



# A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA COMO ARTIFÍCIO LITERÁRIO EM *REPARAÇÃO*, DE IAN MCEWAN

HISTORIOGRAPHIC METAFICTION AS A LITERARY DEVICE IN *ATONEMENT*, BY IAN MCEWAN

Betysa Starling\*

\* betysa-starling@bol.com.br

Doutoranda em Letras Estrangeiras e Tradução – Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

**RESUMO:** Ao lançar mão da metaficção historiográfica como artifício literário, o escritor inglês Ian McEwan encontrou um meio de fazer com que sua obra máxima, o romance *Reparação*, fosse capaz de questionar o passado e provocar reflexões sobre as versões oficiais de determinados eventos históricos, ao mesmo tempo em que legitima a narrativa por meio da interação entre a história e a ficção, garantindo que a realidade criada pela protagonista do romance ganhasse contornos convincentes, corroborando a tentativa de expiação da personagem e envolvendo o leitor em um interessante jogo narrativo. A partir de tal perspectiva, o objetivo principal deste artigo é discutir, por meio da análise de episódios importantes de *Reparação*, o sentido da utilização da metaficção historiográfica na construção da verossimilhança na narrativa do romance, bem como investigar a maneira como o autor Ian McEwan recorre ao arquivo histórico ao amalgamar o discurso ficcional e o discurso histórico.

**PALAVRAS-CHAVE:** metaficção historiográfica; artifício literário; *Reparação*.

**ABSTRACT:** The English novelist Ian McEwan, by making use of historiographic metafiction as a literary device, has found a way to make his masterpiece *Atonement* able to question the past and encourage reflections about the official versions of some historical events while legitimizing the narrative through the interaction between history and fiction. Therefore, he ensured that the reality set by the novel's protagonist was convincing, supporting her attempt of atonement, and getting the reader involved in an interesting narrative. From that perspective, the main goal of this paper is to discuss the meaning of using historiographic metafiction to convey verisimilitude to *Atonement's* narrative by analyzing its important episodes. Furthermore, we aim to investigate how Ian McEwan resorts to History when he amalgamates the fictional discourse and the historic discourse.

**KEYWORDS:** historiographic metafiction; literary device; *Atonement*.

*Existe então um mundo assim,  
Sobre o qual exerço um destino independente?  
Um tempo que enlaço com correntes de signos?  
Uma existência perene por meu comando?  
A alegria da escrita.  
O poder de preservar.  
A vingança da mão mortal.*

A alegria da escrita – Wislawa Szymborska

No contexto literário contemporâneo, poucos autores gozam do prestígio dedicado por críticos e leitores ao escritor Ian McEwan, nascido em 1948, na Inglaterra, e aclamado como um dos principais representantes da literatura pós-moderna inglesa, por vezes considerado “o maior romancista britânico do final do século vinte” (MALCOLM, 2002, p. 6). Outrora chamado de “Ian macabro”, dado o caráter perturbador dos temas tratados em seus primeiros romances, nos quais o autor aborda, sem receios, assuntos polêmicos como incesto e obsessão sexual, despertando reflexões e inquietações, McEwan alcançou sua consagração na literatura inglesa com *Amsterdam*, cuja trama consiste em perscrutar a vida de dois amigos ao mesmo tempo em que é construída uma crítica social; crítica esta que se constitui, inclusive, como uma das principais características narrativas do autor

inglês, bem como a construção de um retrato dos conflitos humanos ante as contingências da vida.

O supracitado romance rendeu a seu autor o celebrado *Booker Prize*, e já antecipava a mudança temática que viria com o romance seguinte: *Reparação (Atonement)*, em que seu virtuosismo literário galgaria espaço sobrepujando a estranheza provocada por seus primeiros trabalhos, a qual dá espaço à fama de “mestre da bomba não detonada” (WOOD, 2002, p. 28), como fora definido pelo crítico James Wood, devido às reviravoltas que caracterizam suas histórias, e que se constituem como uma das artimanhas que ajudaram a alçá-lo ao posto de um dos principais escritores de sua geração.

