

Pelos Caminhos da Memória: Reparação por Intermédio da Narrativa Literária e Fílmica

Diogo dos Santos Souza*

Resumo: O presente estudo propõe refletir os modos de tessitura e redimensionamento da representação da memória no romance inglês *Atonement*, de Ian McEwan, comparando-o à sua adaptação fílmica, dirigida por Joe Wright. Objetivou-se analisar como a narrativa fílmica se apropriou e transfigurou a narrativa literária, inserindo o texto fonte na forma do discurso cinematográfico. A trilha sonora e os recursos de montagem são os principais elementos para compreender a ampliação do horizonte da obra literária feita na releitura do cineasta Joe Wright. Assim, entende-se que a memória é o fio condutor da trama narrativa de Ian McEwan.

Palavras-chave: Memória; Literatura; Cinema

Abstract: This study proposes a reflection about the modes of construction and resizing of the representation of memory in the English novel *Atonement* by Ian McEwan, comparing it to its film adaptation, directed by Joe Wright. This study aimed to analyze how the filmic narrative has appropriated and transfigured the literary narrative, inserting the source text in the form of film discourse. The soundtrack and assembly features are the key elements needed to understand the expansion of the horizon of literary work in the retelling of Joe Wright. Thus, it is understood that the memory is the thread of the narrative plot of Ian McEwan.

Key-words: Memory; Literature; Cinema

* Doutorando em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Alagoas-Brasil. E-mail: diogosansouza@gmail.com.

Introdução

Atonement, romance inglês de Ian McEwan, publicado em 2001, tem como epígrafe um trecho do livro *Northanger Abbey*, de Jane Austen, na qual se sugere à personagem senhorita Morland que “pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido”, reavaliando, assim, o que se passa a sua volta. No final do excerto, o narrador indaga: “que ideias a senhorita tem se permitido conceber?”. A ida à epígrafe oferece pistas ao leitor sobre o perfil da personagem protagonista de *Atonement*, Briony Tallis, a qual assume também o papel de antagonista da história. Com pretensões de se tornar escritora, a jovem de 13 anos testemunha um fato que impulsiona uma reviravolta na narrativa – mote do desenvolvimento da segunda e da terceira parte do livro.

A adaptação fílmica homônima da narrativa literária em questão, realizada pelo cineasta inglês Joe Wright, no ano de 2007, mantém a estrutura do texto fonte: três partes. A atmosfera meta-ficcional, presente no texto literário, é realçada na telapelo músico italiano Dario Marianelli através da trilha sonora instrumental, vencedora do Globo de Ouro e do Oscar de Melhor de Trilha Sonora Original em 2008.

Outro fato curioso é que a tradução brasileira do título do filme inglês obteve um acréscimo: *Desejo e reparação*¹. O sentimento de desejo de Briony por Robbie, personagem que ama Cecília (irmã da protagonista), é a linha que desenha (e distorce) os olhares sobre os acontecimentos na casa de campo da família Tallis. Assim, podemos afirmar que a leitura da tradução brasileira relaciona o sentimento de desejo ao ato de reparação que, por sua vez, entrelaça-se aos

¹ Nesse trabalho, optou-se pela referência ao romance como *Reparação*, posto que a leitura foi feita pela tradução de Paulo Henriques Britto. Já o filme será citado em sua tradução brasileira, *Desejo e reparação*, pois este foi visto através de legenda em português brasileiro.

caminhos da memória percorridos no modo de narração do filme e também do romance.

Já a tradução portuguesa nomeou o filme como *Expição*, interpretação que se alinha bem ao contexto do filme, já que o verbo *expiar*, na tradição católica, refere-se à necessidade de alguém reconhecer e confessar um erro, admitindo a culpa repetidas vezes. Vale lembrar que a palavra “autocomiseração” aparece em diversos trechos do romance. De um ponto de vista geral, é possível afirmar que a adaptação se manteve em constante sintonia com o romance, utilizando as técnicas de montagem, de fotografia e cenografia para expressar novos horizontes de leitura de determinadas cenas da narrativa literária. Serão esses pontos que a nossa discussão pretende analisar, mais especificamente, cenas que evocam, provocam e sugerem leituras dos modos como são tecidos os elementos relacionados à memória.

