

As Manipulações Narrativas em *Atonement* de Ian McEwan
Narrative Manipulations in Ian McEwan's *Atonement*

Tatiane da Costa Pereira Sousa¹

Universidade Estadual da Paraíba

Resumo: O presente artigo discute as manipulações narrativas que se estabeleceram como um traço típico da literatura pós-moderna, contemporânea, por meio da qual a tradição literária é criticada e reformulada pela produção de novas obras de gênero híbrido e autorreflexivas no tocante ao reconhecimento de seu status como ficção. Um caso, nesse sentido, é o romance *Atonement* [Reparação, na versão brasileira], do escritor inglês Ian McEwan (2003), escolhido aqui como objeto de análise. Inserindo-se de forma consciente no âmbito da produção literária da chamada pós-modernidade, *Atonement* adota e questiona, de forma aparentemente paradoxal, convenções diversas, como a mimese realista e o esteticismo modernista, aliando-as a algumas da própria literatura pós-moderna, fazendo-o de modo que os discursos histórico, memorialista, autobiográfico e metaficcional se combinem, formando um romance multifacetado em que a ficção constitui um instrumento que permite refletir sobre a relação entre realidade e ficção, enquanto dá prosseguimento à vigorosa e engenhosa produção literária da contemporaneidade.

Palavras-chave: Ian McEwan; literatura contemporânea; manipulações narrativas.

Abstract: This article discusses the narrative manipulations which have been established as a typical trait in postmodern, contemporary literature, through which literary tradition has been criticized and reformulated by the production of new works of a hybrid genre which are also self-reflexive in respect to its acknowledging its own status as fiction. An example of such a work is the novel *Atonement* by English writer Ian McEwan (2003), which has been chosen here as the object of our analysis. Consciously inserted within the literary production of the so-called post modernity, *Atonement* both adopts and challenges, in an apparently paradoxical manner, various conventions, such as realist mimesis and modernist aestheticism, while combining them with some postmodern literary ones, so as to match historical, memoiristic, autobiographic and metafictional discourses in order to create a multifaceted novel which allows reflections upon the relationship between reality and fiction, as it continues the vigorous and ingenious present-day literary production.

Keywords: Ian McEwan; contemporary literature; narrative manipulations.

Submetido em 30 de setembro de 2016.

Aprovado em 17 de novembro de 2016.

Introdução

Desde sua estreia literária em 1975, o escritor inglês Ian McEwan (1948 –) já produziu duas dezenas de obras, entre contos, romances, roteiros, livros infanto-juvenis e libretos para peças musicais. Ganhador de diversos prêmios literários (incluindo o Man Booker Prize, em 1998, o mais prestigioso prêmio do gênero no Reino Unido),

¹ Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: tatianecosta.sousa@hotmail.com

McEwan já conta hoje com uma ampla fortuna crítica centrada em sua obra, a qual é notadamente influenciada por técnicas pós-modernas de alguns renomados escritores do século XX, como Iris Murdoch e John Fowles (WELLS, 2010, p. 16).

Publicado em 2001, seu oitavo romance, *Atonement* [Reparação] (2003)², não só foi um sucesso comercial dentro e fora do mundo anglófono, como também teve ótima recepção por parte da crítica especializada, de modo que Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 181), em um ensaio recente, afirmou sobre a obra: “*Reparação*, [de] Ian McEwan, será possivelmente lembrado, no futuro, como o primeiro grande (nos dois sentidos do termo) romance do século XXI”. A obra narra a história de dois jovens, Robbie Turner e Cecilia Tallis (ele, filho da empregada da família dela), que, tão logo descobrem e admitem sua paixão, e decidem se entregar a ela, são, de repente, separados como consequência de uma acusação feita contra o rapaz pela irmã caçula de Cecilia, Briony, uma menina de 13 anos, imatura e de imaginação fértil, que sonha em ser escritora. A acusação gravíssima, fundada em uma série de interpretações equivocadas, tem efeitos trágicos sobre a vida dos dois amantes, em razão do que a menina passará o resto de sua vida buscando uma reparação que, ao fim, revela-se inalcançável no plano da realidade, tornando-se realizável apenas no plano da ficção.

Narrado em terceira pessoa, por discurso indireto livre, o romance de McEwan apresenta uma multiplicidade de perspectivas e algumas notáveis mudanças de gênero ao longo das quatro partes em que o livro se divide. Suas manipulações de convenções de diversos gêneros literários revelam uma prática que se vem convencendo na literatura pós-moderna, isto é, a produção metaficcional, que parte da problematização da pretensão mimética realista e da extrema confiança na verossimilhança narrativa, e também levanta questões com relação à própria apreensão subjetiva da realidade e seu desenvolvimento no texto literário. A esse respeito, aliás, convém destacar:

The relationship between art and fiction is complex, as the theory of writing is developing with the time. On one hand, the gap between imagination and fiction is hard to overstep. On the other hand, “reality” is to some extent “fictional” or “imagined” and can be understood through an appropriate “reading” process, so there is concord between them. Thus, metafiction does not give up the “real world” for the mere pleasure of the imagination. By showing us how imagination creates a

² A edição referenciada no presente artigo é a americana, da Nan A. Talese/Doubleday/Random House, publicada em 2003. As traduções das passagens citadas, por sua vez, são extraídas da versão para o português brasileiro feita por Paulo Henriques Britto (McEWAN, 2002).

new world, the metafictionist is indicating that composing a novel is no different from composing “one’s reality” (HAN; WANG, 2014, p. 135).³

Essa complexa problematização metaficcional das noções de ficção e realidade é brilhantemente desenvolvida no romance de McEwan, como se verá a seguir.