Em *Reparação*, o sétimo romance de McEwan, publicado em 2001 e considerado por boa parte dos críticos literários uma obra-prima, o autor discute a relação entre realidade e ficção por meio da história de dois amantes cujo destino é alterado devido a uma tragédia provocada por um ato deliberado de uma das personagens do romance, Briony Tallis, uma garota de 13 anos que deseja ser escritora e que, no verão de 1935, ao interpretar situações do universo adulto a partir de seu repertório infantil e imaginativo, dá início a uma sucessão de desastres na vida de sua irmã Cecília e na de Robbie Turner, o filho

de uma empregada da casa, com quem Cecília se envolve amorosamente.

Conhecemos as aptidões criativas e as aspirações literárias de Briony já no início da trama, quando ela espera ansiosamente a chegada dos primos para ensaiar uma peça de teatro escrita por ela para recepcionar o irmão, Léon, cuja admiração ela desejava despertar com seu talento manifesto em *Arabella em apuros*, história escrita a partir de suas percepções juvenis sobre a paixão. Briony é descrita pelo narrador como “uma dessas crianças possuídas pelo desejo de que o mundo seja exatamente como elas querem” (McEWAN, 2008, p. 13), e sua ânsia por “um mundo harmonioso e organizado” (McEWAN, 2008, p. 13) é refletida em seu quarto, seu universo particular onde, ao contrário de todos os outros lugares da casa, há uma sistemática organização e onde pequenos animais de brinquedo são dispostos na sua direção, como que enfatizando a autoridade da dona, assim como as bonecas, que “pareciam obedecer à injunção de jamais se encostar na parede” ou os bonequinhos que “mais pareciam um exército de cidadãos aguardando ordens” (McEWAN, 2008, p. 13).

Incitada por seu desejo de controle, Briony cria tal microcosmo a fim de usufruir de um espaço em que lhe seja

possível dar vazão ao seu pendor criativo e aprender a lidar melhor com a difícil realidade empírica e com o caos familiar ao seu redor, além de esse ser o recinto ideal para o exercício da escrita, propiciando o isolamento intelectual necessário a tal ato; ato este que acaba por determinar o *leitmotiv* que irá guiar Briony ao longo das descobertas sobre a realidade que não cabe na ficção.

Assim, ao sondar os limites da ficção, fazendo com que ela ultrapasse as fronteiras de seu quarto e inserindo-a em seu contexto familiar, Briony descobre como seus julgamentos podem abalar a vida de outras pessoas, bem como a forma com que sua mente demasiado imaginativa pode distorcer sua visão sobre a realidade e levá-la a ver coisas que não aconteceram e a recusar um contato verdadeiro com o mundo exterior, o que pode culminar em uma série de equívocos, como a que de fato ocorre, tendo início em um dia de verão, quando, ao espreitar Cecília e Robbie discutirem por causa de um valioso vaso pertencente à família Tallis há muitas gerações, Briony vê a irmã sair, sem parte da roupa, da fonte onde o vaso quebrado havia caído, surgindo como “uma frágil ninfa branca” (McEWAN, 2008, p. 43) sob o olhar hipnotizado de Robbie, que, perturbado pela cena, percebe-se, a partir de então, mergulhado em um vórtice de sentimentos que acaba por desnudar a sua paixão por Cecília.

O teor erótico da cena vista em fragmentos por Briony, que se afastara da janela por um momento e voltara a observar apenas quando sua irmã, furiosa, voltava para dentro de casa, a confunde, devido ao fato de ser ainda muito nova para compreender o comportamento de dois jovens que se negam a reconhecer a atração sexual que há entre eles, e dramatiza, pois, a cena: “Era uma tentação para ela mergulhar no mágico e no dramático, e encarar a cena que havia testemunhado como algo encenado só para ela, uma moral especial para ela envolta num mistério” (McEWAN, 2008, p. 54). A mente de Briony vai tecendo, a partir daí, a ideia de Robbie como um sedutor que pretende desencaminhar sua irmã, ideia reforçada por um bilhete contendo uma palavra obscena que, por engano, Robbie pede que Briony entregue a Cecília. Ao ler o bilhete endereçado à irmã, Briony se revolta contra o rapaz, pelo horror provocado pela palavra escrita por ele, inaceitável no contexto puritano em que vivia, e pelo fato de se sentir traída, visto que nutria uma paixão platônica adolescente por ele. O bilhete, embora enviado por engano, revela a Cecília a atração de Robbie por ela, que, correspondendo a tal sentimento, permite-se um encontro com ele na biblioteca da casa, quando os dois não resistem à concretização de seus desejos e são, novamente, observados por Briony, que vê a cena como algo terrível,

interpretando o ato testemunhado como uma tentativa de sedução e um ataque de Robbie contra Cecília.

