamais haviam conversado! Tristão e Isolda, o duque Orsino e Olívia (e Malvolio também), Tróilo e Créssida, o Sr. Knightley e Emma, Vênus e Adônis, Turner e Tallis (p. 245).

Vê-se que McEwan adiciona o nome de seus personagens Turner e Tallis (Robbie e Cecília) à lista de pares clássicos da literatura, posicionando-os, portanto, no patamar de figuras canônicas representantes do amor feliz ou frustrado. Essa passagem será retomada pela pesquisa na medida em que as obras e os autores forem analisados e aparecerem os outros nomes citados.

*The Canterbury Tales* foi traduzida no Brasil por Paulo Vizioli com o título de *Os contos de Cantuária*, em 1988. Trata-se de um conjunto de histórias contadas em verso por um grupo de peregrinos, entre eles o próprio Chaucer, enquanto viajavam de Londres para visitar o túmulo de Santo Tomás Beckett em Cantuária. Assim, têm-se os contos do cavaleiro, da priora, do pároco, da mulher de Bath, do médico, do magistrado, do vendedor de indulgências, entre outros. Embora de estilos diferentes, uma vez que cada narrador imprime na própria história a sua marca linguística e visão de mundo, há um encadeamento entre os contos, conferindo unicidade para a obra. Percebem-se, nesse livro, as influências das artes francesas, como a temática provençal, e do renascimento italiano, principalmente de Dante, Petrarca e Boccaccio, como as narrativas de conotação moral.

Segundo Vizioli, *Os contos de cantuária* foram produzidos na fase mais madura de Chaucer, e exibem as seguintes características:

A flexibilidade métrica, a freqüente precisão e adequação das imagens, o uso de trocadilhos, a sutil ironia verbal, a eficiente ironia dramática, e principalmente, a atitude objetiva (que permite vida própria às suas personagens, boas ou ruins), a profundidade da observação psicológica (que lhe consente retratar um indivíduo com apenas alguns traços essenciais), a variedade e o enfoque realista (CHAUCER, 1991, p. 13).

A referência a Chaucer aparece na terceira parte de *Reparação*, quando Briony trabalhava no Hospital St. Thomas e era aspirante a escritora:

Briony criava pequenas histórias – não muito convincentes, num estilo um pouco amaneirado – em torno das pessoas que via na enfermaria. Por algum tempo imaginou-se uma espécie de Chaucer da medicina, inventando enfermarias cheias de tipos interessantes, camaradas, beberrões, velhos caturras e senhoras encantadoras com segredos sinistros para contar (p. 335).

Assim, ironicamente, Briony “imaginou-se” como um autor canônico da literatura, mas a conexão com Chaucer está no desejo da aspirante à escritora de compor suas histórias com as características desse mestre, ou seja, ela almejava produzir retratos e costumes das pessoas internadas na enfermaria, imprimindo neles traços semelhantes aos dos personagens do autor inglês.

Embora os contos de Chaucer estejam marcados pelo humor e destinem-se a divertir os peregrinos na viagem, são capazes de surpreender os leitores com uma coleção de atrocidades, como ordens de enforcamentos, surras violentas, traições, abuso de poder, entre outras crueldades. No conto do magistrado, a mãe ordena a morte do próprio filho por não

concordar que ele se case com uma jovem católica e um rei manda matar a mãe; no conto do Monge há uma enumeração de reis e heróis mitológicos como Hércules, Nero, Sansão, Nabucodonosor, Júlio César, e outros, que sofreram ou provocaram torturas indizíveis; conta a Prioressa que um menino de sete anos teve a garganta cortada por um judeu por cantar uma música a Nossa Senhora.

Essas histórias horripilantes conectavam-se ao espírito da época de Chaucer, marcada por muitos acontecimentos trágicos, como a Guerra dos Cem Anos, a Revolta dos Camponeses, a peste negra, a escassez agrícola, que criaram uma atmosfera de desânimo e pessimismo, refletida na literatura. Entretanto, ultrapassam aquele tempo, porque a temática desses contos é ainda muito atual, não só pelas atrocidades, mas também pelas relações sociais, como a ligação simbiótica e corrupta entre médico e boticário que se replica ainda hoje nos vínculos entre médicos e laboratórios químicos, sem contar os vícios corruptos de alguns juízes, padres e comerciantes. A temática está conectada ao livro *Reparação* também por esses motivos trágicos, pois os enfermos que Briony procurava descrever eram feridos de guerra.

Dessa maneira, a temática da falta humana e da culpa que sentem alguns personagens dessas histórias aponta para o motivo da criação do mal dentro da moldura literária e de suas conexões com a realidade circundante. Por outro lado, revela os próprios meandros da invenção poética e o prazer estético provocado no momento de leitura, como espécie de reparação para tais crueldades.

Outra referência muito importante em *Reparação* é a de William Shakespeare (1564-1616), cuja produção artística se deu nos períodos elisabetano e jacobino. Segundo Walter Allen (s/data): “Os romancistas ingleses são shakesperianos sem de tal se darem muitas vezes conta” (p. 29). O livro de McEwan chega a estabelecer uma espécie de diálogo com algumas obras do poeta e dramaturgo de Stratford-on-Avon. Logo na primeira parte, no diálogo entre Lola e Paul Marshall, ela diz ter assistido *Hamlet*, uma das tragédias mais conhecidas de Shakespeare, quando na verdade, assistira apenas uma matinê com espetáculo de mímica, próprio para crianças. Ele responde que é sua peça favorita, embora nunca a tenha lido ou assistido, e aproveita para citar parte do verso mais famoso do drama: “Ser ou não ser”, ao que Lola replica, completando o verso: “Eis a questão” (p. 78). Assim, estão ambos representando um papel, pois ela deseja aparentar mais idade e ele quer parecer mais culto do que de fato é.

Nesse aspecto, as duas obras estão em simetria, visto que na tragédia de Shakespeare, o verso é proferido por Hamlet, no terceiro ato, antes de se encontrar com Ofélia, e ambos

representam um papel, ou seja, fingem ser e dizer o que não é verdade. Tendo sabido do assassinato do pai pelo tio e atual rei, Hamlet passou a agir de maneira estranha, conduzindo o lorde camarista da corte, Polônio, pai de Ofélia, a considerar que o príncipe estava tomado pela loucura por frustração amorosa, pois, a conselho do pai, o qual considerava as diferenças de classes intransponíveis entre os jovens, Ofélia recusou as propostas amorosas de Hamlet. Na cena, para provar ao rei o motivo do desvario de Hamlet, Polônio instruiu a filha a devolver ao príncipe os presentes recebidos e escondeu-se, junto ao rei, para ouvir o diálogo dos enamorados. Entretanto, Hamlet sabia que Ofélia estava ali representando e passou, ele próprio, a agir com o mesmo embuste, chegando ao ponto de ofender a moça, certo de se vingar de Polônio.

Percebe-se nessa apropriação a ironia de McEwan, não só porque esse é realmente o verso mais citado de Shakespeare, principalmente, por quem, de fato não conhece muito a obra, mas porque a questão entre aparência e essência apreendida do verso, cabe como luva nesses personagens de *Reparação*, servindo como prenúncio das ações de ambos no romance, já que Marshall pode “ser ou não ser” o estuprador de Lola, a qual também deixa em aberto a questão e acaba se casando com o milionário do chocolate. Acresce que há também uma diferença de classes sociais entre esses personagens.

O príncipe Hamlet, sabe-se, é a própria simbologia da dúvida, essencialmente metafísica, pois oscila entre cumprir o destino e optar pelo livre arbítrio, principalmente na questão de vingar ou não a morte do pai. Entretanto, *Reparação* atualiza esse sentido, inaugurando uma nova acepção para a obra de Shakespeare: a da dúvida na delimitação das ações do personagem, já que o leitor de McEwan não pode se certificar do caráter dos mesmos.

Há ainda outros pontos de contato entre *Hamlet* e *Reparação*: a obra de Shakespeare também faz referências à literatura clássica e insere o teatro dentro do teatro, assim como a obra de McEwan insere narrativas dentro do romance, e mesmo a cena citada é composta por diálogo, aproximando o discurso do romance dos moldes dramáticos. Sem contar que Shakespeare representa em sua obra a ideologia do renascimento, expondo a sua visão da sociedade inglesa no final do século XVI e início do XVII, enquanto McEwan imprime em *Reparação*, a sociedade de seu tempo.



Foto 6. Malvolio before Olívia . From *Twelfth Night*. Óleo sobre tela: Johann Heinrich (1763-1840)

Outra obra do dramaturgo inglês muito importante para o romance de McEwan é a comédia romântica *Twelfth Night – or, what you will* (1601-1602), traduzida no Brasil como *Noite de Reis – ou qualquer outra coisa* (2011). Essa peça apresenta uma ciranda: o duque Orsino estava apaixonado pela condessa Olívia, que gostava de Cesário, que na verdade era Viola, disfarçada de cavalheiro do duque e o amava, até que Sebastião, irmão de Viola, se apaixonou por Olívia. Dessa forma, a ciranda acaba formando dois pares: Orsino e Viola, Olívia e Sebastião. Malvolio, o funcionário da condessa, acredita poder fazer parte dessa ciranda de nobres, quando é envolvido em uma armadilha feita por Maria, a criada de Olívia, com a ajuda de outros personagens, os quais decidem fazê-lo de bobo, porque o consideram puritano, presunçoso e oportunista. Maria escreve a ele cartas de amor, fazendo-se passar pela patroa, e numa dessas correspondências, pede a ele para usar meias amarelas e ligas transpassadas, cor e modismo que Olívia odeia. Imaginando-se conde, ele se declara à condessa, mas é considerado insano. As personagens armadoras da cilada prendem Malvolio num quarto escuro, onde ele permanece amarrado e considerado louco, até a confusão ser desfeita.

Essa comédia é mencionada pela primeira vez no livro de McEwan quando Robbie observava uma fotografia de sua época na faculdade, quando participou da encenação da peça de Shakespeare: “Perto da borda da mesa, várias fotografias: o elenco de *Noite de Reis* no gramado da faculdade, ele a caráter, no papel de Malvolio, com ligas cruzadas nas pernas. Muito apropriado” (p. 103). Esse trecho do livro aparece logo depois do episódio da fonte, no qual Cecília fica seminua na frente de Robbie e mergulha para resgatar os cacos do vaso que eles acabaram partindo numa disputa para segurá-lo. Atormentado com o acontecimento, o rapaz não consegue entender exatamente a atitude da jovem e pensa na possibilidade de que ela quisesse humilhá-lo, por ele ser filho da faxineira. Por outro lado, pensa também, que a intenção dela poderia ser de mostrar-se bonita para ele e seduzi-lo. Repassando essa dúvida no pensamento e querendo acreditar na segunda hipótese, ele repete a si mesmo a expressão: “esperança patética”, própria para Malvolio. Por isso, o comentário de Robbie: “muito apropriado”, na citação acima, refere-se ao sentimento de ridículo experimentado por ele e ao mesmo tempo, à esperança de que a filha da patroa pudesse gostar dele.

A segunda vez que essa comédia dialoga com *Reparação* se dá na cena do jantar oferecido a Leon e Paul Marshall na mansão dos Tallis, logo depois do episódio na biblioteca, no qual a primeira relação sexual de Robbie e Cecília havia sido interrompida por Briony. Durante o jantar, ele imagina o próximo encontro erótico com a moça:

Protegidos pelo cetim da escuridão, começariam outra vez. E isso não era fantasia, era a realidade, era seu futuro próximo, ao mesmo tempo desejável e inevitável. Mas fora justamente isso que o infeliz Malvolio pensara, o Malvolio cujo papel ele havia representado na faculdade – “nada pode me separar da completa realização de minhas esperanças” (p.160).

O último período, entre aspas, é uma citação direta dessa comédia de Shakespeare, dita por Malvolio no terceiro ato da peça, quando ele acreditava certo o seu casamento com a condessa Olívia. Ao introduzir essa fala de Malvolio na voz de Robbie, McEwan traça novas dimensões de sentido, porque a personagem de Shakespeare, nessa cena, confiava ingenuamente num futuro que lhe parecia brilhante, enquanto o personagem de *Reparação*, embora deseje uma circunstância feliz, teme o mesmo destino de Malvolio, ou seja, Robbie faz uso de um conhecimento literário para equacionar as certezas em relação a uma felicidade almejada. Dessa forma, embora tenha representado o papel de Malvolio, não se configura como um herói inocente e tolo. Mas esse desvio não garante a Robbie consolidar o seu desejo. Em outras palavras, ingênuo ou não, ele realmente tem a mesma sorte de Malvolio, quando não consegue concretizar suas esperanças, e acaba preso.

A terceira referência a essa comédia de Shakespeare aparece em uma passagem citada anteriormente, na qual figuram nomes dos pares clássicos da literatura “Tristão e Isolda, o duque Orsino e Olívia (e Malvolio também) , Tróilo e Créssida (...)” (p. 245).

Outra alusão a Shakespeare, dessa vez implícita, é a da tragédia *Macbeth* (1603-1607), na terceira parte de *Reparação*, na qual, Briony trabalha como enfermeira numa espécie de penitência para a culpa pelo crime cometido em 1935. Nessa parte, lê-se: “De tanto lavar as mãos dezenas de vezes por dia em água gelada com barrilha, pela primeira vez teve frieiras” (p. 329). Essa ação de lavar as mãos repetitivamente, como a querer livrar-se de um pecado, remete ao ato V, cena I, da peça, em que Lady Macbeth, atormentada pela culpa dos crimes que incitou o marido a cometer, chegando mesmo a ajudá-lo, lava as mãos obsessivamente, na tentativa de livrar-se das manchas de sangue, que ela acreditava ainda estarem visíveis, quando na verdade, só eram notadas por ela mesma, em seu desvario alucinado. Tais manchas referem-se ao episódio do assassinato do rei Duncan, quando, para encobrir o crime do marido, ela tomou as adagas, banhando-as no sangue do monarca e as escondeu nas roupas de dois lacaios que embebedados por ela, dormiam profundamente, para incriminá-los. Assim, o ato de lavar as mãos de Lady Macbeth e de Briony conectam-se no sentido de tentar reparar o inexorável.

*Reparação* também faz referência a *Vênus e Adônis*, naquela mesma passagem que enumera os casais célebres, citada anteriormente. A história desse par aparece nas *Metamorfoses* (8.d.C) de Ovídio, em *Scilla's Metamorphosis* (1589), de Thomas Lodge, em *The Faerie Queene* (1591), de Edmund Spenser e no poema erótico de Shakespeare, *Vênus e Adônis* (1593) . Este último, composto por 1194 versos, tornou-se muito popular na época. Trata-se de um poema narrativo e conta que numa bela manhã, Vênus encontrou Adônis, o qual se preparava para caçar e, deslumbrada pela sua beleza, tentou seduzi-lo, mas foi rejeitada por ele. Sexualmente frustrada, ela recorreu a todos os meios para vencer as recusas do rapaz, mas ele fugiu dela. Um javali atacou Adônis, que foi encontrado morto por Vênus. O sangue do belo rapaz se metamorfoseou numa flor púrpura e branca, símbolo do amor frustrado. A deusa proferiu uma maldição ao amor, determinando que ele sempre trouxesse tristeza aos apaixonados.

O poema de Shakespeare deve ter se baseado na obra de Ovídio, da qual teria herdado as aliterações, anáforas, ironias, o paralelismo e outras técnicas utilizadas, embora tenha feito muitas inversões em relação à obra do poeta latino, já que não segue o mesmo juízo moral, não condena o comportamento da deusa, apresentando-a como uma mulher sedutora e ativa, num papel comumente atribuído ao homem.

Ainda tratando das referências às obras de Shakespeare, no rol dos pares clássicos, conforme se apontou anteriormente, aparecem os nomes de Tróilo e Créssida, cuja história também foi contada pelo dramaturgo inglês na peça *Troilus and Cressida*, a qual os críticos tiveram dificuldades para rotular como tragédia ou comédia. Jorge de Senna (1989) considerou a peça “demasiado clássica para ser comédia sombria” (p. 103), e no prefácio da tradução para o português da Editora Melhoramentos, Carlos Nunes afirmou: “não é comédia nem tragédia, mas uma sátira dolorosa” (p. 13). Há várias fontes nas quais Shakespeare pode ter se baseado para compor esse drama, como Horácio, Ovídio, Henryson, Caxton, Lydgate, Greene e Chaucer. É certo que dialoga com esse último, entretanto, ao contrário da história de Chaucer, em Shakespeare, Tróilo não morre e nem experimenta o momento de epifania. Depois de ouvir Cressida aceitando a proposta de Diomedes para tornar-se sua amante, o príncipe, descrente das mulheres, concentra-se na guerra, tratada, como assunto principal, dessa maneira, o desencontro dos jovens fica minimizado diante da morte de Heitor por Aquiles. Nota-se uma refletividade entre a guerra e a relação dos amantes, marcadas ambas pela falsidade; portanto, só pode terminar em sofrimento.

Há nesse drama de Shakespeare uma preocupação extrema com relação à ordem. Burgess (2008), ao afirmar que a peça foi um fracasso de público e só teve uma apresentação na época de Shakespeare, acredita ser o motivo da falta de popularidade o seguinte: “é porque pregava de maneira excessiva a ordem e a necessidade de manter a hierarquia” (p. 97). Nessa época, havia uma insegurança na Inglaterra em relação a esse estado de coisas. Como a rainha Elizabeth não tinha herdeiros pensava-se na possibilidade de que o Conde de Essex subisse ao trono, situação não apreciada pelo dramaturgo.

No período que sucedeu a morte de Shakespeare, a situação política, econômica e religiosa da Inglaterra alcançou um impasse, e sob o reinado de Carlos I, conduziu-se à Guerra Civil. Parte da sociedade acabou se dividindo em duas facções inimigas, de um lado os grandes proprietários rurais, aliados da monarquia, e de outro, os comerciantes que apoiavam o parlamento. Essa situação acabou gerando dois grandes partidos políticos: os *tories* e os *whigs*. Os *tories* concentravam a facção dos proprietários rurais e defendiam a fé na igreja protestante inglesa; já os *whigs*, chamados de puritanos, constituíam o partido dos comerciantes, seguidores de um cristianismo mais rigoroso aos moldes de Calvino. Esses puritanos, de acordo com Burgess, executaram o rei e impuseram uma ditadura comandada pelo Velho Testamento, punindo severamente os crimes morais. Em 1660, foi restaurada a monarquia, mas isso não impediu que a aristocracia rural entrasse em queda.

Nesse contexto de mudança, surgiu na Inglaterra, outro grande autor de versos e prosa, John Milton (1608 – 1674), conhecido, principalmente pela sua obra-prima *Paradise Lost*, o maior poema épico do século XVII, publicado em 1667. Traduzido para o português por Antônio José de Lima Leitão, em 1938, com o título de *O paraíso perdido: poema épico em dose cantos*, o poema traduz a crise política vivida pela Inglaterra. Trata-se de uma reescrita literária do mito bíblico da criação. Na obra de Milton, depois do confronto entre as legiões de anjos de Deus e as de Satã, os últimos foram expulsos do paraíso e tramaram vingança contra a criação máxima de Deus, o homem. Assim, transformado em serpente, Satã incitou Eva a comer o fruto da árvore do conhecimento, proibido por Deus, levando-a a perdição. Por amor a mulher, sabendo-a perdida, Adão decidiu acompanhá-la e também experimentou o fruto. Por causa dessa falta, ambos foram expulsos do paraíso e a humanidade, condenada ao pecado e à morte.

Uma das referências a essa obra em *Reparação* ocorre na primeira parte do livro, na ocasião em que o irmão de Cecília, Leon, chegava de Londres para visitar a família na casa de campo em Surrey, e pedia à irmã para lhe contar as novidades. Ela passou a descrever o tédio de sua vida no momento, falou sobre o livro que estava lendo, *Clarissa*, de Samuel Richardson (1689 – 1761) e o comparou à obra de Milton:

Quanto a *Clarissa* – depois de tantas horas passadas na cama com o braço dormente - , era na verdade o contrário de *Paraíso perdido*: à medida que ia se revelando a virtude da heroína, por fim selada pela morte, mais repulsiva ela parecia (p. 135).

O romance de Richardson, *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748), considerado o mais longo em língua inglesa, foi composto por cartas e destinado a moralizar a sociedade do século XVIII. A heroína, Clarissa Harlowe, é uma bela jovem, cuja família pertencente à burguesia, desejava conquistar um título da nobreza obrigando-a a se casar com o aristocrata Roger Solmes. Para escapar do infortúnio, ela foge com Lovelace, um herói libertino e inimigo da família, com o qual se correspondia de forma clandestina anteriormente. Com a reputação manchada por causa dessa fuga, não consegue obter o perdão da família. Ele a leva para um bordel, onde moravam outras mulheres que também tiveram a honra arruinada por ele. Lovelace tenta conquistá-la, mas ela está determinada a manter a virtude e os códigos morais. Clarissa é, então, dopada pelas mulheres do bordel e nesse estado de inconsciência, estuprada por Lovelace. Arrepentido e apaixonado por ela, ele propõe casamento, mas ela prefere morrer a casar-se com o criminoso. Ela foge do bordel, mas fica muito doente e é deixada aos cuidados de Belford, amigo de Lovelace. Clarissa é um desafio

ao poder sedutor do libertino. Quanto maiores as estratégias de Lovelace para levá-la à “perdição”, maiores também eram os esforços da moça em manter a própria virtude. Essa batalha entre ambos remete à luta do bem contra o mal, que termina no romance com a supremacia do bem, visto que Clarissa morre em completa consciência de sua virtude e acreditando numa vida paradisíaca depois da morte, a partir da qual ascende à esfera celeste como uma santa.

*Clarissa* foi muitas vezes apontada pela crítica como continuação ou recriação de *Paraíso Perdido*. Para Yoder (1989) a morte da jovem é um “trunfo moral”, porque ela consegue vencer as tentações: “Richardson cria uma personagem capaz de redimir Eva, e assim todas as mulheres, de uma maneira que a épica de Milton não pôde fazer.” (p.87)<sup>75</sup>

Na concepção de Cecília, a oposição entre *Paraíso Perdido* e *Clarissa* se dá na medida em que Milton, assim como o mito bíblico, condena Eva de forma irreversível pela sua falta, pois ela não conseguiu vencer a tentação, e Richardson redime sua heroína exatamente por não ter sucumbido ao poder tentador. Após sua queda, Eva se aproxima mais da condição humana, enquanto Clarissa é elevada à dimensão divina depois da morte. Ao afirmar que quanto mais virtuosa, mais repulsiva Clarissa se tornava, a personagem de McEwan dá a conhecer sua visão liberal sobre a condição feminina. Além disso, a contraposição entre essas personagens remete diretamente à condição de Cecília, que se deixava ficar na casa de campo dos pais, numa espécie de vida paradisíaca, correndo pelos bosques, apanhando flores, e ao fato de intuir certa tentação, pois ficava sempre constrangida na presença de Robbie. Assim, a predileção por Eva, e conseqüentemente, de ceder à tentação em lugar da repulsiva obsessão de Clarissa pela virtude, antecipa a ação da jovem de entregar-se ao amigo de infância, bem como aos dissabores que terá de enfrentar depois da perda do estado idílico em que se encontrava.

Os opostos, punição e expiação, de Eva e Clarissa, apontam para a temática central dessa pesquisa: o romance como veículo de preenchimento para a falta humana, e imediatamente faz pensar, em que medida, a obra de Richardson poderia, de fato, redimir a falta original, ou a falta de Eva no *Paraíso Perdido*.

No ensaio *Richardson, Milton, and the Status of Evil*, Gillian Beer (1989) considera as personagens de Milton como alegóricas e arquetípicas, diferentes das de Richardson, que são humanas. Assim, no primeiro as questões sobre o bem e o mal já se definem pelo conhecimento prévio que o leitor tem dos anjos e do demônio; no segundo, é necessário que essas forças antagônicas sejam construídas por ações das personagens e por alusões às alegorias. Dessa forma, enquanto no *Paraíso perdido* as personagens representam uma

coletividade, no romance de Richardson elas remetem a uma categoria ambígua, sendo ao mesmo tempo exemplares e individuais. Dessa maneira, para o crítico, não é possível a Clarissa redimir ninguém além de si mesma: “Clarissa se torna uma santa, mas ela não é uma redentora; ela resiste à tentação, salva sua própria alma, mas não pode salvar a humanidade, nem mesmo particularmente o homem que ela ama.” (BEER, 1989, p.72) <sup>76</sup>

Há outra referência em *Reparação* à obra de Richardson, que se relaciona ao estado inerte de *Clarissa*, na cena em que Cecília se dirige à fonte para encher o vaso de flores com água, encontra Robbie e eles desenvolvem o seguinte diálogo:

“O que você está achando de *Clarissa*?” Ele olhava para os dedos enquanto enrolava o cigarro.  
 “Chato”.  
 “Não é coisa que se diga”.  
 “Não sei por que ela não age logo de uma vez”.  
 “Ela vai agir. E a história vai ficar melhor” (p. 38).

Como se percebe no excerto anterior, incomodava a Cecília o estado inativo de Clarissa, e nesse aspecto, há uma correspondência entre as obras, pois as primeiras páginas de *Reparação* destinam-se a captar principalmente impressões das personagens, sem que suas atitudes se desenvolvessem. Assim, essa referência antecipa a mudança no andamento do romance de McEwan na medida em que exatamente a partir da cena da fonte, na qual Cecília “age”, a narrativa toma um ritmo mais dinâmico.

O excerto faz pensar também, até que ponto Cecília pode ter se deixado influenciar pela obra que lia. Gillian Beer (1989) considerava equivocada a opinião de muitos leitores a respeito de *Clarissa*: “Eu desconfio que é menos frequentemente tédio que faz com que as pessoas parem de ler *Clarissa* do que exaustão emocional – uma sensação de invasão.” (p. 71) <sup>77</sup> Partindo dessa perspectiva, é possível pensar que a inatividade de Clarissa revelasse à Cecília a sua própria inércia e lhe instigasse o desejo de agir; nesse sentido, cabe ao leitor considerar a questão da refletividade entre vida e arte apresentada em *Reparação* de modo reiterado.

Além disso, esse estado de inatividade, muito retratado nos personagens Cecília e Robbie, está relacionado ao momento político e social da Inglaterra no período entre guerras, de forma que a atmosfera de suspensão vivida na época sofria várias ameaças, Hitler havia se tornado chanceler em 1933, os fascistas tomaram a Áustria em 1934, fundou-se na Inglaterra a União fascista e a onda de desemprego no país atingiu níveis alarmantes.

A continuação do diálogo entre Cecília e Robbie na cena da fonte faz ainda uma oposição entre os estilos de Richardson e de Henry Fielding (1707-1754), ao mesmo tempo em que revela a vigorosidade poética do próprio McEwan na sua escritura da tentação à alma feminina. Após dizer que *Clarissa* era um romance chato:

Disse ela: “Sou muito mais o Fielding”.

Sentiu que tinha dito uma bobagem. Robbie estava com o olhar distante, voltado para o parque, as vacas junto ao bosque de carvalho que margeava o vale do rio, o bosque que ela atravessara correndo naquela manhã. Talvez estivesse pensando que ela lhe falava em código, dando a entender que preferia coisas mais robustas e sensuais. Fora um erro, claramente, e agora, sem jeito, Cecília não sabia como remediar a situação. Gostava dos olhos de Robbie, pensou, aquela justaposição de laranja e verde sem haver mistura, ainda mais granuloso à luz do sol. E agradava-a também ele ser tão alto. Era uma combinação interessante num homem: inteligência e tamanho. Cecília pegara o cigarro pronto, e Robbie estava acendendo-o para ela.

“Entendo o que você quer dizer”, ele observou enquanto se aproximava da fonte. “Fielding tem mais vida, mas a psicologia dele às vezes é grosseira em comparação com a de Richardson”.

Ela colocou o vaso sobre um dos degraus irregulares que levavam à bacia da fonte. A última coisa que queria agora era uma discussão acadêmica sobre literatura setecentista. Fielding não lhe parecia grosseiro, nem a psicologia de Richardson sofisticada, mas ela se recusava a se deixar envolver, a defender, definir, atacar. Estava cansada desse tipo de coisa, e Robbie era persistente nas discussões (p.38-39).

Assim, no cenário paradisíaco “as vacas junto ao bosque de carvalho que margeava o vale do rio, o bosque que ela atravessara correndo naquela manhã”, apresenta-se o elemento demoníaco e sedutor tomando a forma da beleza nos olhos de Robbie: “aquela justaposição de laranja e verde sem haver mistura, ainda mais granuloso à luz do sol”, e de sua forma física: “agradava-a também ele ser tão alto”. Cecília tenta vencer esse apelo sensual, como se observa na gradação: “ela se recusava a se deixar envolver, a defender, definir, atacar”, mas logo após esse diálogo, ela se despe parcialmente, mantendo apenas as roupas íntimas e mergulha na água da fonte, numa clara simbologia de que não pode vencer a tentação.