A relação entre literatura e cinema pode ser pensada de diversos modos, tendo em vista que os diálogos entre essas duas formas de narrar, principalmente no contexto das realizações de adaptações de textos literários feitas pela indústria cinematográfica, podem trazer reflexões sobre as influências das técnicas da narração literária na narrativa fílmica e vice-versa. Um estudo comparado focando literatura e cinema só pode ser realizado pelo fato de existir aproximações entre ambas as artes, mesmo que essa proximidade seja mediada pela manutenção das especificidades de cada um de seus discursos, que transitam pelo trabalho com o signo linguístico, oral ou escrito, e o signo visual, entremeado pela linguagem sonora.

Através da Memória no Livro

As nuances da escrita da memória no romance *Reparação* são construídas no texto através de um jogo com o leitor a partir do modo de narrar a história, que já se evidencia complexo desde a primeira

parte do livro. O narrador em terceira pessoa, ao discorrer sobre as possibilidades futuras diz que “Briony não sabia no momento, mas seria esse o auge de gratificação que lhe haveria de proporcionar o projeto” (McEwan, p. 12). Essa cena diz respeito ao prazer de escrita da peça *Arabella em apuros*, texto que Briony escreve para ser encenado na recepção de Leon, seu irmão mais velho que mora em outra cidade. Por ser a personagem-protagonista uma escritora astuta, ainda que muito jovem, é possível pensar que essas antecipações do que poderá acontecer podem ser fruto da mente da personagem-autora, que brinca com o leitor ao assumir um olhar narrativo em terceira pessoa muito próximo ao interior da personagem:

O gosto pelas miniaturas era um dos aspectos de seu espírito organizado. Já outro era a paixão pelos segredos: numa escrivaninha envernizada, objeto de sua predileção, havia uma gaveta secreta que se abria apertando-se numa junta em caudade-andorinha contra o sentido dos veios da madeira, e ali Briony guardava um diário secreto com cadeado (McEwan, p. 13)

No trecho acima, a narração invade a intimidade da personagem, trazendo à tona um objeto com forte carga simbólica na discussão sobre memória: a gaveta. Essa gaveta é o espaço de guardar o diário secreto, livro que, comumente, conserva as lembranças da pessoa a qual o pertence. Outro elemento que se relaciona, ainda que indiretamente, com a constituição da memória da garota, é o “gosto pelas miniaturas”. Sua coleção de animais miniaturizados, organizados em fila como soldados de um exército, representam a obsessão em ter tudo sob a sua implacável inspeção. Esse desejo de controle é transportado para a forma como a personagem lida com as ações do universo adulto que ocorrem ao seu redor, reconstruindo essas ações no ambiente da memória, ou seja, os três acontecimentos testemunhados por ela no decorrer da história. No entanto, mais adiante, o narrador desdiz a existência desses objetos, afirmando que Briony “não tinha segredos”. Logo, o leitor caminha num território estrutu-

ralmente minado, como se o que fosse posto pelo narrador estivesse sempre passível à dúvida. Afinal de contas, a narrativa é contada, nas partes I, II e III, através da visão de um narrador onisciente, que tece os fios da história como uma memória que revisita o passado dentro de um presente que se situa fora da temporalidade das ações vividas. A sensação de desconfiança é um elemento presente na construção da personagem Briony, principalmente, em duas cenas do livro narradas pelo procedimento de dupla narração².

Na primeira cena, Robbie e Cecília estão em frente à fonte de água da casa, imobilizados em “pleno combate” ao trocarem olhares. Quando o casal começa a discutir, Cecília derruba na água o vaso que está segurando. Em seguida, ela tira a roupa e pula no chafariz com trajes íntimos para pegar o vaso. Ao sair com o corpo molhado, ela encara Robbie e entra em casa. Nessa narração, o leitor vê uma atmosfera sensual aflorada no encontro das personagens, mas nada que, a nosso ver, se encaminhe a pensar que Robbie estava assediando Cecília. Porém, é preciso sublinhar os pudores morais da época e, principalmente, como estes se procedem no comportamento de uma criança. Para Briony, é de natureza indecorosa a forma de agir de Robbie, já que ele permanece no chafariz observando Cecília mesmo quando ela está parcialmente vestida.