1. *Atonement* e pantofagia literária do romance contemporâneo

Ao discorrer sobre a longevidade do romance ao longo dos séculos e nas mais diversas culturas, apesar de tantas previsões pessimistas que apostavam no esgotamento do gênero, afirma Leyla Perrone-Moisés:

O romance foi muitas vezes declarado morto, mas o que vemos, na atualidade, é que ele sobreviveu a todas as transformações sociais e artísticas do século XX. O romance sobreviveu por ser um gênero plástico e onívoro, capaz de incluir outros gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística, capaz enfim de absorver todo tipo de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 112).

Essa plasticidade e essa onivoridade ou pantofagia literária do romance, como vieram a se revelar principalmente na contemporaneidade, não só mantiveram o vigor do gênero, como se tornaram seu traço mais notável. Em *Atonement*, de Ian McEwan, a deliberada e perceptível fusão de gêneros na composição da narrativa faz da obra um ótimo exemplar dessa faceta do romance contemporâneo. Dividido em quatro partes, ele devora e incorpora os elementos definidores de distintos gêneros, constituindo, todavia, um todo coeso, coerente, harmonioso e (sobretudo, com a integração da última parte) de admirável engenhosidade.

Na “Part One” [Primeira parte], a mais longa do romance, a voz narrativa e a ambientação criada por ela evocam, de pronto, as obras de Jane Austen (não por acaso citada na epígrafe que abre o livro). Alguns eventos são aí narrados a partir de pontos de vista distintos, o que permite ao leitor uma apreensão menos limitada do que se passa,

³ Tradução nossa: “A relação entre arte e ficção é complexa, visto que a teoria da escrita se desenvolve com o passar do tempo. Por um lado, é difícil cruzar o espaço entre imaginação e ficção. Por outro lado, em certo sentido, a ‘realidade’ é ‘ficcional’ ou ‘imaginada’ e pode ser compreendida por meio de um processo de ‘leitura’, de modo que há uma concordância entre uma coisa e outra. Assim sendo, a metaficção não abre mão do ‘mundo real’ pelo mero prazer da imaginação. Ao nos mostrar como a imaginação cria um novo mundo, o metafictionista indica que compor um romance não é diferente de compor ‘a própria realidade’”.

enquanto lhe possibilita ver o que outros personagens não veem. É assim que o leitor pode acompanhar um calmo e quente dia de verão, em 1935, na residência campestre de uma família inglesa rica e tradicional; um momento e lugar em que ocorrem fatos que se revelarão significativos não apenas no desenrolar da trama, mas na própria construção narrativa do romance. Nisso se incluem: o envolvimento romântico condenado entre Cecilia e Robbie; a confusão na mente da pequena e imaginativa Briony, ainda imatura demais para entender certos atos e atitudes dos adultos em suas relações; as conclusões equivocadas a que a menina chega sobre o caráter do filho da empregada e a natureza de sua relação com sua irmã mais velha; a ocorrência de um crime violento que vitima uma jovem parenta da família Tallis, e, diante deste acontecimento, a precipitada conclusão de Briony de que Robbie é o culpado — quando chega ao ponto de afirmar “I saw him. I *saw* him” (McEWAN, 2003, p. 155, grifo do autor)⁴, ainda que, pouco depois, dentro de si, reflita que, no que diz respeito a essa garantia de que teria sido testemunha ocular, “she would have preferred to qualify, or complicate, her use of the word ‘saw.’ Less like seeing, more like knowing” (2003, p. 159).⁵

Na “Part Two” [Segunda parte], por sua vez, a trama é narrada com um tom realista diferente. O estilo agora lembra o de um romance histórico ou uma típica *war story* [história de guerra], como *From here to eternity* [A um passo da eternidade, na versão brasileira], de James Jones. A narrativa passa a assumir a perspectiva de Robbie, que, tendo cumprido três anos e meio de prisão pelo crime de que foi acusado, teve que se alistar e ir para a guerra em 1939. O leitor acompanha, então, um ano mais tarde, a tentativa de Robbie e dois cabos, colegas seus, de chegarem ao norte da França, à região de Dunquerque, onde vinha ocorrendo uma maciça operação de retirada de milhares dos combatentes da Força Expedicionária Britânica enviados ao continente, depois dos seguidos fracassos dos aliados em conter o avanço das forças nazistas sobre o território francês. Enquanto os três avançam rumo ao norte, por meio de lembranças e divagações de Robbie (acessíveis pelo artifício narrativo do discurso indireto livre), e pela leitura de algumas cartas que Cecilia lhe havia enviado, torna-se possível também se inteirar do que aconteceu com ela, que agora vive sozinha em Londres, rompida com a família, trabalhando como enfermeira e sempre na esperança de que Robbie retorne da guerra e de que possam enfim começar uma vida a dois.

⁴ “Eu vi. Eu vi” (McEWAN, 2002, p. 200, grifo no texto da tradução).