Devido ao seu élan criativo, a mente imaginativa de Briony não cessa de distorcer o que presencia, transformando o que é aparentemente banal em algo mais perturbador e subversivo. Segundo Gaston Bachelard (1997, p. 17), “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade”. Assim sendo, os fragmentos de uma realidade mal discernida por sua percepção infantil se confundem com as fantasias criadas por sua mente como meio de preencher as lacunas que fogem à sua compreensão, criando seus próprios significados e engendrando uma interpretação enganosa da realidade, que acaba por culminar em um crime de falso testemunho contra Robbie, cujo trágico destino, traçado pelos equívocos de Briony, é finalmente determinado no final da noite em meio a uma busca pelos primos gêmeos de Briony, que haviam fugido da casa. Ao avistar a prima Lola sendo violentada pelo amigo de Léon, Paul Marshall, que, devido à escuridão noturna, não conseguira reconhecer, sobretudo por ele ter fugido ao perceber sua presença, Briony acusa Robbie, que, embora inocente, é levado a cumprir pena, tornando-se um maníaco sexual aos olhos da família Tallis, exceto Cecília,

que, apesar da distância, continua a amá-lo, rompendo, inclusive, com sua família.

Após três anos e meio, Robbie é recrutado para lutar na Segunda Guerra e, malgrado os horrores vividos, retorna para Cecília, com quem pode ter, finalmente, o final feliz capaz de aliviar o remorso de Briony, a essa altura ciente de seus enganos.

Sem embargo, tal final feliz pode soar estranho ao leitor mais sagaz, que logo é capaz de desconfiar estar diante de mais uma das construções fantasiosas de Briony, que se apropria da ficção como meio de fugir da realidade que lhe é imposta, do sofrimento de se saber culpada por impedir que um casal apaixonado ficasse junto. As iniciais “BT” que concluem a terceira parte do romance antecipam o que o epílogo revela: a autoria do texto pertence a Briony Tallis, que, consciente do crime cometido, encontra na ficção um meio de tentar reparar de alguma forma o seu erro e aliviar a sua culpa por ter interferido no percurso da vida de Cecília e Robbie, que, na realidade, morrem de maneira trágica e separados um do outro.

Destarte, o epílogo “Londres, 1999” ressignifica o romance, exigindo do leitor uma reinterpretação do texto e denunciando que o que havíamos lido até então não

era um simples relato de um narrador onisciente acerca das desventuras de uma determinada personagem, mas, sim, o próprio relato de Briony, que se refugia no aparente consolo que as palavras podem proporcionar ao “criar” uma nova realidade, em que aqueles que ela fez sofrer conseguem superar o mal e encontrar a felicidade. Segundo Todorov (2009, p. 76), “a literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver”. É, pois, ao poder da literatura, mais especificamente da escrita literária, que Briony recorre em seu intento de reparar o mal causado.

Com efeito, é pertinente considerar que a palavra *atonemet*, com a qual Ian McEwan intitulara o romance, pode ser definida como a necessidade de reconhecer um erro praticado contra outra pessoa, admitindo a culpa e buscando reparar o mal cometido. Assim, o recurso metaficcional é a estratégia narrativa encontrada por McEwan para que sua personagem-autora conseguisse a expiação que desejava para aliviar o peso do conflito que se estabelece em sua mente quando se dá conta dos erros cometidos. A metaficção, definida por Gustavo Bernardo (2010, p. 39) como “uma ficção fundada na elaboração

de ficções”, é um fenômeno, embora há muito culturalmente presente, desenvolvido sobretudo na modernidade e na pós-modernidade, e cujos fundamentos ganharam mais relevância com o Romantismo alemão, quando “Novalis, August e Friedrich Schlegel inauguraram um modelo poético [...] que tinha como princípio básico a autorreflexão” (MACIEL, 1999, p. 19), como pondera Maria Esther Maciel na introdução de seu texto sobre os poetas-críticos da modernidade. A metaficção é, portanto, um fenômeno estético de caráter dialógico propositadamente autorreferencial que, como afirma Linda Hutcheon, “inclui em si mesmo um comentário sobre sua própria identidade narrativa e\ou linguística”<sup>1</sup> (1980, p. 1, tradução nossa) e “não é limitado pela forma artística ou mesmo pelo período”<sup>2</sup> (1980, p. 17, tradução nossa).