A poeticidade desse discurso de McEwan revela uma espécie de inversão do mito bíblico, o cenário da fonte com a escultura do tritão e a figura da jovem com um vaso de flores está mais associado ao paganismo do que ao mundo cristão. Além disso, conforme se sabe, Cecília perde o paraíso não por ter se deixado seduzir, mas por uma maldade cometida por Briony, sua irmã, de apenas treze anos, a qual acusou injustamente Robbie de ter estuprado a adolescente Lola, levando-o à prisão e à guerra. Há, portanto, um deslocamento da força diabólica, pois não é o “fruto do conhecimento”, o condutor à queda, mas exatamente o seu oposto, visto que Briony não entendia exatamente o mundo adulto, e é possível que

desejasse proteger a irmã do perigo representado pelo sexo. Dessa forma, o mal ocasionador do pecado aparece subvertido em *Reparação*, causado pelo desconhecimento.

Essa proposta de McEwan difere tanto de Richardson, cujo objetivo era moralizar a sociedade de seu tempo, quanto de Fielding, de utilizar o humor e a paródia para tratar da sexualidade. O tom de McEwan é marcado pela seriedade, mas se há alguma intenção moralizante em seu discurso, é a de pregar um juízo inverso àquele que defendia a virtude e a inocência.

A contraposição de Fielding a Richardson é recorrente na crítica inglesa. Contemporâneo do autor de *Clarissa* e de *Pamela*, Fielding chegou mesmo a publicar em 1742, uma paródia a este último romance, *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote*. Fielding distanciava-se dos preceitos puritanos de Richardson com seu veio satírico e sensual.

As discrepâncias apontadas por McEwan entre Milton e Richardson, este último e Fielding, implica a divergência de pontos de vista, e, portanto, a natureza da arte literária de desacreditar de verdades absolutas. Além, é claro, de conduzir o leitor a atentar para o fato de que as intertextualidades possíveis entre os autores podem retomar um conjunto de considerações anteriores vinculadas a uma escrita ou leitura criativas dos textos posteriores.

O melodrama, *Arabella em apuros*, desenvolvido por Briony no início de *Reparação*, remete, de forma geral, aos romances da época de Richardson, com heroínas em perigo tentando manter a virtude e a honra e aprendendo o código moral em consequência de muito sofrimento, e de forma mais específica ao *The Female Quixote; or The Adventures of Arabella* (1752) de outra contemporânea de Richardson e Fielding, Charlotte Lennox (ca.1730 – 1804).

Essa obra é, ao mesmo tempo, uma imitação e um comentário crítico de *Dom Quixote* de Cervantes. Conta a história de Arabella, a jovem filha de um marquês que vivia, desde a infância, isolada num castelo distante de Londres, e como paliativo para esse isolamento, dedicava-se à leitura dos livros franceses herdados da mãe. Eram romances medievais, com histórias de cavalarias, tomadas por ela como verdadeiras ao ponto de acreditar que as regras sociais baseavam-se nas mesmas normas ditadas nessas leituras. Assim como Dom Quixote, os ideais cavaleirescos tornaram-se os de Arabella, e a jovem embarca em uma série de aventuras quando viaja com parentes e conhecidos para Bath e Londres. Ao ver um jardineiro tentando roubar um peixe em um lago, acredita que ele seja um príncipe disfarçado, disposto

a conquistá-la; homens desconhecidos e bem vestidos, montados em seus cavalos, tornam-se para ela defensores de donzelas raptadas, enquanto os mal vestidos eram vilões.

Arabella tem uma fortuna que a faz independente, e durante a maior parte do livro, age conforme sua vontade e pretere o primo Glanville, um aristocrata sofisticado que criticava os leitores de romances, em favor de Bellmour, um leitor ávido desse tipo de literatura. No penúltimo capítulo, ela recebe de um clérigo um ensinamento divino, em forma de sermão, que a ajuda a distinguir entre realidade e fantasia. Ela se “cura” de seu quixotismo e se casa com Glanville.

Esse romance de Lennox pode ser lido como uma espécie de ironia às discussões da sociedade do século XVIII sobre os perigos do romance afetar o senso moral das jovens leitoras. Nesse sentido, liga-se diretamente ao problema de Briony, que se deixava influenciar pelas estórias que escrevia, chegando a querer corrigir o comportamento moral do irmão por meio de um drama, confundindo a esfera ficcional e a realidade. Pode-se afirmar, portanto, que *The Female Quixote* chamava a atenção do leitor para a natureza inventiva do romance e para a necessidade de desenvolver uma consciência crítica das obras, de modo a estabelecer distinções entre o mundo artístico e o real.

A refletividade entre esses dois mundos é apontada por McEwan em várias ocasiões em *Reparação*, e por vezes esses dois universos são apresentados como complementares. É o que se observa, por exemplo, na referência explícita feita ao poeta George Crabbe (1754 – 1832), e à sua obra *The Village* (1783). A citação aparece na primeira parte do romance de McEwan, quando Robbie caminhava rumo à casa de Cecília para participar do jantar a ser oferecido a Leon e Paul Marshall. Em seu trajeto, Robbie fazia projeções futuras a respeito de sua própria vida. Ele se imaginava aos cinquenta anos, como um “médico calejado e sábio”, cercado por troféus, relíquias de arte primitiva e muitos livros, entre eles:

(...) sua inestimável edição de 1783 de *A aldeia*, de Crabbe. (...) Pois essa era a questão, sem dúvida: ele seria um médico melhor por ter estudado literatura. Que leituras aprofundadas a sua sensibilidade refinada não faria do sofrimento humano, da autodestruição, ou do azar que leva os homens à doença! Nascimento, morte, e entre os dois, a enfermidade. Ascensão e queda – esse era o tema do médico, e da literatura também (p. 115 – 116).

Esse fragmento reitera a questão da influência da arte literária na vida prática e desta na arte, por meio de uma reflexão de Robbie, um leitor consciente, formado em Literatura pelo Trinity College, em Cambridge. Ao relacionar “ascensão e queda” como temática tanto da prática científica quanto da artística, ele estabelece uma proximidade entre esses dois

universos, e considera o conhecimento literário benéfico e útil para entender com maior profundidade a condição biológica e existencial do homem.

A referência a Crabbe, nessa reflexão de Robbie, figura como exemplo dessa proposição, pois o autor de *The Village (A aldeia)*, segundo a biografia feita por Kebbel (1888), era médico e profundo conhecedor da literatura. Tendo vivido os primeiros 25 anos numa pequena vila inglesa, o poeta, filho mais velho do professor dessa vila, foi mandado para Stowmarket para receber ensinamentos de latim clássico e matemática. Depois, tornou-se aprendiz de medicina com um médico que também se ocupava de trabalhos rurais em sua fazenda, para os quais recebia ajuda do aprendiz. Em 1780, Crabbe mudou-se para Londres para completar os estudos de medicina e tentar publicar alguns de seus poemas, mas contava com poucos recursos financeiros e foi obrigado a voltar para a casa do pai. Mais tarde, com a ajuda do filósofo e cientista político Edmundo Burke (ca.1729 – 1797) reiniciou sua carreira literária e foi aceito num círculo importante de amigos como Samuel Johnson e Charles Fox, ambos escritores conceituados na época. Para resolver os problemas financeiros de Crabbe, Burke conseguiu para o poeta uma posição de clérigo na paróquia de um casal de nobres. A partir de então, por influência de um bispo, foi admitido no Trinity College.

*The Village* é considerada a obra mais importante de Crabbe, tendo sido recebida pela crítica com muitos elogios. Segundo Samuel Johnson, “É original, vigoroso e elegante”<sup>78</sup>, citado por Kebbel (1888). A obra constitui-se de um poema longo, dividido em dois livros, e publicado em 1783, daí o comentário de Robbie, a respeito do valor inestimável do volume, tratava-se da primeira edição. Embora tenha mantido a forma clássica em versos ortodoxos, o autor modificou profundamente o conceito das ficções que abordavam o cenário rural como ambiente paradisíaco, onde viviam homens simples e bons em harmonia com a natureza. Para Crabbe, essa concepção distanciava-se da realidade do campo, onde, segundo ele, a vida era muito difícil e os aldeões eram pobres e oprimidos, mas também bêbados, desonestos e preguiçosos. Além de retratar a dura realidade da vida rural, o autor também abordou a literatura que se produzia sobre o tema como carente de verdade, conforme nota-se nos seguintes versos:

No longer truth, though shown in verse; disdain,  
But own the Village Life a life of pain. (CRABBE, 1808, p. 19)

Nesse sentido, o poeta considera importante para a literatura o aspecto da verossimilhança. Ao citar essa obra de Crabbe em *Reparação*, McEwan traz para o próprio

romance a mesma problemática. Considerando as citações anteriores, como o romance de Charlotte Lennox, no qual a heroína tomava leis cabíveis somente dentro da moldura literária dos romances de cavalaria e as aplicava na realidade, fica evidente a reflexão sobre a abordagem de conhecimentos desvinculados do mundo real dentro da arte literária e a possibilidade de que uma correspondência maior entre esses dois universos pudesse produzir conhecimentos mais úteis para os leitores.

Cabe observar, ainda, nessa referência de McEwan a Crabbe alguns pontos de ligação entre a biografia do poeta e a constituição da personagem Robbie, como o fato de ambos terem nascido e crescido no ambiente rural e não contarem com uma situação financeira suficiente para garantir-lhes a educação ou mesmo a subsistência. Ambos tiveram que recorrer à ajuda proveniente de figuras importantes, no caso de Crabbe, com a influência de Edmund Burke e no de Robbie com a do pai de Cecília. Somente a partir desses subsídios puderam chegar ao Trinity College. Essas similaridades apontam para a estratificação social da Inglaterra e das formas possíveis de ascensão naquela sociedade.

Essas questões sociais também aparecem de modo muito evidente em uma das referências mais notáveis a autores precedentes de *Reparação*: Jane Austen (1775 – 1817). McEwan declarou várias vezes que a obra dessa autora foi determinante para ele e para sua produção artística. Em entrevista concedida a Giron (2007), da revista *Época*, ao ser questionado sobre a construção arquitetônica de seus romances, ele respondeu: “Sou racionalista, como Jane Austen. Criar uma estrutura sólida é para mim uma forma de prazer”. Em outra entrevista, desta vez para Jeff Giles (2002), da *Newsweek Magazine*, o autor afirmou sobre *Reparação*:

Em meus cadernos eu o chamava “Meu romance de Jane Austen”. Eu não tinha “Northanger Abbey” ou mesmo “Mansfield Park”, de forma específica em mente, mas eu tinha uma noção de uma casa de campo e de algumas discrepâncias nas bases da superfície civilizada (p.62-63).<sup>79</sup>

Jane Austen foi a principal satirista de um gênero artístico muito explorado no final do século XVIII e início do século XIX, o romance romântico, principalmente de estilo gótico, voltado para as experiências sobrenaturais e horripilantes, de cenários sombrios como cemitérios, quartos escuros e corredores subterrâneos. Horace Walpole (1717 – 1797), com *The Castle of Otranto* (1764) e Ann Radcliffe, autora de *The Mysteries of Udolpho* (1794), alcançaram grande popularidade, e suas obras se transformaram em modelos para várias

outras publicações. *A abadia de Northanger*, (*Northanger Abbey*, 1818), por exemplo, é conhecido por ser uma paródia do romance gótico.

Há várias ligações entre as obras da autora inglesa e o romance de McEwan. A começar pelo aspecto arquitetônico da narrativa, os romances de Austen apresentam imensa preocupação com a verossimilhança e a autora procura sempre construir seus personagens e enredos de forma realística. Esse é também um traço importante da escrita de Ian McEwan, sabe-se, por exemplo, que ele consultou vários documentos e livros para compor o cenário da Segunda Guerra Mundial, especialmente da retirada de Dunquerque.

Os capítulos dos romances de Austen, em geral, terminam num clímax, que nem sempre será desenvolvido no próximo capítulo; muitas vezes, outros assuntos se interpõem e a resolução aparecerá depois de várias páginas. Esse recurso, que constitui um encadeamento complexo, prende a atenção do leitor, e também é largamente utilizado por McEwan.

A linguagem de Jane Austen é, como a de McEwan, muito elegante e refinada, ambos apresentam estilo conciso, que gera fluidez no texto. É notável também nos dois autores o uso da técnica do discurso indireto livre, ou seja, a incorporação da voz do personagem na voz do narrador, que possibilita captar pensamentos muito profundos e expô-los para o leitor. No fragmento seguinte, tem-se um exemplo do emprego desse tipo de discurso em *A abadia de Northanger* (2011). Esta passagem reproduz a tomada de consciência de Catherine, após ter bisbilhotado uma arca e um armário à procura de algum segredo sinistro escondido a longo tempo e ter encontrado apenas uma colcha de cama, um rolo de papéis que continha uma lista de lavanderia e anotações de um ferreiro. Ela então se recrimina de ter se deixado influenciar por fantasias produzidas nas suas leituras de romances góticos, quando a realidade estava tão evidente:

Sentiu-se humilhada no mais alto grau. A aventura da arca não poderia ter lhe conferido alguma sabedoria? Uma quina da arca, surgindo na visão de Catherine enquanto ela se mantinha deitada, pareceu assumir uma postura de reprovação. Nada poderia ser mais claro, agora, do que o caráter absurdo de suas recentes fantasias. Presumir que um manuscrito produzido muitas gerações antes pudesse ter permanecido oculto num aposento como aquele, tão moderno, tão habitável! Ou que lhe coubesse ser a primeira a ter aptidão para destrancar um armário cuja chave estava disponível para qualquer pessoa!  
Como ela podia ter enganado tanto a si mesma (p. 185) ? <sup>80</sup>

Em *Reparação*, nota-se o uso da mesma técnica do discurso indireto livre. O fragmento a seguir está inserido no episódio em que, após ler um bilhete de Robbie, Cecília é tomada por um entendimento repentino de sua atração por ele; assim como Catherine, ela

também se recrimina por não ter percebido antes a situação que naquele momento se apresentava com tanta clareza:

É claro, é claro. Como ela não percebera antes? Tudo estava explicado. O dia inteiro, as últimas semanas, sua infância. Toda sua vida. Agora estava tudo claro. Por que ela levava tanto tempo para escolher um vestido, disputara a posse de um vaso, achara tudo tão diferente e não conseguira sair dali. O que a tornara tão cega, tão obtusa? (p. 137)

Também é comum nos romances dos dois autores a incorporação de outros gêneros como o drama e a epístola dentro da moldura narrativa. Em *A abadia de Northanger*, por exemplo, o início do capítulo 27 traz uma carta da personagem Isabella para Catherine, no capítulo 25 há uma carta do irmão da heroína para ela, e em outros romances da autora esse artifício é recorrente. Em *Reparação*, McEwan introduz uma carta que teria sido escrita pelo editor chefe da revista *Horizon*, e também uma carta de Cecília para Robbie, diluída na narrativa.

Essa apropriação do gênero epistolar dentro do romance ficou muito popular na Inglaterra, principalmente depois que Richardson escreveu *Pamela* e *Clarissa*, ambos compostos por cartas. Esse recurso permite ao leitor ter acesso ao ponto de vista das personagens que escrevem as cartas e das que as lêem. Além dessa pluralidade de óticas, as missivas podem servir para introduzir o conflito, para desvendar situações obscuras e também para atestar a natureza aberta do romance.

Quanto à incorporação do drama, além de atender aos propósitos das epístolas, abre ainda a discussão de como esse gênero era visto pela sociedade da época. Em *Mansfield Park* (1814), por exemplo, a peça *Lover's Vows* chegou a ser ensaiada pelos personagens, mas não foi representada, porque o patriarca Sir Thomas, voltou do Caribe a tempo de por um termo naquilo que ele considerava ser uma imoralidade. Seu filho, Edmund havia se oposto, num primeiro momento, à representação, que deveria ocorrer na casa onde moravam, por considerar imprópria para as irmãs, mas acabou cedendo e aceitando um papel, com o intuito de evitar a participação de um cavalheiro que não tinha relações próximas com a família. A heroína, Fanny, negou-se a participar da encenação. Além da questão moral, a incorporação dessa peça colocava em evidência traços dos personagens na escolha dos papéis que representariam. A filha mais velha, Srta. Beltram, tomaria o papel principal, de uma nobre, e à Fanny, a prima pobre, que vivia de favores com a família, foi oferecido representar a mulher do camponês. O primo Tom, ao convidá-la, usou os seguintes termos:

Você não deve ter medo, é um papel insignificante, um mero nada, e não tem mais do que seis falas. E não fará a menor diferença se ninguém ouvir uma só palavra do que disser, então poderá se comportar como um ratinho se quiser, mas precisamos olhar para você (AUSTEN, 2011, p. 139).

Essa passagem mostra as relações perniciosas produzidas pela situação da sociedade inglesa naquele contexto, mostrando que os mais favorecidos financeiramente, consideravam os pertencentes às classes mais baixas como “ratinhos”, como desimportantes. Entretanto, no romance, Fanny é a protagonista, de forma que esse contraste de papéis chama a atenção do leitor para os aspectos constituintes dos personagens.

Em *Reparação*, a peça *Arabella em apuros*, escrita por Briony, deveria ser representada por ela, no papel principal, o de Arabella, e pelos primos do norte, os filhos da “doida da Hermione”, a tia que estava se divorciando e deixou os filhos na casa de campo em Surrey para viajar com o amante a Paris. Também no romance de McEwan, o drama não chegou a ser encenado na ocasião a que se propunha, já que os ensaios enfureceram a autora por causa da má atuação dos primos e porque a prima adolescente, Lola, havia conseguido para si, astuciosamente, o papel principal, deixando Briony apenas como diretora.

Em contraste com *Lovers' Vows*, considerada imoral, o melodrama de Briony tinha intenção de passar uma lição de moral no irmão, mostrando a diferença de status que o gênero adquiriu naquele contexto de 1935. O livro de McEwan tem início com essa peça e num processo de circularidade, termina com a representação da mesma pelas crianças da família, na ocasião do aniversário de 77 anos da autora, comemorado na casa de campo, transformada, então, no Hotel Tilney. Evidentemente, o nome do hotel é uma referência à família Tilney, de *A abadia de Northanger*.

Esse episódio da peça abre espaço no romance de McEwan para reflexões acerca das diferenças entre o gênero literário e o dramático, conforme atesta o seguinte fragmento:

Uma história era algo direto e simples, que não permitia que nada se intrometesse entre ela e seu leitor – nenhum intermediário incompetente e cheio de ambições próprias, nenhuma pressão do tempo, nenhuma limitação de recursos. Na história era só querer, era só escrever e ter um mundo inteiro; numa peça era necessário utilizar o que estava disponível: não havia cavalos, não havia ruas, não havia mar. Não havia cortina. Agora que era tarde demais, a idéia lhe parecia óbvia: uma história era uma forma de telepatia. Por meio de símbolos traçados com tinta numa página, ela conseguia transmitir pensamentos e sentimentos da sua mente para a mente do leitor. Era um processo mágico, tão corriqueiro que ninguém parava para pensar e se admirar (p. 51).

Por meio dessas constatações de Briony, esse excerto evidencia a intenção do autor de pôr à mostra o processo “mágico” da literatura, que “ninguém parava para pensar” e as diferenças entre os gêneros, instigando o leitor a refletir a respeito.

Os cenários dos romances de Jane Austen são recriados em *Reparação*, como a propriedade do Sr. Rushworth, Sotherton Court, de *Mansfield Park*, que abrangia “setecentos acres, sem incluir as pradarias” (p. 57), e exibia uma alameda de carvalhos situada atrás da mansão. Um grupo de personagens é convidado a fazer uma excursão pela casa:

Todos seguiram o Sr. Rushworth, que os conduziu aos diversos aposentos, alguns majestosos, outros amplos, e mobiliados de acordo com os ditames de cinquenta anos antes, com pisos lustrosos de mogno, adamascado e mármore, uns decorados, outros talhados, cada um com uma beleza particular (AUSTEN, 2011, p. 83).

Depois de percorrer a parte interna da mansão, os personagens foram conhecer o terreno externo, atravessaram um terraço cheio de faisões e flores para chegar ao bosque de pinheiros e faias, que terminava num portão de ferro, a partir do qual se estendia o parque. Em *Reparação* há uma descrição semelhante da parte externa da casa de campo:

A sombra densa e fresca do bosque era um alívio; os troncos das árvores, esculpidos em formas intrincadas, eram encantadores. Tendo passado pelo portão de ferro e pelos rododendros no fosso, atravessou o parque aberto (p. 29).

Essas casas de campo eram recorrentemente retratadas nos romances de Austen, pois suas histórias tratavam, de famílias do ambiente rural e de suas viagens de férias para cidades como Bath e Londres. Em *Razão e sentimento*, (*Sense and Sensibility*, 1811), ela descreve o cenário do sudeste da Inglaterra na última década de 1790, com ênfase para grandes mansões como a de Norland Park e Cleveland. Há também, referência a um templo grego que a personagem Marianne pretende visitar, mas é impossibilitada por causa de uma gripe. Em *Persuasão*, (*Persuasion*, 1818), são descritos o solar de Kellynch e o chalé de Uppercross; em *Orgulho e preconceito* (2011), (*Pride and Prejudice*, 1813), são apresentadas as casas de Netherfield e Pemberley; em *A abadia de Northanger*, evidentemente, descreve-se a própria abadia e em *Emma* (1815) aparece Hartfield, em Surrey.

Em *Reparação*, o autor revela a decadência desse cenário pomposo das mansões rurais, embora a família Tallis resida numa dessas grandes casas de campo, a propriedade é descrita da seguinte maneira:

O sol da manhã, como qualquer outra iluminação, não conseguia disfarçar a feiúra da casa dos Tallis – mal completara quarenta anos de existência, tijolos de um laranja vivo, uma estrutura atarracada, janelas com caixilhos de chumbo, estilo gótico baronial. (...) Antes havia ali uma casa do século XVIII, que fora destruída por um incêndio no final da década de 1880. O que restava era o lago artificial com sua ilha e duas pontes de pedra por onde passava o caminho da garagem, além de um templo de estuque, em ruínas, à margem do lago (p. 31).

Há também nos romances de McEwan e Austen, outra similaridade: os diálogos sobre literatura. É comum nas obras desses autores os personagens fazerem elogios ou críticas a obras literárias. Anteriormente, no presente capítulo da pesquisa, tratou-se de um diálogo entre Robbie e Cecília a respeito do romance *Clarissa*, de Richardson. Em *A abadia de Northanger* (2011), apresenta-se o seguinte diálogo entre Henry Tilney e Catherine:

- Nunca olho para a colina – disse Catherine, enquanto caminhavam ao longo do rio – sem pensar no sul da França.
- A senhorita já esteve no estrangeiro, então? – perguntou Henry, um pouco surpreso.
- Não! Eu me refiro a coisas que já li. Sempre me vem à mente a região que Emily e seu pai percorreram, em *Os mistérios de Udolpho*. Mas ousou dizer que o senhor nunca lê romances.
- Por quê?
- Porque eles não são inteligentes o bastante para o senhor. Cavalheiros preferem leituras melhores.
- A pessoa que não sente prazer com um bom romance, seja cavalheiro ou dama, só pode ser intoleravelmente estúpida. Li todas as obras da sra. Radcliffe, e a maioria delas com grande prazer. *Os mistérios de Udolpho*, uma vez que o comecei, não pude mais deixá-lo de lado. Lembro que o terminei em dois dias... com os cabelos em pé o tempo todo (p.116-117).

Os diálogos sobre literatura, além de representarem a opinião corrente da sociedade acerca das publicações da época, demonstram o status do romance em diferentes contextos históricos, e exigem do leitor um espírito crítico para avaliar o julgamento das personagens sobre as obras tratadas.

Além desses diálogos, há correspondências quanto aos roteiros e temas, visto que os dois autores retratam a instituição familiar, as transposições de classes sociais, fazem referências ao sistema educacional inglês, e se utilizam do par romântico para compor os enredos. Entretanto, as histórias de Austen apresentam sempre final feliz, o que quase nunca ocorre nos romances de McEwan. Outra disparidade entre os autores nas questões temáticas é em relação à violência. Austen não a descreve a não ser no nível psicológico e verbal, já em McEwan o leitor se depara com pernas separadas dos corpos, com soldados com o cérebro à mostra na enfermaria, entre outras mazelas da guerra.

Em relação ao par romântico, na enumeração tratada na parte anterior deste capítulo, McEwan faz referência aos personagens Knightley e Emma da obra *Emma* (1815): “Tantos livros, tantos casais felizes ou trágicos sobre os quais jamais haviam conversado! Tristão e Isolda, o duque Orsino e Olívia (e Malvolio também), Tróilo e Créssida, o Sr. Knightley e Emma, Vênus e Adônis, Turner e Tallis” (p. 245).

Tanto as obras de Austen quanto as de McEwan foram adaptadas para o cinema. No caso de *Orgulho e preconceito*, cuja terceira versão cinematográfica chegou às telas em 2005, essa similaridade é ainda maior visto que, assim como *Desejo e Reparação* (2007), foi dirigida por Joe Wright e teve a atriz Keira Knightley como atriz principal.

As referências explícitas a Jane Austen ocorrem, em *Reparação*, na epígrafe, um excerto de *A abadia de Northanger*, conforme foi tratado no capítulo 2 desta pesquisa; também na cena em que Robbie caminha para a casa de Cecília e passa a imaginar-se aos cinquenta anos de idade, quando poderia ser médico e levar para a sua nova biblioteca “os poemas setecentistas que quase o haviam convencido a se tornar paisagista, seu exemplar de Jane Austen de terceira edição” (115). Ele acreditava que essas leituras refinadas o deixariam mais sensível ao sofrimento humano e fariam dele um melhor médico.

Essa ponderação de Robbie entra em confronto com a cogitação de Emily, mãe de Cecília, acerca do poder da literatura no sentido de “melhorar” o ser humano ou de ser útil. Ela compara a formação em literatura da filha à de Paul Marshall em química, e reflete sobre o assunto:

Havia passado três anos no Girton College lendo os livros que poderia perfeitamente ter lido em casa – Jane Austen, Dickens, Conrad, tinha tudo aquilo na biblioteca da casa, as obras completas. Por que motivo o fato de ter lido os romances que todos liam nas horas de lazer fazia com que ela se achasse melhor que todo mundo? Até mesmo um químico tinha lá sua utilidade. E aquele havia descoberto uma maneira de fazer chocolate com açúcar, substâncias químicas, corante marrom e óleo vegetal. Sem manteiga de cacau. A produção de uma tonelada dessa substância, ele explicara enquanto tomavam aquele estranho coquetel por ele preparado, saía quase de graça. Ele conseguiria vender mais barato que seus concorrentes e além disso aumentar sua margem de lucro. Talvez um pensamento vulgar, mas quanto conforto, quantos anos de tranquilidade não poderiam ser gerados por aqueles tonéis baratos (p. 185)?

Nessas reflexões de Emily, ela atenta para a “inutilidade” da formação de Cecília, principalmente diante das circunstâncias financeiras, visto que a fórmula de um químico poderia render “anos de tranquilidade” e “conforto”, ou seja, para ela, o diploma do milionário do chocolate traria a ele benefícios financeiros, e esses valores ela não conseguia observar no diploma da filha. O contraste entre o pensamento de Robbie e a reflexão de Emily

reforça a problemática a respeito da utilidade da literatura na vida prática, que é recorrente em *Reparação*.

Há ainda outro elemento de ligação entre as obras de Austen e McEwan que é a incorporação de contos de fadas no romance. Segundo Lynch (1998): “*Persuasão* reescreve a narrativa de Cinderela, pois desloca a ênfase do conto de fadas da transformação da heroína em uma beleza para o segundo olhar do príncipe no rosto dela” (p. 219).<sup>81</sup> Essa constatação de Lynch refere-se ao fato de a heroína de *Persuasão*, Anne Elliot, órfã de mãe, ser delegada a um segundo plano pelo pai e pela irmã. Sua única amiga, Lady Russell, havia desencorajado o seu noivado com um jovem oficial da marinha inglesa, Frederick Wentworth, por considerar que ele não era socialmente adequado para casar-se com ela. Anne rompeu o compromisso, mas nunca o esqueceu. Oito anos depois, eles se reencontraram, quando o jovem se tornara capitão e fizera grande fortuna, e depois de vários contratempos, ele propôs novamente o casamento, e dessa vez ela o aceitou como marido.

Na época de Jane Austen reacendeu-se o interesse pelos contos de fadas, e com a ascensão do romantismo eles foram se popularizando significativamente no século XIX. Os irmãos Grimm, Jacob (1785 – 1863) e Wilhelm (1786 – 1859), estudiosos dedicados da filologia e do folclore alemão, fizeram várias pesquisas e reuniram histórias orais, lendas, contos, fazendo compilações, nas quais registraram mais de 200 histórias infantis. Eles publicaram várias obras sobre o assunto, entre elas, a coleção *Kinder – und Hausmärchen* (1812-14) que chegou à Inglaterra em 1823 com o título de *Children’s and Household Tales*. Essa obra exerceu grande influência nos autores do período e houve uma retomada desse tipo de conto na produção literária da época romântica. Mas as recriações e referências aos contos de fadas se estendem até atualmente na literatura, e cada autor, em sua particularidade, retoma e reconstrói esse tipo de narrativa à sua maneira.