⁵ “... ela teria preferido fazer uma ressalva ou, de algum modo, relativizar sua utilização do verbo ‘ver’. Era menos ver do que saber” (2002, p. 205).

Isso serve de ponte para a “Part Three” [Terceira parte], na qual se conserva o tom de romance histórico da seção anterior, mas se diferencia desta principalmente na alternância do ponto de vista: agora, os eventos são apresentados pelo ângulo de Briony, que, já mais amadurecida, também trabalha como enfermeira em Londres, enquanto tenta se reaproximar da irmã e reparar, de alguma maneira, o terrível erro (só então compreendido) que cometeu na infância, em sua acusação contra Robbie. Nessa mesma seção, outro assunto abordado é a persistência da jovem em se tornar escritora. Quanto a isso, convém destacar o que se revela a certa altura, quando Briony recebe uma carta de rejeição de uma novela que escreveu, inspirada no drama de Cecilia e Robbie. O autor da carta em questão é um personagem real e bem conhecido: Cyril Connolly, escritor e crítico que, na época, era editor da prestigiosa revista literária *Horizon*. Na carta, mesmo reconhecendo o potencial de Briony, Connolly critica sua novela, destacando que seus pontos fracos estariam precisamente no fato de a jovem autora ter adotado convenções modernistas na narrativa que não seriam as mais adequadas para aquele tipo de história que pretendia narrar. Em suas palavras na carta:

[W]e wondered whether it owed a little too much to the techniques of Mrs. Woolf. [...] Who can doubt the value of this experimentation? However, such writing can become precious when there is no sense of forward movement. Put the other way round, our attention would have been held even more effectively had there been an underlying pull of simple narrative. Development is required (McEWAN, 2003, p. 294-295).⁶

A terceira parte termina com um encontro dramático de Briony com sua irmã e Robbie. Ela vai ao apartamento de Cecilia e descobre que ele está lá, já no fim de uma breve licença durante a qual, finalmente, eles puderam ficar juntos (já que os dois nunca tiveram essa chance, devido à prisão de Robbie e à sua subsequente ida para a guerra). A cena é tensa e intensa. Há muito ressentimento que só nesse momento é finalmente expressado, ouvem-se pedidos de desculpas inúteis, o choro que nada pode mudar, nada pode corrigir. A todo instante, é possível sentir a violência iminente, uma explosão de emoções prestes a se manifestar, mas ela é contida com esforço, o tempo todo. Assim prosseguem os instantes daquele reencontro, até a hora em que Briony enfim deixa os

⁶ “[P]or vezes nos pareceu haver uma presença um pouco excessiva das técnicas de Virginia Woolf. [...] Quem haverá de questionar a validade dessa experimentação? Porém esse tipo de prosa pode resvalar no preciosismo quando falta um movimento para a frente. Em outras palavras, nossa atenção teria sido cativada ainda mais se houvesse uma correnteza subjacente de simples narrativa. É preciso haver um desenvolvimento” (McEWAN, 2002, p. 373).

dois, fazendo-lhes a promessa de ir esclarecer tudo ao menos para sua família. A jovem se compromete a fazer com que os pais e o irmão saibam do erro cometido por ela e de como estavam errados no juízo que faziam de Robbie, induzidos por esse equívoco.

Curiosamente, é nesse momento, é após o encerramento dessa passagem em que os três personagens se veem reunidos novamente após tanto tempo e tantos incidentes, que algo inusitado ocorre na narrativa. Pois é precisamente no parágrafo que fecha essa terceira parte do livro que o leitor se depara com uma informação repentina que impõe a pronta necessidade de reler, de reassimilar toda a narrativa até ali. Essas linhas, como o leitor descobre apenas ao lhes alcançar, são na verdade o desfecho do romance, são as últimas palavras na narrativa de *Atonement*:

She was calm as she considered what she had to do. Together, the note to her parents and the formal statement would take no time at all. Then she would be free for the rest of the day. She knew what was required of her. Not simply a letter, but a new draft, an atonement, and she was ready to begin.

BT
London, 1999 (McEWAN, 2003, p. 330.)⁷

Assim se constrói a última cena do romance, dessa trágica história de amor e da eterna culpa e penitência de Briony ao reconhecer ter causado injustamente a traumática separação de sua irmã e o homem que ela amava, acabando com a dignidade e com os sonhos deste no processo. Através dessas últimas palavras, descobre-se não apenas que a narrativa que o leitor acompanhou até ali foi concluída décadas depois dos eventos narrados, como também é revelado quem a escreveu. Nas iniciais BT, o leitor encontra no texto a autoria de Briony Tallis, já não mais a jovem ali retratada, mas, agora, a escritora que sempre teve a ambição de se tornar.