Assim, McEwan se apropria desse artifício ao desdobrar seu romance no romance de sua personagem, especulando acerca do fazer artístico – ficção sobre ficção – e denunciando a intenção da personagem de exibir o seu fazer literário. Tratar a metaficção como um artifício literário lhe confere, certamente, a abordagem que lhe é devida enquanto recurso estético utilizado para permitir ao romance lograr êxito em relação às intenções do autor. Citemos McEwan:

Eu queria jogar, mas jogar seriamente, com algo enraizado mais no emocional do que no intelecto. Queria jogar com a noção da narrativa como uma forma de autojustificação, do quanto de coragem envolve se contar a verdade para si mesmo. Quais são as distâncias entre o que é real e o que é imaginado? (McEWAN apud ROBERTS, 2010, p. 86).

De fato, é possível perceber na imbricada estrutura narrativa do romance um astucioso jogo com o leitor a partir do uso da metaficção como artifício literário que tem como finalidade a reparação e a expiação que ora são possíveis apenas no campo da ficção, devido ao caráter irreparável da situação “real”. A tentativa de reparação de Briony é elaborada desde o início, quando, condicionado pela narrativa em terceira pessoa, o leitor é levado a acreditar na descrição do suposto encontro entre Briony, Robbie e Cecília, então juntos e felizes, coisa que nunca aconteceu na realidade, mas que se torna crível no universo ficcional criado por Briony, como se a verdade pudesse ser fruto apenas da imaginação de quem escreve. Segundo Francisca Brito (2012, p. 426),

O fictício no texto ativa o imaginário, sendo este a instância que, ao tornar a realidade um signo, transgride os limites dessa realidade pela sua transfiguração. Isso ocorre porque o fingir tem como objetivo repetir a realidade de forma que ela

1. “[...] includes within itself a commentary on its own narrative and\or linguistic identity.”
2. “[...] not limited by art form or even by period.”

se irrealize como realidade vivencial e sobreviva como outra coisa. Neste ponto consiste a transgressão que o imaginário produz na realidade conhecida.

E se “a arte sempre foi ilusão”, como alega Hutcheon (1980, p. 17), tal artifício é, portanto, a arma do autor para enganar o leitor, que apenas percebe que tal narrativa é escrita por Briony na parte derradeira do romance, quando ela, prestes a completar 77 anos, desnuda a ficcionalidade de seu relato e, assumindo então sua tentativa de reparação, confidencia:

Agrada-me pensar que não é por fraqueza nem por evasão, e sim como um gesto final de bondade, uma tomada de posição contra o esquecimento e o desespero, que deixo os jovens apaixonados viver e ficar juntos no final. Dei-lhes a felicidade, mas não fui egoísta a ponto de fazê-los me perdoar (McEWAN, 2008, p. 444).

Em *Reparação*, a metaficção, diferente do que acontece com muitos romances que utilizam tal artifício, não se resume a um simples jogo intelectual gratuito, ao contrário, o momento em que a linguagem se dobra sobre si, quando fica patente a dimensão meta narrativa do romance, possui uma notável relevância dramática, assumindo seu papel autoconsciente de artifício cuja finalidade consiste

em questionar a relação entre a ficção e a realidade. E a agudeza do artifício usado por McEwan reside, sobretudo, no fato de ter sido dissimulado por quase todo o romance, permitindo, assim, que uma reparação fosse esboçada, sustentada pela sensação de “realidade” que serpenteia pelas linhas do romance. Segundo Maurice Blanchot (2005, p. 138), “o poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é produto [...] se torna mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado”. *Reparação* é um metarromance que se esconde e apenas se revela como tal em seu epílogo, levando o leitor a acreditar, até certo ponto do texto, que houve de fato uma reparação, o que por si só já configuraria a realização dos intentos de Briony. Ao ficcionalizar o acontecido, Briony passa a ter em suas mãos o controle da história contada e, por conseguinte, de seus desdobramentos, sem a necessidade de se comprometer com a verdade, uma vez que, como bem nos mostra Luiz Costa Lima (1991, p. 51), “o ficcional não tem em seu horizonte a verdade”.