Também em McEwan a incorporação do conto de fadas acontece, e pode ser notada no encontro entre Lola e Paul Marshall, no qual, o autor faz uma atualização de *Chapeuzinho Vermelho* dentro de um contexto capitalista, de acordo com a época contemporânea, em que publicou *Reparação*. Enquanto ele mantém certos índices da versão contada pelos irmãos Grimm, como os docinhos e os riscos da menina adolescente ser atacada pelo lobo mau, outras particularidades são completamente subvertidas; a capa vermelha é recriada no cabelo ruivo de Lola; a preocupação da mãe em manter a filha no caminho da tradição, como se observa no conto é invertida, a filha é que defende a mãe dos boatos que circulavam em torno do divórcio e do caso extra-conjugal, ou seja, o desvio da tradição é tomado pela mãe da

menina e não por ela; o jogo sedutor, que na versão dos Grimm é enganoso e parte do lobo mau, em McEwan é dividido entre Marshall e Lola, e quem traz os doces é o “lobo”.

No conto dos irmãos Grimm (2004), há um diálogo composto por perguntas e respostas, no qual Chapeuzinho aborda o lobo, perguntando-lhe por que seus olhos, orelhas e boca eram tão grandes. Como se percebe, essas questões se dirigem a particularidades físicas; já em *Reparação*, elas se convertem em afirmativas e se concentram nas vestimentas, na condição externa, nas roupas e sapatos caros, próprios do sistema capitalista:

Disse Marshall a ela: “Você tem muito bom gosto em matéria de roupa. Essa calça cai muito bem em você, a meu ver”.  
 (...) “A gente comprou lá na Liberty’s.  
 (...) “E eu gostei dos seus sapatos”.  
 Ele entortou o pé para examinar a qualidade do trabalho. “É Ducker’s, The Turl.”  
 (...)  
 Depois de abrir uma barra de chocolate de sua fábrica e exibi-la aos três irmãos disse:  
 “O nome da barra é Army Amo.”  
 “Amo amas amat”, disse ela (pp. 77 – 78).

Nota-se a ironia de McEwan, na aproximação de nomes importantes de grifes inglesas e ao de Army Amo, que seria usado na guerra, apontando, assim as relações entre o capitalismo e o grande conflito histórico, bem como no fato de associar o amor à munição. O lobo mau capitalista tem interesses no dinheiro e na guerra.

A Liberty’s, na qual Lola afirma ter comprado suas calças, é uma loja de departamentos, muito tradicional, localizada numa das principais ruas de Londres, a Regent Street, desde 1875 e vende artigos de luxo. Os sapatos de Marshall, da loja Ducker & Son, feitos sob medida, desde 1898, destinavam-se a clientes importantes como o barão Von Richthofen e os escritores Evelyn Waugh e J. R. R. Tolkien. Assim, mostram-se nesse fragmento, os interesses dos personagens em marcas famosas. Essas marcas passam, portanto, a ocupar certos meios de sedução nos tempos capitalistas.

A última frase de Lola refere-se a uma das primeiras conjugações aprendidas pelos alunos ingleses nas aulas de latim, a do verbo amar: I love (amo), you Love (amas), He/she/it loves (amat), we love (amamus), you love (amatis), they love (amant), e indica que ela confundiu o sentido de “amo” dado por Marshall, visto que “ammo” em inglês é a abreviatura ou forma coloquial da palavra “ammunition”, que significa munição. Ele tencionava vender seus chocolates Army Amo para o governo como suprimento dos soldados na guerra. Ela interpretou o nome da barra com relação ao verbo amar.

Na sequência desse diálogo entre os dois personagens, ocorre mais uma inversão do conto de fadas:

Cruzou e descruzou as pernas. Depois respirou fundo. “Dê uma mordida”, disse ele em voz baixa. “Você tem que morder”.

Com um estalo ruidoso, a cobertura cedeu aos incisivos intactos da menina, revelando o branco do lado interno da camada de açúcar e o chocolate negro por baixo. (...)

Lola ria de boca cheia de Amo (80).

Nesse fragmento, percebe-se que Marshall, ao oferecer o chocolate à menina, com a voz baixa, ou seja, sedutoramente, usa o imperativo para que ela morda o doce. E Lola acata a ordem. A referência aos “incisivos intactos” revela a subversão, pois os dentes incisivos, por serem pontiagudos e terem a função de dilacerar os alimentos, deveriam ser usados pelo lobo, mas em *Reparação*, é usado pela vítima, que deixa de sê-lo, quando demonstra prazer: “ria de boca cheia”. Assim, os papéis de vítima e de algoz aparecem trocados na atualização do conto de fadas feita por McEwan.

A sequência dos acontecimentos dessa relação de Paul Marshall e Lola envolve “um ataque” na noite escura e quente de 1935, em ambiente externo. O problema é que a obra não esclarece se a iniciativa da relação sexual partiu do “lobo” ou da “chapeuzinho”, se foi de Marshall ou de Lola, se houve consenso, se houve estupro. O fato é que ambos se casaram e viviam passeando pelas ruas de Londres de Rolls Royce, outro símbolo da potência capitalista. Pode-se considerar, então, que o conto de fadas reescrito por McEwan em seu romance denuncia as relações de interesse da época contemporânea.

É certo que outras similaridades entre as obras de Jane Austen e McEwan poderiam ser avaliadas; entretanto, a pesquisa procurou deter-se somente nas correspondências mais evidentes.

Muitas referências a escritores e obras em *Reparação* aparecem somente em enumerações, principalmente citadas por Robbie, que procurava sempre apoio na literatura para compreender as suas experiências. Depois de ter visto Cecília seminua no episódio da fonte, ele rememora a época de estudos em Cambridge, quando houve um longo distanciamento entre os dois. Pegou um volume sobre paisagismo dedicado a Versailles que havia emprestado da biblioteca dos Tallis e lembrou-se de como Cecília havia subido na escada para alcançar a obra e entregar para ele. Passou então a tocar e a cheirar o livro de capa de couro onde estariam as digitais dela e se perguntou:

Como chegara àquele ponto, àquele estado avançado de fetichismo do objeto amoroso? Freud certamente teria algo a dizer sobre o assunto em seus *Três ensaios sobre a sexualidade*. E também Keats, e Shakespeare, e Petrarca, e todo mundo, e mais o *Romance da Rosa*. Ele passara três anos estudando, distanciado, os sintomas,

que lhe pareciam simples convenções literárias, e agora, na solidão, como um cortesão com um traje cheio de babados e plumas na entrada de um bosque a contemplar um lenço caído no chão, estava adorando os vestígios dela – não um lenço, mas as impressões digitais! – ao mesmo tempo em que sofria o desdém de sua dama (p. 106).

Nessa citação, nota-se, portanto, que Robbie reflete mais uma vez, sobre a correspondência da literatura em sua vida prática, porque ele afirma que aquilo que imaginava ocorrer apenas na ficção, passou a acontecer de fato. Suas considerações tratam da modalidade do amor cortês, no qual a dama era um ser superior e quase inalcançável, por quem o cortesão era desdenhado. Sem poder tocar a amada, restava ao apaixonado adorar os vestígios dela. A expressão “e todo mundo” utilizada entre os nomes de grandes autores literários e o *Romance da rosa*, aproxima o sentimento dos seres “comuns”, daqueles que são retratados pelos poetas.

No excerto anterior, Robbie alinha o tema do amor cortês ao do fetiche, considerando que a inalcançabilidade da amada gera um desvio de ordem erótica para um objeto que metonimicamente remete à dama. Essa idéia do fetiche como desvio de ordem sexual é reforçada pela citação da obra de Freud, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), na qual o fundador da psicanálise considera o desvio do ser amado para as coisas que lembram esse ser como uma das maneiras de contornar a angústia de não poder ter o acesso de forma direta e chama a isso de fetiche: “O objeto sexual normal é substituído por outro que conserva alguma relação com ele, mas é inteiramente inadequado para servir ao objeto sexual normal” (p. 154) .

Os outros autores citados no excerto trataram da temática do fetiche. Em John Keats (1795 – 1821), poeta da segunda geração do Romantismo, autor de poemas belíssimos como *La Belle Dame Sans Merci*, *Endymion*, *Lamia*, *Isabella*, de muitos sonetos, bem como das prestigiadas odes à urna grega, à melancolia, à psyche, ao rouxinol, à indolência, ao outono, entre outras, há vários exemplos. A linguagem de Keats é sensual e até luxuriosa. Entre suas obras que trataram do fetichismo do objeto amoroso, destaca-se *Isabella, or the Pot of Basil* (1818), que aborda um estilo de fetiche macabro.

O longo poema narrativo trata da história de amor entre Isabella e Lorenzo. O par chegou a se casar, mas foi vítima dos irmãos da heroína, dois judeus capitalistas, donos de indústria, que não se conformavam com a diferença de classes entre os amantes e por isso assassinaram Lorenzo e o enterraram na floresta. A moça passou a ter visões e chegou mesmo a ouvir o fantasma do amante dando-lhe as coordenadas para encontrar o lugar onde estava sepultado. Com a ajuda de uma criada, ela encontrou o corpo do marido, cavaram o túmulo e

cortaram a cabeça do morto, a qual Isabella levou consigo e passou a tratá-la como fetiche, chegando mesmo a usar um pente de ouro nos cabelos do marido, lavar o rosto dele com suas próprias lágrimas, enrolar a cabeça num tecido de seda e a enterrar num vaso de jardim, no qual plantou “basil” (manjericão). Depois regava a planta com lágrimas. Mas os irmãos descobriram o vaso e desenterraram a cabeça. Certos de que corriam riscos de serem descobertos fugiram, mas a destruição do vaso, no caso do fetiche, levou Isabella à morte.

A escolha pelo manjericão não é, evidentemente, aleatória, pois é uma planta muito simbólica, e, de acordo com Breno Marques da Silva (1994), desde a antiguidade, essa erva é empregada no tratamento de melancolia e de fixação obsessiva, simbolizando, na Grécia, o luto e o amor lavado em lágrimas.

Quanto à referência, na citação acima, a Shakespeare, há na comédia *Trabalhos de Amor Perdidos*, um exemplo de fetiche expresso pelo soldado Dom Adriano de Armado, o qual se declara apaixonado pela camponesa Jaqueneta: “Chego a venerar o próprio solo vil em que os seus sapatos, mais vis ainda, guiados pelos pés, que são vilíssimos, se locomovem” (p. 117).

Dentro dessa perspectiva da inalcançabilidade, Francesco Petrarca (1304 – 1374) pode ser lembrado por sua Laura, a figura feminina celebrada no *II Cancioneiro*, pela qual era desdenhado. O poeta italiano direcionou seu amor não correspondido aos sonetos que compunha. Tais poemas tratam do amor como desejo pelo intangível.

*O Romance da rosa*, traduzido para o inglês por Chaucer, conforme se viu no início deste capítulo, é um poema francês medieval que descreve as tentativas infrutíferas de um cortesão para conquistar sua amada. Na obra ela é representada por uma rosa, de forma que essa flor passa a ser o objeto de adoração.

*Reparação* faz referências a alguns autores da época Realista, como Charles Dickens e dialoga com as obras de outros escritores realistas como Thomas Hardy e Henry James.

O nome de Charles Dickens aparece apenas citado na obra, pela perspectiva de Emily, quando ela faz considerações a respeito de Cecília, refletindo que o diploma que a filha havia conseguido em Cambridge além de não ter utilidade nenhuma, ainda servira para deixá-la esnobe:

Havia passado três anos no Girton College lendo os livros que poderia perfeitamente ter lido em casa – Jane Austen, Dickens, Conrad, tinha tudo aquilo na biblioteca da casa, as obras completas. Por que motivo o fato de ter lido os romances que todos liam nas horas de lazer fazia com que ela se achasse melhor que todo mundo? (p. 185).

A questão que Emily se propõe acerca da leitura dos clássicos ingleses pela filha, não por lazer, mas como especialista em literatura pelo Girton College, se estende para o leitor no sentido de refletir a respeito das diferentes possibilidades de leitura, seja como entretenimento, ou com um espírito criticamente preparado para avaliar as obras lidas. Além disso, a referência direta aos autores “que todos liam” mostram o grau de popularidade alcançado pelos autores citados.

Charles Dickens (1812 – 1870) é considerado, nas palavras do historiador Louis Cazamian, “provavelmente o mais nacional, o mais típico” (*apud* SENNA, 1989, p. 295) dos romancistas ingleses. De acordo com Jorge de Senna, “poucos escritores como ele, terão tão desinteressadamente posto a pena a serviço da denúncia das injustiças, dos erros, das traições à fraternidade e à solidariedade humanas” (p. 295).

A temática engajada de Dickens tomou ainda mais fôlego após a época de prosperidade vivida nas décadas de 1850 e 1860, a partir da qual seguiu-se um período de grave crise econômica que se desencadeou em 1873 e se fez sentir até 1896 em todos os países capitalistas. Nessa época, muitos bancos faliram, as indústrias agonizavam, a agricultura enfrentava sérios problemas e o desemprego e a miséria cresciam assustadoramente. Esse contexto de desânimo e pessimismo foi retratado, principalmente por Thomas Hardy (1840-1928).

Esse autor se destacou na poesia, e seus romances, embora tenham sido rechaçados pela crítica da época, posteriormente alcançaram lugar de destaque na literatura inglesa. Entre eles, destacam-se *Tess of the d'Urbervilles* (1891) e *Jude the Obscure* (1895).

O primeiro trata da história de Tess, uma jovem proveniente de uma família muito pobre da vida rural que experimenta uma sucessão trágica de acontecimentos terríveis que culminam em sua morte por enforcamento. Em *Judas, o obscuro*, a trajetória do protagonista é tão trágica como a de Tess. Judas Fawley era órfão, desejava ir para a Universidade e tornar-se professor e clérigo. Embora tenha trabalhado arduamente para conseguir os meios de realizar seu sonho, nunca chegou à Universidade. Levou uma vida nômade, casou-se e separou-se, adoeceu, morreu sozinho e abandonado.

Assim, em ambos os romances, o autor mostra os personagens indefesos diante das adversidades, não importa o quanto lutem, eles não conseguem escapar de uma condição determinada pelo sistema social em que estavam inseridos. O fracasso permanente conduz sempre à condição de desamparo, de solidão e de pessimismo, representando o vazio vivido pelo homem no final do século XIX. Para Senna (1989):

Tess e Jude, precisamente os protagonistas que mais ofenderam a segurança vitoriana, são exemplos dessa amargura total, em que apenas se vislumbra, de longe, a única conformidade legítima que é a identificação com o caráter necessário de um destino absurdo. O calvário social de Tess, e o calvário de Jude, traído pelo amor e pela amizade, ascendem assim ao plano da grande tragédia (p. 310).

*Reparação* evoca essas obras de Thomas Hardy quando retrata as inspirações individuais e os limites impostos pela sociedade aos desejos humanos. O personagem Robbie, por exemplo, foi abandonado pelo pai, e, mesmo recebendo ajuda do dono da fazenda onde foi criado para chegar à universidade, experimentar o paisagismo, as letras, sonhar em ser médico, acabou preso e enviado para a Guerra. Essas trajetórias de lutas, sonhos e fracassos dos personagens trazem à tona um traço importante da ficção realista, que é a questão do real versus imaginário, também latente na obra de McEwan.

A ficção realista compreendeu diversos contextos durante esse período tão cheio de mudanças que foi o do século XIX. Na época de 1896 até 1914, houve uma retomada do crescimento econômico, que gerou a Segunda Revolução Industrial, na qual, o vapor e o carvão cediam espaço à eletricidade e ao petróleo. Assim, apareceram grandes avanços tecnológicos, as cidades se iluminaram, o sistema de transportes se desenvolveu consideravelmente e o imperialismo econômico tomou fôlego.

O crescimento industrial formou uma onda de pensamento que valorizava o burguês que se tornou milionário por métodos próprios e não pela herança, como era comum na aristocracia. Se por um lado, abordava-se essa riqueza crescente, por outro, demonstravam-se os problemas sociais de uma classe miserável explorada por essa burguesia emergente. Novos sistemas de pensamento filosófico como o de Charles Darwin, com sua teoria sobre a evolução das espécies, influenciaram a visão de mundo desse período. O público leitor havia crescido consideravelmente, mesmo com uma preparação cultural ainda medíocre, e o romance triunfou como gênero literário dessa massa de leitores.

Um dos autores de grande destaque nesse contexto foi Henry James (1843 – 1916), o qual retratou a sociedade das famílias poderosas e elegantes, e dedicou-se, principalmente, a escrever romances em que se revelavam sua preocupação técnica, concentrando-se mais nos aspectos psicológicos dos personagens, através dos quais soube retratar a complexidade da alma humana. Pode-se perceber uma conexão de ao menos duas de suas obras com *Reparação*.

Em uma delas, *A taça de ouro* (*The Golden Bowl*, 1904), James aborda a relação entre indivíduo e sociedade, considerando que a classe burguesa dá certa autonomia ao indivíduo, enquanto na aristocracia, o encadeamento com a sociedade é muito mais estreito. O modelo

aristocrático já se achava em declínio desde o século XVIII, e não conseguiu resistir às revoluções do século XIX. Na Europa, havia muitos casos de aristocratas, portadores de importantes títulos de nobreza, mas sem nenhum dinheiro, e uma das soluções que encontravam para manter o status era a de casar-se com alguém proveniente da burguesia, possuidora de fortuna, mas não dos títulos nobres. Era uma espécie de troca simbiótica entre as duas classes.

Nesse romance, Adam Verver, um milionário americano, colecionador de artes, estabeleceu-se na Inglaterra com sua filha Maggie, a qual se casa com Amerigo, um príncipe italiano sem fortuna. A jovem vive em um mundo de inocência a contemplar a tradição “perfeita” de seu marido. Convida para o casamento uma velha amiga de escola, Charlotte Stant, sem saber que ela e Amerigo haviam sido amantes e não puderam se casar porque nenhum dos dois tinha dinheiro. Depois de seu casamento, Maggie induz o pai a se casar com Charlotte. A proximidade dos amantes restabelece os vínculos entre ambos e inicia-se, assim, o adultério.

A taça de ouro é o objeto que Charlotte gostaria de ter comprado para presentear Maggie pelo casamento, e posteriormente foi comprado pela própria Maggie. Na verdade, a taça é de cristal coberta por uma fina camada de ouro e apresenta uma rachadura, simbolizando a falha da tradição trazida pelo príncipe, e também a inocência de Maggie em relação a esse passado de histórias. Uma vez quebrada em três partes, representando assim o triângulo amoroso, atinge outros significados, como o de que naquela sociedade não há lugar para a ingenuidade, e a dissimulação se faz sempre necessária.

Esse objeto remete ao vaso que Cecília e Robbie quebraram, também em três partes no episódio da fonte, cuja ruptura, além de outras simbologias, aponta para a perda da inocência e para o desnudamento das questões sobre a transposição de classes sociais.

O outro livro de Henry James que dialoga com *Reparação é Pelos olhos de Maisie* (2010), (*What Maisie Knew*, 1897). A conexão entre os dois romances se dá, principalmente, pela maneira de explorar o ponto de vista infantil, respeitando os limites de conhecimento da infância. A obra é narrada em terceira pessoa, mas utiliza a perspectiva de Maisie, a partir dos seus seis anos e a do narrador.

Os pais de Maisie se divorciam de forma conturbada, deixando-a no centro dos desentendimentos dos adultos, assim, a circunstância do divórcio e as intrigas do mundo adulto são tratadas pela perspectiva da menina.

Esse recurso de abordagem do ponto de vista infantil sobre o mundo adulto foi sempre muito utilizado por McEwan, desde as suas primeiras coletâneas de conto, no primeiro

romance, *O jardim de cimento*, na obra infantil, *O sonhador*, e também em *Reparação*. Neste último, além de abordar o olhar de Briony diante dos eventos, em especial daqueles ligados aos aspectos da sexualidade, como o episódio da fonte, a relação sexual de Cecília e Robbie na biblioteca, e depois, a relação de Lola e de seu possível “agressor” às margens do templo grego, há também no livro a questão do divórcio dos pais sendo vista pelos primos gêmeos da protagonista, Jackson e Pierrot, de nove anos, e por Lola, de quinze anos.

Num diálogo, os gêmeos dizem à irmã, que não gostam de ficar na mansão dos Tallis e desejam voltar para a casa dos pais. Lola tenta acalmá-los prometendo a volta para o mais breve possível, ao que Jackson replica:

“Que voltar para casa, que nada. Isso é história sua. A gente não pode voltar para casa...” fez uma pausa para criar coragem. “É o divórcio!”

Pierrot e Lola ficaram petrificados. A palavra nunca tinha sido usada na frente das crianças e nunca fora pronunciada por elas. As consoantes macias insinuavam uma obscenidade impensável, a sibilante sussurrava a vergonha da família. O próprio Jackson pareceu consternado no momento em que a palavra lhe escapou dos lábios, mas agora não havia como desdizê-la, e, na sua imaginação, pronunciá-la em voz alta era um crime tão grave quanto o próprio ato que ela designava, fosse o que fosse. Nenhum deles, nem mesmo Lola, sabia muito bem o que era. Ela avançou em direção ao irmão, os olhos verdes apertados como olhos de gato.

“Você tem coragem de dizer uma coisa dessas” (p. 73-74)?

Em entrevista, questionado sobre seu interesse em usar a perspectiva de crianças e adolescentes, McEwan respondeu:

Eu encontrei nas vozes da adolescência um distanciamento, que foi útil retoricamente. Eu tinha lido histórias da tradição literária de “cruzar a linha de sombra”, de emergir para o jovem mundo adulto. (...) Os adolescentes foram uma presença útil na forma do conto, porque eles estavam cheios de desejos adultos e da incapacidade infantil, uma tensão útil ficcionalmente (...). O olhar da criança deu-me algum outro lugar para ficar, uma maneira diferente, um olhar frio, talvez – uma maneira de olhar o mundo adulto, de descrevê-lo, como se a pessoa viesse de outro planeta. (MÉNÉGALDO, 1994, p. 01)<sup>82</sup>

Assim, o autor explica que o recurso de utilizar o olhar infantil ou adolescente lhe permite explorar o mundo com certo distanciamento e induz o leitor a perceber que, para compreender um comportamento ou temática, é necessário avaliar com a perspectiva de um estrangeiro. Além, é claro, de mostrar o distanciamento como um dos exercícios mais importantes trazidos pela ficção ao leitor, pois se ele consegue se colocar no lugar de um personagem, de uma criança, por exemplo, e perceber a visão de mundo infantil, passa também a entender a multiplicidade de óticas e os limites que elas implicam.

Quanto à referência de McEwan às histórias da tradição literária, na citação anterior, sobre “cruzar a linha de sombra”, destaca-se a obra *The Shadow Line* (1917), de Joseph Conrad (1857-1924), publicada no Brasil sob o título de *A linha de sombra*. Nela, o autor aborda justamente o processo de passagem da juventude para a maturidade, e a consequente perda de ilusões, a solidão e a crise de identidade que acompanham essa transformação.

O livro é narrado em primeira pessoa, por um narrador já velho contando o que aconteceu em sua vida quando era um jovem marinheiro inglês e tornou-se capitão de um navio, no qual precisou comandar a tripulação enfrentando grandes adversidades, como uma doença tropical que se alastrou na equipe de bordo e a calmaria inexplicável do mar não lhe fornecia vento suficiente para propalar a embarcação. Com a mudança do tempo, precisou atravessar uma tempestade terrível, e depois dela, enfim, avistou a terra. O capitão acredita que esse acontecimento provocou-lhe profundas transformações.

Essa narrativa evoca de várias maneiras a obra de McEwan. Desde a narração em flashback, até a problemática do processo de passagem da juventude para a maturidade, muito explorado nos personagens de *Reparação*, não só em Briony e Lola, mas, principalmente em Robbie e Cecília. Essa transformação implica sempre a falta de experiência e a necessidade de tomar decisões diante dos fatos, tendo que enfrentar as dúvidas.

Joseph Conrad é um escritor polonês naturalizado britânico. Sua obra se desenvolveu no final do século XIX e início do século XX. Nessa época, o romance realista/naturalista, cuja preocupação máxima era explorar a estrutura social, bem como a realidade interna e externa do indivíduo, passava por uma fase de desgaste. Depois das idéias de Darwin e Marx, pensadores como Freud e Einstein divulgavam novos conceitos. Houve, em 1914, a deflagração da Primeira Guerra Mundial e suas consequências se fizeram sentir também na literatura.

A. E. Housman (1859 – 1936), embora seja mais bem compreendido no classicismo, mesmo com tendências românticas, tornou-se bastante popular também nessa época da Primeira Guerra. Seu nome aparece citado três vezes em *Reparação* (p. 103, 115 e 168). O primeiro livro de Housman, *A Shropshire lad* (1896), um conjunto de 63 poemas, trazia uma temática pessimista, com referências à morte de jovens em batalhas, amores não correspondidos e nostalgia da vida rural. Por causa dessa temática e da musicalidade expressiva, os versos ficaram muito conhecidos nesse período.

Em *Reparação*, depois de percorrer as estradas francesas, fugindo dos ataques dos alemães, Robbie chegou à praia, onde tinha esperanças de ser salvo, mas não havia navios para transportar os milhares de homens espalhados pela orla, feridos, com sede e fome. Ele

mesmo tinha estilhaços no corpo e muita febre. Conseguiu refugiar-se em um porão, e nesse instante, seus pensamentos delirantes vagavam pela guerra e pela vida que experimentara antes do conflito. Lembrava-se de Cecília e recitava dois versos de *Shropshire Lad*: “Ah!, quando eu te amava, Eu era limpo e bravo.” (p. 314) <sup>83</sup>

Outro autor desse contexto, também referenciado explicitamente na obra de McEwan é D. H. Lawrence (1885 – 1930), cujo nome na Inglaterra era, naquele momento, imediatamente ligado a de uma literatura licenciosa e obscena. Várias de suas obras foram censuradas e proibidas de circulação. Entretanto, o autor as publicava com financiamento próprio e elas eram pirateadas e vendidas, inclusive por livreiros importantes da Inglaterra e dos Estados Unidos. Foi o caso, por exemplo, de *Lady Chatterley’s Lover* (1928), publicada na Itália, com a ajuda do amigo e editor florentino Giuseppe Orioli.

No Brasil, a obra foi traduzida com o título de *O amante de lady Chatterley*. O romance trata da história de Clifford Chatterley, herdeiro da fazenda Wragby Hall, que se casou com Constance, mas apenas um mês depois do casamento, foi para a Guerra e voltou, tempos depois, aos “frangalhos”, paralisado da cintura para baixo. Ela se tornou amante de Oliver Mellors, um ex-soldado, empregado como guarda-caça da propriedade.

Essa obra é citada em *Reparação*, no episódio em que Robbie, depois de equivocar-se e enviar para Cecília um bilhete com conteúdo sexual aberto, ao invés da carta comportada que havia composto, procurava uma maneira de desculpar-se com a moça. Pensou em dizer que tinha sido influenciado pela leitura de D. H. Lawrence: “Ele estava prestes a evocar para ela um momento secreto de exuberância, uma impaciência passageira com a convenção, quando lera a edição Orioli de *O amante de Lady Chatterley*, que ele comprara clandestinamente no Soho” (p.162).

Na verdade, Cecília não estava ofendida com a linguagem obscena presente no bilhete, pois ao ler a mensagem, ela entendeu, repentinamente, a natureza do afeto que sentia por Robbie. Eram amigos de infância, mas desde os tempos da Universidade, tinham se afastado e se sentiam constrangidos quando se encontravam. De volta à casa de campo, passaram a tratar-se com hostilidade. Quando ele tentava se explicar pelo equívoco, eles se aproximam e tem a primeira relação sexual na biblioteca da casa de Cecília. A cena do ato sexual é descrita por McEwan em pormenores, sempre de maneira muito sensual e elegante.

É preciso considerar, entretanto, que a correspondência entre *Reparação* e *O amante de Lady Chatterley* não se dá apenas pelo conteúdo sexual, mas principalmente, pela relação estabelecida entre esse tema e a Guerra. No prefácio do romance de D. H. Lawrence, a escritora Doris Lessing adverte que o autor: “pregava o sexo como uma espécie de

sacramento e, mais ainda, um sacramento capaz de nos salvar dos efeitos da guerra e dos males de nossa civilização” (p. 07). Além disso, Lessing, acrescenta:

E contra os horrores, os corpos decompostos, a carnificina sem sentido das trincheiras, a pobreza e o desespero do pós-guerra – contra o cataclismo, “os céus desabados”, Lawrence decide opor o amor, o sexo com ternura, os corpos delicados das pessoas apaixonadas; a Inglaterra podia ser salva se todos fodessem com o devido carinho (p. 17).

É notável que em *Reparação*, o encontro sexual de Robbie e Cecília ceda exatamente a animosidade entre os dois, e cessa os constrangimentos das diferenças sociais entre ambos. Assim, além de explorar os problemas da estrutura social inglesa, e a necessidade de tratar da sexualidade de maneira mais livre, o romance de McEwan, bem como o de Lawrence, aborda o erotismo como forma de oposição aos conflitos.