Esse detalhe em *Atonement*, como ressalta Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 182), pode até parecer só um mero “truque ‘pós-moderno’, porém [...] não é uma brincadeira gratuita com o leitor”. A começar pelo fato de que, de um modo curioso, faz inclusive com as três partes já citadas, que compõem o romance, adquiram o aspecto de ainda outro gênero literário. Isto é, apesar da narrativa em terceira pessoa (utilizando discurso indireto livre, convém salientar outra vez), o leitor agora não pode deixar de observar também as marcas de um forte teor memorialista em tudo aquilo que leu. O romance se

⁷ “Ela estava calma, pensando no que tinha de fazer. A carta para os pais e a declaração formal, ela as escreveria rapidamente. Então estaria livre o resto do dia. Sabia o que se exigia dela. Não apenas uma carta, mas um novo rascunho, uma reparação, e ela estava pronta para começar. / BT / Londres, 1999” (McEWAN, 2002, p. 417-418.)

torna, de repente, um relato das lembranças e confissões de Briony, trazendo à tona o grande erro de seu passado, assim como seu esforço a fim de *repará-lo*, a fim de *expiar* sua falta (para usar outra tradução pertinente para o verbo “to atone”, de que vem o substantivo que dá nome ao romance; não por acaso, aliás, o título da tradução lusitana, da editora Gradiva, é justamente *Expição*). Porém, quando mal o leitor mal se recobra dessa reviravolta narrativa, é levado ainda à última seção em que se divide o livro. E é aí que encontra as revelações que mudam radicalmente toda a visão da narrativa.

Intitulada apenas como “London, 1999” [Londres, 1999], a quarta parte constitui um epílogo que Briony redige na manhã de seu 77º aniversário. Nessas páginas, depois de revelar que está sofrendo de demência vascular (sem ter tido ainda a confirmação médica quanto a se o mal é remediável ou não), a escritora resolve falar do romance, o mesmo que é composto pelas três partes anteriores do livro. Informa então que, embora seja sua obra mais recente e provavelmente a última, ela não foi ainda publicada. Na verdade, o romance deverá sair apenas como obra póstuma, devido a questões jurídicas que a teriam impedido de publicá-lo muito antes, como sua primeira obra, aliás. Em suas próprias palavras:

I’ve been thinking about my last novel, the one that should have been my first. The earliest version, January 1940, the latest, March 1999, and in between, half a dozen different drafts. The second draft, June 1947, the third... who cares to know? My fifty-nine-year assignment is over (McEWAN, 2003, p. 349).⁸

As várias versões que a história já teve, contudo, não são a informação mais relevante que o epílogo traz para o leitor. Nesse relato em primeira pessoa (portanto, outra mudança de estilo narrativo), Briony não só comenta a feitura do romance (o que confere à passagem um caráter explicitamente metaficcional), como desconstrói toda a narrativa que o leitor seguiu até esse ponto e que já considerava agora até parcialmente memorialista ou autobiográfica. Mais especificamente, o que Briony escreve é: “It is only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless” (2003, p.

⁸ “Estive pensando no meu último romance, que deveria ter sido o primeiro. Versão original, janeiro de 1940, última versão, março de 1999, entre uma e outra, meia dúzia de rascunhos diferentes. O segundo, junho de 1947, o terceiro... que diferença faz? A tarefa que me impus há cinquenta e nove anos finalmente foi cumprida” (McEWAN, 2002, p. 441).

350).⁹ Dito isso, que imediatamente causa estranhamento, Briony revela que, devido ao agravamento de sua condição depois de um ferimento, Robbie na verdade morreu em Bray-Dunes, no norte da França, em 1º de junho de 1940, e que, de modo semelhante, sua irmã Cecilia foi uma das vítimas fatais da bomba que explodiu na estação de metrô de Balham, em Londres, em setembro daquele mesmo ano. E Briony vai ainda mais além: nesse último registro escrito, a escritora resolve desmentir muitos outros eventos tão realisticamente descritos em seu romance, incluindo aquela visita que, ainda jovem, teria feito ao casal, nas últimas páginas da terceira parte. Nada disso aconteceu, admite então. Tudo não passou de invenção. Nunca houve reparação, nem sequer a promessa dela.

Com essas revelações e algumas reflexões a seu respeito, Briony Tallis encerra o epílogo a seu romance já concluído, e o fim de seu epílogo, por sua vez, marca o ponto em que McEwan encerra o *seu* romance. Ao concluir assim essa narrativa multifacetada, o autor dá início às inúmeras discussões sobre a obra, abre as portas para suas diversas leituras possíveis, seus tantos temas a explorar, o que caracteriza o que há de melhor na inventiva e pantofágica literatura contemporânea.

2. As estratégias pós-modernas em *Atonement*

Ao avaliar a produção literária pós-moderna, a crítica Linda Hutcheon escreve:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana (HUTCHEON, 1991, p. 79).

Nesse sentido, *Atonement* constitui claramente um romance pós-moderno, não só cronológica mas formalmente. Afinal, se é possível notar na obra um esforço mimético que lhe confere um caráter convincentemente realista até o encerramento da terceira parte, também se pode observar, não apenas em seu epílogo, como em outras passagens da narrativa, evidências dessa autorreflexão metaficcional tão característica da produção pós-moderna na literatura:

⁹ “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” (2003, p. 442).

