

**PLÁGIO OU PARÓDIA NA LITERATURA: UMA REFLEXÃO SOBRE O DIÁLOGO
ENTRE *ATONEMENT*, DE IAN MCEWAN E *NO TIME FOR ROMANCE*, DE
LUCILLA ANDREWS¹**

Lucia Fatima Fernandes Nobre
Universidade Federal da Paraíba

RESUMO: Buscando compreender a natureza ontológica da literatura e sua relação com outros discursos, no caso específico, o discurso histórico, analisaremos o emprego de fontes históricas no diálogo entre o romance *Atonement*, de Ian McEwan e o romance *No Time for Romance*, de Lucilla Andrews. Fruto de uma celeuma amplamente divulgada na imprensa internacional, o debate sobre o plágio na literatura concernente às obras citadas mostra-se relevante para a compreensão da interdiscursividade em narrativas metaficcionais contemporâneas. Para alcançar nosso objetivo, tomaremos como suporte teórico os postulados de Linda Hutcheon, Patricia Waugh e Gustavo Bernardo. A passagem de *Atonement* a ser analisada encontra-se na Parte III do romance, precisamente na seção que descreve a chegada dos sobreviventes de Dunkirk e o colossal trabalho das enfermeiras e do corpo médico na tentativa de salvar as vidas. A julgar pela reelaboração criativa do empréstimo, explícita em *Atonement*, e pela Nota de Agradecimento no final do romance, onde a fonte inspiradora é citada, a intenção de McEwan é certamente paródica, quando o intento é imitar com ironia crítica (HUTCHEON, 1985, p. 57), o que diverge do plágio, cujo intento é enganar. Como o uso de fontes históricas na literatura tem implicações éticas e ideológicas, observamos que, através da metaficção, *Atonement* parodia a história oficial, desmistificando o conceito de “êxodo heroico” conferido à Retirada de Dunkirk. De fato, em *Atonement*, a história encontra-se, indubitavelmente, à serviço da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Plágio; Paródia; *Atonement*; McEwan; Andrews.

ABSTRACT: With the aim of understanding the ontological nature of literature and its relation with other discourses, in this case the historical one, we intend to analyse the use of historical sources in the dialogue between the novel *Atonement*, by Ian McEwan and the novel *No Time for Romance*, by Lucilla Andrews. Fruit of a copying row widely spread through the international press, the debate about plagiarism in literature related to both novels is relevant to the understanding of the interdiscursivity in contemporary metafictional narratives. To attain our goal, we base our theoretical support on the postulates by Linda Hutcheon, Patricia Waugh, and Gustavo Bernardo. The passage in *Atonement* to be analysed is found in Part III, precisely where the survivors' arrival from Dunkirk and the herculean work of the nurses and doctors trying to save their lives are described. Judging by the creative re-elaboration of the borrowings, explicit in *Atonement*, and by the Acknowledgments at the end of the novel, in which the inspired source is pointed, McEwan's intention is certainly parodical, that in which the intention is to imitate with critical ironic distance (HUTCHEON, 1985, p. 57), what diverges from plagiarism, whose intention is to cheat. As the use of historical sources has ethical and ideological implications, we observe that, through metafiction, *Atonement* parodies the official history, demystifying the concept of the “heroic exodus” conferred on Dunkirk Evacuation. In fact, in *Atonement*, history is undoubtedly used at the service of literature.

KEY WORDS: Plagiarism; Parody; *Atonement*; McEwan; Andrews.

¹ A parte correspondente à análise do romance *Atonement* foi extraída da tese de doutorado intitulada *Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme (2013)*, de nossa autoria.

1. Introdução

Considerada a fundadora do gênero chamado romance romântico hospitalar², Lucilla Andrews (1920-2006) publicou o total de 35 romances entre 1954 e 1996, porém no presente momento seus livros encontram-se esgotados, mas “ainda são vendidos por uma grande soma no mercado de usados” (*Mail on Sunday*, 25 Nov., 2006, p. 3³). Em 25 de novembro de 2006, um longo artigo publicado no *Mail on Sunday*, de autoria da jornalista política Julia Langdon, escrito em homenagem a Lucilla Andrews, divulga a reação da escritora ao saber que *Atonement* (2001), de Ian McEwan, continha “semelhanças notáveis” (2006, p. 1) de passagens do seu livro, o romance autobiográfico *No Time for Romance* (1977). Conforme Langdon, Andrews pretendia deferir a McEwan uma acusação pessoal – “a very personal *J'accuse*” (2006, p. 1) – por ocasião da cerimônia em que receberia uma homenagem da *Romantic Novelists' Association of Lifetime Achievement Award* no Parlamento Escocês, em Edinburgh. Porém, a escritora é hospitalizada em agosto, sendo impossibilitada de comparecer à cerimônia, e vem a falecer em 3 de outubro daquele ano, acometida por um câncer de pulmão. Langdon informa que Andrews havia tomado conhecimento dos empréstimos feitos por McEwan quatro anos após a publicação de *Atonement*, através da tese de doutorado de Natasha Alden, aluna da St Hilda College, Oxford, a quem Andrews confessa, numa conversa telefônica: “Francamente, minha querida, eu não dou a mínima” (*Mail on Sunday*, 25 Nov., 2006, p. 2). Langdon também afirma que Alden, cuja tese versa sobre a ‘ficção de guerra’ produzida pela segunda geração, isto é, “livros escritos por autores que contam com a memória cultural da geração de seus pais” (2006, p. 4), não sugere que Ian McEwan faz plágio de Lucilla Andrews e até atribui a significante aproximação entre os romances ao crédito dado por McEwan à qualidade da escrita de Andrews (2006, p. 4). A própria articulista concorda com o predicado da escrita de Andrews,