Ainda nesse contexto modernista, no qual o romance procurava novas formas de expressão, Virginia Woolf (1882 – 1941) destacou-se com sua proposta de renovação formal. Entre outras obras é autora de *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931), traduzidas no Brasil, respectivamente, pelos títulos: *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao farol* e *As ondas*. Nesses livros, nota-se a preocupação da autora em retratar a realidade subjetiva dos personagens, valendo-se, principalmente, da técnica do fluxo de consciência, que reproduz o processo de pensamento em sua forma associativa e livre da lógica.

Virgínia Woolf é explicitamente citada na terceira parte de *Reparação*, na qual Briony enviou a novela que havia escrito, *Dois vultos junto a uma fonte*, para a revista *Horizon*. Nessa narrativa, a autora estava convencida de que “o romancista moderno não podia mais criar personagens e enredos”. (p. 336), mostrando-se claramente influenciada pela autora de *As ondas*, obra que trata da amizade de seis personagens, seus encontros e despedidas e da vivência de cada um, conforme se observa a seguir:

Briony tinha lido *As ondas* de Virginia Woolf três vezes, e achava que uma grande transformação estava ocorrendo na própria natureza humana; apenas a ficção, um novo tipo de ficção, poderia captar a essência dessa mudança. Penetrar uma consciência e mostrá-la em funcionamento, ou sofrendo uma influência externa, e fazer isso dentro de um projeto simétrico – seria um triunfo artístico (pp. 336-337).

A revista se recusou a publicar a novela por considerar nela “uma presença um pouco excessiva das técnicas de Virginia Woolf” (p. 373). Para o editor crítico da *Horizon*, a narrativa de Briony carecia de desenvolvimento, pecava pela estaticidade, e ele julgava necessário o acréscimo de tensão, de enredo, “a espinha dorsal de uma história”, chegando

mesmo a sugerir certas direções e elementos para que a aspirante à escritora ampliasse sua história.

Assim, o romance narrado por Briony, *Reparação*, parece ser uma ampliação dessa novela. Ao que tudo indica, a autora-protagonista acatou certas indicações do crítico da *Horizon* e dispensou outras para compor essa obra. Incluiu a tensão, alargou o roteiro, corrigiu pequenos índices, mas desconsiderou o conselho para que não tratasse da Guerra.

É evidente, que tanto a autora-protagonista, quanto o romance *Reparação*, na verdade, são criações do autor Ian McEwan. Dessa maneira, seu estilo se formaliza nas intersecções das vozes do crítico da revista e de Briony, e se mostra repleto de traços peculiares a Virginia Woolf, mas também do romance que procurou somar a esses traços novos elementos.

Erich Auerbach (1971), em seu ensaio “A meia marrom”, fez uma análise de um fragmento do romance *To the Lighthouse* (1927), no qual a família Ramsay passa as férias de verão numa casa de praia nas ilhas Hébridas, onde recebe alguns amigos. No trecho analisado, a Sra. Ramsey, procura medir na perna do filho mais novo, James, o comprimento da meia de tricô que estava tecendo para presentear o filho do guarda do farol. Nessa circunstância, ela observa, pela janela, a passagem da pintora Lily Briscoe e do Sr. Bankes, e seu pensamento percorre vários eventos e circunstâncias tanto do momento presente, do passado, quanto de certas projeções futuras. Por meio desse recorte da obra, o crítico alemão demonstra certas peculiaridades estilísticas exploradas pela autora, como a posição indeterminada do narrador acerca da realidade e das próprias personagens; o contraste entre o tempo exterior e interior; a “representação pluripessoal da consciência”; o motivo banal que desencadeia os processos reflexivos, como a medição da meia; o aproveitamento de técnicas cinematográficas na moldura narrativa; as digressões flagradas por meio do monólogo interior e do fluxo de consciência e a atmosfera de tristeza.

Para Auerbach, esses processos estilísticos, e, sobretudo, “o caráter elementarmente comum da nossa vida”, flagrados nos seres humanos triviais, funcionam como ponto de partida para uma “equalização econômica e cultural”. O autor do ensaio considera que:

Nos anos de ao redor e de após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência (p. 483-484).

As peculiaridades estilísticas notadas por Auerbach no trecho analisado da obra de Virginia Woolf podem ser encontradas em *Reparação*. Em várias passagens do romance ecoa

a voz de Virgínia Woolf, principalmente a segunda parte da obra em que se flagram os pensamentos de Robbie através do fluxo de consciência e do monólogo interior. Além disso, a dissonância de pontos de vista aponta para a técnica da representação pluripessoal da consciência. Ocorre, frequentemente, o contraste entre o tempo interior e exterior dos personagens, e ainda, os traços cinematográficos reproduzidos na narrativa, apenas para exemplificar algumas similaridades de estilo.

A configuração da personagem Emily de *Reparação* resgata, até certo ponto, a protagonista do romance de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Clarissa, uma dona de casa burguesa, de 52 anos, casada com um deputado inglês, e moradora da valorizada parte central de Londres. A obra flagra o espaço de um dia, no qual ela se prepara para oferecer uma festa em sua casa. Há uma história justaposta a essa, do ex-combatente da Primeira Guerra, Septimus Warren, oriundo da classe operária, que, angustiado com a realidade, se suicida e a notícia da sua morte é dada durante a festa de Clarissa. Dessa forma, o registro das sensações das personagens a celebrar o prazer da vida, durante o jantar, e a tristeza que inviabiliza o sentido da existência de Septimus se aglutinam. A sra. Dalloway toma consciência de sua insatisfação e de seus conflitos internos, mas não consegue modificar a própria vivência.

O marido de Emily também trabalha no sistema governamental inglês, ela é uma típica dona de casa burguesa, mas não mora no centro londrino. No verão de 1935, também se prepara para oferecer um jantar, passando o dia a distribuir tarefas aos empregados da casa. Durante o jantar, recebe a notícia de que os sobrinhos de nove anos, deixados sob sua responsabilidade, tinham fugido. Depois de organizada a busca aos gêmeos fujões, soube que a sobrinha Lola havia sido estuprada. Essa circunstância grave, assim como alguns eventos banais, nos quais esteve envolvida durante o dia, deflagram na personagem um fluxo de consciência, como se pode notar no seguinte excerto:

Emily parou na entrada da sala de estar e observou que as taças de coquetel sujas de chocolate ainda não tinham sido levadas para a cozinha e que as portas que davam para o jardim continuavam abertas. Uma brisa levíssima agora começava a agitar os carriços diante da lareira. Duas ou três mariposas de corpos grossos vojavam em torno da luminária do cravo. Será que alguém algum dia voltaria a tocar nele? O hábito que tinham as criaturas noturnas de ser atraídas pelas luzes, colocando-se no lugar exato onde mais se expunham aos predadores, era um dos mistérios que lhe davam um certo prazer. Ela preferia não conhecer a explicação. (...) Nem tudo no mundo tinha uma causa, e achar que sempre havia causa era uma interferência no funcionamento do mundo, uma coisa inútil que podia até levar ao sofrimento. Havia coisas que simplesmente eram porque eram (p. 180-181).

Nota-se, no fragmento, uma circunstância cotidiana, na qual, Emily observa elementos de desordem na casa: as taças sujas não haviam sido recolhidas e as portas da sala ainda estavam abertas. Seu olhar é deslocado para o cravo e ela se pergunta se alguém ainda faria uso desse instrumento. Percebe, então, o vôo das mariposas ao redor da luminária sobre o instrumento musical e seu pensamento é flagrado numa reflexão mais profunda acerca do perigo ao qual se expõem essas criaturas diante dos predadores quando se aproximam da luz, ficando mais visíveis. Essa imagem pode funcionar como metáfora do que está prestes a acontecer com a sobrinha Lola, “exposta” aos predadores no ambiente externo da casa, visto que a adolescente seria “estuprada”. Entretanto, essa percepção de Emily, também põe em evidência seu modo de ser e suas escolhas perante a vida, mesmo insatisfeita, na casa de campo onde vive a maior parte do tempo no escuro do quarto, tentando livrar-se de enxaquecas, sabendo que o marido mantém um caso extraconjugal em Londres, prefere manter-se assim, sem mudanças, e sem se expor à luz dos perigos.

*Reparação* faz referências também a W. B. Yeats, Wilfred Owen, T. S. Eliot, e W. H. Auden. A vida e a obra desses autores demonstram engajamento político, preocupações com a sociedade e com os problemas existenciais dos indivíduos no contexto da Primeira Guerra, e em alguns deles, no período que a sucedeu.

William Butler Yeats (1865 – 1939) iniciou como poeta romântico e posteriormente participou de forma ativa do movimento nacionalista irlandês. Sua poesia retrata a incoerência e a desordem do mundo, conforme atestam os poemas “Easter 1916”, que trata do massacre dos nacionalistas da Irlanda, e “The second coming” (1919), traduzido por Vizioli (1992) com o título “A segunda vinda”, cujos versos se referem aos tempos difíceis da Primeira Guerra, conforme se observa no seguinte excerto:

Mera anarquia avança sobre o mundo,  
 Marés sujas de sangue em toda parte  
 Os ritos da inocência sufocados.  
 Os melhores sem suas convicções,  
 Os piores com as mais fortes paixões.  
 (Yeats, 1992, p. 93)

Wilfred Owen (1893 – 1918), poeta e militar inglês, foi morto em combate na Batalha de la Sambre, da Primeira Guerra. Algumas de suas elegias sobre os horrores das trincheiras, como “Anthem for Doomed Youth”, “Futility” e “Dulce Et Decorum Est” foram publicadas antes de sua morte.

T. S. Eliot (1888 – 1965), um dos maiores expoentes do modernismo inglês, poeta, crítico, ensaísta e dramaturgo, nasceu nos Estados Unidos e naturalizou-se britânico aos 39 anos. Sua poesia trata do vazio da existência, e do descontentamento com a modernidade, na qual os valores humanos se fragmentam, e também, da desilusão em relação à sociedade, fruto das angústias deixadas pela Primeira Guerra, como se pode notar em seus poemas “The Waste Land” (1922) e “The Hollow Men” (1925), traduzidos por Ivan Junqueira (1981) por “A terra desolada” e “Os homens ocos”. Em “J. Alfred Prufrock”, o poeta faz uso da técnica do fluxo de consciência.

W. H. Auden (1907 – 1973) poeta anglo-americano que obteve fama de herói de esquerda nos anos 30. Serviu na Guerra Civil Espanhola, era partidário dos ideais socialistas, e posteriormente dos cristãos e protestantes. Além de poeta, Auden destacou-se também como dramaturgo, editor e ensaísta. Autor dos famosos poemas “Funeral Blues” (1936) e “In Memory of W. B. Yeats”, bem como do drama musical “The Dance of Death” (1933), escrito em versos, que trata do declínio da classe média e do sistema capitalista, propondo o marxismo como solução para os problemas sociais.

A referência a esses autores aparece em *Reparação* ainda na primeira parte da obra, no momento em que Robbie se dirige à casa de Cecília para participar do jantar de recepção para Leon e Paul Marshall, e também na segunda parte da obra, na qual, Robbie, como soldado raso da Força Expedicionária Britânica, caminha pelas estradas francesas fugindo dos ataques dos alemães, no episódio da retirada de Dunquerque.

Na primeira parte, no caminho para a casa de Cecília, Robbie faz projeções de seu futuro como médico e considera suas leituras como possibilitadoras de maior sensibilidade da visão que teria do sofrimento humano quando fosse tratar dos doentes. Nesse momento, além de outras obras e autores, ele cita Eliot, Wilfred Owen, o “exemplar de A dança da morte, autografado por Auden”, e faz a seguinte consideração:

um médico como ele estaria atento para as configurações monstruosas do destino e para a negação inútil e cômica do inevitável; ele tomaria o pulso enfraquecido, ouviria o último suspiro, sentiria a mão febril começando a esfriar e meditaria, como só fazem os que conhecem a literatura e a religião, sobre a mesquinhez e a nobreza da espécie humana (p. 117) .

Pode-se tomar as reflexões de Robbie, do excerto acima, como ironia de McEwan, visto a ingenuidade do personagem em imaginar que essas leituras iriam deixá-lo mais sensível para lidar com o sofrimento humano como médico, quando, na verdade, ele se lembrará delas no período em que participará da Segunda Guerra Mundial. Dessa maneira, a

temática das leituras de Robbie já antecipa o seu destino. No episódio de Dunquerque, numa noite insone, ele se recorda de versos do poema de Auden, enviado por Cecília para ele, enquanto estava preso:

Indiferente aos cachorros que rosnavam, encontrou um caminho que levava a um trecho mais alto, coberto de grama, e de lá ficou a contemplar as nuvens que brilhavam no céu meridional. Aquela tempestade anunciava a aproximação dos carros blindados alemães. Ele levou a mão ao bolso de cima, onde o poema que ela mandara estava dobrado dentro da carta. *No pesadelo da noite sem fim, Todos os cães da Europa a latir* (p. 243).

Na outra circunstância em que o mesmo poema de Auden é lembrado por Robbie, enquanto caminhava nas estradas francesas, ele se recorda do pai, pelo qual foi abandonado. Imagina-se escapando do conflito para reencontrá-lo e também para ficar junto de Cecília:

E ele encontraria Cecília. O endereço dela estava na carta guardada em seu bolso, junto com o poema. *No seco deserto do coração/ Súbita jorra a fonte do perdão*. Ele também encontraria seu pai. Eles sabiam encontrar pessoas desaparecidas, o Exército da Salvação. Um nome perfeito. Ele encontraria o pai, ou descobriria a história do pai morto – fosse como fosse, haveria de se tornar filho de seu pai (290).

Os versos “*No pesadelo da noite sem fim, Todos os cães da Europa a latir*” e “*No seco deserto do coração/ Súbita jorra a fonte do perdão*”<sup>84</sup>, que aparecem nos excertos acima, pertencem ao poema “In Memory of W. B. Yeats”, uma elegia, na qual Auden reflete sobre duas perdas: a morte de Yeats e da crença no poder político e social da arte. O poema é composto por três partes, na primeira, há referências às condições da morte de Yeats, e a conceitos que serão questionados nas partes seguintes, como o papel do artista e da arte nas mudanças sociais. A segunda parte do poema passa a desconstruir o poder do artista, reduzindo-o ao mesmo nível de todas as pessoas, e considerar a ineficácia da poesia nas transformações sociais. A terceira parte reconsidera as idéias questionadas na anterior e postula que Yeats não imortalizou a sua arte, ao contrário, foi imortalizado por ela. A partir de então, ocorre uma veneração do poeta morto e do poder da arte, considerando-a potente para unir as pessoas permitindo que dividam a mesma experiência.

Assim, a crença de Robbie a respeito do alcance da poesia para sensibilizar os seres humanos é, mais uma vez, problematizada, inclusive pelas visões diferentes apresentadas pelos poetas que o próprio personagem cita. Para Wilfred Owen e W. B. Yeats existe uma relação causal entre arte e política. Já T. S. Eliot considera a arte e a ação política como formas separadas e W. H. Auden avalia o perigo de confundir as duas esferas.

Essa problematização da eficácia da arte para as transformações sociais e políticas conduz a uma constante oscilação entre o passado e o presente, pois a temática do embate às forças opressoras da época da Primeira Guerra Mundial ainda se aplica ao contexto da Segunda Guerra, da qual participa o personagem de McEwan. Dessa forma, o movimento artístico acompanha as forças políticas e econômicas que regem as transformações sociais e até mesmo o desenvolvimento histórico do romance, bem como a idéia de permanência da perversidade humana.

Outra alusão de grande importância para o romance de McEwan, desta vez de forma implícita, é a da obra *The Go-Between* (1953), de L. P. Hartley (1895 – 1972), traduzida no Brasil com o título de *O mensageiro* (2002). Narrada pela personagem Leo Colston, um homem solitário e melancólico, de mais de 60 anos, que numa manhã chuvosa e fria encontrou uma caixa onde guardava relíquias da infância e nela um diário escrito no ano de 1900, quando era pré-adolescente. O diário tem algumas anotações precisas, mas também algumas lacunas, páginas em branco, que o narrador procura preencher pela memória. Ele sofreu um trauma na passagem dos 12 para os 13 anos, mas não se recorda de maneira exata da ocorrência desse fato: “Lembro-me suficientemente bem da catástrofe, mas não dos passos que levaram a ela” (p. 11). Dessa maneira, Hartley escreve um romance, no qual, com a ajuda das anotações, Leo Colston escreve um livro narrando sua história, na tentativa de recompor e entender certos acontecimentos das férias de verão de 1900, que tiveram consequências graves em sua vida.

Esse aspecto estrutural assemelha-se ao livro de McEwan, no qual o autor compõe um romance em que a personagem Briony Tallis escreve uma obra voltando-se para o passado e recriando, pela memória, os traumas de um verão de 1935, quando tinha 13 anos e que também marcaram sua vida. Assim, Leo e Briony transitam entre a condição de personagens e de narradores. No entanto, em *O mensageiro*, sabe-se desde o princípio quem narra a história e em *Reparação*, esse fato só é revelado no final da terceira parte da obra. Nas duas obras, o ponto de vista das crianças é considerado, e muitas vezes, o leitor entra em contato com os acontecimentos por intermédio da perspectiva infantil.

Além do aspecto estrutural que aproxima essas obras, há várias similaridades temáticas, como a descoberta traumática da sexualidade na infância, a separação de classes e a culpa. Leo, arrastado pela mãe de Marion, flagrou o encontro sexual da jovem e Ted, ficando profundamente chocado, por causa dessa descoberta pela família de Marion do relacionamento proibido pelas convenções sociais. Ted se suicidou logo depois desse

episódio. Briony, aos 13 anos, surpreendeu a relação sexual de Cecília e Robbie e também entregou uma carta para a irmã a pedido de Robbie e tendo lido a mensagem, ficou abalada.

Em *Reparação*, após ter visto o episódio da fonte, no qual a irmã se despia parcialmente em frente de Robbie, frustrada com o andamento dos ensaios de *Arabella em apuros*, e com raiva da prima Lola, Briony se refugiou perto do lago, e com um galho de aveleira passou a fustigar as urtigas:

Açoitar as urtigas se transformara num ato de autopurificação; e agora o castigo dirigia-se à infância, já que esta não lhe era mais necessária. Um espécime magricela tornou-se o representante de tudo o que ela fora até aquele momento. Mas não bastava. Firmando os pés na grama, Briony livrou-se de sua personalidade ano a ano, em treze golpes. Cortou fora a dependência doentia do bebê e da criança pequena, a menininha que adorava receber elogios, e a garota de onze anos ridiculamente orgulhosa de suas primeiras histórias, sempre dependendo da opinião da mãe. Iam voando por cima de seu ombro esquerdo e caíam a seus pés. A ponta fina do galho emitia um som com dois tons no momento em que riscava o ar. Chegou! Ela o fazia dizer. Mais um! Não mais! (p. 94).

O fragmento acima atesta que a atitude de Briony de açoitar as ervas daninhas, exatamente após sua iniciação no mundo adulto, é uma espécie de ritual de passagem da infância para o amadurecimento. Em estado de angústia, ela açoita o mundo da inocência e do faz-de-conta, a dependência da mãe, e também as histórias de cunho moral que escrevera anteriormente.

No romance de L. P. Hartley há um episódio muito semelhante a esse, no qual Leo Colston, após ter lido a carta de Marian para Ted e entendido o teor erótico da mensagem, passou a se culpar pela ligação dos dois adultos porque era o mensageiro deles. Saiu à noite da casa para o anexo no jardim a procura de beladona, uma planta venenosa, cuja raiz, folhas e galhos deveriam servir de ingrediente para o “feitiço” que pretendia fazer para separar os amantes. Acabou entrando no grande arbusto da erva:

A planta era muito menos forte do que eu supunha: lutei com ela; agarrei-me a seu caule principal e o quebrei. Houve um silvo; um suave e suspirante cair de folha sobre folha; um redemoinho, um entulho de folhas voltadas para cima, na altura dos joelhos, em toda a minha volta; e, de pé entre elas, o caule dilacerado (HARTLEY, 2002, p. 211).

Essa luta contra a beladona ocorreu para Leo Colston como um ritual de passagem da adolescência para o mundo adulto. Depois desse acontecimento ele relata que os outros ingredientes do feitiço sobre a pia do banheiro perderam a simbologia percebida na noite

anterior. Lembrou-se das vezes em que se utilizara dos seus poderes mágicos e chegou a envergonhar-se disso:

Eu me esvaziara sobre a beladona, purgara-me do aluvião de fantasias que estiveram se acumulando desde minha chegada à mansão Brandham. Ninguém jamais me dissera para estar prevenido para elas, mas agora eu dizia a mim mesmo. Adeus ao faz-de-conta! (...)  
Agora que estava com treze anos, tinha a obrigação de olhar de frente a realidade (HARTLEY, 2002, p. 214).

A simbologia da beladona, cujo nome científico é *atropa belladonna*, é muito sugestiva. Atropos era uma divindade grega responsável pela morte das pessoas e *bella dona* refere-se à beleza feminina. A planta é altamente tóxica e a ingestão de suas folhas pode matar um ser humano. Em *O mensageiro* toma vários sentidos, inclusive a representação de Marian, a *bella dona*, a virgem, ao mesmo tempo bela e perigosa, mortal. De forma que Leo é seduzido para dentro do arbusto, mas pretende vencê-lo e destruí-lo.

Também a urtiga, em *Reparação* é carregada de significados, é uma erva daninha, que em contato com o corpo pode causar irritação. Assim, quando Briony destrói a planta, ela está destruindo tudo aquilo que ela considera “daninho” para a sua vida, principalmente, a inocência.

Em *O mensageiro*, além de entregar as correspondências entre Marian e Ted Burgess, Leo Colston também transmitia recados do visconde, noivo de Marion, para a moça e por isso, foi apelidado de Mercúrio, a divindade da mitologia romana que conduzia as mensagens entre os deuses, e equivale, nos mitos gregos, a Hermes. Retratado com o caduceu e com sandálias de asas, transitava entre o mundo dos vivos e dos mortos, era o protetor dos viajantes, dos mercadores, até mesmo dos engodos. Assim, Mercúrio está ligado à transmissão. No caso de Leo, no epílogo, ele afirma não ser mais um garoto de recados, mas continua transmitindo mensagens de outra maneira, pela literatura, através da história que escreve.

Nesse sentido, o autor é sempre uma espécie de Mercúrio, porque é aquele que transmite, movimenta as mensagens e não as deixam paradas no tempo. Leo e Briony puseram-se a contar a história de suas vidas quando estavam velhos, próximos, portanto, do momento em que os acontecimentos vividos por ambos entrariam para o esquecimento, são ambas, narrativas confessionais.

Mais uma referência ao romance de conteúdo confessional em *Reparação* é a obra de Vladimir Nabokov (1899 – 1977), *Lolita* (1955). O prefácio do livro, construído com

artifícios que imprimem “veracidade” ao relato, é assinado por John Ray Jr., doutor em filosofia, primo e amigo do advogado de Humbert Humbert, este último, a personagem pedófila mais complexa da literatura. O Dr. John Ray Jr. afirma que seu primo advogado entregou-lhe as memórias que Humbert Humbert escreveu na prisão, enquanto aguardava seu julgamento, e ele, Dr. John, se encarregou de revisá-las e publicá-las. O filósofo declara ter feito alterações pouco significativas nas páginas, sem modificar a história.

Humbert Humbert desenvolve uma paixão obsessiva por Lolita, filha de 12 anos de sua senhoria, Charlotte Haze. Casa-se com a mãe dela para ficar mais perto da menina. Com a morte de Charlotte, busca a ninfeta no colégio interno e passam a viajar de cidade em cidade por mais de um ano, até que ela foge com Clare Quilty, um dramaturgo, posteriormente assassinado pelo pedófilo. Preso, portanto por esse crime, enquanto aguarda o julgamento, escreve um diário confessional, num primeiro momento, por acreditar que seu amor pela ninfeta poderá justificar o homicídio. No decorrer dessa narrativa, desiste de se defender e passa a memorizar sua relação com Lolita. O pano de fundo da obra é o período pós-Segunda Guerra Mundial.

A relação desse livro com o romance de McEwan é implícita, mas muito evidente na correspondência entre a ninfeta de Nabokov e a personagem de *Reparação*, Lola, cujo nome já remete à Lolita. Esta última tinha os cabelos castanhos com reflexos dourados, olhos cinza-claros, sardas, nariz arrebitado, lábios vermelhos, quadris estreitos. Lola Quincey, de 15 anos, tinha cabelos ruivos, os lábios vermelhos, sardas, e parecia aos olhos de Paul Marshall, “uma princesinha pré-rafaelita”. Em muitas passagens de ambos os livros elas são apresentadas como personagens manipulativas, além disso, participam de ensaios de peças de teatro, mas não chegam a atuar nas estréias, ou seja, essas adolescentes gostam de representar papéis.

Segundo Humbert Humbert, nem todas as meninas entre os nove e os quatorze anos são ninfetas, somente aquelas que exibem um comportamento ao mesmo tempo ingênuo e hipócrita, infantil e lascivo, um erotismo diabólico e sedutor, ou seja, numa inversão, o pedófilo parece a vítima seduzida.

No romance de Nabokov, Humbert Humbert teve um fascínio por Anabella quando ambos eram adolescentes, mas não conseguiu satisfazer os desejos sexuais porque a menina era constantemente vigiada pela família, por isso, ele questiona se o desejo por ninfetas estaria vinculado a essa incapacidade de realização vivida anteriormente. Também Paul Marshall, no livro de McEwan, tem sonhos eróticos com as irmãs, especialmente, com a mais nova, e parece transferir para Lola esse anseio.

Tanto Lolita quanto Lola são provenientes de famílias desajustadas, ambas parecem, portanto, à mercê dos conquistadores, mas a última é mais madura do que a primeira, e na noite em que a relação sexual com Paul Marshall foi tomada como estupro, há uma ambiguidade impedindo o leitor de construir uma certeza sobre o fato, abrindo a possibilidade de considerar que houve consenso. De qualquer forma, ela ainda era uma adolescente, enquanto o milionário do chocolate já passara dos 18 anos. Lolita foge de Humbert Humbert, mas Lola se casa com o seu “agressor”.

As correspondências entre as duas obras não se reduzem às relações das adolescentes com os amantes pedófilos, já que a própria estrutura narrativa mostra outras similaridades, como o fato de serem narradas em *flashback* e constituírem-se como romances de confissão.

As narrativas confessionais possuem um objetivo implicado que é o de buscar alívio para alguma transgressão. De certa forma, quem confessa algo, quer encontrar um lenitivo, redimir alguma falta. Numa primeira leitura, parece ser o caso dos narradores dessas duas obras, Humbert Humbert procura redenção pelo que fez a Lolita, enquanto Briony quer reparar o crime de falso perjúrio, que mandou para a cadeia e conseqüentemente para a Guerra um inocente. O personagem de Nabokov escreve as suas memórias e Briony o seu romance como tentativa de libertação para a culpa. Assim, a narrativa confessional passa a servir de meio, de veículo para alcançar absolvição.

É notável, entretanto, que nenhum desses narradores apresente a sua confissão para aqueles que sofreram os danos causados por eles. Humbert Humbert se dirige ao júri e aos leitores, e instrui seu advogado para que suas memórias sejam publicadas apenas depois que Lolita estivesse morta. Briony também destina seu livro aos leitores da posteridade, ao determinar que a publicação do romance só aconteça depois que todos os envolvidos no episódio do verão de 1935, estiverem mortos. Assim, a confissão fica problematizada, porque no livro de Nabokov, o leitor é conduzido a “julgar” os atos de um criminoso tendo por base o ponto de vista do pedófilo e assassino, indicando que ele não pode escapar de seus crimes porque era incapaz de agir contra a própria natureza. Em *Reparação*, o leitor é instigado a perceber o processo de julgamento e em examinar como funciona uma história de confissão. Ou seja, no primeiro caso, é preciso perceber como a ética é frágil diante da falta humana e, no segundo, como é narrar e julgar sobre a ética.

Um indício de que Humbert Humbert não procura a redenção para os seus crimes, é o fato de considerar que deve receber pena pelo estupro e não pelo assassinato, como atesta o excerto seguinte:

Por motivos que podem parecer mais óbvios do que realmente o são, sou contrário à pena de morte; espero que tal atitude seja compartilhada pelo juiz que proferirá minha sentença. Estivesse eu no seu lugar, condenaria Humbert a pelo menos trinta e cinco anos de prisão por estupro, ignorando todas as demais acusações (NABOKOV, 2003, p. 312).

Nesse sentido, se sua narrativa confessional, vai, aos poucos, se transformando em registro de memórias e não almeja o perdão, é porque o intuito do narrador é outro: ele deseja perpetuar a sua paixão por Lolita, usando assim a escrita como meio de reviver sua história com a ninfeta, o que em certa ótica significaria também eternizar, estender o crime, conforme se nota no seguinte fragmento:

Era desejável que H. H. existisse pelo menos alguns meses a mais a fim de que você pudesse viver para sempre nas mentes das futuras gerações. Estou pensando em bisões extintos e anjos, no mistério dos pigmentos duradouros, nos sonetos proféticos, no refúgio da arte. Porque essa é a única imortalidade que você e eu podemos partilhar, minha Lolita (NABOKOV, 2003, p.312).