Além disso, Briony, cujo relato se inicia na Inglaterra, em 1935, perpassa a Segunda Guerra Mundial e avança até os dias de hoje, apropria-se de acontecimentos históricos que servem como pano de fundo para o desenrolar dos fatos na vida dos personagens, recurso comumente

utilizado na literatura pós-moderna, à qual competiria, segundo Hutcheon (2000, p. 147, tradução nossa), o papel de sugerir que “reescrever ou representar o passado na ficção e na história é, em ambos os casos, revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser concludente e teleológico”<sup>3</sup>. *Reparação* é um romance histórico teoricamente auto-consciente cuja narrativa entrelaça história, realidade e ficção, e é, portanto, não apenas uma metaficção, mas uma metaficção historiográfica, definida por Hutcheon (2000, p. 5, tradução nossa) como “aqueles romances conhecidos e populares que são intensamente autorreflexivos e, ainda, paradoxalmente reivindicam eventos e personagens históricos [...]”<sup>4</sup>, e que conjugam em si intertextos de classe literária e histórica, apropriando-se do discurso histórico sem renunciar, no entanto, à sua autonomia enquanto ficção. Segundo Hutcheon (2000, p. 125, tradução nossa), tal intertextualidade “oferece um sentido da presença do passado, mas um passado que pode ser conhecido apenas através dos seus textos, dos seus traços – sejam eles literários ou históricos”<sup>5</sup>.

Em um tempo em que aparentemente se estabelece a descrença da literatura como meio de representação e interpretação do mundo, McEwan parece querer contestar tal perspectiva e reiterar a capacidade da literatura de propiciar uma leitura do tempo, do espaço e do mundo.

De acordo com John Peck e Martin Coyle, alguns autores contemporâneos, como A.S Byatt e Ian McEwan, resgatam o passado em um intento de dar unidade ao presente e retomar o que se perdeu com os experimentalismos do modernismo.

A narrativa pós-moderna incorpora a história à ficção, supostamente transpondo, assim, a barreira ficcional, “saindo de si mesma” ao adotar um discurso não ficcional. No entanto, essa é mais uma dissimulação da construção da obra, visto que a história torna-se também um construto ficcional, uma vez que inserida em um contexto de ficção; mas tal construto é um meio de criar a ilusão de verdade. Ao falar a respeito de *Reparação*, Geoff Dyer (2001) afirma que, ao buscar o caminho da ilusão, o autor tenta estabelecer a ficção como o desejo que o leitor tem de acreditar na realidade criada por ele; e tal “realidade” é construída, por exemplo, a partir das experiências verídicas de enfermeiras e soldados da Segunda Guerra, que influenciam episódios do romance, ressaltando, assim, as limitações da literatura contemporânea, que supostamente só é capaz de se sustentar por meio do retorno ao que já foi escrito ou de uma tentativa de releitura do passado, cujo objetivo é compreender mais efetivamente o presente, comumente visto pelos pós-modernistas como caótico. A sobreposição dos discursos histórico e

3. “[...] to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological.”
4. “[...] those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages.”
5. “[...] offers a sense of the presence of the past, but a past that can be known only through its texts, its traces – be they literary or historical.”

literário permite à narrativa pós-moderna estabelecer uma relação com o passado por meio da ficção, “como um desafio libertador no que se refere a uma definição de subjetividade e criatividade que por muito tempo ignorou o papel da história na arte e no pensamento”<sup>6</sup>, como pondera Hutcheon (2000, p. 11, tradução nossa). É, portanto, uma maneira de se repensar e revisitar a história, como acontece em *Reparação* com a revisão da história da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente da retirada de Dunkirk, em 1940, quando conhecemos o drama pessoal de Robbie, que, acompanhado pelos cabos Nettle e Mace, segue em direção à praia de Bray Dunes, em Dunkirk, na França. Sob a perspectiva de Robbie, que enfrenta, na condição de soldado, os horrores da guerra, as atrocidades, cujas descrições revelam uma crítica à barbárie humana e ao caos da guerra, ganham mais intensidade. Tomamos conhecimento, ao longo da descrição de tal jornada, da troca de correspondência entre Cecília e Robbie, que, acometido por uma infecção, morre ao chegar a Dunkirk.