Atonement is a self-aware novel [...]. In fact, Ian McEwan has consistently drawn attention to the status of his fiction as an artifact in his early works. By alluding to or parodying traditional literary genres, he makes the reader pay more attention to the presence of a self-conscious narrator (HAN; WANG, 2014, p. 137).¹⁰

De fato, é a manipulação consciente da narrativa que faz com que a ficção de McEwan demonstre essa autoconsciência literária. A esse respeito, aliás, já destacava James Wood que McEwan é um especialista nesse tipo de manipulação narrativa que funde, transformando em uma só coisa, seu estilo próprio de narrar, seu jeito de contar uma história, e as técnicas narrativas em geral. Ao fazer isso como faz, afirma o crítico, o autor cria um “binarismo extremo” que põe o leitor em uma posição nada confortável, de dúvida, de hesitação, na qual este, por um lado, sente-se inspirado a confiar no poder da ficção de dar uma forma a tudo, ou seja, no poder da ficção de conformar o mundo e a vida (a própria realidade), enquanto, por outro lado, não consegue evitar a sensação de profundo ceticismo também com relação com relação a ela, a ficção. A respeito desse aspecto em *Atonement*, escreve Wood:

One of Briony’s crimes in *Atonement* seems to be not that she acts like a bad novelist but that she acts like a novelist at all, imposing form and plot on a story that, properly pursued, would be limitless. Stories, she reflects, are stories only when they have endings (WOOD, 2009, p. 15).¹¹

Isso significa que a concepção da menina acerca das regras da ficção, a sua ideia da imprescindibilidade de um desfecho para que uma história fosse uma história tem, no romance, implicações que excedem os limites da ficção. Apenas bem mais tarde Briony entenderá que toda boa ficção falha em amarrar todas as pontas soltas que surgem no desenrolar da narrativa, tal como ocorre com as próprias narrativas das vidas humanas no mundo real. Essa lição ela só aprenderá no final, diante da descoberta de que não tem como chegar a nenhum final para a história que está contando, o que, por sua vez, acaba afetando a própria forma final da obra que o leitor tem em mãos, na qual ele tampouco encontra um fim satisfatório, bem fechado como aqueles das histórias fabulosas em que

¹⁰ Nossa tradução: “*Atonement* é um romance autoconsciente [...]. Na verdade, já em suas primeiras obras, Ian McEwan chamava consistentemente a atenção para o status de sua ficção como um artefato. Ao fazer alusão a gêneros literários tradicionais ou ao parodiá-los, ele faz com que o leitor preste mais atenção na presença de um narrador autoconsciente”.

¹¹ Tradução nossa: “Um dos crimes de Briony em *Atonement*, ao que parece, não é que ela aja como uma romancista ruim, mas simplesmente que aja como romancista, impondo forma e trama a uma história que, se examinada da maneira devida, não teria limites. As histórias, reflete ela, só são histórias quando têm um final”.

a pequena Briony acreditava tão piamente. E tudo isso, toda essa problemática, vale dizer, já se prenunciava na narrativa desde o início, como se vê na seguinte passagem:

Only when a story was finished, all fates resolved and the whole matter sealed off at both ends so it resembled, at least in this one respect, every other finished story in the world, could she feel immune, and ready to punch holes in the margins, bind the chapters with pieces of string, paint or draw the cover, and take the finished work to show to her mother, or her father, when he was home (McEWAN, 2003, p. 6).¹²

Wood lembra aonde essa visão de Briony acerca das narrativas irá levá-la ao formar seu juízo sobre Robbie e sua culpa. Suas narrativas tinham sempre um ponto de vista fixo, o da heroína, para quem os fatos se apresentavam de forma clara ou eram facilmente desvendáveis, compreendidos; daí a menor dificuldade de se alcançar um desfecho. E é por isso que ela não tem dúvida alguma da “verdade” de sua conclusão, mais tarde, quanto a Robbie ser “the incarnation of evil” (McEWAN, 2003, p. 108).¹³ Fica bem evidente, em detalhes como esses, como a narrativa pós-moderna de McEwan expõe todo o tempo, como já foi ressaltado, a presença de um narrador autoconsciente acerca do status e do papel da ficção que elabora.

Tais manipulações narrativas permitem, a propósito, tornar evidente também o próprio processo criativo de Briony como autora do romance dentro do romance. A esse respeito, vale notar, por exemplo, a passagem em que a menina, através da janela do quarto, observa o comportamento de Cecilia e Robbie, diante da fonte no quintal da casa. Os atos de ambos despertam sua curiosidade, deixando-a intrigada, ao passo que escapam à sua limitada compreensão infantil porque aquilo “was not a fairy tale, this was the real, the adult world in which frogs did not address princesses, and the only messages were the ones that people sent” (2003, p. 37).¹⁴ Nessa passagem, o narrador (que, bem mais adiante se saberá, é a própria Briony, no futuro) informa que a menina se sente, nesse momento, tentada a procurar a irmã e a exigir uma explicação sobre o que acabou de ver; porém, decide não o fazer “because she wanted to chase in solitude the faint thrill of possibility she had felt before, the elusive excitement at a prospect she

¹² “Era só quando a história ficava pronta, todos os destinos resolvidos, toda a questão encerrada do início ao fim, tornando-se, pelo menos sob esse aspecto, semelhante a todas as outras histórias concluídas no mundo, que Briony se sentia imune, pronta para fazer furos nas margens, encadernar os capítulos com barbante, pintar ou desenhar a capa e levar a obra pronta para a mãe, ou o pai, quando ele estava em casa” (McEWAN, 2002, p. 15).

¹³ “... a própria encarnação do mal” (McEWAN, 2002, p. 142).