Briony, como Humbert Humbert, também almeja eternizar o seu crime, pois, diagnosticada com demência vascular, uma doença que afetaria a sua memória, portanto, relegaria sua falta ao esquecimento, ela registra essa experiência no romance que escreve para a posteridade, numa clara tentativa de deixar a ferida sempre em aberto.

Assim, quando Ian McEwan reescreve a tradição inglesa, cumpre a tarefa de por essa tradição em movimento, de não permitir que ela se perca. Em *Reparação*, conforme demonstra este capítulo, ocorre um processo contínuo de diálogo com uma gama de escritores e obras que compõem a riqueza de uma literatura canônica, desde suas primeiras manifestações até o período moderno, de forma a atualizar essa herança artística e perpetuar sua transmissão.

Em entrevista com Ian McEwan na coletiva de imprensa da Festa Literária de Paraty de 2012, quando esta pesquisadora perguntou ao autor sobre as frequentes referências à tradição literária inglesa em sua obra e que importância elas teriam para o romance contemporâneo, obteve a seguinte resposta:

Assim como Isaac Newton disse uma vez: “Se vi mais longe, foi só por estar sobre os ombros de gigantes”. O romancista moderno não inventou o romance, há muitas formas, técnicas e dons, que vieram até nós de gerações anteriores e que são parte da realidade, por assim dizer. Não é apenas o mundo em torno de nós que vemos, mas a longa história do refinamento das técnicas de gênios que viveram e morreram, que têm enriquecido a nossa língua, e nós temos a sorte de sermos beneficiários deles; e eu sei que isto é tão verdadeiro no Brasil como é na Grã-Bretanha, e em cada literatura do mundo. Portanto, este é realmente o mar em que nadamos, nós não chegamos a isso como inocentes. É impossível para nós, no final do século XX, ou

início do século XXI, escrever como se as explosões literárias do início do século XX não tivessem acontecido. Nós não queremos viver nas sombras desses vultos, mas temos de apreciar essas figuras que engrandeceram a literatura. (McEWAN, 07/07/2012)<sup>85</sup>

Dessa forma, o diálogo com a literatura inglesa tradicional é decisiva para esse livro, e também para desvendar a linguagem como um instrumento de mediação entre a verdade e a ilusão, porque o registro das sensações está ligado ao subjetivismo, através do qual os autores revelam de forma profunda as diferentes perspectivas da realidade, tanto quanto as noções de tempo e de espaço.

#### 4. REALIDADE E IMAGINAÇÃO

*Reparação* é uma obra que se declara como inventiva, consciente do choque estabelecido com as questões de fidelidade ao real e do entendimento do vínculo existente entre a arte e a realidade. Nesse aspecto, uma questão se põe em relevo: a da visão do autor sobre o papel da arte a respeito do contexto histórico selecionado no romance, que corresponde ao período entre 1935 até 1999.

A maneira pela qual Ian McEwan entrelaça os aspectos históricos à sua obra deixa à mostra o caráter crítico inventivo e imaginário do estatuto literário, já que tais acontecimentos são assimilados pela narrativa indiretamente, por elementos simbólicos, algumas vezes justapostos às informações empíricas. Esses elementos atingem um alto grau de significados e tendem a preencher espaços brancos deixados pela história oficial. Situações aparentemente insignificantes, como a trajetória de um soldado raso e o cotidiano das enfermeiras nos hospitais, atendendo os feridos de guerra, ganham proporções e ajudam a compor o panorama histórico.

Para Ricoeur (1997), o imaginário da ficção pode ser relacionado ao “ter sido” histórico para completar as lacunas do conhecimento:

Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica direta, misturada à sua função estética, que ele propõe o problema mais interessante quanto à verossimilhança. A verdadeira mimese da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese. É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética. O quase-passado da voz narrativa distingue-se completamente, então, do passado da consciência histórica. Ele se identifica, em contrapartida, com o provável, no sentido do que poderia ocorrer (p.331).

Dessa maneira, o filósofo propõe uma integração entre o momento da compreensão com o procedimento de explicação objetiva, para pensar a mimese não como *imitatio*, mas como forma daquilo que poderia acontecer. Esse é o veio utilizado por McEwan em sua mimese inventiva.

O período recomposto pelo autor na primeira parte da obra é o da década entre 1929 até 1939, marcada na Europa por várias transformações, que se iniciaram com a queda da Bolsa de Nova Iorque e culminaram na eclosão da Segunda Guerra. Fatores como a falência do mercado financeiro americano, a tendência decadente do capitalismo, a irradiação do pensamento russo bolchevista, a erosão da democracia pelo fascismo e pelo nazismo, a Guerra Civil Espanhola, entre outros, influenciaram e atingiram a Grã-Bretanha, que

enfrentou um período de alta taxa de desemprego, entrando numa grave crise. Para Malcolm Bradbury (1994), a produção literária inglesa da época apresentava: “Um ar de ansiedade social, instabilidade política, desânimo liberal, cripto-exílio. (BRADBURY,1994, p. 209) <sup>86</sup>

Essa crise britânica foi incorporada à obra estudada, principalmente por elementos simbólicos, como se pode observar, de início, na atuação das personagens Cecília e Robbie no primeiro capítulo. Ambos permaneciam no campo em Surrey, em estado de desânimo e de ansiedade, numa espécie de exílio à espera de mudanças. Ele fazia planos de voltar para a Universidade e estudar Medicina e ela esperava um momento de deixar a casa dos pais e empregar-se.

O próprio cenário da obra, nesse primeiro capítulo, apresenta-se em decadência; há descrições do espaço em ruínas, como a do templo grego, construído na ilha do lago artificial próximo da casa dos Tallis em 1780 e que em 1935 já estava se corrompendo: “Em alguns pontos, as ripas expostas, já apodrecidas, pareciam as vértebras de um animal faminto” (p.91).

Outro elemento simbólico desse período é o vaso de porcelana autêntica de Messen, trazido à família como gratificação por um ato heróico do tio de Briony. A quebra desse vaso indica, entre outras acepções, o rompimento iminente dessa era de estagnação, bem como da divisão de classes da sociedade.

Até mesmo a estrutura familiar inglesa estava em transformação nessa época, e esse fato é assimilado na obra pela questão do divórcio dos pais de Lola e de seus irmãos: “Lola, então com quinze anos, e Jackson e Pierrot, os gêmeos, de nove anos, eram refugiados de uma verdadeira guerra civil familiar” (p.17); em contraposição ao casamento de aparências vivido pelos pais de Briony, pois o Sr. Tallis morava em Londres e Emily, em Surrey, onde preferia manter uma hipocrisia: “Que ele trabalhava até tarde, ela sabia; porém sabia também que ele não dormia no clube, e ele sabia que ela sabia disso. Mas não havia nada a dizer” (p. 180).

Jack Tallis trabalhava no Ministério da Guerra e, em uma das suas visitas à família na casa de campo, deixou, enquanto dormia, um fichário do trabalho aberto sobre a mesa. Emily não resistiu à curiosidade de ler os dados e percebeu que se tratava de uma lista de itens renunciando uma guerra:

racionamento, evacuação em massa das grandes cidades, recrutamento de mão-de-obra. A outra página estava escrita à mão. Nela havia uma série de cálculos aritméticos intercalados por blocos de texto. Em sua letra empinada e cuidadosa, Jack dizia que era necessário tomar cinquenta como multiplicador. Para cada tonelada de explosivos lançados, devia-se calcular cinquenta baixas. Se fossem lançadas cem mil toneladas de bombas em duas semanas, o resultado seria cinco milhões de baixas (p. 181).

Esses índices, lidos por Emily, tomam a forma da indefinição, porque ela não sabia exatamente se as informações estavam relacionadas a alguma operação de defesa, caso algum inimigo atentasse contra o país, ou se constituíam um verdadeiro programa de guerra. Nessa concepção incerta da personagem, percebe-se, além das circunstâncias sociais da época, a ironia de McEwan, na demonstração de cálculos das “baixas”, ou seja, de quantas vidas poderiam ser exterminadas no conflito, enquanto o autor da estimativa, dormia, ressonando tranquilamente. Dessa maneira, ecoa a voz do autor denunciando a frieza e o despropósito de como são tratadas as vidas das pessoas, como números apenas.

Há referências diretas aos episódios históricos da época, como o nome de Hitler, enredado à moldura literária por meio dos periódicos, num claro exemplo de argumento de autoridade:

os jornais só falavam em coisas grandiosas: terremotos e desastres ferroviários, o que o governo e os outros países faziam a cada dia, se era necessário gastar mais dinheiro em armas como precaução para um possível ataque de Hitler à Inglaterra (p.76).

Assim, por meio desses elementos inventivos, o autor captura a atmosfera de incerteza e apreensão que se estabelecia na sociedade inglesa desse período diante da possível eclosão da Guerra.

Na segunda parte da obra, Ian McEwan trata da Retirada de Dunquerque, um episódio do grande conflito histórico. No período, que se estendeu de 10 de maio a 01 de agosto de 1940, as forças alemãs encerraram os exércitos franceses e britânicos no porto de Dunquerque, na França. De acordo com Luckács (2002), a estratégia dessa campanha coordenada por Hitler era:

atacar pelas Ardenas, enganar os Aliados, investir diretamente contra o Canal da Mancha. Era um plano de gênio (...). Ele varreria a França e expulsaria os ingleses da Europa. Depois estabeleceria suas condições de paz para os ingleses, que teriam de aceitá-las (p. 10 – 11).

Figura 1. - Retirada de Dunquerque. news.bbc.co.uk 1



-  Exército alemão
-  barcos britânicos de resgate
-  tropas britânicas

Certo do sucesso dessa empreitada, Hitler suspendeu o ataque de suas divisões blindadas e de infantaria, deixando apenas a força aérea alemã, Luftwaffe, encarregada de destruir os Aliados. Em contrapartida, a Grã-Bretanha, sob comando de Winston Churchill, iniciou uma estratégia de resgate de sua Força Expedicionária, episódio que ficou conhecido como Retirada de Dunquerque ou Operação Dínamo, e conseguiu, a despeito do ataque intenso dos aviões inimigos, evacuar mais de 300 mil homens da região atacada. Mas as condições dessa Retirada foram trágicas, os alemães afundaram muitos navios e o exército britânico agonizava nas praias francesas à espera de qualquer tipo de embarcação, desde contratorpedeiros, até pequenos barcos de pesca, batéis e corvetas. Ainda assim, apesar do moral baixo das tropas britânicas, que precisaram recuar e de muitos soldados mortos, a operação de Retirada de Dunquerque foi celebrada na Grã-Bretanha e a condição de paz desejada pelo Führer não foi assinada.

O episódio da evacuação de Dunquerque é recriado em *Reparação* por meio das experiências de Robbie como soldado raso da Força Expedicionária Britânica, enquanto tentava chegar ao porto, protagonizando ou testemunhando fatos que Ian McEwan pesquisou no Museu da Guerra e dos relatos ouvidos do próprio pai, oficial que esteve presente nesse conflito histórico.

A enunciação em terceira pessoa aparece entremeada da técnica do discurso indireto livre, bem como do discurso direto, de modo que a ação parece se converter para o tempo presente, os acontecimentos são recuados pela técnica do *flash-back*. McEwan disse, em entrevista, ter ouvido em um dos relatos do pai uma circunstância na qual dois soldados tentavam fugir em uma motocicleta, sendo que o piloto tinha os pés destroçados e o carona, as mãos dilaceradas. Esse evento aparece na obra da seguinte maneira:

Alguns soldados seguiam de bicicleta; a maioria avançava a pé, em grupos de dois ou três. Um estafeta da Highland Light Infantry passou numa Harley-Davidson. Suas pernas ensangüentadas pendiam inúteis, e era o carona, com curativos pesados nos braços, que acionava os pedais (p. 288).

Dessa forma, o evento é narrado em terceira pessoa, mas seguindo o ponto de vista de Robbie, e o leitor tem a impressão de acompanhar os acontecimentos em tempo real. Como atesta, também, a seguinte passagem:

Algun infeliz que vinha atrás dele foi escolhido para ajudar a deter o ataque final que certamente ocorreria dentro de dois ou três dias, enquanto os últimos remanescentes da British Expeditionary Force eram recolhidos nos navios. O que ele viu, ainda de cabeça baixa, foi uma barca negra comprida passando por debaixo da ponte, em direção a Furnes, na Bégica. O barqueiro estava ao leme, fumando cachimbo, olhando com indiferença para a frente. Atrás dele, a quinze quilômetros dali, Dunquerque ardia (p. 293).

É perceptível nessa estrutura narrativa um alinhamento à linguagem cinematográfica, principalmente pela sucessão e superposição rápidas das imagens, bem como pelo fato de que a realidade vista pela personagem é revelada de maneira fragmentada. Além disso, apesar da rapidez e da fragmentação dos acontecimentos, constrói-se a impressão de que existe uma sequência entre eles.

No excerto anterior, Robbie é caracterizado de cabeça baixa e sabe-se, de antemão, que ele tem as ilhargas bastante machucadas, também o espaço, marcado pela destruição do porto de Dunquerque aparece estilhaçado. Esse emparelhamento da personagem e do cenário revela uma realidade própria da guerra: o indivíduo e o espaço aparecem destroçados.

No período: “O barqueiro estava ao leme, fumando cachimbo, olhando com indiferença para a frente”, as informações: “fumando cachimbo” e “olhando com indiferença para a frente”, parecem desnecessárias para a descrição de um cenário de guerra; entretanto, são fundamentais para condensar a mimesis e a inventividade, porque produzem o “efeito do real”, pois, segundo as reflexões pós-estruturalistas de Roland Barthes (2004), os pormenores

descritivos, aparentemente inúteis, são índices significantes para a composição de um caráter ou de uma atmosfera. Para o semiólogo, os “detalhes supérfluos” são muito significativos para o texto, uma vez que reduzem as marcas do trabalho literário e permitem ao leitor o reconhecimento daquilo que lhe é apresentado, concedendo à realidade do texto maior ou menor credibilidade:

A história (...) é, na verdade, o modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas, e é lógico que o realismo literário tenha sido, com algumas décadas de diferença, contemporâneo do reinado da “história objetiva” (BARTHES, 2004, p. 188).

Esse romance de McEwan evidencia a consciência do autor quanto à utilização dos detalhes aparentemente supérfluos, entretanto, necessários para compor a complexidade desse cenário de Guerra, conforme se observa no excerto seguinte:

Vista dali, a situação parecia simples. Estavam agora passando por mais corpos na estrada, jogados nas valas e largados na pista, dezenas de cadáveres, de soldados e civis. O fedor era cruel e impregnava as dobras de suas roupas. O comboio havia penetrado numa vila bombardeada, talvez o subúrbio de uma cidade pequena – tudo fora reduzido a escombros, era difícil dizer o que havia sido um dia. Que diferença fazia? Quem seria capaz de algum dia descrever aquela confusão, de identificar as vilas e assinalar as datas para os livros de história? E adotar um ponto de vista razoável para começar a atribuir culpas? Ninguém jamais saberia a sensação que se tinha estando ali. Sem os detalhes, era impossível fazer idéia do quadro geral (p. 273).

Além de se utilizar desses pormenores, inclusive do aspecto olfativo: “o fedor era cruel e impregnava as dobras de suas roupas”, e de declaradamente pôr em questionamento a problemática de narrar a “sensação” dos que passaram pela experiência da guerra, o autor alerta para a necessidade de escolha de um ponto de vista para atribuir culpas, abordando, mais uma vez a temática central de todo o romance, a questão da falta humana.

Essa temática, explorada nos capítulos dois e três desta pesquisa, associa-se, na obra, à advertência aos perigos do julgamento, e à necessidade de se considerar diversas perspectivas para avaliar as circunstâncias. Dessa maneira, reitera-se na passagem citada anteriormente a convicção de McEwan de que os discursos são fundados a partir de um ponto de vista e por isso nenhuma verdade é definitiva. Ainda assim, o autor inglês opta por uma construção literária atenta às ações políticas, considerando a necessidade de contar as crises históricas e narrar as experiências do passado que podem nortear as ações do presente.

Algumas cenas dessa segunda parte da obra elucidam o repúdio de McEwan às atrocidades dos representantes do poder ditatorial, como a cena, na qual, depois de caminhar

por longas horas passando por soldados feridos que não conseguiam mais andar, e sentavam-se à beira da estrada implorando por água, o cabo Nettle, não suportando mais a ardência das bolhas nos pés, descalçou as botas e as atirou longe, num acesso de raiva. Robbie e Mace, entretanto, o persuadiram a recolher novamente as botas, porque ainda estava a muita distância do porto para caminhar só de meias. Nettle aceitou a sugestão dos companheiros, voltou a calçar as botas, mas não amarrou os cadarços. Depois de mais de três horas de caminhada, encontraram um tenente do Dorsetshire Regiment saindo do porão de um prédio que servia de quartel general:

Veio se aproximando todo expedito, com uma pasta importante debaixo do braço. Quando parou diante deles, os três bateram continência. Escandalizado, o tenente mandou o cabo amarrar a bota imediatamente, senão seria punido. Enquanto o cabo se ajoelhava para obedecer, o oficial – um homem ossudo, de ombros arredondados, com um bigodinho avermelhado e uma cara de quem jamais enfrentara outra coisa que não uma escrivaniinha – disse: “É vergonhoso”. Na liberdade lúcida de seu estado onírico, a intenção de Turner era dar um tiro no peito do oficial. Seria o melhor para todos. Nem valia a pena discutir a questão antes. Tentou sacar a arma, mas arma não havia mais – ele não se lembrava mais onde a perdera -, e o tenente já estava se afastando (p. 296).

O excerto acima elucida a contraposição de personagens não contemplados pelos relatos oficiais diante do representante do escalão do poder. Essa cena mostra a tirania com que os primeiros eram tratados pelos emissários governamentais, evidenciando o despropósito da ameaça do tenente de punir o cabo por causa das botas desamarradas. Nesse sentido, o fato criado por McEwan esclarece o seu posicionamento de valorizar a ótica dos oprimidos em detrimento do despotismo opressor dos burocratas influentes.

Também na terceira parte da obra, ainda tratando da Segunda Guerra Mundial, não mais nas fronteiras, mas na cidade de Londres, o autor novamente seleciona a voz daqueles que muitas vezes permanecem anônimos nos discursos da historiografia oficial. Assim, os desmandos do conflito são narrados, principalmente, sob a perspectiva das enfermeiras que trabalhavam em um hospital de Londres e dos feridos de guerra atendidos por elas.

A cena descrita anteriormente sobre a tirania ditatorial ecoa nessa terceira parte, desta vez no hospital de Londres, onde pairava um pressentimento de algo maligno prestes a acontecer, pois as enfermarias foram quase esvaziadas, algumas obras de contenção a incêndios foram realizadas nos corredores, os médicos reuniam-se para tratar de assuntos secretos, as enfermeiras tinham apenas percepções de que algo sério estava tomando forma, mas não tinham informações claras a respeito do problema. Além disso, tinham medo dos

acessos de fúria da enfermeira-chefe, por causa de pequenas falhas na disciplina de trabalho, como se nota a seguir:

Uma vassoura guardada erradamente, um cobertor dobrado com a etiqueta virada para cima, um colarinho engomado ligeiramente torto, os rodízios da cama desalinhados e virados para dentro, uma caminhada de um lado para outro da enfermaria de mãos abanando – tudo isso era observado até o ponto de saturação, e, então, quem não havia percebido os sinais espantava-se com a explosão de raiva. Justamente quando a estagiária achava que estava se saindo bem (p. 323).

Como se vê, os deslizes cometidos pelas enfermeiras correspondem à cena da bota desamarrada do cabo Nettle, pois diante do sofrimento do cabo e dos soldados, a preocupação com os laços do sapato só poderia mesmo vir de alguém que não havia passado pelas mesmas experiências, enfrentando apenas “escrivainhas” e “pastas importantes”. Assim também, apesar do difícil trabalho das enfermeiras, cuidando de fraturas expostas, cérebros à mostra, queimaduras indizíveis, eram repreendidas por pequenas faltas.

A atitude de espera das enfermeiras por algo grave, sem saber exatamente o que estava por vir, correspondia, naquele momento, à atmosfera social de Londres, pois a população recebia as notícias da Guerra pelos jornais, e ainda não podia avaliar o que aconteceria na cidade a qualquer momento. Essa circunstância é incorporada na obra da seguinte maneira:

Naqueles dias de maio, quando ainda não se entendia bem o que havia acontecido na França, antes de começarem os bombardeios de setembro, Londres tinha os sinais exteriores, mas ainda não a mentalidade, da guerra. Uniformes, cartazes advertindo para a presença de quinta-colunistas, dois grandes abrigos antiaéreos escavados nos gramados do parque, e por toda parte, oficiais carrancudos (p. 343).

O mal esperado pelas enfermeiras chegou repentinamente, caminhões militares carregados de homens feridos paravam no hospital. A atmosfera de emergência se instalou em um trabalho incessante. Enquanto cuidavam de alguns soldados, elas ouviam as histórias deles sobre a experiência de Dunquerque, conforme mostra a cena em que Briony assistia o soldado Carter, e ele lhe relatava sua experiência: “A gente começava a trabalhar, aí vinham os boches e jogavam as bombas. Aí a gente recuava, começava tudo outra vez num outro campo, aí lá vinham os boches de novo e a gente recuava de novo. Até que a gente caiu dentro do mar.” (p. 357). Em outras passagens, a experiência dos soldados em Dunquerque é narrada em terceira pessoa, como atesta o trecho seguinte:

Era um dos vários homens que haviam se queimado com óleo fervente numa barca que afundou perto de Dunquerque. Fora recolhido do mar por um destróier. O óleo

viscoso que se grudara a ele foi consumindo o tecido. O que estava estendido no leito eram os restos de um tição humano. Briony não acreditava que ele sobreviveria (p. 362).

Dessa maneira, ou seja, pelas vozes dos soldados, das enfermeiras e da narradora, vai se formando um panorama dos eventos da guerra, e o autor recria, portanto, “aquilo que poderia ter sido”, inventando situações completamente cabíveis e aceitáveis pelo leitor como partes da realidade do grande conflito histórico. Além de recompor o episódio de Dunquerque, essa terceira parte da obra faz referências também aos eventos que o sucederam, como o bombardeamento da cidade.

A Grã-Bretanha não assinou o acordo de paz proposto por Hitler e foi impiedosamente bombardeada pelas aeronaves germânicas, numa operação conhecida como “Blitz de Londres”. Os ataques aéreos na capital Inglesa tiveram início no final da tarde de 07 de setembro de 1940 e duraram oito meses. Uma edição especial da revista *Veja* publicou em uma série histórica, trechos do diário de Virginia Woolf sobre o fato:

Entramos na guerra. A Inglaterra está sendo atacada. Tive esta sensação plena ontem pela primeira vez. A sensação de opressão, perigo, horror. Mais tarde os aviões começaram a zumbir. Explosões. Para a cama. Aviões muito próximos. A sensação é de que há uma batalha, uma batalha encarniçada. Pode se estender por quatro semanas. Estou com medo? Ora sim, ora não. Claro que este pode ser o começo da invasão. Uma sensação de opressão. Histórias sem fim deste lugar. Não, de nada serve tentar captar o sentimento que tenho pelo fato de a Inglaterra estar em guerra. (...)

A casa a uns 30 metros da nossa foi atingida à 1 da madrugada por uma bomba. Totalmente destruída. Outra bomba na praça não chegou a explodir. Pedacos de pano pendurados nas paredes nuas ainda de pé. Acho um espelho balançando. Como um dente arrancado a soco - um corte preciso. Nossa casa intacta. Um enorme buraco no alto de Chancery Lane. Fumegando ainda. Uma loja grande completamente destruída: o hotel em frente parecia uma concha. Em uma casa de vinhos não sobrara uma só vidraça. Pessoas de pé junto às mesas - acho que serviam bebida. Montes de vidro verde-azulado na rua. Homens despedaçando fragmentos que ficaram nos marcos. Vidros caindo. Depois a Lincolns Inn. Janelas quebradas, mas o prédio incólume. Entramos por ele. Desabitado. Corredores molhados. Vidro nas escadas. Portas fechadas (...). (VEJA, 2005)

O bombardeio de Londres é inserido na terceira parte da obra como probabilidade do que estava por vir, e no epílogo, como algo ocorrido, mas o autor não explora esse fato detalhadamente, referindo-se apenas a alguns eventos, como se verifica na seguinte passagem: “Cecília foi morta em setembro do mesmo ano pela bomba que destruiu a estação de metrô de Balham” (p. 442). O ano a que se refere é o de 1940, no qual Robbie teria morrido de septicemia em Bray Dunes, norte da França, fronteira com a Bélgica.

Nesse epílogo, que constitui a última parte da obra, as referências à Guerra apresentam-se apenas no passado. A caminho do Museu Imperial da Guerra, Briony vê, pela janela do táxi, o hospital onde havia trabalhado aos 18 anos: “vi de relance o St. Thomas’s Hospital. Ele foi muito danificado durante os bombardeios” (p. 425). A própria sala de leitura do museu havia sido antes a capela do Royal Bethlehem Hospital. Na frente do prédio, havia os enormes canhões, então transformados em monumentos.

Na visita ao museu, Briony doou aos arquivos as doze cartas recebidas do cabo Nettle, que havia acompanhado Robbie na Retirada de Dunquerque, e que foram utilizadas para compor as referências ao conflito histórico no romance. Briony recebeu do diretor a carta de um coronel, o qual leu os originais da obra que ela deixaria para ser publicada, o próprio *Reparação*, e criticou algumas informações usadas no romance. Entre as advertências do oficial consta a seguinte: “O homem do Royal Air Force está de boina. Creio que é um engano. Tirando as equipes dos tanques, nem mesmo o exército usava boina em 1940” (p. 429). Essa incongruência entre a verdade histórica e a verdade ficcional é, portanto, posta em relevo por Ian McEwan.

Nota-se, nessa última parte da obra, que a Guerra passa a ser transposta para a dimensão da memória. É relevante o fato de Briony visitar exatamente o Museu da Guerra, de se referir aos canhões-monumentos e doar documentos para serem arquivados, colocando em evidência a necessidade de preservar o passado.

Essa parte do romance decorre no ano de 1999, que corresponde também ao período em que o livro estava em execução pelo autor, um momento de grandes transformações sociais, não apenas na Inglaterra, mas de forma globalizada. Na década de 1990, a ciência fez vários avanços, principalmente em relação às clonagens e às primeiras experiências para mapear o genoma humano. Na área tecnológica houve uma verdadeira revolução, pois foi lançado o processador Pentium e fundou-se o Google.

Com essas novidades tecnológicas, muitos dispositivos de memória automática foram desenvolvidos e o mundo entrou, conforme Andreas Huyssen, numa espécie de “inflação da memória”, pois a velocidade e quantidade das informações conduzem ao medo do esquecimento, e esse temor leva à necessidade de preservar o passado e até mesmo do registro de cada momento, como se “o objetivo fosse conseguir a recordação total”. Em sua coletânea de ensaios *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, Huyssen (2000) faz a seguinte consideração: “O passado-presente de um mundo sem expectativas do futuro expressa-se, entre outros fatores, por uma compulsão pelo arquivo, pela monumentalização do Passado e pela busca incessante do registro da memória” (p. 09).

Outra mudança social da contemporaneidade se apresenta na temática das transformações na sociedade inglesa, principalmente com relação à identidade britânica diante da alta taxa de imigração. Os romances produzidos nessa época exploram as questões étnicas e culturais, como atestam as obras de Timothy Mo, Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Salman Rushdie, entre outros.

Esse aspecto é representado em *Reparação* no episódio em que Briony era conduzida por um minitáxi enviado pela família para levá-la à casa de campo, e estabelece uma conversa com o motorista antilhano chamado Michael:

Ele jamais conhecera o pai, e sua mãe era médica – trabalhava no Middlesex Hospital. Ele era formado em direito na Leicester University e agora ia fazer doutorado na London School of Economics sobre o direito e a pobreza no Terceiro Mundo. Enquanto saíamos de Londres pela desolada Westway, ele resumiu sua tese para mim: se não há direito de propriedade, não há capital, e, portanto, não há riqueza.

“Conversa de advogado”, disse eu. “Puxando a brasa para a sua sardinha.”

Ele riu por delicadeza, embora certamente tenha me achado de uma burrice completa. Hoje em dia é absolutamente impossível adivinhar o nível de instrução de uma pessoa com base no modo como ela fala ou se veste, ou no tipo de música que prefere. O mais seguro é tratar todas as pessoas que você encontra como se fossem intelectuais de renome (432).

O excerto acima mostra a mudança na estrutura de classes da sociedade inglesa, visto que o motorista de táxi, proveniente das Antilhas, está prestes a fazer um doutorado. É relevante o fato de ele jamais ter conhecido o pai, porque mostra o esfacelamento do patriarcalismo que imperou na estrutura social britânica por muitos séculos. Além disso, põe em evidência a dificuldade de se rotular as pessoas de acordo com as aparências externas e com a atividade profissional que desempenham. Há também nessa referência ao taxista, a questão étnica que remete ao assunto da imigração.