Já quando a cena é narrada novamente, o narrador está na posição do ponto de vista da personagem-escritora: “Briony havia chegado a uma das janelas escancaradas do quarto e certamente viu o que estava diante dos seus olhos por alguns segundos antes de

² No contexto das obras analisadas, o foco narrativo assume dois pontos de vista: o da personagem-observadora e o do narrador que nos conta a cena, nem sempre nessa ordem. No romance, temos a narração do ponto de vista de Briony e a narração do narrador em terceira pessoa. No filme, os modos de narrar se formam através da construção do olhar cinematográfico sobre os fatos e também pelo olhar da jovem escritora. Essa alternância faz com que o leitor se aproxime da ambiguidade da situação quando a lê sob o viés da consciência infantil e quando a lê pelo viés de como realmente tudo aconteceu.

registrar o que via” (McEwan, p. 52). Essa imagem construída na memória de Briony – que adiante será um componente indispensável para a passagem da segunda parte do romance – constitui-se através da mediação dos vidros de uma janela, distante espacialmente da fonte onde o casal estava. A memória infantil formada é confusa e, quando misturada com a euforia de ter “acesso ao comportamento adulto”, atua aqui como um agente “enganador” dos olhos, tendo em vista que aquele encontro foi registrado como um assédio sexual, posto que Cecília estava com pouca roupa na frente de Robbie, visivelmente alterada, por causa do vaso quebrado e da tensão amorosa existente entre eles.

Na sequência, a segunda cena de dupla narração começa de modo inverso à cena anterior: o leitor primeiro tem contato com a consciência de Briony sobre o encontro de Robbie e Cecília na biblioteca e, mais adiante, é que vemos a perspectiva do narrador(a):

De início, quando abriu a porta e entrou, não viu nada. A única luz que vinha de uma luminária de vidro esverdeado sobre a escrivaninha [...]. Quando deu mais alguns passos que os viu, vultos escuros no canto mais distante recinto. Embora estivessem imóveis, sua percepção imediata era de que havia interrompido um ataque, uma luta corporal. (McEwan, p. 151)

A inversão do ponto de vista da narração induz o leitor a ser levado pelo olhar de Briony que, baseando-se nos fatos anteriores, observa a cena da biblioteca dentro de um juízo de valor que criminaliza sexualmente Robbie. O primeiro encontro sexual do casal foi visto, por Briony, como um ato de abuso à virtude da irmã por parte de Robbie. Tendo em vista que seu campo de visão estava comprometido pela escuridão do local, a primeira noite de amor de Cecília foi registrada na memória como um ato de assédio. Entretanto, no olhar do segundo narrador(a) desse momento, as personagens apaixonadas, na biblioteca, “sentiam-se observadas por suas próprias infâncias. Mas com o contato das línguas, daqueles músculos vivos

e escorregadios, carne úmida tocando carne, e o som estranho que o contato provocou nela, tudo mudou” (McEwan, p. 165). A narração é conduzida pelo viés da ótica do casal, que se sente observado por suas lembranças de infâncias. É como se a memória lesse a paixão de ambos. Porém, por que essa narração, mesmo saindo da perspectiva de Briony, continua tão próxima de alguém diretamente ligado a Robbie e Cecília? Essa pergunta só é respondida, parcialmente, ao leitor no final da terceira parte do livro.