Sob a ótica de Briony, que narra suas experiências como enfermeira no St. Thomas Hospital durante a guerra, o cotidiano nas enfermarias denuncia a brutalidade da guerra ao mesmo tempo em que é revelado o conflito entre a perspectiva dos soldados sobreviventes e as

notícias dos jornais, lidos por Briony, e os documentos oficiais sobre o episódio. Ao ser obrigada a lidar com o sofrimento e com a morte, Briony entra em um processo de humanização que a transforma na mulher madura e sensível que desejará reparar o erro cometido durante a infância, desejo que a leva a escrever, em suas horas de folga, o seu romance.

Anos depois, Briony faz uma visita à biblioteca do Imperial War Museum com o objetivo de devolver os livros que pegara emprestado para as pesquisas de seu romance e aproveita para doar as cartas que havia recebido de Nettle, companheiro de Robbie durante a guerra. Durante a visita, além de nos ser revalado que Briony havia feito uma pesquisa nos arquivos da biblioteca do museu, ficamos sabendo de sua “promessa de agradecer o apoio do Departamento” (McEWAN, 2008, p. 430) na nota de agradecimento de seu livro. Ora, ao fim do romance nos deparamos com uma Nota de Agradecimento à qual a lembrança da promessa de Briony pode conferir uma nova dimensão:

Estou em dívida com a equipe do Departamento de Documentos do Imperial War Museum por me permitir examinar as cartas não publicadas, os diários e as memórias dos soldados e das enfermeiras que serviram em 1940. Também estou

6. “[...] as a liberating challenge to a definition of subjectivity and creativity that has for too long ignored the role of history in art and thought.”

em dívida com os seguintes autores e seus livros: *Destination Dunkirk*, de Gregory Blaxland; *The miracle of Dunkirk*, de Walter Lord e *No time for romance*, de Lucilla Andrews. Agradeço a Claire Tomalin, a Craig Raine e a Tim Garton-Ash pelos comentários incisivos e úteis e, sobretudo, agradeço a minha esposa, Annalena McAfee, por todo o incentivo e pela leitura atenta e formidável.

–IM. (McEWAN, 2001, s. p., tradução nossa).<sup>7</sup>

É interessante considerar que, exceto pelas duas últimas linhas, em que McEwan cita a esposa, e pelas iniciais “IM”, tal Nota poderia facilmente ser atribuída a Briony, que estaria, então, cumprindo sua promessa.

Há, pois, uma fusão entre os dois autores – McEwan, o autor real, e Briony, a autora fictícia – e tal artifício outorga ao texto e aos eventos narrados uma aparência de veracidade, devido aos elementos trazidos da realidade, que por não serem ficcionais possuem um importante papel na construção da verossimilhança do romance, cumprindo com os pressupostos de um romance histórico e realizando a autojustificativa idealizada por Briony. Além disso, ao visitar o museu, Briony não apenas recorre aos arquivos da guerra ali relacionados como também colabora com tal arquivo ao doar as cartas que havia

recebido de Nettle: “Passei algum tempo conversando com o diretor da seção de documentos. Entreguei-lhe o maço de cartas que o Sr. Nettle me enviou a respeito de Dunquerque – ele as recebeu com muita gratidão. Elas vão ser guardadas junto com todas as outras que doe” (McEWAN, 2008, p. 428). Assim, o fato de Briony ser portadora de documentos autênticos que teriam importância para o arquivo da guerra legitima seu relato e o torna mais factível e convincente, promovendo uma interação entre a realidade e ficção.