O romance inscreve-se, portanto, dentro de sua contemporaneidade, visto que explora também a recriação de eventos e circunstâncias marcantes da atualidade como as preocupações culturais com relação à identidade britânica. Ao mesmo tempo, é também uma obra que se volta ao passado e tece um panorama de um grande período da história inglesa, configurando-se assim como um romance de memória.

#### 4.1. A memória e o romance

A rota trilhada por Ian McEwan no romance estudado é a da recriação de eventos e circunstâncias marcantes do passado por meio de lembranças seletivas e do preenchimento, pela imaginação, daquilo que pode ter ficado esquecido. Dessa forma, o autor exprime a consciência de que a recuperação e o registro dos fatos no âmbito ficcional estão sempre ligados à verossimilhança, à fantasia e ao desejo, e trazem em si o traço da experiência.

O final da terceira parte da obra, no qual a assinatura B. T. sugere o nome da protagonista, Briony Tallis, e o epílogo, em que ela se apresenta como autora, indicam que o romance recompõe a experiência da personagem-narradora, sobretudo, de um momento específico de sua vida que funciona como espécie de elemento de ligação com outros momentos vividos por ela e marcados, principalmente, pela culpa.

No epílogo, o uso da primeira pessoa problematiza toda a organização enunciativa do romance, visto que nas três partes anteriores a voz narrativa proeminente é em terceira pessoa. Ocorre, portanto, uma mescla entre o “eu” que viveu a experiência e o “eu” que a relatou; em suma, o leitor descobre finalmente que a personagem principal e a narradora constituem uma mesma instância. Conseqüentemente, essa fusão implica a inexatidão de alguns fatos.

Quando relata os conflitos históricos, como a Retirada de Dunquerque, por exemplo, usando a terceira pessoa, e presentificando as ações, é improvável que a personagem-narradora, sem poder testemunhar os fatos, pudesse contar a experiência de Robbie. Entretanto, as cartas do cabo Nettle, companheiro de Robbie no episódio, servem como origem do conhecimento que ela tem dos eventos vividos por ele, e dessa forma, a verossimilhança fica mantida. Por outro lado, a utilização do fluxo de consciência e da ótica do rapaz coloca em xeque o estatuto da representação do real. O excerto seguinte explicita essa observação:

Ele [*Robbie*] ficou um bom tempo fumando deitado, olhando para o negrume do telhado cavernoso. Os rancos dos cabos [*Mace e Nettle*] subiam e desciam em contraponto. Estava exausto, mas não tinha sono. A ferida latejava de modo incômodo, com pulsações precisas e dolorosas. O que havia ali dentro, fosse o que fosse, era afiado e estava próximo à superfície; dava vontade de tocá-lo com a ponta do dedo. A exaustão o deixava vulnerável aos pensamentos que mais queria evitar. Estava pensando no menino francês dormindo em sua cama e na indiferença com que os homens lançavam bombas sobre uma paisagem (p. 242).

O cabo Nettle não poderia ter relatado à Briony esse momento, porque estava dormindo; ainda que estivesse acordado, seu conhecimento do que Robbie pensava seria

limitado. Dessa maneira, informações como essas sobre a insônia do rapaz, a dor que sentia, o que pensava, foram criadas dentro do discurso ficcional. Assim, por meio dessas invenções e da evidência que marca a singularidade enunciativa dessa obra, é dado ao leitor acompanhar os meandros de um relato de memória permeado de imaginação criativa.

Uma questão importante num romance de memórias de estilo confessional como esse é a estrutura temporal. Em narrativas dessa natureza predomina o tempo da consciência, que não obedece à ordem cronológica. Essa construção temporal pode ser observada na obra estudada, seja nos cortes temporais abruptos entre as partes que compõem o romance, seja nos avanços e recuos de informações em relação ao presente narrado. Entretanto, a linearidade permanece assegurada.

A primeira parte da obra trata da infância da protagonista e do falso testemunho que prestou aos 13 anos, a terceira, expõe a época na qual ela trabalhava como enfermeira no hospital em Londres e tinha 18 anos, portanto sua juventude. Na última parte, é retratada a velhice de Briony, aos 77 anos. Pode-se afirmar que a linearidade da vida da protagonista, infância, juventude e velhice, fica mantida.

Da mesma maneira, a trajetória de todas as personagens da obra se apresenta dentro de um esquema cronológico de tempo e o epílogo funciona como desfecho do que teria ocorrido com elas. Essa sequência linear ocorre, também, com o tempo histórico compreendido pelo romance, visto que num primeiro momento explora-se o verão de 1935, depois o conflito histórico desencadeado entre os anos de 1940 e 1941, e por fim, o ano de 1999. Essa continuidade entra, por vezes, em choque com certas indefinições temporais, próprias dos estados de consciência, conforme atesta o fragmento: “Robbie Turner foi adiante, e os outros o seguiram, tal como o estavam seguindo havia dois dias. Ou seriam três” (p. 231)? A indeterminação quanto à quantidade de dias revela um tempo interiorizado. O fato é que *Reparação* faz uso de quebras temporais e de fluxos de consciência, mas mantém a linearidade.

Outro exemplo de continuidade cronológica pode ser notado na relação da protagonista com o universo literário. Desde a infância, Briony está em contato com a escrita artística; a primeira parte do romance inicia exatamente tratando da peça de teatro de sua autoria. Nessa parte expõe-se o processo de iniciação na literatura, como a primeira história que compôs: “uma bobagem, imitação de meia dúzia de narrativas folclóricas, faltava-lhe, ela percebeu depois, aquele vital conhecimento do mundo que faz jus à admiração do leitor” (p. 14). Nessa fase, os textos de Briony eram submetidos à leitura da família e sempre aprovados.

Na terceira parte, ela redige, no pouco tempo livre de trabalho como enfermeira, a novela *Dois vultos junto a uma fonte*. Naquele momento, segundo a autora:

O que a entusiasmava em seu texto era a concepção, a geometria pura, a incerteza definidora, que refletiam, pensava ela, uma sensibilidade moderna. A era das respostas definidas havia terminado. Como também a era dos personagens e dos enredos (...). O que a interessava era o pensamento, a percepção, as sensações, a mente consciente como um rio atravessando o tempo, e o objetivo era representar o movimento da consciência, bem como todos os afluentes que a engrossavam e os obstáculos que a desviavam de seu curso” (p. 336).

Nesse estágio de composição, a novela não foi mais apresentada à família e sim enviada para o editor da revista *Horizon* na tentativa de que fosse publicada. Mas o texto não foi aceito.

No epílogo, Briony já se tornou uma escritora reconhecida: “Metade das pessoas queria me fazer algum comentário elogioso sobre meus livros. Um grupo de adolescentes encantadores estava estudando meus livros na escola” (p. 437). Nessa etapa, seu trabalho era discutido com os editores.

Percebe-se, dessa maneira, um crescimento na atividade artística de Briony, desde as pequenas histórias, depois a novela e por último o romance que pretende deixar para ser publicado. Essa trajetória pode ser comparada à do próprio autor, visto que Ian McEwan iniciou sua carreira literária com duas coleções de contos e posteriormente passou a dedicar-se aos romances. Não se trata aqui, de desmerecer os contos, apenas de apontar um desenvolvimento na estrutura da escrita.

Além disso, a transformação dos trabalhos de escrita de Briony aponta para a trajetória de alguns momentos artísticos na esfera literária britânica, desde as narrativas folclóricas, passando pelas de cunho moralizantes, depois as de estilo modernista e por fim, de um “realismo psicológico”. Dessa forma, há nesse prosseguimento uma parte da história da literatura.

Ainda explorando essa sucessão temporal na construção artística de Briony, nota-se que a literatura é para a protagonista, na mesma medida, a razão de sua falta e a possibilidade de salvação, porque quando prestou falso testemunho, era uma adolescente fantasiosa, tomada pelas idéias que vinham dos livros e pelas que inventava, portanto, possibilitadoras da falta cometida. Também quando procura reparar seu erro, ela se lança ao universo ficcional, escrevendo um romance, no qual procura reorganizar a experiência para entender e tentar redimir a culpa, em uma espécie de catarse.

Para Aristóteles, a passagem da felicidade para a infelicidade ou da fortuna para o infortúnio exige que o ato vil do personagem seja produzido pela ignorância, pelo desconhecimento das circunstâncias, suscitado pelo erro. Dessa maneira, o enredo permite despertar no observador o temor e a piedade e então expurgar emoções dolorosas. Esse é o modelo escolhido por McEwan para compor seu romance.

Além da questão temporal, e da elaboração do enredo, outro elemento importante nas descrições memorialísticas de cunho confidencial é o espaço. Em geral, nos romances dessa natureza, o processo de recuperação do passado no tempo presente implica distorção de certos elementos do espaço, porque tais elementos são registrados pela memória de acordo com a importância atribuída aos fatos.

Henry Bergson (1999) relaciona memória e imagem considerando o corpo como centro perceptivo por captar as imagens de acordo com o ângulo onde se encontra, processando-as por meio da percepção. Para o filósofo, o presente está sempre contaminado pelo passado:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (p. 33).

Um exemplo dessa reflexão de Bergson na obra de McEwan pode ser observado com relação à imagem do templo grego, uma construção na área externa da casa de Surrey. A primeira descrição apresentada pela narradora desse ambiente é a seguinte:

O templo da ilha, construído no estilo de Nicholas Revett no final da década de 1780, fora feito para ser um ponto de interesse, algo que atraísse a vista e desse um toque bucólico, não tendo, é claro, nenhum propósito religioso. Ficava bem perto da beira d’água, numa espécie de península, de modo a projetar um reflexo interessante no lago, e de quase todos os ângulos a fileira de colunas e o frontão no alto ficavam graciosamente semi-ocultados pelos olmos e carvalhos que haviam crescido ao seu redor. Mais de perto, o templo tinha uma aparência menos vistosa: a umidade tinha atravessado o revestimento, e pedaços de estuque haviam despencado (p. 91).

Esse fragmento expõe duas formas de visão do templo: de longe, a imagem que se apresenta “de quase todos os ângulos” é graciosa e positiva; de perto, a aparência é negativa e mostra decadência. No decorrer da narrativa, há desdobramentos na descrição desse lugar: na noite em que Briony julgou ter visto o estupro de Lola, o cenário da ação era o templo. No episódio, é descrito como “solitário”, cuja brancura “brilhava na escuridão”; ela relata que um

arbusto começou a se dissolver conforme se aproximava, tornando-se uma “coluna de mais de um metro e meio de altura” (p. 198).

Aos 18 anos, Briony assiste ao casamento do par envolvido a esse ambiente, Lola e Paul Marshall, numa igreja “de dimensões elegantes como um templo grego”, de “pórtico baixo, com colunas brancas” (p. 386). Assim, a narradora protagonista associa o casal ao local traumático onde ela julgara ter presenciado um estupro. A relação entre a igreja e o templo grego, além de expor a inter-relação entre o espaço e as sensações experimentadas no episódio que se concretizaram na memória da narradora, aponta para a ironia refinada de McEwan, pois, na primeira descrição, ele faz saber que o templo não tinha “propósito religioso”, enquanto a igreja tem. Em outras palavras, o acontecimento “pagão” à beira do templo conduziu o casal à celebração religiosa. Nota-se, nessa passagem, que somente alguns elementos do templo são evocados pela memória de Briony, como as colunas brancas.

Já aos 77 anos, quando ela revê o casal em frente ao Museu Imperial da Guerra, ecoam no ambiente vestígios que lembram o templo: “colunas”, “frontão”. Esse recurso, além de apontar para a questão do tempo presente em estreita relação com o passado, bem como ao caráter associativo da memória, mais uma vez reitera a perpetuação da culpa. A relação entre o templo e o Museu da Guerra com o casal remete ao fato de Robbie, acusado por Briony de ser o autor do estupro, ter ido para Guerra exatamente em função do falso testemunho da narradora, pois a única maneira encontrada por ele para deixar a prisão foi a de participar do conflito histórico como soldado. O casamento de Lola e Marshall indica que o verdadeiro autor do “estupro”, era Paul Marshall.

Nesse estranho fio puxado pela memória, o cenário do templo grego foi se dissolvendo com a passagem do tempo, mas suas marcas, as colunas, a cor branca, o frontão, reaparecem na lembrança da narradora de forma que essa arquitetura revela sempre a angústia vivida num momento passado no templo.

Outro espaço importante na tessitura do romance é a casa de campo em Surrey. A narrativa tem início nesse cenário, no qual acontece um dos eventos mais marcantes da história, a acusação feita por Briony de que Robbie teria estuprado Lola. As partes interior e exterior da casa são detalhadamente descritas por McEwan em seu estilo conciso, elegante e límpido.

A construção em estilo gótico baronial fora erguida onde antes havia uma casa do século XVIII, destruída por um incêndio, do qual restara apenas um lago artificial com sua ilha, duas pontes e o templo grego, em ruínas à margem do lago. Apesar de “destituída de charme” a nova casa, com mais ou menos quarenta anos de existência, era sólida e segura

com “tijolos de um laranja vivo, uma estrutura atarracada, janela com caixilhos de chumbo” (p. 30); do lado de fora havia a piscina, que ficava atrás de um estábulo e “era cercada dos quatro lados por um bambuzal alto”, também, por um “terraço amarelo e cinzento onde brotava camomila e monsenhor-amarelo nas rachaduras do cimento” (p. 32) e se estendia até a fonte do tritão, e ainda por um bosque de carvalhos. Da perspectiva de Cecília, o ambiente era ao mesmo tempo acolhedor e entediante:

Tudo isso, o rio e as flores, a corrida, pois raramente ela corria agora, a tessitura dos troncos de carvalho, o pé direito alto da sala, a geometria da luz, o latejar em seus ouvidos morrendo pouco a pouco no silêncio -, tudo isso lhe dava prazer, à medida que o familiar ia se transformando numa deliciosa estranheza. Porém Cecília sentia-se também culpada pelo tédio que a casa lhe inspirava (p. 32).

No interior da casa, logo na entrada apresentava-se o hall com “o piso de ladrilhos pretos e brancos” que conduziam à sala de estar, cujas portas envidraçadas “permitiam que paralelogramas de sol matinal avançassem pelo carpete azul-claro”. Havia também a biblioteca, cenário da primeira relação sexual de Cecília e Robbie. No andar de cima, no corredor “cheio de rangidos”, distribuíam-se os quartos, inclusive o da tia Vênus, um dos maiores, cuja vista era muito privilegiada. A tia Vênus era uma parenta distante, havia sido enfermeira e, durante a infância de Cecília e Leon, vivia acamada. Morreu quando Cecília tinha dez anos de idade. Foi o quarto preparado para hospedar Paul Marshall. Esse cenário, mesmo retratado de forma realista, converte-se em espaço simbólico dentro da moldura literária.

Gaston Bachelard (1993) recorre aos campos da Psicanálise e da Fenomenologia para investigar as imagens poéticas do espaço. Para o filósofo, o espaço poético se projeta em um diálogo entre o interior e o exterior compondo imagens que se relacionam com a memória. Dessa maneira, lugares como a casa, o ninho, a cabana, entre outros, revelam-se como símbolos da vida íntima do indivíduo: “A casa é o primeiro mundo do ser humano, mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela afasta contingências, permite o sentido de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso” (p. 26-27).

A história tem seu desfecho também na casa de campo em Surrey, expondo o caráter de circularidade da narrativa e fornecendo ao espaço uma forte carga expressiva. Nessa ocasião, Briony completava 77 anos e fora convidada pela família para comemorar seu aniversário na antiga casa, então transformada no Hotel Tilney. Evidentemente, o nome do hotel é significativo, pois se refere à família do romance *Northanger Abbey* (1817), de Jane

Austen e conseqüentemente à abadia que suscitara na heroína Catherine Morland, ilusões por aventuras sombrias à maneira dos romances góticos.

Briony é, portanto, conduzida da cidade de Londres para Surrey por um motorista de táxi. Ao chegar a casa, ela rememora as características do lugar onde passou a infância e o contrasta com a transformação sofrida pelo espaço no momento presente, o lago e o templo grego não existiam mais.

Notei em primeiro lugar a ausência das árvores no parque, os olmos gigantescos que haviam adoecido, eu imaginava, e os carvalhos restantes que tinham sido derrubados para dar lugar ao campo de golfe. Agora seguíamos mais devagar para que alguns jogadores de golfe e seus *caddies* pudessem passar. Eu não conseguia ver aquelas pessoas senão como invasores (p. 433).

No ambiente interno, ela lamentou que os ladrilhos preto-e-branco tivessem sido cobertos com carpete, e depois de ter subido, pelo elevador, até o segundo andar ela, tece a seguinte observação:

Caminhei pelos corredores, cujas tábuas corridas estalavam de modo familiar. Era estranho ver os quartos numerados e trancados. Naturalmente, o número de meu quarto – sete – não me dizia nada, mas creio que eu já imaginava onde ia dormir. Quando por fim parei diante da porta, não me surpreendi. Não era o meu antigo quarto, e sim o da tia Vênus (p. 435).

O contraste vivido por Briony na casa de Surrey revela a modificação sofrida por aquele espaço, antes propriedade de sua família e então transformado em ambiente impessoal. Essa dispersão está intimamente ligada à da personagem, em seu próprio estágio de perda da memória, diagnosticada por uma demência vascular. A alteração da casa em estreita relação com a vida de Briony expande-se na transformação constituinte da história inglesa, pois pode ser entendida como metáfora de uma estrutura política, social e econômica que se deteriorou entre conflitos históricos.

Com o declínio do império britânico, o aumento dos impostos e a depressão agrícola, a manutenção dessas grandes construções tornou-se muito difícil. Na Segunda Guerra Mundial, muitas casas de campo foram requisitadas e depois devolvidas aos proprietários em condições lamentáveis, além de algumas terem sido destruídas nos bombardeios.

Atualmente, grande parte dessas casas foi transformada em hotéis, museus e até em prisões, muitas foram demolidas, algumas são ainda mantidas pelo National Trust e abertas à visitação pública; pouquíssimas permaneceram como propriedades de famílias. Assim, a evolução desse espaço na experiência de Briony está intimamente ligada com a sociedade na

qual está inserida. Ao recriar seu passado individual, o romance recria também episódios no percurso social da Inglaterra.

O sociólogo Maurice Halbwachs (2006) analisa a questão da memória de acordo com a teoria psicossocial e observa as lembranças em associação aos contextos sociais, na medida em que a memória se constrói na inter-relação do indivíduo com um grupo social. Para ele “se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que recordamos, do ponto de vista desse grupo” (p. 41).

Dentro dessa concepção, quando a narradora relata seu trabalho como enfermeira no Hospital St. Thomas em Londres na época da Segunda Guerra mundial, revisita, ao mesmo tempo, o passado dos britânicos nesse período, o sofrimento dos feridos de guerra, resgatando, dessa maneira, uma memória coletiva, conforme se observa no seguinte fragmento:

Junto a vários leitos havia enfermeiras retirando curativos sujos. (...) Por toda parte havia um verdadeiro festival de cheiros – o cheiro azedo e grudento do sangue fresco, e também o de roupas imundas, suor, óleo, desinfetante, álcool, e, pairando acima de tudo, o fedor da gangrena. Dois dos casos levados à sala de cirurgia resultaram em amputação.

Como as enfermeiras mais graduadas haviam sido enviadas para outros hospitais que estavam recebendo soldados e como não paravam de chegar mais feridos, as enfermeiras formadas davam ordens a todos, e as estagiárias do grupo de Briony receberam responsabilidades novas. Uma enfermeira mandou Briony retirar o curativo e limpar a ferida na perna de um cabo que estava estendido numa padiola perto da porta (p. 353).

O fragmento mostra, portanto, o trabalho de Briony com o grupo de enfermeiras e o tratamento dispensado aos feridos de guerra; a própria referência às amputações revela uma realidade triste vivenciada por muitos soldados e conseqüentemente pela sociedade daquele momento.

O espaço da enfermaria, embora contaminado pelo cheiro ruim, pelas roupas sujas dos soldados, conta ao menos com o cheiro de desinfetante e álcool; e nesse sentido destoa do cenário apresentado na segunda parte da obra, no qual se desenrola a Retirada de Dunquerque. Esse último espaço é descrito sempre como um ambiente muito sujo e seco, mesmo diante da praia, onde os soldados desesperavam-se para encontrar água potável ao menos para beber. O excerto seguinte exemplifica o cenário:

Caminharam a tarde toda até que por fim, um quilômetro e meio adiante, onde a fumaça amarelenta subia em nuvens espessas dos campos ao redor, viram a ponte sobre o canal de Bergues-Furnes. Não restava nada em pé, nem uma casa, nem um celeiro. Além da fumaça, um miasma de carne podre chegava às suas narinas – mais

cavalos da cavalaria abatidos, centenas deles, amontoados num campo. Ao lado, uma montanha ardente de uniformes e cobertores. Um cabo corpulento destruía máquinas de escrever e mimeógrafos com uma marreta. Duas ambulâncias estavam estacionadas à beira da estrada, as portas de trás abertas. De dentro vinham os gemidos e gritos dos feridos. Um deles berrava repetidamente, com mais raiva do que dor: “Água, quero água!”. Como todos os outros, Turner seguiu em frente (p. 290).

Nesse fragmento, a experiência individual de Robbie Turnes também se inscreve na memória coletiva, pois ele está inserido num grupo que divide as mesmas experiências e o mesmo espaço. O registro dessas circunstâncias resgata um episódio marcante da história britânica que Ian McEwan opta por não deixar cair no esquecimento.

Para Walter Benjamin (1994), o romance desempenha um papel importante no ambiente moderno do século XIX, onde não há espaço para a transmissão de um conteúdo moral. Segundo ele, o mundo moderno, numa perspectiva ampla da ordem capitalista, transforma o homem em mercadoria descartável, anula o homem, já que na sociedade moderna, o que vale é o presente, e o aqui e agora não estabelece ligações nem com o passado e nem com o futuro, portanto rompe com a possibilidade de transformar experiência em narrativa e de converter uma vivência em algo que possa ser transmitido ao outro.

Benjamin vê a necessidade de retomar uma história suspensa e desenvolver uma nova forma crítica de narrar, ao menos interpelando o bloqueio, a dificuldade de transmitir experiências que tomou proporções desastrosas no período pós-guerra. Em seu ensaio *O narrador*, publicado em 1936, esse filósofo considera que:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive (BENJAMIN, 1994, p. 201).

*Reparação* apresenta a narradora-protagonista, Briony, então aos 77 anos, solitária, portando demência vascular, cuja consequência é exatamente a perda progressiva da memória, em processo de rememoração do passado que está emaranhado no momento presente. Nesse sentido, a obra de McEwan adere ao pensamento benjaminiano. Ao se posicionar diante da problemática da memória, *Reparação* reescreve as experiências traumáticas, assumindo, portanto, o dever de manter a memória em exercício, tanto quanto uma postura crítica contra o mal.

Walter Benjamin posicionou-se, portanto, sobre a dificuldade de narrar as barbáries da guerra e de transmitir experiências no mundo moderno. Sua preocupação era de que as catástrofes não caíssem no esquecimento e que as gerações futuras pudessem impedir a repetição dos conhecimentos negativos. Atualmente, no mundo contemporâneo, tem se observado o oposto do que acontecia na época do filósofo alemão: há uma imensa quantidade de experiências sendo transmitidas e em alta velocidade, graças ao suporte da mídia. Entretanto, a problemática da memória não se resolve, porque, se o problema do mundo pós-guerra era o risco de romper os vínculos com a experiência, o do mundo contemporâneo é o de desacelerar e filtrar o processo de transmissão para que seja possível reter ao menos parte das informações.

Cabe, mais uma vez, citar Andreas Huyssen (2000), para quem a necessidade de preservar o passado conduz no mundo contemporâneo a uma “obsessão pela memória”, conforme exemplifica:

A obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialistas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte e o aumento do número de documentários na televisão (p. 14).

De todo modo, em *Reparação*, Ian McEwan evidencia que a memória, ligada à fantasia e à imaginação, pela qual parece ser possível estabelecer vínculos com o conhecimento e com a história, está intimamente relacionada à criação literária, no que diz respeito à transmissão da experiência e das contingências do mundo atual. Entretanto, o romance se releva como forma de narrar capaz de problematizar a natureza das relações entre a ficção, a realidade e, conseqüentemente, de questionar o alcance da obra literária nas transformações morais e éticas. Seria possível que o romance pudesse reparar as faltas humanas individuais e coletivas?

Em *Reparação*, Briony se questiona como romancista diante da possibilidade de compor uma obra capaz de reparar as culpas:

Como pode uma romancista realizar uma reparação se, com seu poder absoluto de decidir como a história termina, ela é também Deus? Não há ninguém, nenhuma entidade ou ser mais elevado, a que ela possa apelar, ou com que possa reconciliar-se, ou que possa perdoá-la. Não há nada fora dela. Na sua imaginação ela determina os limites e as condições. Não há reparação possível para Deus nem para os romancistas, nem mesmo para os romancistas ateus. Desde o início a tarefa era inviável, e era justamente essa a questão. A tentativa era tudo (pp.443-444).

Tais reflexões aludem, como notou o crítico inglês Dominic Head (2007), a uma tensão: “O grau de autoconsciência sobre a escrita em *Reparação* sugere uma crise sobre o romance como um veículo de idéias morais, e a função do autor em termos de qualquer dimensão ética além da responsabilidade de escrever”<sup>87</sup> (p. 172).

Essa crise revela o teor sombrio do romance, seu caráter paradoxal de ser potente e impotente a um só tempo, em sua busca incessante de reparar o mal humano pelo comprometimento com as questões ético-morais. O romance não pode resolver o problema, mas deve perpetuar a tentativa de solucioná-lo, mesmo que para isso tenha de mostrar claramente que não promete alívios.

## CONCLUSÕES

Esta pesquisa nasceu de uma dúvida, suscitada pela leitura de *Reparação*, acerca da falta humana e conseqüentemente do desejo e da necessidade de redimi-la. Levantou-se, então, a possibilidade de que a literatura, principalmente o romance, pudesse configurar-se como veículo capaz de reparar a culpa derivada de um malfeito.

Para avaliar essa suspeita, o trabalho procurou buscar na obra estudada o caráter preenchedor da culpa. O aprofundamento na leitura do romance deixava ver que essa temática enveredava-se a vários aspectos da obra e ligava-se a elementos que permitiam avaliar essa estrutura, como a instabilidade enunciativa, a inserção de diversos pontos de vista, o caráter autoreferencial, as correspondências entre arte e realidade, o diálogo intertextual com a tradição literária inglesa e as relações com a História. Esses elementos funcionaram como condutores da abordagem proposta pela pesquisa.

Assim, em um primeiro momento, depois de traçar a trajetória da produção artística do autor, percebeu-se que, desde seus primeiros textos, a temática da falta humana estava ostensivamente marcada pelo fracasso das personagens em controlar a natureza aleatória da experiência.

A questão de uma falha dominante na essência humana mostrou-se recorrente na produção de Ian McEwan, e o autor preocupou-se em abordar essa fissura, que intervém tanto na natureza humana quanto nas estruturas político-sociais e nos eventos históricos. A busca pela compreensão dessa substância apontava para uma força vigorosa a conduzir as personagens para o erro, para a falta, e para a crueldade.

Nas duas primeiras coletâneas de contos e nos dois primeiros romances, a questão da falha centrava-se, sobretudo, nas ações das personagens, configuradas, às vezes, como alienadas em relação ao código moral, portanto, livres da consciência do erro ou das atitudes extremas as quais se entregavam, em geral, eram crianças ou adolescentes, destituídos de supervisão familiar ou social. Entretanto, outras personagens, adultas, tinham consciência da ordem social e dos princípios éticos, ainda assim, mostravam-se capazes de cometer crimes horripilantes, como o assassinato de crianças, a castração, o sequestro, entre outras atrocidades. Nas obras dessa primeira fase do autor, são postos em evidência temas como o estupro, o incesto, o sadismo, as manias perversas, a tal ponto que o autor recebeu a alcunha de Ian Macabro.

A partir da década de 1980, essa temática tétrica, embora ainda presente nas obras, passou a tornar-se mais diluída, porque as questões sociais e históricas integraram-se às abordagens psíquicas com força maior do que tinham até o momento. Na década seguinte, os romances equacionaram ainda mais os temas sombrios com uma abordagem histórico-sociológica mais profunda e maior densidade no tratamento da condição humana e da natureza da ficção. Nessa época, o autor colocava em relevo a ciência, a religião e a arte em conexão com a falta humana.

Nas obras produzidas no início do século XXI, a preocupação com a estrutura artística, a sondagem das relações entre realidade e ficção e as árduas questões sobre ser e estar no mundo sobrepuseram-se determinantemente ao conteúdo perverso dos temas, o que levou alguns críticos a considerações de que a fase macabra do autor havia passado.

Ainda assim, imperava nas ações das personagens a propensão ao individualismo. Nas raras ocasiões nas quais se manifestavam de forma solidária, sofriam as consequências de seus atos. Até o romance *Solar* (2010) é recorrente a recusa das personagens pelo consolo do perdão, da libertação de suas faltas, bem como das possibilidades de reparar os crimes históricos e sociais.