A conclusão da primeira parte do romance se dá na mesma noite do fato ocorrido na biblioteca. Após o sumiço dos primos Tallis (os gêmeos Jackson e Pierrot), uma busca é iniciada pelos membros da família nos arredores da casa, incluindo a irmã adolescente dos garotos, Lola. Na tentativa de encontrar seus irmãos, a garota é estuprada e Briony vê rapidamente a prima sendo atacada. Surge, então, a acusação de Briony, ao afirmar que o agressor é Robbie, provocando uma reviravolta na vida dele e de Cecília. É necessário que façamos essa breve sinopse da história para que compreendamos o jogo entre memória, escrita e tempo que Ian McEwan realiza em *Atonement*. De acordo com a segunda e terceira parte, Robbie foi para a prisão depois da acusação de estupro e, anos depois, durante a Segunda Guerra Mundial, agora atendido como soldado Turner, reencontra-se com Cecília, que virou enfermeira e rompeu relações com a família.

O leitor, durante a maior parte do tempo de leitura do romance, permanece num espaço fronteiro em relação aos modos de narrar os acontecimentos, especificamente nas cenas contadas através do recurso da dupla narração. Isso se deve porque estamos lendo uma “autobiografia” de Briony Tallis. Usamos as aspas no termo autobiografia, pois esse gênero é reconfigurado³ na narrativa de McEwan,

³ Na autobiografia da personagem Briony Tallis são introduzidos fatos ficcionais que se misturaram aos destinos das personagens depois do ano de 1935, momento em que Robbie e Cecília foram separados. Assim, a personagem-autora constrói

posto que a personagem-autora escreve suas memórias misturando fatos verídicos (como o fato de ter se tornado enfermeira) e fatos ficcionais (o reencontro de Robbie e Cecília e o final feliz, por exemplo). Para Ecléa Bosi (2003, p. 36), retomando o olhar bergsoniano, é pela memória que o passado retorna às águas do presente, misturando percepções e, indo além, também desloca estas últimas para o espaço da consciência. Ou seja, pode-se afirmar que a apreensão do presente não é pura ou cristalina: ela está envolta pelas membranas da memória. No caso de nossa personagem-autora, mesmo no final de sua vida, acometida por uma demência vascular, ela não deixa de rememorar o ato irreparável que praticou contra sua irmã e Robbie, que, conseqüentemente, motivou-a a escrever o seu último romance.

Segundo Paul Ricoeur (2010), no capítulo “O esquecimento” de seu livro “A Memória, a História e o Esquecimento”, no nível da “memória manipulada”, ligado aos atos de recordação, é possível encontrar formas de esquecimento distantes das camadas mais profundas do esquecimento. Elas podem se tornar, portanto, mais manifestas nos modos de narração:

A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta uma dimensão seletiva. Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narrativa e testemunho, representação figurada do passado histórico (...). As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando ênfases (...). (RICOEUR, p. 455).

A narração da memória em *Reparação* se manifesta pela recuperação de detalhes, selecionando momentos que expressam a razão por ter se formado uma imagem distorcida de Robbie na tentativa de, às vezes, justificar-se. Mas a tentativa de explicação é mais uma

uma espécie de memória ficcional para os relatos de sua vida, tendo em vista que ela relê o seu passado e altera o seu olhar de criança.

autopunição do que um pedido de perdão ao casal ou ao próprio leitor. Esse “deslocamento de ênfases” transforma a memória em narração em uma ferida aberta, escrita a gotas de sangue oriundas dos atos de recordar, fazendo da memória uma composição literária como estratégia do não esquecimento da história de amor do casal.

1. Através da Memória no Filme

No romance de Ian McEwan, o leitor tem como pista que os modos de narrar a história são compostos pela memória de Briony através do narrador, que, por vezes, aproxima-se bastante do olhar dessa personagem, quase se apropriando dele. E no cinema, como seria executada a representação dessa memória em narração? Logo na primeira cena do filme *Desejo e reparação*, Joe Wright comprova que realizou uma leitura do texto literário capaz de não apenas transpor as páginas do romance para a tela do filme, como também reconfigurar os recursos narrativos do romance de acordo com as especificidades técnicas do discurso fílmico.