Segundo Hutcheon (2000, p. 130, tradução nossa), o pós-modernismo “sinaliza sua dependência pelo uso que faz do cânone, mas revela sua rebeldia por meio do abuso irônico que faz dele”<sup>8</sup>. Neste sentido, cabe ressaltar que em *Reparação* o episódio da retirada de Dunkirk é reescrito sob uma perspectiva diferente, de cunho crítico, uma vez que é narrado sob o ponto de vista de quem participa de tais acontecimentos, dos soldados que sofrem com a violência da vida nos campos de batalha e com a situação precária, sem armamento e subordinados a oficiais sem preparo para enfrentar a guerra e guiá-los sob a constante pressão das batalhas. Tal realidade, exposta na narrativa, difere dos registros históricos mais objetivos sobre a guerra, que apresentam uma falsa ideia de ordem, e que são comumente engendrados a partir

7. “Acknowledgements – I am indebted to the staff of the Department of Documents in the Imperial War Museum for allowing me to see unpublished letters, journals and reminiscences of soldiers and nurses serving in 1940. I am also indebted to the following authors and books: Gregory Blaxland, *Destination Dunkirk*; Walter Lord, *The Miracle of Dunkirk*; Lucilla Andrews, *No Time for Romance*. I am grateful to Claire Tomalin, and to Craig Raine and Tim Garton-Ash for their incisive and helpful comments, and above all to my wife, Annalena McAfee, for all her encouragement and formidable close reading. –IM.”

8. “Postmodernism signals its dependence by its use of the canon, but reveals its rebellion through its ironic abuse of it.”

da visão da elite e do governo. Ao retratar o episódio a partir da ótica de um cidadão comum não elitizado, do soldado, o romance questiona o conhecimento acerca do passado sem se entregar à nostalgia. Segundo Suzanne Keen (2003, p. 13, tradução nossa), o romance pós-moderno “questiona e revisa radicalmente as visões sobre história, conhecimento, verdade e representação”. Ao atestar, por meio de um discurso crítico, o fato de que o conhecimento é algo construído, o autor engendra uma visão irônica da história, desmistificando a versão oficial acerca do evento, sem, no entanto, negar sua validade, e incitando questionamentos sobre a verdade, uma vez que, como nos mostra Gustavo Bernardo (2010, p. 183), a “ficção que chama atenção sobre a sua própria condição ficcional termina por levantar questões relevantes sobre as relações entre ficção e realidade e, adiante, questões decisivas sobre a própria realidade”.

Posto isso, é pertinente reiterar o fato de que a metaficção historiográfica foi o caminho estético encontrado por Ian McEwan para fazer com que o seu romance cumprisse seu papel de questionar as visões do passado e nos levar a refletir sobre o conhecimento que temos acerca dos eventos históricos e suas versões oficiais, ao mesmo tempo em que legitima a narrativa criando um universo em que há uma interação entre história e ficção,

quando acontecimentos reais se confundem com eventos ficcionais, o que foi capaz de fazer com que a realidade criada pela personagem-autora ganhasse contornos verossímeis e convincentes, que corroborassem a sua tentativa de expiação, permitindo a Briony se entregar às esperanças e possibilidades da literatura como meio mais razoável, quiçá único, de tentar expiar sua culpa: “Se eu tivesse o poder de evocá-los na minha festa de aniversário... Robbie e Cecília, ainda vivos, ainda apaixonados sentados lado a lado na biblioteca, sorrindo de *Arabella em apuros?* Não é impossível” (McEWAN, 2008, p. 444).

#### REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

9. “[...] radically questions and revises long-held views about history, knowledge, truth and representation.”

BRITO, Francisca Marta Magalhães. Aspectos metaficcionalis na poética de Rosa e Pessoa: o artifício das máscaras heteronímicas e anagramáticas. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v.47, out.\dez. 2012, p. 425-429. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/10619/8537>> Acesso em: 5 fev. de 2017.

DYER, Geoff. Who's afraid of influence? **The Guardian**, London, 22 set. 2001.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York and London: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London: Routledge, 1980.

KEEN, Suzanne. **Romances of the archive in contemporary British fiction**. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MACIEL, Maria Esther. **Voo transverso: Poesia, Modernidade e fim do século XX**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

MALCOLM, David. **Understanding Ian McEwan**. South California: University of South Carolina Press, 2002.

McEWAN, Ian. **Atonement**. New York: Anchor Books, 2001.

\_\_\_\_\_. **Reparação**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

ROBERTS, Ryan. (ed.). **Conversations with Ian McEwan**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Seleção e tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WOOD, James. The trick of truth. **New republic**, v. 226, n. 11, p.28, mar. 2002.

*Recebido em: 17-04-2018.*

*Aceito em: 25-05-2018.*