¹⁴ “... não era uma história de fadas, era a realidade, o mundo adulto em que sapos não falavam com princesas e onde as únicas mensagens eram aquelas que as pessoas enviavam” (2002, p. 54).

was coming close to definition, at least emotionally. The definition would refine itself over the years” (2003, p. 37-38).¹⁵

Esse trecho é bastante significativo no sentido de que, ao ser confrontado com a carta de Cyril Connolly sugerindo que a novela *Two figures by a fountain* [Dois vultos juntos a uma fonte], do período de mocidade de Briony, deveria ser revisada, além da própria admissão da autora, na velhice, de que escreveu várias versões da história ao longo da vida, permite ao leitor concluir que a cena, da forma como descrita na primeira parte do romance, não foi a que de fato ocorreu ou a que foi primeiramente reformulada por Briony, ao decidir escrevê-la. Ali, como descrita no livro, ela já se encontra em seu último formato, readaptada como parte de uma obra mais volumosa, um romance, não mais uma novela. Acrescente-se, além disso, que esse evento testemunhado pela janela do quarto é ainda descrito como aquele que apresentou à menina que deseja se tornar escritora “an impartial psychological realism” (McEWAN, 2003, p. 38)¹⁶, o qual viria a ser assimilado a seus escritos posteriores.

A esta altura, vale lembrar o que Linda Hutcheon destaca sobre ser uma postura fundamental da literatura pós-moderna o questionamento da autoridade da tradição e das crenças sobre o que *deve ser* a literatura. Porém, a despeito de alguns experimentos narrativos visando a rejeitar por completo toda forma de mimese realista e negando até mesmo a necessidade de qualquer tipo de trama, de acordo com a autora, o fato é que, na maioria dos romances contemporâneos, tem havido um

“retorno” da trama e das questões de referência que haviam sido reunidas na mesma categoria pelas últimas tentativas modernistas no sentido de demolir as convenções narrativas realistas: o Novo Novo Romance francês ou os textos da *Tel Quel*, a *neovanguardia* italiana, a superfície americana. Em termos de forma, todas elas são mais radicais do que os romances pós-modernos, que são mais transigentes, digamos assim, em seu registro e em sua contestação paradoxais dessas mesmas convenções. A estratégia, um pouco diferente, da metaficção historiográfica [pós-moderna] subverte, mas [não por meio] da rejeição. A problematização substitui a demolição (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Com relação a isso, cumpre notar que, em *Atonement*, McEwan utiliza e critica, ao problematizá-las, as convenções miméticas realistas e a multiplicidade de perspectiva e a investigação do universo interior dos personagens pelo artifício do discurso indireto

¹⁵ “... porque queria explorar sozinha a vaga e emocionante possibilidade que havia sentido antes, a excitação evanescente diante de algo que ela estava quase definindo, ao menos no plano emocional. A definição haveria de se refinar com o passar do tempo” (2003, p. 37-38).

¹⁶ “... um realismo psicológico imparcial” (McEWAN, 2002, p. 55).

livre na forma como os romances modernistas o utilizavam. Dessa forma, por um lado, questiona o artifício da mimese, ponto em questão a impossibilidade da representação realista *confiável* no romance, e, por outro lado, expõe a semelhante artificialidade da descrição relativista dos fatos por meio da alternância de pontos de vista, o que, por essa mesma perspectiva, seria só mais uma mera convenção autoral, que tampouco permite o acesso à verdade e com a qual o escritor apenas segue exercendo seu “godly power of creation” (McEWAN, 2003, p. 72).¹⁷

Todavia, em sua narrativa, a reflexão crítica de Ian McEwan com relação a essas convenções não se traduz em uma recusa a nenhuma delas. Elas são, antes, submetidas à pantofagia criativa que se verifica não só nele, como em muitos outros escritores atuais. Nisso, demonstra uma posição compatível com a de Linda Hutcheon ao concluir que as narrativas pós-modernas (ou, mais precisamente, o que a crítica canadense denomina metaficção historiográfica) deveriam subverter essas convenções, sem jamais rejeitá-las. Até porque, como, a esse respeito, também salienta James Wood (2012, p. 189),

toda ficção é convencional de uma maneira ou de outra, e, se rejeitarmos algum tipo de realismo por ser convencional, pela mesma razão teremos de rejeitar o surrealismo, a ficção científica, o pós-modernismo autorreflexivo, os romances com quatro finais diferentes, e assim por diante. A convenção está por toda parte e triunfa como a velhice: depois de certa idade, morremos dela ou com ela.

McEwan demonstra ter plena consciência disso. Por outro lado, convém também destacar que sua postura em relação a isso é, de certo modo, ambígua. É como se, em parte, concordasse com a visão moderadamente simpática de Hutcheon quanto à ficção pós-moderna, mas sem perder de vista a crítica a essas mesmas convenções por parte de teóricos como Terry Eagleton, para quem

a típica obra de arte pós-modernista é arbitrária, eclética, híbrida, descentrada, fluida, descontínua, do tipo pastiche. [...] Suspeitando de todas as verdades e certezas asseguradas, sua forma é irônica, e sua epistemologia, relativista e cética. Rejeitando todas as tentativas de refletir uma realidade para além de si mesma, ela existe autoconscientemente no nível da forma ou da linguagem. Ciente de que suas próprias ficções são infundadas e gratuitas, ela é capaz de obter algum tipo de negativa autenticidade apenas fazendo ostentação de sua consciência irônica desse fato, pervertidamente destacando seu próprio *status* como um artifício construído (EAGLETON, 1996, p. 201-202, tradução nossa).