A canção “Briony”, música instrumental que contém durante seus quase dois minutos de duração o som do ato de datilografar da máquina de escrever, está presente em quase todo o filme, indicando que a história contada está em processo de escrita, instaurando o clima metaficcional do romance. O telespectador pode suspeitar que o olhar da câmera advém da memória da personagem-autora através da maneira como se inclui a trilha sonora na edição do filme e nas montagens da cena. Tanto na cena do chafariz quanto na cena da biblioteca, o som da máquina de escrever é incorporado como trilha sonora, apontando ao leitor telespectador que, possivelmente, estamos acompanhando o desenvolvimento da narrativa através do olhar de Briony, uma memória revisitada para a escrita de uma autobiografia, uma memória em recomposição.

Conforme já passeamos pelas duas passagens literárias contadas pelo procedimento de dupla narração, veremos agora como essas cenas foram lidas pelo cinema através do trabalho de roteiro e de direção da dupla Christopher Hampton e Joe Wright, respectivamente. No livro, a primeira cena de dupla narração, a que Robbie e Cecília estão no chafariz, é narrada pela visão do narrador em terceira pessoa e depois recontada pelo mesmo, porém, agora no olhar do Briony. Todavia, a essas alturas da discussão, já podemos afirmar que ambos os modos de narrar correspondem a uma única personagem, sob duas perspectivas distintas: a Briony adolescente de 13 anos e a Briony que revisita suas memórias tentando transformá-las em romance. Isto posto, vamos à cena fílmica, iniciada sob a perspectiva da Briony e que, em seguida, é cortada⁴, dando início ao olhar do narrador implícito presente no filme⁵.

Ao visualizar o casal na fonte, Briony é focalizada por uma iluminação cenográfica esteticamente barroca, na qual os olhos da personagem permanecem entre a claridade externa da janela e a escuridão do cômodo onde ela está. A apresentação de elementos contrários – o claro e o escuro – rompe a harmonização fotográfica que enquadra o ato de observar o casal. Ela não vê a cena em sua totalidade, pois seu olhar está entrecortado na direção da janela entreaberta. Logo, a personagem começa a completar o que vê coma sua imaginação frívola, que se sobrepõe à percepção daquilo que acontece realmente.

⁴ De acordo com o professor João Mário Grilo (2010, p. 17), ao falar das modalidades de ligação no ato de montar, em seu livro “As lições do cinema”, o corte simples é um processo de montagem que consiste em ligar um plano a outro, numa passagem simples de uma cena para outra.

⁵ No romance, nos casos de dupla narração, podemos situar com mais clareza as duas posições do narrador. Já no filme, o que nos indica essas posições distintas é o modo como se utiliza a trilha sonora e a fotografia, constituindo, assim, uma espécie de narração implícita.

Em um diálogo com o pensamento de Ismail Xavier (2003, p. 87) sobre técnicas cinematográficas, podemos afirmar que a câmera e a montagem fixam a multiplicidade das distâncias (nesse caso, o cômodo da mansão e seu lado exterior, a fonte) para a composição da cena, numa proximidade extrema que faz com o que o rosto, as mãos e os olhos alcancem um padrão inesperado de expressão e significação. Quando Briony, paulatinamente, aproxima-se da janela, o foco da câmera se detém ao seu olhar e aos seus gestos. A exploração desses elementos fez com que o diretor Joe Wright criasse um estilo próprio para o filme, em que a gestualidade e os olhares das personagens se tornaram instrumentos indispensáveis para a produção de sentidos.

Voltando para a cena da expiação, a natureza da memória daquele dia pode ser considerada como nebulosa, já que a personagem interpretou como predominantemente sexual o encontro de Robbie e Cecília na fonte. Ainda nessa cena, há um momento (12m36s) em que Robbie segura com muita força um dos pedaços do vaso quebrado, remetendo à descrição do valor desse objeto feita pelo romance: um presente que simbolizava um ato de gratidão recebido por um membro da família Tallis em tempos de guerra. Sendo assim, a ação de Cecília de colar os cacos do vaso quebrado pode simbolizar a tentativa de restauração/reparação daquele episódio, tão impactante em Briony que a fez desistir até da montagem da peça.