Somente com o último romance, *Serena* (2012), esse estado de coisas passou a se modificar. É a única obra de McEwan na qual se abre espaço para o perdão e para o final feliz. Estaria o autor iniciando uma nova fase em que a condição humana se apresenta mais propícia à redenção de seus malfeitos? Será possível que a visão de mundo do autor sobre o ser e o mundo estivesse se transformando por um olhar mais piedoso?

O próprio tom das narrativas foi se modificando nessa trajetória, desde o sombrio, passando pelo sério, depois pelo satírico até chegar ao cômico e a uma maior suavidade. Dessa forma, a imagem do autor foi se transformando para a crítica inglesa e também no Brasil.

Em toda essa trajetória de transformações, *Reparação* ocupa um espaço singular. Considerada pelos críticos como a obra prima do autor, esse romance se destaca como um profundo mergulho sobre a arte e sobre a função moral da literatura, como a possibilidade de expiar o peso da culpa humana por meio da inventividade. É uma obra preocupada com a natureza destrutiva da imaginação desenfreada e ironicamente consciente de que a fantasia criativa é também matéria-prima dos escritores.

Esse romance revela a possibilidade de ainda se narrar nos tempos atuais e de reconstruir um tipo de experiência mesmo onde os códigos legitimadores da cultura são postos em xeque. O autor expressa a visão de que a literatura é um dos meios de dar sentido

ao mundo e que deriva não só de sua forma estética, como da descoberta e da interpretação da realidade, e um espaço no qual a possibilidade de retenção da memória ainda se faz possível.

*Reparação* expressa o desejo de McEwan de ressuscitar o vínculo com a moralidade e viabilizar a instância ética no romance contemporâneo, como se pode perceber nas referências sociopolíticas, como a dissolução da estrutura de classes, a reforma educacional, as transformações na estrutura institucional da família, nos aspectos étnicos a apontar para uma nova visão da crise da identidade liberal. Entretanto, o anseio do escritor de estabelecer um sentido funcional para a própria composição literária esbarra no entendimento de que fundar os sentidos originários da expressão estética é tarefa muito árdua e sem garantias, porque a essência que move o elemento artístico não pode ser abordada de forma direta, pode apenas ser cerceada, dentro de perspectivas que aludem àquilo que se quer expressar. A única maneira de acessá-la é declarando a própria precariedade.

Nesse aspecto, essa obra assume um paradoxo quanto à funcionalidade ética do romance, pois para se configurar como instância moral, precisa ter a força da fraude, da virtualidade e da invenção. O livro mostra sistematicamente que o fracasso das ideologias que procuraram estabelecer diretrizes para o funcionamento social e para a experiência humana está justamente na tentativa de ordenar aquilo que elas não conhecem, a falha.

Esse paradoxo se estabelece desde a epígrafe, o excerto de *Northanger Abbey* de Jane Austen, no qual a predominância de períodos interrogativos aponta para a necessidade de que os julgamentos sejam fundados no processo constante de observação e análise da realidade. Nessa obra, a autora, por meio da paródia do romance gótico, revela o propósito de despertar a consciência do leitor para o fato de que a realidade dentro da moldura literária é inventiva e não pode ser transposta para o mundo real.

Deste modo, em *Reparação*, um romance que pretende se construir como meio de corrigir comportamentos, a epígrafe alerta que isso não é possível, porque o embaralhamento do universo literário ao real pode causar ilusões.

A falha na essência humana, social e histórica só pode ser vista de fora; a sua origem é enigmática e não pode ser acessada, resta apenas compreender que existe a possibilidade de tomar consciência dela, e para isso é necessário abordá-la por diversos ângulos.

As dissonâncias enunciativas e a pluralidade de pontos de vista são meios usados pelo autor para instigar no leitor um afastamento de qualquer verdade que se declare como única. Esses elementos são reforçados pela própria arquitetura narrativa, edificada em dois planos, o realista e o metaficcional, os quais convergem para o reconhecimento das fronteiras entre

ficção e realidade ao mesmo tempo em que apontam para a potência da literatura na avaliação dos princípios morais.

Ian McEwan empreende, portanto, a determinação de conscientizar o leitor da incapacidade do romance de corrigir os erros humanos, embora seja o meio mais eficiente de tratar deles e de continuar sempre tentando corrigi-los. De certa forma, o autor absolve a obra dessa limitação e “culpa” o leitor pelas leituras deficientes, desprovidas de juízo crítico e do distanciamento necessário para avaliar o conteúdo dos livros com mais afinco na reflexão e no entendimento de que a transposição da estrutura estética para a vida prática é inadequada.

Nesse intuito de conscientização do leitor para refletir sobre as problemáticas conexões entre ficção e realidade, o autor julga fundamental revisitar as técnicas e transformações da arte literária ao longo dos tempos. Assim, ele empreende uma volta ao passado para refletir sobre a tradição literária inglesa. Dessa maneira, expande a questão das relações entre arte e realidade e passa a abordar as relações da arte com a própria arte.

Na relação “transtextual” que Ian McEwan estabelece com as obras da tradição inglesa revela-se a singularidade dos autores na assimilação da essência humana e dos acontecimentos sociais e históricos que circundavam a temporalidade das produções, e a maneira pela qual esses escritos extrapolavam os limites do tempo e se lançavam em progressão contínua tanto para o passado quanto para o futuro, perpetuando a transmissão da experiência humana no mundo. Além disso, *Reparação* procura conectar-se especialmente à forma pela qual a tradição inglesa abordava a questão da falta humana e da reparação dos crimes individuais e coletivos.

Embora muitos textos da tradição se organizassem em termos funcionais ou catárticos com relação à ética, o próprio ato de revisitá-los põe em relevo o fato de que a falha humana não foi corrigida. O mal continua a se repetir, constituindo-se como força em vigor desde os primórdios da humanidade, portanto, essa abordagem à tradição configura-se como meio de avaliar que a literatura é incapaz de corrigir os erros, porém, tem a responsabilidade e a capacidade de abordá-los e transmiti-los.

Como não se pode chegar à origem do enigma da falha humana, não é possível estabelecer se ela é geradora das injustiças sociais ou se essas injustiças engendram a falha. No entanto, o autor considera a necessidade do homem de confrontar-se com seus impulsos perversos porque eles ameaçam a ordem individual e social.

A heroína de *Reparação* cometeu um crime e jamais foi punida por qualquer instituição social; o delito das personagens Lola e Paul Marshall também ficou impune; a família de Briony e a polícia penitenciaram um inocente, filho da faxineira da casa. Nesse

sentido, a força econômica do status social foi determinante para cristalizar a injustiça. Na realidade do ambiente de guerra retratado por McEwan a mesma sequência injusta acontece. Um líder deflagra um conflito histórico, a força política e cultural se omite, os membros do poder ficam impunes enquanto mulheres e crianças são vitimizadas.

Como poderia o romance reparar as barbaridades dos crimes de guerra? Como reparar um crime individual? Como preencher a falta humana? *Reparação* responde a essas perguntas refazendo-as, perpetuando-as teimosamente. E na medida em que esse processo reiterativo é posto em andamento, a transmissão dessas experiências não cessa, sendo, portanto, resguardadas do esquecimento.

Por isso, a memória é um recurso caro a essa obra, mesmo não sendo uma instância muito garantida, visto que está ligada à consciência, aos parâmetros emotivos e até a certas deturpações. Entretanto, permite a volta ao passado e o vínculo com a experiência para a compreensão do presente e as configurações do futuro.

*Reparação* é um encontro com o inexorável, o dedo em riste para as feridas que não podem ser fechadas, mas é, ao mesmo tempo, um consolo para o leitor, um deleite que se manifesta no prazer do contato com o elemento estético altamente refinado pelo vigor artístico elegante de Ian McEwan. Deste modo, é a reparação para a agonia existencial tantas vezes sufocante no mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Bernardo. Primeiros livros trazem a cara suja dos anos 75/80. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, 12/12/1998.

ALDEN, Natasha. Words of war, War of words: Atonement and the Question of Plagiarism. In: GROES, Sebastian. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum. 2009. p. 57 – 69.

A Literatura Inglesa segundo o autor Malcolm Bradbury. *O Estado de S. Paulo*, 27/01/1983, p. 21

ALLAIN, Clara. A linha de sombra. Mais! *Folha de S. Paulo*. 22/04/2007.

\_\_\_\_\_. Ian McEwan é acusado de apoiar Israel. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 22/01/2011, p. E3.

ALLEN, Walter. *O romance inglês*. Trad. Carlos Alberto Secca: Lisboa/ Rio de Janeiro: Ulisseia, s/d.

ALVES JR. Dirceu. Na praia. *Diversão & Arte. Revista IstoÉ*, 25/06/2007.

AMIS, Martin, Atonement – the supporters. *Times online* 09/12/2006 Disponível em: <[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/article1088828.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article1088828.ece): Acesso 01/06/2010.

ANDRADE, Fábio de Souza. A vontade resignada. Mais! *Folha de São Paulo*. 12/04/1998.

ANDREWS, Lucilla. *No Time for Romance*. London: Corgi Adult, 1977.

Ao Deus-Dará. Mais! *Folha de São Paulo*. 07/09/1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães & Ca. Editores (s.d.)

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUDEN, W. B. *Poemas*. Seleção João Moura Jr.; trad. e introd. José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

AUGUSTO, Sérgio. “Inocente” e “Surpresas” carregam no “deja vu”. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 09/06/1995.

\_\_\_\_\_. McEwan junta sangue e ironia. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 09/06/1995.

AUSTEN, Jane. *A abadia de Northanger*. Trad. Rodrigo Breunig. Apres: Ivo Barroso. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Emma*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. *Razão e sentimento*. Trad. Ivo Barroso. Apres. Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. *Orgulho e preconceito*. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. *Persuasão*. Trad. Mariana Menezes Neumann. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mansfield Park*. Trad. Mariana Menezes Neumann. Pref. Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

\_\_\_\_\_. *Northanger Abbey*. London: Richard Bentley & Son, 1882. Disponível em: <http://archive.org/stream/northangerabbey11austgoog#page/n151/mode/2up>> Acesso em 25/04/20, 9h27

AZERÊDO, Genilda. *Words, Images and Invention: The Power of Metafiction in Austen, McEwan and Joe Wright*. Florianópolis: Revista Abrapui. 2010. Disponível em: <http://www.abrapui.org/wp-content/uploads/2012/04/Revista-ABRAPUI-34-2010.pdf>> Acesso em: 25/06/2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARNES, Julian. 'Tall Truths'. *New Statesman*. 02/05/1975, p. 600.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004. (p. 181 – 190)

BAKER, Phil. 'Comfy Conspiracies', *Times Literary Supplement*, 4979, 04/09/1998. p. 9.

BAXTER, Jeannete. Surrealist Encounters in Ian McEwan's Early Work. In: GROES, Sebastian. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum. 2009. p. 13 – 25.

BEER, Gillian. *Arguing with the past: Essays in Narrative from Woolf to Sidney*. London: Routledge, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLACKWOOD, Caroline. 'De Gustibus'. *Times Literary Supplement*. 20/01/1978, p. 53.

BLUMBERG, Myrna. 'Fiction'. *The Times*. 26/01/1978, p. 8.

BORGES, Jorge Luis. *Novas inquiirições*. Tradução de G. N. de Carvalho. Portugal: Quercó, 1984.

BOSCOV, Isabela. Num certo dia de verão. *Veja*. Edição 2042. 09/01/2008, p. 92-93.

BOTTON, Alain. Amsterdam expõe conflitos masculinos. Trad. Clara Allain. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 10/10/1998.

BRADBURY, Lorna. *Solar* by Ian McEwan: review. *Daily Telegraph* 07/03/2010.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

BRIAN, Martim. “Looking Back to the Future”, *Spectator*, 10/10/1987, p. 40.

BROOKNER, Anita. Desire and Pursuit. *Spectator*. 30/08/1997, p. 28-29.

\_\_\_\_\_. *Amsterdam*. *Spectator*, 12/09/1998, p. 39.

BUENO, Wilson. O amor nos buliçosos anos 1960. *O Estado de S. Paulo*. 19/08/2007.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 2008.

CALLADO, Antonio. A falta que fazem os bárbaros. *Folha de S. Paulo*. 01/12/1996.

CALLIGARIS, Contardo. *Reparação*. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 17/01/2008.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 2004 (p. 09 – 14).

CAREY, Joanna. Human gleam in a cat’s eye. *The Guardian*. 01/10/1994, p. 31.

CARLOS, Cássio Starling, Diretor usa formas clássicas para fazer cinemão dos bons. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 10/01/2008.

CARPEGGIANI, Schneider. A diferença que faz um dia. Caderno C. *Jornal do Comércio*. Recife, 03/12/2005.

\_\_\_\_\_. *Escrita*. McEwan é lançado. *Jornal do Comércio*. Recife, 01/11/2005, p. 02.

CEVASCO, Maria Elisa B.P.S. *A ficção e a mimesis na pós-modernidade: a obra de Ian McEwan*. 1989. 284p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. 1989. Impresso.

\_\_\_\_\_. A ficção inglesa: Peter Ackroyd. *O Estado de S. Paulo*, 29/10/1988, p. 08.

CEZIMBRA, Márcia. A banalidade de um casal corroída pela angústia e pela sedução da violência. Prosa & Verso. *O Globo*. 26/07/1997, p. 5.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. Apres. e trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

\_\_\_\_\_. *Troilus and Criseyde*. London: Penguin Classics, 1971.

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

CIMENTI, Jaime. Tensões de classe na Inglaterra da II Guerra. Viver. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 21/07/2002.

CLEMENTE, Isabel. Literatura. Premiado é autor de *Amsterdam*. Ian McEwan vence o Booker Prize. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 28/10/1998.

COELHO, Marcelo. As estratégias de McEwan. Mais! *Folha de S. Paulo*, 31/08/1997.

\_\_\_\_\_. Um flerte com o horrível. Mais! *Folha de S. Paulo*, 15/08/1999.

COLOMBO, Sylvia. Homens em tempos sombrios. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, 06/07/2004.

\_\_\_\_\_. Amor para sempre. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 30/09/2005.

\_\_\_\_\_. Sob o sol de Ian McEwan. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 30/09/2010. p. E1.

\_\_\_\_\_. Quem não sabe falar de sexo não deve escrever. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 14/06/2007.

CONRAD, Joseph. *A linha de sombra: uma confissão*. Trad. Maria Antônia Van Acker. Rio de Janeiro: *O Globo*; São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 2003.

CORMACK, Alistair. Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement*. In: GROES, Sebastian. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum. 2009. p. 70 – 82.

CORSEUIL, Anelise Reich. Entre a Contenção e o Desejo: Duas Formas de Narrar no Romance *Reparação* e no Filme *Desejo e Reparação*. 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ANELISE\\_CORSEUIL.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ANELISE_CORSEUIL.pdf)> Acesso em 10/11/2009.

COSTER, Graham. 'Evil and Novels'. *London Review of Books*, v. 14 no. 12, 25/06/1992, p. 20.

COUTINHO, João Pereira. Vencedor do Booker Prize usa o imponderável para criar drama pessoal. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 16/04/2005.

COUTO, José Geraldo. Os limites da razão. *Carta Capital*, 23/11/2005, p. 76.

COZER, Raquel. O retrato exagerado de cada um de nós. *O Estado de S. Paulo*, 30/09/2010.

CRABBE, George. *Poems*. Philadelphia: Bradford & Inskeep, 1808.

DAOUST, Phil. Ian McEwan Post-shock traumatic. *The Guardian*. 04/08/1997, p. 36.

DAPIEVE, Arthur. Julian Barnes não ri da queda do comunismo. *Prosa & Verso*. *O Globo*. 11/05/1996, p. 3.

\_\_\_\_\_. *Reparação*, aleluia, rendeu um grande filme. Segundo Caderno. *O Globo*, 18/01/2008, p. 6.

DIAS, Mauro. A expiação sem resposta através da literatura. Caderno 2/Cultura. *O Estado de S. Paulo*, 09/06/2002.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Trad. Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2002.

DICKENS, Charles. *Little Dorrit*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

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

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Introdução e tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981

ELLAM, Julie. *Ian McEwan's Atonement*. London. Continuum. 2009.

ESTENSSORO, Hugo. Romance entre aspas. *Revista Bravo!* julho 2002. Ano 5, p. 86-91.

FARIA, Gentil de. As primeiras adaptações de Robinson Crusoe no Brasil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.13. S. Paulo. 2008, p. 27-55.

FIELDING, Henry. *The history of the adventures of Joseph Andrews, and of his friend Mr. Abraham Adams. Written in imitation of the manner of Cervantes, author of Don Quixote*. V. I. Michigan/US, Gale ECCO Print Editions, 2010.

FILHO, Dante. Roteiro de viagem para boas leituras. Livros. *Correio do Estado*. Campo Grande/MS, 29/01/2006.

FINNEY, Brian. Briony's stand against oblivion: Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature*, 27 (3). Bloomington: Indiana University Press. 2004, pp. 68-82.

FONSECA, Rodrigo. Globo de Ouro entre armas e amores. Segundo Caderno. *O Globo*, 14/12/2007, p.1.

FRANCIS, Paulo. Diário da Corte: Nova York por aí. Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, 18/03/1993, p.08.

FREITAS, Almir de. Um século em um dia. *Revista Bravo!* novembro 2005.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas*. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FRIAS FILHO, Otávio. O diagrama do balão. Opinião. *Folha de S. Paulo*, 23/10/1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Paratexts: thresholds of interpretation (Literature, Culture, Theory)*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. S. Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GILBERT, Martin. *A Segunda Guerra Mundial*. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Córdoba: Publicações Dom Quixote. 1989.

GILES, Jeff. Luminous Novel from Dark Master. New York: *Newsweek*, 18/03/2002: 62-63.

GILLES, Ménégaldo. An interview with Ian McEwan. *Etudes Britanniques Contemporaines* n° 8. Montpellier: Presses, 1994. Disponível em <<http://ebc.chez-alice.fr/ebc81.html>> Acesso em 24/05/2012.

GIRON, Luís Antônio. Entrevista com Ian McEwan. *Revista Época*, 25/06/2007, p. 120-121.

\_\_\_\_\_, Luís Antônio. A farsa do aquecimento solar. *Mente Aberta. Revista Época*. 03/10/2010 p. 140.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Final feliz de Ian McEwan. Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, 09/07/2012 p. D8.

GRIMM, Jakob Ludwig; GRIMM, Wilhelm Karl. *Chapeuzinho vermelho*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GROES, Sebastian. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro: 2006.

HAMILTON, Alex. McEwan's import. *The Guardian*. 21/04/1976, p. 10.

HARDY, Thomas. *Judas, o obscuro*. Trad. Octávio de Faria. São Paulo: Abril Cultural, 1971. (Coleção Os Imortais da Literatura Universal, v. 27).

\_\_\_\_\_. *Tess*. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

HARRISON, Sophie. Fiction Special – Happy families. *New Statesman*. 24/01/2005.

HARTLEY, Leslie Poles. *O mensageiro*. Trad. Paulo Cezar de Mello. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2002.

HAYES, M. Hunter. 'Profoundly dislocating and infinite possibility: Ian McEwan's Screenwriting'. In GROES, Sebastian. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London. Continuum, 2009.

HEAD, Dominic. *Contemporary British Novelists*. Ian McEwan. Manchester: Manchester University. Press. 2007.

\_\_\_\_\_. *On Chesil Beach: Another 'Overrated' Novella?* In: GROES, Sebastian. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum. 2009.

HOUAISS, Antonio Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUSMAN, Alfred E. *A Shropshire Lad*. New York: John Lane, 1917.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Org. e apresentação Antonio Paulo Graça. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

\_\_\_\_\_, Henry. *Taça de ouro*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pelos olhos de Maisie*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. S. Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio: Paz e Terra, 2002.

JONES, Thomas. 'Oh, the Irony'. *London Review of Books*, vol. 32 No. 6, 25/03/2010, p. 19-20.

KEATS, John. *Isabella; or, The Pot of Basil*. London: K. Paul, Trench, Trübner Publisher. 1898. Disponível em <<http://archive.org/details/isabellaorpotofb00keatuoft>> Acesso em 26/05/2012.

KEBBEL, Thomas Edward. *Life of George Crabbe*. Toronto: W. J. Gage and. Co. 1888, disponível em: <<http://archive.org/stream/lifeofgeorgecrab00kebbuoft#page/38/mode/2up>> Acesso: 01/04/2012.

KEMP, Peter. 'On Chesil Beach by Ian McEwan.' *The Sunday Times*, 01/04/2007.

KENEALLY, Tom. *Atonement* – the supporters. *The Times online*, 09/12/2006. Disponível em: <[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/article1088828.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article1088828.ece)> Acesso: 01/06/2010.

KERMODE, Frank. 'Point of view'. *London Review of Books*. 04/10/2001.

LAWRENCE, David Herbert. *O amante de Lady Chatterley*. Trad. Sérgio Flaksman; Introd. Doris Lessing. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2010.

LAWSON, Mark. Against the flow. *The Guardian*. 22/01/2005.

LEE, Hermione. Shock Horror. *New Statesman*. 20/01/1978, pp. 86-87.

LEITH, Sam. A cosmic comedy. *Spectator*. 10/03/2010.

Leitura dinâmica. Sessão Extra. *O Globo*, 01/12/1999, p. 15.

LEHMANN, Rosamond. *Dusty answer*. London: Chatto & Windus, 1927.

\_\_\_\_\_. *Poeira*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo. 1945.

LENNOX, Charlotte. *The Female Quixote; or The Adventures of Arabella*. London: Penguin, 2006. Ebook.

LESSA, Ivan. Inglês Macabro. *Veja* 16/07/1997 ed. 1504, p. 121.

LERINA, Roger. Parati, Rosa. *Zero Hora*. 09/07/2004.

LEZARD, Nicholas. 'Morality bites'. *The Guardian*, 24/04/1999.

Livros. Revista de Literatura Escrita. *O Estado de S. Paulo*. 12/06/1981, p. 23.

LORRIS, Guilherme de. *A primeira parte de O romance da Rosa* (c. 1225). Trad. Sonia Regina Peixoto, Eliane Ventorim e Ricardo da Costa. (s/ data) Disponível em: <[http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/o\\_romance\\_da\\_rosa.pdf](http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/o_romance_da_rosa.pdf)> Acesso em: 05/11/2011.

LORRIS, Guillaume de; Jean, Meun. *Le Roman de la rose*. Projeto Gutenberg. 20/11/2005. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16816>> e <<http://www.gutenberg.org/ebooks/17140>> Acesso em 05/11/2011

LUKÁCS, John. *O duelo: Churchill x Hitler. 80 dias cruciais para a Segunda Guerra Mundial*. Trad. Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

LYNCH, Deidre Shauna. 'Jane Austen and the social machine'. In: *The Economy of Character: novels, market culture, and the business of inner meaning*. Chicago: Chicago University Press. 1998.

MACHADO, Cassiano Elek. Os demônios de Ian McEwan. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 12/12/1998.

\_\_\_\_\_.; VIANNA, Luiz Fernando. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 12/07/2004.

MALCOLM, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia/EUA: University of South Carolina Press. 2002.

MARS-JONES, Adam. 'I think I'm right, therefore I am'. *The Observer*. 07/09/1997, p.16.

\_\_\_\_\_. 'Have a Heart'. *The Observer*. 06/09/1998, p.16.

MATOS, Sérgio. *Censura de guerra*. Disponível em: [http://www.sergiomattos.com.br/liv\\_crimeia05.html](http://www.sergiomattos.com.br/liv_crimeia05.html)> Acesso em 13/09/2011.

McEWAN, Ian. *Amor para sempre*. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. 'An Inspiration, Yes. Did I Copy from Another Author? No'. London: *The Guardian*, 27 November, 2002, p.1-2.

\_\_\_\_\_. *Atonement*. London: Vintage, 2002.

\_\_\_\_\_. *Borboletas*. Trad. Lúcio A. Lima. São Paulo: *Revista de Literatura Escrita*, Janeiro/Fevereiro, 1981 Ano VI. Vol. 31.

\_\_\_\_\_. London After the Bombings. London: *The Guardian*, 08/07/2005.

\_\_\_\_\_. Move Over, Darwin. London: *The Observer*. 20/09/1998.

\_\_\_\_\_. Only Love and then Oblivion. London: *The Guardian*. 15/09/2001

\_\_\_\_\_. *Reparação*. Trad. Paulo H. Brito. S. Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. The Pathology of Self-Deception. London: *Independent*. 23/09/1990, p. 28.

\_\_\_\_\_. The Rebirth of Human Nature. London: *Financial Times*. 07/01/1995, p. 16.

MIGLIACCI, Paulo. Escritor conjura o mal e a esperança em sua obra-prima. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 22/11/2001.

MILLER, Karl. *On Chesil Beach*. *Times Literary Supplement*. 06/04/2007.

MILLER, Mânia. Em *Amsterdam*, uma sarcástica visão moral nos tempos de hoje. *Prosa & Verso*. *O Globo*. 27/11/1999, p. 04.

MILTON, John. *Paraiso perdido*. Trad. Antônio José Lima Leitão. Lisboa: Literaria Universal, 1938.

MOCARZEL, Evaldo. Paul Schrader fala no Rio sobre seu novo filme. Caderno 2. *O Estado de S. Paulo*, 06/09/1991, p. 01.

MONTE, Alfredo. Narrativa apresenta delicioso elogio do ilusionismo ficcional. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 28/07/2012 p. E4.

MOOREHEAD, Caroline. ‘Who else but Ian McEwan would put a lover in Ape’s clothing’. *The Times*. 14/01/1978, p. 14.

MOREIRA, Carlos André. Mas não se escapa ninguém. *Zero Hora*, 01/12/2006.

MOSELEY, Merritt. Recent British Novels. *Sewanee Review*, 106. 1998, p. 678- 682.

MYERSON, Julie. *Sweet Tooth* by Ian McEwan – review. *The Observer*. 02/09/2012 p. 39

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: *O Globo*; São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 2003.

NETO, Antonio Querino. *Amsterdam, Isto é Gente*, 20/12/1999.

NESTROVSKI, Arthur. Nós ou Eu. Mais! *Folha de S. Paulo*. 19/10/1997.

NESTROVSKI, Arthur. *Folha* pergunta... McEwan responde. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. P. E1, 12 dez. 1998.

NOAKES, J.; REYNOLDS, M. *Ian McEwan. The Essential Guide to Contemporary Literature*. London: Vintage. 2002.

OLIVEIRA, Nelson. Um amor obsessivo gera alta tensão em um novo thriller do inglês Ian McEwan. *Prosa & Verso. O Globo*, 19/06/1999, p. 03.

ORICCHIO, Luiz Zanin. As várias leituras do passado. Caderno G. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12/08/2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O pragmatismo é o remédio radical do inocente útil. Caderno 2. *O Estado de S. Paulo*, 27/06/1992, p. 02.

OWEN, Wilfred. *Poems*. Introd. Siegfried Sassoon. London: Chatto & Windus, 1921. Disponível em: <<http://archive.org/stream/poemswilf00owenuoft#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 20/04/2012.

PEN, Marcelo. McEwan faz questionamento sobre literatura. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. 20/04/2002.

PESSOA, Rodrigo. Assim na tela como no papel. Caderno Magazine. *O Globo*, 15/01/2008.

PIZA, Daniel. Self chega para lançar *Cock & Bull*. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada 19/08/1994. São Paulo. 1994.

RANDALL, Stevenson. The British Novel Since the Thirties. In Childs, Peter. *The Fiction of Ian McEwan*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 36.

REVISTA BRAVO! 100 livros essenciais da Literatura mundial . Editora Abril: Edição especial Novembro/ 2007.

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa, or the history of a young lady*. London: Penguin UK, 1985.

RICKS, Christopher. 'Playing with terror'. *London Review of Books*, v.4 no. 1, 21/01/1982.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Org, trad. e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. "A simbólica do mal interpretada", In: \_\_\_\_\_. *O Conflito das interpretações*, trad. Hilton Japiassu, Rio: Imago, 1978.

RICOEUR, Paul. *La Mémoire, L'Histoire et L'Oubli*. Paris: Seuil. 2000.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. Tomo III.

\_\_\_\_\_. *Teoria da interpretação*, introdução e comentários. Isabel Gomes, trad. Artur Morão, Porto: Porto Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Si-mesmo como um outro*, trad. Lucy Moreira César, Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1986.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RYAN, Kiernan. *Ian McEwan, writers and their work*, Ed. Isobel Armstrong. Plymouth: Northcote House/The British Council, 1994.

SAYNOR, James. 'Hell in a country lane'. *The Observer*, 14/06/1992, p. 66.

SBRISSA, Fernanda de Souza. *A independência das adaptações cinematográficas: uma análise de Amor obsessivo (2004) e Desejo e Reparação (2007)*. 2012. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto. 2012. Impresso.

SCARTEZINI, Bernardo. O futuro do pretérito. *Correio Brasiliense*. 14/04/2008.

SCHÖNINGER, Carla L. K. *A subjetividade e as máscaras da repetição em 'Atonement': entre a culpa e o desejo de reparação*. Alto Uruguai: Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. 2010.