¹⁷ “... seu poder demiúrgico de criação” (203, p. 96).

Na maior parte da literatura de McEwan, pode se verificar esse uso e abuso das convenções realistas e modernistas de que Linda Hutcheon fala em sua obra. Porém, a forma como o autor as utiliza, assim como a autorreflexividade que ele confere a suas narrativas, sugere uma considerável aproximação com a visão de Eagleton, sobretudo no que diz respeito às posturas mais radicais daqueles que tomam como dogmas de fé proposições como a de Roland Barthes (apud WOOD, 2012, p. 188-189), ao dizer que

[a] função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda parece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética [...]. “O que passa” na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece” é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.

McEwan também se volta contra as narrativas que se amparam nessa visão. De fato, em *Atonement*, o autor ironicamente decide subverter a própria convenção dos finais abertos e absurdos, já recorrente nos romances pós-modernos; finais em que não se oferece ao leitor nenhuma segurança sobre o que aconteceu “de verdade” na história narrada e o que não passou de ilusão criada pela narrativa. A leitura do epílogo do livro toma um caminho totalmente distinto, ao deixar claros vários elementos da trama que se sabe serem cem por cento ficcionais, porque a própria “autora” do romance nos revela que são fabricações suas. Assim, é revelado ao leitor que Cecilia e Robbie não ficaram juntos, que os dois jamais tiveram a chance de viver seu amor, de gozar da companhia um do outro, nem por um dia sequer, e não importando a existência de uma cena, na terceira parte do livro, que descreve precisamente a ocorrência de um momento desses.

Alistair Cormack, em uma resenha sobre *Atonement*, alude precisamente a esse curioso final. Sobre ele, chega a afirmar que a obra se mostra tipicamente pós-moderna, no sentido das convenções que claramente adota, apenas para se revelar no fim, a partir de sua leitura atenta, uma narrativa exatamente “anti-pós-modernista”. A esse respeito, o resenhista destaca os pontos salientados acima e sugere que é exatamente ali, no final, que se encontra a chave para compreender o romance nesse sentido: “we must test this anti-postmodern reading [...] at *Atonement*’s close, when the text self-consciousness is most obvious” (CORMACK, 2013, p. 81).¹⁸

Se de fato é essa a visão e a intenção de McEwan ao escrever romances que só a partir da perspectiva pós-moderna da literatura poderiam ser concebidos (levando-se em

¹⁸ Tradução nossa: “... nós deveríamos testar essa leitura anti-pós-moderna [...] no encerramento de *Atonement*, quando a autoconsciência do texto é o mais óbvia possível”.

conta a manipulação e a fusão consciente de diversos gêneros e a autorreflexividade de sua ficção, que se manifesta de acordo com as convenções contemporâneas), essa é uma dúvida que apenas o próprio autor poderia esclarecer, e ele nunca adentrou esse assunto a fim de pôr um fim às especulações. Em todo caso, no que diz respeito à forma como tem procedido ao escrever, McEwan se mostra indiscutivelmente “pós-moderno”, sendo sua literatura exemplar do que de melhor a contemporaneidade tem produzido, inclusive por ser ilustrativa de algumas formas engenhosas de manipular os discursos narrativos na construção da prosa ficcional que vigora no terceiro milênio.

Considerações finais

A literatura, sobrevivendo a todas as profecias que já anunciaram o seu fim, em especial ao longo do século XX, segue viva e vigorosa. Depois que o experimentalismo formal em suas vertentes mais radicais pareciam ter levado os gêneros ao esgotamento de suas possibilidades e, sobretudo, a prosa à sua aniquilação, a releitura desses gêneros que a tradição preservou e dos que mais recentemente se desenvolveram permitiu a sua reformulação textual, fazendo surgir novas e ilimitadas possibilidades:

[A] literatura de hoje apresenta mais mutações temáticas do que mudanças formais. [...] De qualquer modo, a literatura ainda não acabou. Pelo contrário, dá mostras de grande vitalidade e variedade. Ela está em mutação, como sempre esteve, com a diferença de que hoje essa mutação não tem um programa ou um rumo, como acontecia quando ainda era regida por academias ou, mais tarde, por manifestos de vanguarda. A literatura está sempre mudando porque ela é uma instituição que reinventa constantemente suas regras, e essas regras são estabelecidas na própria atividade dos escritores (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 264).

Na obra de Ian McEwan, e em especial em seu romance, *Atonement*, de 2001, tem-se um ótimo exemplo de como um escritor contemporâneo tem buscado reformular as regras do fazer literário. Através de uma manipulação consciente e engenhosa das convenções literárias tradicionais e pós-modernas, o autor inspira reflexões que não se resolvem nem se podem resolver nas páginas da própria obra, até porque, como também diz Leyla Perrone-Moisés, os escritores vêm se abstendo de fornecer respostas em suas obras já há um bom tempo, porque, “[d]esde o início da modernidade, a literatura tem um objetivo eminentemente crítico. A literatura não é resposta ao mundo, é pergunta dirigida a ele” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 236). E, nesse sentido, as perguntas que a obra de McEwan levanta não raro refletem a relação entre a ficção e a vida, em especial sua relação com a vida interior de cada um, a experiência imaginativa individual.