Na discussão sobre a memória no filme, a nosso ver, o aspecto mais interessante diz respeito à reflexão da cena de sexo na biblioteca, em especial o instante antecedente: a leitura de Briony da carta que Robbie pede para que seja entregue a Cecília. À medida que a garota passa a vista na palavra *cunt* (28m24s) – cuja tradução de Paulo Henriques Britto interpreta como boceta –, o som do datilografar na máquina de escrever emerge na cena, realçando o impacto da palavra que ressoou na mente de Briony, contribuindo, mais adiante, para a

constituição do depoimento de acusação de estupro contra Robbie (44m41s). Também nesse momento o ambiente sonoro é o da máquina de escrever, anunciando o tempo de escrita da memória, que encerra a primeira parte do filme.

Na segunda parte da narrativa fílmica, que comporta a segunda e a terceira parte da narrativa literária, o espectador entra no universo da memória ficcional em que Briony pede perdão a Robbie e Cecília e, ao comparecer no casamento de Lola e Paul Marshall (1h36m35s), vemos, então, o *flashback* da noite do estupro: Paul era (e é) o verdadeiro culpado pelo crime. Como disse Santo Agostinho (1999, p. 278), nos pensamentos sobre reminiscência, quando a memória perde qualquer lembrança, o lugar de busca dessa mesma lembrança é o próprio espaço da memória. Caso nos seja apresentada uma lembrança que substitua outra, devemos repeli-la e continuar à procura do que buscamos. Na tentativa de reparar seu erro, Briony mergulhou fundo no passado até encontrar a imagem de Paul que, até agora, era substituída pela imagem (ainda que incerta) de Robbie.

Vale pontuar novamente a presença da trilha sonora, agora como estrutura reguladora do tempo no discurso audiovisual. Nas palavras de Roman Jakobson (1970, p. 154), a sétima arte forma “cine-frases”, construções que se organizam de maneira diferentes quando comparadas à linguagem verbal. Na releitura feita por Joe Wright, a música instrumental é usada para introduzir a ideia de que a narração é o rememorar do passado que condiz ao processo de escrita e ficcionalização das lembranças de antes, durante e depois da guerra, além de recuperar, por conseguinte, no filme, as propriedades metaficcionais do romance. O terreno do romance *Reparação* e sua adaptação fílmica têm como alicerce uma história que é contada e recontada, num incessante procedimento de fazer da narrativa uma forma de reparação, realocando a memória num posto de elemento que explica o andamento da história.

A cena final do filme apresenta uma lembrança inexistente na vida de Robbie e Cecília, encerrando a história sob um prisma distinto do romance: o casal está no chalé de praia que Cecília tanto desejou estar. Dessa forma, segundo a Briony personagem fílmica, ela pode lhes proporcionar “felicidade”, fazendo um “ato final de bondade”. Logo, o espaço literário da ficcionalização da memória se transformou no único local possível de concretização do amor e da purgação parcial de uma culpa.

Para Hutcheon (2011, p. 17), é inevitável a realização de mudanças feitas por uma adaptação e, com elas, vêm as modificações correspondentes ao próprio significado das histórias. Em *Desejo e reparação*, a cena final, em que o casal está junto e feliz, propiciou uma comoção mais intensa sobre conceder ou não o perdão à Briony pela escrita e publicação do romance, haja vista que, no livro de McEwan, sua história não é publicada por conta de a verdade incidir diretamente na vida de uma personagem viva e poderosa, Paul Marshall. Já no filme, a declaração da culpa de Briony se torna pública e a história de amor interrompido rompe as paredes da memória da personagem autora e narradora.

2. Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2011.

BOSI, Ecléia. Sob o signo de Bergson. In. *O tempo vivo da memória – ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DESEJO E REPARAÇÃO. Direção de Joe Wright. Produção de Richard Eyre e Tim Bevan. Estados Unidos da América/França/Reino Unido da Grã-Bretanha/Irlanda do Norte: UNIVERSAL, 2007. DVD.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Decadência do Cinema?* Tradução de Francisco Achcar. In *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

McEWAN, Ian. *Reparação*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Companhia das Letras: São Paulo, 2002 (2001).

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, volume II. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995 (1913).

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.