SENNA, Jorge de. *A literatura inglesa – Ensaio de interpretação e de História*. Lisboa: Cotovia, 1989.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Ian McEwan, entre a ordem e a imaginação. Caderno 2. *O Estado de S. Paulo*. 20/04/2002, p. D18.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Noite de reis*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&M, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os dois cavalheiros de Verona/ Trabalhos de amor perdidos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos (s.d.) (p. 98 – 194).

\_\_\_\_\_. *Tróilo e Cressida*. In *Tragédias* vol. X. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos (s.d.).

SHILLING, Jane. *On Chesil Beach* by Ian McEwan. *The Times*, 31/03/2007.

SILVA, Lasojy. Os limites e os desafios da ficção contemporânea em *Reparação* de Ian McEwan. *Revista Travessias*, vol 2 no. 1. 2008.

SILVA, Breno Marques; Marques, E. V. *As essências florais de Minas, síntese para uma medicina das almas*. Belo Horizonte: Luz Azul Editorial, 1994.

SOUZA, Simone M., McEwan conta como criou *Reparação*. *O Tempo*, Belo Horizonte, 07/09/2002, p. 03.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

STEVENSON, Randall. *The British Novel since the Thirties*. London: Batsford, 1986.

SUTCLIFFE, William. Ian McEwan's climate-change comedy. *Financial Times*. 05/03/2010.

TAIT, Theo. A Rational Diagnosis. *Times Literary Supplement*. 11/02/2005, p. 21.

TAYLOR, Catherine. *Sweet Tooth* by Ian McEwan – review. *Daily Telegraph*, 28/10/2012, p. 05

TAYLOR, D. J. ‘Ian McEwan: Standing Up for the Sisters’. In: *A Vain Conceit: British Fiction in the 1980s*. London: Bloomsbury, 1988, p. 59.

TEIXEIRA, Jerônimo. Confusão em Parati. *Veja*. Edição. 23/06/04.

\_\_\_\_\_, Jerônimo. A visita do Sr. McAbro. *Veja*. Edição 1861. 07/07/2004, p. 123.

\_\_\_\_\_. A burocracia do segredo. *Veja*. 04/07/2012, p. 122.

*The Oxford English Dictionary*. 2<sup>nd</sup>. ed. Oxford: Oxford University Press, 1989 (reprinted with corrections, 1991. V.I.).

THWAITE, Anthony. Brilliant performance. *The Observer*. 04/05/1975, p. 28.

TÓIBÍN, Colm. Dissecting the Body. *London New Review*. Vol. 29 no. 8, 26/04/2007, p. 28-29.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática – a escolha do tema. In: *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TONKIN, Boyd. Ian McEwan: Why I’m revisiting the Seventies. *Independent*, 25/08/2012.

TRIGO, Luciano. A fonte da Guerra fria secou. *Prosa & Verso*. *O Globo*. 10/02/1996, p. 1.

\_\_\_\_\_. A literatura como forma de expiação. *Prosa & Verso*. *O Globo*, 20/04/2002, p. 6.

\_\_\_\_\_, Luciano. Escrote de estrelas: os anglo-americanos. *O Globo*, Rio de Janeiro. *Prosa e Verso*, 10/07/2004, p. 3.

\_\_\_\_\_. Investigação sobre a culpa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/04/2002, p. 6.

UPDIKE, John. 'Flesh on Flesh', A semi-Austenique novel from Ian McEwan. The New Yorker. 04/03/2002 Disponível em: <[www.newyorker.com/archive/2002/03/04/020304crbo\\_books](http://www.newyorker.com/archive/2002/03/04/020304crbo_books)> Acesso em 17/02/2010.

URQUHART, James. *Solar*, by Ian McEwan. *Independent on Sunday*. 14/03/2010.

VERAS, Luciana. Breve Discussão sobre a falibilidade da vida. Viver. *Diário de Pernambuco*, Recife, 11/09/2005, p. D5.

XERXENESKY, Carlos. Literatura Safra 80, Samir Machado de Machado. *Zero Hora*, 27/05/2009.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Christopher. *Ian McEwan's The Cement Garden and the Tradition of the Child/Adolescent as "I-Narrator"*. Fasano de Puglia: Schena Editore, 1996. (p. 219-20)

WOOD, James. 'Why it all adds up'. *The Guardian*, 04/09/1997, p. 9.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Osasco: Novo Século Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de Bolso).

\_\_\_\_\_. *O apagar das luzes*. Edição especial histórica *Veja e Leia*. Veja, 2005. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/especiais\\_online/segunda\\_guerra/edicao002/entrevista.shtml](http://veja.abril.com.br/especiais_online/segunda_guerra/edicao002/entrevista.shtml)> Acesso em 20/12/2012, 10h.

\_\_\_\_\_. *Rumo ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: *O Globo*; São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 2003.

YEATS, W. B. *Poemas*. Org., introd. e trad. de Paulo Vizioli. São Paulo: Schwarcz, 1992.

YODER, Paul R. 'Clarissa regained: Richardson's redemption of Eve.' *Eighteenth-Century Life*, 1989: 13.

## NOTAS

### Capítulo 1

---

<sup>1</sup> “of a genuinely imaginative writer addicted to the casual violences of life” (BARNES, 1975, p.600).

<sup>2</sup> “There’s an assured and horribly macabre depravity about Ian McEwan’s short stories”; “This collection is a brilliant performance” (THWAITE, 1975, p.28).

<sup>3</sup> The most devastating debut, said the *Mail*, the stories were shocking, though his only fault was a heavy hand with symbols. Astonished by the density, the *Listener* welcomed him unreservedly. Astonished at finding originality in Britain, *Encounter* called the little story a miniature symphony: here was an author breaking away from the mainstream.

*The Observer* was astonished, too, by the author’s youth. Announcing that he’d suffered revulsion when he first read the stories in magazines, its reviewer now made handsome amends and declared that meeting them all together his aesthetic judgment had overridden his queasiness. Here was an author with the poise and daring to question innocence itself.

(...) *The Spectator*’s literary editor, actually younger than McEwan himself, took incest, retarded adolescents, rapists, infanticides and every sort of claustrophobic and purulent character in his stride. While gratuitously advising the author to steer clear of the Arts Council, the *New Review* and the New Fiction Society (HAMILTON, 1976, p. 10).

<sup>4</sup> “their peculiar images of pain and loss seem, retrospectively, grew in depth” (LEE, 1978, pp. 86-87).

<sup>5</sup> “In *Between the Sheets*, reaches far beyond the wit and individual sensuality of his early book”; “They often fuse surprising reality with fantasy; his writing is exact, tender, funny, voluptuous, disturbing” (BLUMBERG, 1978, p.8).

<sup>6</sup> “He can create a memorable atmosphere of menace. But he disgusts at a cost, for his determination to shock can make his dialogue absurdly tortured and the stories too contrived” (BLACKWOOD, 1978, p. 53).

<sup>7</sup> “The stories they contain are as economically written and compelling as they are chilling” (MOOREHEAD, 1978, p.14).

<sup>8</sup> “It is as though the form belongs to tradition and the content to modernity” (EAGLETON, 2001, p.2177).

<sup>9</sup> ‘I really didn’t know where I fitted in’ (HEAD, 2007, p.8).

<sup>10</sup> “Both *First Love*, *Last Rites* and *In Between the sheets* are collections of very traditional, rather conservative stories” (MALCOLM, 2002, p.31).

<sup>11</sup> “The very notion of locating the self, however, reinforces the idea that McEwan, far from being an exemplar of postmodernism, betrays much affinity with the realist models of the past” (HEAD, 2007, p.20).

<sup>12</sup> “part ex-hippy, part country mouse” (...) “I was serious, I was here to write”.

- 
- <sup>13</sup> “It is a narrative about social conventions, familial norms and the division between the human and the alien.”; “This novel was published in the year before Margaret Thatcher took power in Britain, and its tone and content seem to imply that there was a very great need for her.” (CHILDS, 2006, p. 34).
- <sup>14</sup> “rather in the manner of Kafka” (RANDALL, 2006, p.36).
- <sup>15</sup> McEwan’s narrative is devoid of the humour, the exuberance, the explicit intention of taking an irreverential swipe at the literary tradition of the Romantic child” (WILLIAMS, 1996, p.219).
- <sup>16</sup> “The screenwriting in the early eighties formed a catalyst within McEwan’s trajectory towards the later work, with its interest in history, and its continuous aptitude in exploring forms of realism” (HAYES; GROES, 2009, p. 41).
- <sup>17</sup> “The claustrophobic menace of the stories and his first two novels gave way in the eighties to a more mature engagement with the wider world of history and society” (RYAN, 1994, p. 34).
- <sup>18</sup> “Tragedy acknowledges that the injustices of life are sometimes corrigible. The *Comfort of Strangers* is alive with anger at the injustices. (...) But tragedy has also to acknowledge that the injustices of life are sometimes incorrigible” (RICKS, 1982).
- <sup>19</sup> “is occupied, throughout with the principled passivity that ‘allows’ aggression, male violence and patriarchy to be perpetuated” (CHILDS, 2006, p. 58).
- <sup>20</sup> “is McEwan’s most social novel so far; a work where previously private and psychic concerns become directly public and political ones” (BRADBURY, 1994, p.430).
- <sup>21</sup> “the macabre, sordid, sadistic world of McEwan’s earlier novels has passed”. (BRIAN, 1987, p.40)
- <sup>22</sup> “The style, in describing the commission’s proceedings, is formal and fatigued: the political debate is sheer caricature” (TAYLOR, 1988, p.59).
- <sup>23</sup> “*The Innocent* is, above all, about a brush with history” (p.120); “*The Comfort of Strangers* can be seen as an attempt to rewrite the gothic novel and Thomas Mann’s famous novella, *Der Tod in Venedig* (*Death in Venice*). “*The Child in Time* is permeated by motifs of relativity of perception, while *The innocent*, too, presents a world in which it is difficult to give an account of anything and in which characters are surrounded by fictions” (MALCOLM, 2002, p. 10).
- <sup>24</sup> “*Black Dogs* both the manner in which evil enters and determines his story, and the landscape he creates to summon and accommodate it, looks soberly Forsterian” (COSTER, 1992, p.20).
- <sup>25</sup> “is such a wan and fractured disappointment” (...) “There’s not even much of the sado-masochistic body-surfing we expect from a McEwan work” (SAYNOR, 1992, p.66).
- <sup>26</sup> “In *Black Dogs*, there are two strands of particular importance. The first is, on the face of it, a straightforward thematic opposition between the rational and the spiritual life, conceived as contending ways of facing up to the terror of human history. The second strand, however, complicates all of this in crucial ways: this is the doubt concerning the motives and reliability of the narrator” (HEAD, 2007, p.103).
- <sup>27</sup> “Peter’s uncontrollable imagination propels him into some strange and funny situations, giving him, and the reader, a revealing and often profound perspective on life” (CAREY, 1997, p.31).

- 
- <sup>28</sup> “In terms of blood and semen, *Enduring Love* is very mild McEwan indeed. Yet what the narrator calls “love’s prison of self-reference” will strike a guilty chord in many of its readers. Perhaps it’s time to bury the Ian Macabre tag” (DAOUST, 1997, p.36).
- <sup>29</sup> “set up; confrontation; resolution” (WOOD, 1997, p.09).
- <sup>30</sup> “disappointing that a book that begins so full-throatedly should end with stagy confrontation” (MARS-JONES, 1997, p.16).
- <sup>31</sup> “Ian McEwan has contrived a marvelous fiction on the basis of fact” (BROOKNER, 1997, p.28-29).
- <sup>32</sup> “it must be the best novel of 1997” (MOSELEY, 1998, p.678).
- <sup>33</sup> “McEwan has always enjoyed posing dilemmas for his characters, and even setting traps for them, but the dilemmas in the new book are balder, and the punishments he metes out for failure less humane” (MARS-JONES, 1998, p. 16).
- <sup>34</sup> “McEwan is a master of evenpaced nightmare. *Amsterdam* is little more than a brief bad dream” (BROOKNER, 1998, p.39).
- <sup>35</sup> “you just don’t want to stop reading it, even when he’s writing about musical composition, or the difficult characters and bad behaviour of ‘creative’ people” (LEZARD, 1999).
- <sup>36</sup> “*Amsterdam* is a consummately well-orchestrated performance” (BAKER, 1998, p. 9).
- <sup>37</sup> “a beautiful and majestic fictional panorama” (UPDIKE, 2002).
- <sup>38</sup> “*Atonement* is replete with Jamesian lessons in the elusiveness of truth, the amorality of art, the destructiveness of certainty, the fragility of interpretation” (EAGLETON, 2001, p.2177).
- <sup>39</sup> “Ian McEwan’s new novel, which strikes me as easily his finest, has a frame that is properly hinged and jointed and apt for the conduction of the “march of action’, which James described as ‘the only thing that really, for me at least, will *produire L’OEUVRE*’” (KERMODE, 2001).
- <sup>40</sup> “Novelists always depend for the facts of their fiction on observation and other books by first-hand witnesses. The general courtesy is to acknowledge the source of the facts on which they place their creative and unique overlay, and the acknowledgement in this case seems to have been frequently and scrupulously recorded by McEwan. An echo of events between two texts is not enough to show plagiarism” (KENEALLY, 2006).
- <sup>41</sup> “Historical fiction – as opposed to historical fantasy – cannot be written without help from historical sources. The novelist acknowledges that help, with gratitude, and the world moves on” (AMIS, 2006).
- <sup>42</sup> What Andrews described was not an imaginary world - it was not a fiction. It was the world of a shared reality, of those War Museum letters and of my father's prolonged hospital stay. Within the pages of a conventional life story, she created an important and unique historical document. With painstaking accuracy, so it seemed to me, she rendered in the form of superb reportage, an experience of the war that has been almost entirely neglected, and which I too wanted to bring to life through the eyes of my heroine. As with the Dunkirk section, I drew on the scenes she described. Again, it was important to me that these events actually occurred. For certain long-outdated medical practices, she was my sole source and I have always been grateful to her. I have openly acknowledged my debt to her in the author's note at the end of *Atonement*, and ever since on public platforms, where questions about research are almost as frequent as "where do you

---

get your ideas from?". I have spoken about her in numerous interviews and in a Radio 4 tribute. My one regret is not meeting her. But if people are now talking about Lucilla Andrews, I am glad. I have been talking about her for five years (MCEWAN, 2006, p.1).

<sup>43</sup> "In *Atonement* (2001), Ian McEwan performs a complex examination of novelistic discourse" (CORMARCK, 2009, p.70).

<sup>44</sup> "Atonement highlights how he is both celebrated as a writer of literary fiction and also massively popular with the reading public. Since its original publication, it has been on national and international bestselling lists and has sold four million copies, which, again, is an unusual feat for a work of this type" (ELLAM, 2009, p.2).

<sup>45</sup> McEwan's reworking of classical ideas via his modernist interest in consciousness continues with the creation of parallels with two specific hypercanonic texts, namely James Joyce's *Ulysses* (1922) and Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* (1925), both of which recount events taking place on a single day. (GROES, 2009, p. 104).

<sup>46</sup> "One of the most oblique but also most serious contributions to the post-9/11, post-Iraq war literature, it succeeds in ridiculing on every page the view of its hero that fiction is useless to the modern world" (LAWSON, 2005).

<sup>47</sup> "The novel addresses the idea that pleasure and happiness don't make good fictional subjects (...) is interesting, and the story, as ever with McEwan, is twisting and clever" (HARRISON, 2005).

<sup>48</sup> "It is all very impressive: McEwan gives the lie to the view that novels can no longer encapsulate the present, and shows that being topical does not mean being merely gossipy" (TAIT, 2005, p.26).

<sup>49</sup> McEwan's novella emasculates the power of pornography by appropriating its imagery and ridiculing it, and reminds us that repressive morality, idealizations of 'innocence', and a lack of communication can lead to disaster in equal measure (HEAD, 2009, p.115).

<sup>50</sup> "Better to say with gratitude that McEwan's latest fiction is full of richness: of serious thought about the nature of love and human relationships, informed by a poetic sensibility and expressed in prose whose lyricism never errs on the side of self-indulgence" (SHILLING, 2007).

<sup>51</sup> "A new book by him has long been an event. This new book, though, *On Chesil Beach*, is more than an event. It is a masterpiece" (MILLER, 2007).

<sup>52</sup> "Subtle, witty, rueful and sometimes heartrending, *On Chesil Beach* coalesces these perceptions into a novel that is a master feat of concentration in both senses of the word" (KEMP, 2007).

<sup>53</sup> The novel is a pure comedy, but it is told from the point of view of the two protagonists who do not think it is funny at all, and this is managed without making either of them seem tedious. The writing also shares the almost stilted diction of McEwan's novel *Atonement*, a diction used with immense care to create distance and irony, without creating too much of either (TÓIBÍN, 2007, pp.28-29).

<sup>54</sup> McEwan is in many ways the closest thing we have to a national novelist – he is a winner of the Booker Prize, his books are frequently transferred to the screen and he is the only literary novelist to find himself with any regularity on the bestseller lists. He has long been celebrated as a master of macabre, and of the realist novel, and with *Solar* he has proved, after the qualified success of *Saturday*, that he is a fine proponent of the state-of-the-nation novel, too – one delivered not as a polemic, such as the Poet Laureate's poem "Atlas", but as a dark satire. *Solar* is funny and clever, but the brilliance of its timing, as our skepticism about the received scientific view of climate change grows, means it will come to be regarded as a classic (LORNA, 2010).

---

<sup>55</sup> “Forgive the pun, but *Solar* is purely light entertainment -- no bad thing in itself but lacking the scope and tenacity that one might expect from McEwan" (URQRHART, 2010).

<sup>56</sup> “Here, in a book around a scientific theme of considerable seriousness - global warming and renewable energy -- McEwan has written the closest thing he’s ever done to a farce” (LEITH, 2010).

<sup>57</sup> “The elements of farce in *Solar* have the unintended side-effect of pointing up how farcical many of the events in McEwan’s previous, more serious novels are” (JONES, 2010, pp 19-20).

<sup>58</sup> “On settling down to read *Solar*, two striking features of the novel are immediately apparent. First, that it is a stunningly accomplished work, possibly his best yet; and second, that the book does contain a truly shocking surprise -- not that it deals with climate change, but that it is a comedy” (SUTCLIFFE, 2010).

<sup>59</sup> “Forget the spy charade: this is ultimately a book about writing, wordplay and knowingness”. Taylor, 2007, p.05)

<sup>60</sup> (...) this isn't really a novel about MI5 or the cold war or even – despite the rather obviously ladled-on research about Heath and Wilson and miners' strikes and the IRA – the 70s. This is a novel about writers and writing, about love and trust. But more than that – and perhaps most incisively of all – it's a novel about reading and readers. It's about our own peculiar responses to fiction, to the strange, slippery magic of narrative. It's about how all any of us ever really want from fiction is "my own world, and myself in it, given back to me in artful shapes and accessible form". (MYERSON, 2012, p. 39).

<sup>61</sup> A novel about espionage and fiction that traces the overt and covert connections between secrecy, deception and creativity, *Sweet Tooth* expertly navigates the gulf between perception and reality. (TONKIN, 2012)

<sup>62</sup> Entre os trabalhos acadêmicos, sobre a obra de McEwan, selecionados na Inglaterra, destacam-se os seguintes:

Norton, G. *Sexuality and Sexual Politics in the Writings of Martin Amis and Ian McEwan*. Leeds, 1991. [M.A.].

Lang, James Martin. *Dialogues with History in Post-War British Fiction*. Northwestern University, 1997. 277 p. (John Fowles, Jeanette Winterson, Ian McEwan). [Ph.D.].

Payande, Hossein. *Waking Nightmares: A Critical Study of Ian McEwan's Novels*. (Ph.D.) University of Sussex, 2001.

Alden, Natasha. *Reading Behind the Lines: Postmemory, History and Narrative in the Novels of Graham Swift, Pat Barker, Adam Thorpe and Ian McEwan*. University of Oxford, 2006 [Ph.D.].

Vipond, Laura. *How to Read the Unreadable: A Post-Structuralist Approach to the Works of Ian McEwan*. University of Edinburgh, Final Year Dissertation, January 2008.

O'Hara, David K. *Mimesis and the Imaginable Other: Metafictional Narrative Ethics in the Novels of Ian McEwan* (Ph.D.) English Literature and Creative Writing, Bath Spa University, 2009.

Byrnes, Christina. *The Work of Ian McEwan: A Psychodynamic Approach*. Nottingham: Paupers' Press. 2002.

Head, D. *Contemporary British Novelists*. Ian McEwan. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Childs, P. *The Fiction of Ian McEwan*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Bradbury, M. ‘Artists of the floating world: 1979 to the Present’ and ‘Afterword from the 1990s’ (1994). In: *The modern British Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

<sup>63</sup> “It is the ability to make the serious popular, and the popular serious, that indicates McEwan’s importance, as a writer who has helped reinvigorate thinking about the novel within and without academia” (HEAD, 2007, p.2).

<sup>64</sup> Nos *Anais da Abralic* foi encontrado o artigo “Entre a Contenção e o Desejo: Duas formas de Narrar no Romance *Reparação* e no Filme *Desejo e Reparação*”, de Anelise Reich Corseuil (2008); na *Revista Abrapui*, encontrou-se o estudo de Genilda Azerêdo (2010): “Words, Images and Invention: The Power of Metafiction in Austen, McEwan and Joe Wright.”

<sup>65</sup> Fim de Semana. *Gazeta Mercantil de São Paulo*. 10 a 12/05/2002 p. 5; Cultura. *Hoje em Dia* – Belo Horizonte 01/03/2002, p. 2; Pensar. *Correio Brasiliense*. 08/03/2003 p. 2; Conexão Biz. *Jornal da Cidade* – Bauru. 21/03/2010 p. 04; Karam, Patrícia. Para expiar os pecados. *Vida & Arte. O Povo*. Fortaleza, 17/08/2002; Literatura/Livros & Autores. *Folha do Estado* – Cuiabá, 25/06/2002; Silva, Vera Alves da. *Reparação*. Livros & Autores. *A Cidade*. Ribeirão Preto, 16/06/2002 p. 03.

<sup>66</sup> Bolívar, Sílvia. “Livros”. Caderno B. *Tribuna de Indaiá*, 10/12/2005, p. 13; Anônimo. Lazer/Livros. *Jornal de Santa Catarina* – Blumenau. 30/08/2005, p. 02; Carpeggiani, Schneider. Escrita. McEwan é lançado. *Jornal do Comércio*- Recife, 01/11/2005 p. 02; Anônimo. Fim de Semana/Livro. *Valor Econômico* – São Paulo, 20/11/2005, p. 22.

<sup>67</sup> O trecho do poema *Annus mirabilis* (1967) de Larkin mais citado é: “O intercurso sexual começou/ em mil novecentos e sessenta e três/ (tarde demais para mim) / entre o fim da proibição de *Lady Chatterley*/ e o primeiro disco dos Beatles.” (COLOMBO, 2007).

## Capítulo 2

<sup>68</sup> As obras de Ricoeur que melhor representam a primeira linha de pensamento são: *Le volontaire et L'involontaire philosophie de la Volonté*. I. Paris: Aubier, 1950; *Finitude et culpabilité. I. L'homme faillible. Philosophie de la Volonté*.II. Paris: Aubier, 1960. Para a segunda, devem ser consultados os seguintes livros: *Finitude et culpabilité*. II. *La symbolique du mal. Philosophie de la Volonté*. III. Paris: Aubier, 1960; *De l'interprétation. Essay sur Freud*. Paris: Seuil, 1965; *Le conflit des interpretations. Essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969. Para a terceira, deve-se examinar, principalmente, as obras: *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975; *Temps et récit*. Tome I. *L'intrigue et le récit philosophique*. Paris: Seuil, 1984; *Temps et récit*. Tome II. *La configuration dans le récit*. Paris: Seuil, 1984; *Temps et récit*. Tome III. *Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985; *Le mal, un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève, Labor et Fides, 1986.

<sup>69</sup> “Part of the intention of *Atonement* was to look at storytelling itself. And to examine the relationship between what is imagined and what is true” (NOAKES; REYNOLDS, 2002 p. 19).

<sup>70</sup> In all fictions, language is representational, but of a fictional other world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participates, that he engages himself intellectually, imaginatively, and affectively in its creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self reflexive and focused outward, oriented toward the reader (HUTCHEON, 1984, p. 7).

<sup>71</sup> “In 1935 the West was suffering from a collective myopia in the face of the rise of fascism” (FINNEY, 2004, p. 76).

---

<sup>72</sup> It is an eerie, intrusive matter, inserting imaginary characters into actual historical events. A certain freedom is suddenly compromised; as one crosses and re-crosses the lines between fantasy and the historical record, one feels a weighty obligation to strict accuracy. In writing about wartime especially, it seems like a form of respect for the suffering of a generation conscripted into a nightmare (MCEWAN, 2002, p. 1-2).

<sup>73</sup> the whole novel, like all of McEwan's writing, represents a more complex fusion of these 'competing' styles, broadly defined – the interior style with complex methods of focalization, embedded within well-wrought plots, skillfully and periphrastically narrated through flashback and anticipation, analepsis and prolepsis (HEAD, 2007, p. 158).

### Capítulo 3

<sup>74</sup> “McEwan's novel is most obviously a rereading of the classic realist novel of the nineteenth century, just as it is a displacement of the modernist novel, particularly as instanced in the fiction of Virginia Woolf and D. H. Lawrence” (FINNEY, 2004, p.71).

<sup>75</sup> Richardson creates a character who is able to redeem Eve, and so all women in a way that Milton's epic could not” (YODER, 1989, p. 87).

<sup>76</sup> “Clarissa becomes a saint, but she is not a redemptress; she withstands temptation, saves her own soul, but cannot save mankind, not even the particular man she loves” (BEER, 1989, p. 72).

<sup>77</sup> “I suspect that is less often boredom which makes people stop reading *Clarissa* than emotional exhaustion – a sense of invasion” (BEER, 1989, p. 71).

<sup>78</sup> “It is original, vigorous and elegant” (KEBBEL, 1888, p. 45).

<sup>79</sup> “In my notebooks I called it "my Jane Austen novel." I didn't have "Northanger Abbey" or even "Mansfield Park" specifically in mind, but I did have a notion of a country house and of some discrepancies beneath the civilized surface” (GILES, 2002, p. 62-63).

<sup>80</sup> She felt humbled to the dust. Could not the adventure of the chest have taught her wisdom? A corner of it, catching her eye as she lay, seemed to rise up in judgment against her. Nothing could now be clearer than the absurdity of her recent fancies. To suppose that a manuscript of many generations back could have remained undiscovered in a room such as that, so modern, so habitable! – Or that she should be the first to possess the skill of unlocking a cabinet, the key of which was open to all! How could she have so imposed on herself? (AUSTEN, 1882, p.138)

<sup>81</sup> “*Persuasion* rewrites the Cinderella narrative, as it shifts the fairy tale's emphasis from the heroine's transformation into a beauty to the prince's second look at her face.” (LYNCH, 1998, p. 219)

<sup>82</sup> I found in the voices of adolescence a detachment, which was useful rhetorically. I had read stories in the literary tradition of 'crossing the shadow line,' of emerging into young adulthood. (...) Adolescents were a useful presence in the short story form, because they were full of adult desire, and childish incapability, a useful tension fictionally (...). The eye of the child gave me somewhere else to stand, a different way – a colder regard, perhaps – a way of looking at the adult world, of describing, it as though one came from another planet (MÉNÉGALDO, 1994, p. 01).

<sup>83</sup>“Oh! When I was in love with you/ Then I was clean and brave” (HOUSMAN, 1917, p.25)

---

<sup>84</sup> A tradução de Paulo Henriques Britto para esses versos, corresponde, respectivamente, aos originais de Auden: “In the nightmare of the dark/ All the dogs of Europe bark”; “In the deserts of the heart/ Let the healing fountain start”. (AUDEN, 1986, p. 78)

<sup>85</sup> Just like Isaac Newton once said: “If I have seen further it is only by standing on the shoulders of giants”. The modern novelist has not invented the novel, there are many forms, techniques and gifts that have come down to us from preceding generations and they are part of reality, as it were. It is not just the world around us that we see, but the long history of the refinement of techniques of geniuses that have lived and died, who have enriched our language and we are lucky beneficiaries of this; and I know this is as true in Brazil as it is in Britain and in every literature of the world. So this is really ‘the sea we swim in’, we don’t come at this as innocents. It is impossible for us in the late 20<sup>th</sup> century, or the beginning of the 21<sup>st</sup> century, to write as if the literary explosions of the early 20<sup>th</sup> century did not happen. (...) We don’t want to live in the shadows but we must appreciate those figures that have enhanced literature. (McEWAN, 07/07/2012).

## Capítulo 4

<sup>86</sup> “An air of social anxiety, political instability, liberal dismay, crypto-exile”. (BRADBURY, 1994, p. 209).

<sup>87</sup> “The degree of self-consciousness about writing in *Atonement* suggests a crisis about the novel as a vehicle for moral ideas, and the function of the author in terms of any ethical dimension beyond the responsibility to writing” (HEAD, 2007, p. 172).

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 06 de dezembro de 2013.

---

Assinatura