A esse respeito, James Wood, aludindo ao livro *Victorian fiction and the insights of sympathy* [A ficção vitoriana e os discernimentos da compaixão], de Brigid Lowe, destaca que, para a autora,

a pergunta sobre o caráter referencial da ficção — a ficção faz afirmações verdadeiras sobre o mundo? — é descabida, porque a ficção não nos pede para *acreditar* nas coisas (num sentido filosófico), e sim para *imaginá-las* (num sentido artístico): “[...] Quando contamos uma história, mesmo querendo ensinar uma lição, nosso objetivo primário é gerar uma experiência imaginativa”. Ela propõe que retomemos o termo retórico grego *hypotyposis*, que significa pôr algo diante de nossos olhos, dá-lo vida (WOOD, 2012, p. 191).

Atonement, pode-se dizer, faz precisamente isso: põe algo diante dos olhos do leitor e dá-lhe vida, fazendo com que este se envolva com uma história desmentida no fim, não por fazê-lo crer na história, apesar do desmentido, mas por fazê-lo imaginar toda aquela “realidade” inventada, gerando uma experiência que o afeta. Por isso o leitor sente tanto o impacto da revelação sobre a narrativa (e o que ela sugere quanto a tudo o que *não* foi narrado), quanto o impacto dos eventos narrados, só para serem enfim negados. O romance é capaz de provocar empatia tanto em face da tragédia de Cecília e Robbie (de que a maior parte é admitida invenção de Briony), quanto em face do próprio drama da “autora”: desde o começo de seu relato, consciente do abismo que separa ficção e realidade, no qual se esvai toda tola esperança de reparar o irreparável:

[H]ow can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding out-comes, she is also God? There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms. No atonement for God, or novelists, even if they are atheists. It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all (McEWAN, 2003, p. 350-351).¹⁹

A tentativa, a escrita, ainda que inútil, era tudo, justamente porque permitia essa experiência. Assim, a reflexão que McEwan desenvolve nessa obra autoconsciente de seu status ficcional é a que se entrevê nas palavras colocadas na boca de Briony, ao afirmar que, apesar dos fatos inexoráveis da realidade que ela conhece tão bem, ao leitor que teimar em perguntar o que de fato aconteceu, responderá apenas: “the lovers survive

¹⁹ “[C]omo 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 perdô-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” (McEWAN, 2002, p. 443-444).

and flourish. [...] I gave them happiness, but I was not so self-serving as to let them forgive me. Not quite, not yet” (McEWAN, 2003, 250-251).²⁰ Quais poderiam ser todas as implicações dessa conclusão? Ele não diz. Não é seu papel dizê-lo ou tentar dizê-lo.

Isso é, no mínimo, *moderno*, conforme lembra Leyla Perrone-Moisés. Mas tudo mais que Ian McEwan faz na composição dessa narrativa (como em outras obras suas) torna evidentes tanto o seu enquadramento como um romance pós-moderno quanto a consciência crítica de seu autor com relação ao que isso quer dizer no contexto da produção literária contemporânea. Se o fazer literário implica hoje a plasticidade e a onivoridade de que fala a supracitada crítica brasileira, a respeito da atitude atual em relação a todos os gêneros e subgêneros já produzidos, agora matéria-prima que serve à fundição para novos arranjos, novas reconfigurações, *Atonement*, sem dúvida, já ocupa seu lugar na lista de grandes obras concebidas assim. Isto porque cada um dos pontos já destacados aqui remete ao fato de que, ao narrar uma história de amantes separados por mais de uma razão, McEwan soube muito bem deixar

todas essas razões em suspenso, numa ambiguidade de juízo típica dos tempos atuais, [enquanto], como todo grande romance moderno, este é permeado de reflexões éticas e estéticas que o elevam a um patamar superior ao da mera narratividade. A revelação final de que a narradora é a menina, agora velha e escritora, pode parecer um truque “pós-moderno”, porém a maneira como essa revelação se faz, amarrando as partes anteriormente descosidas da intriga numa estrutura sólida, não é uma brincadeira gratuita com o leitor, mas o obriga a repensar tudo o que foi narrado. *Reparação* é um romance que exige releitura, e isso é característica das melhores obras do gênero, em qualquer época (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 182).

Referências

CORMACK, A. Postmodernism and the ethics of fiction in *Atonement*. In: GROES, S. (Org.). *Ian McEwan: contemporary critical perspectives*. 2. ed. Londres; Nova York: Blooms-bury, 2013, p. 70-82.

EAGLETON, T. *Literary theory: an introduction*. 2. ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

²⁰ “... o casal apaixonado está vivo e feliz. [...] Dei-lhes felicidade, mas não fui egoísta a ponto de fazê-los me perdoar. Não exatamente, não ainda” (ibid., p. 443-444).

HAN, J; WANG, Z. Postmodern strategies in Ian McEwan's major novels. *Advances in Literary Study*, Baoding (China), v. 2, p. 134-139, out. 2014.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

McEWAN, I. *Atonement: a novel*. 1. ed. Nova York: Nan A. Talese/Doubleday/Random House, 2003.

McEWAN, I. *Reparação*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WELLS, L. *Ian McEwan*. Coleção New British Fiction. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Cosac Naify Portátil 6. Tradução Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOD, J. James Wood writes about the manipulations of Ian McEwan. *London Review of Books*. Londres, v. 31, n. 8 p. 14-16, abr. 2009.