² O romance romântico hospitalar, em inglês ‘hospital romantic romance’, narra as histórias ocorridas nos hospitais durante a II Guerra Mundial.

³ A numeração das páginas foi proposadamente introduzida para fácil localização no artigo baixado da internet.

mas faz objeção ao ínfimo espaço dedicado ao reconhecimento do “débito que ele [McEwan] deve a Lucilla” (2006, p. 2).

Na segunda-feira, dia 27 de novembro de 2006, o jornal *The Guardian* publica o artigo intitulado “Uma inspiração, sim. Copiei de outro autor? Não” – trata-se da resposta de Ian McEwan, esclarecendo suas fontes e seus percalços na obtenção de sua pesquisa para *Atonement*. As reminiscências da infância e da juventude vêm à tona por meio dos relatos do seu próprio pai, ex-combatente da coroa britânica e sobrevivente de Dunkirk. McEwan enfatiza a incansável fonte que tinha dentro de casa, responsável por parte da informação sobre a guerra, que compõe o cenário de *Atonement*. Numa comovente descrição das manobras de sobrevivência durante o episódio da retirada de Dunkirk e dos sofrimentos enfrentados pelos soldados, incluindo seu próprio pai, McEwan relata as dificuldades de coletar informações para sua pesquisa através dos sobreviventes, cujas lembranças dolorosas os impediam de falar sobre suas experiências de guerra. Com uma lúcida revelação, McEwan ressalta a necessidade da precisão de dados ao se construir um romance histórico:

É uma temerosa e intrusiva questão inserir personagens imaginários em acontecimentos históricos reais. Certa liberdade fica subitamente comprometida; quando se atravessa e re-atravessa as linhas entre a fantasia e o relato histórico, sente-se uma pesada obrigação para a estrita exatidão (*The Guardian*, 27 Nov., 2006).

Particularmente, no que diz respeito aos relatos das enfermeiras em Londres, McEwan acentua que os obstáculos se tornaram maiores, pois a maior parte da história de guerra é militar e política e o ‘fronte’ doméstico é negligenciado pelos historiadores (*The Guardian*, 27 Nov., 2006). Das visitas feitas à biblioteca do *Imperial War Museum*, o escritor informa ter lido um manual para a Ordem das enfermeiras, fundada por Florence Nightingale e uma série de correspondências das jovens praticantes de enfermagem, cuja escrita mesclava-se às preocupações com seus animais de estimação, interesses familiares e fofocas domésticas. McEwan também informa da escassez de material justamente quando os hospitais estavam

recebendo os feridos de Dunkirk, a qual ele atribui à perda de dados ou à intensa atividade nas enfermarias, que impossibilitavam as enfermeiras de escrever para seus familiares. Nesta busca, McEwan diz ter encontrado o livro *No time for romance*, de Lucilla Andrews, na biblioteca médica do Wellcome Trust, em Oxford, cuja importância ele ressalta em sua resposta à acusação de plágio a ele imputada:

O que Andrews descreveu não foi um mundo imaginário – não foi uma ficção. Foi o mundo de uma realidade compartilhada, com aquelas cartas do War Museum e com a longa estadia do meu pai no hospital. Dentro das páginas de uma história de vida convencional, ela criou um documento histórico importante e único. Com esmerada exatidão, assim me pareceu, ela entregou na forma de uma extraordinária reportagem, uma experiência de guerra que tinha sido quase inteiramente negligenciada e que eu queria trazer a vida através dos olhos da minha heroína. Assim como com a seção de Dunkirk, contei com as cenas que ela descreveu. Novamente, era importante para mim que estes acontecimentos realmente tivessem ocorridos. Para as muito ultrapassadas práticas médicas, ela foi minha única fonte e sou sempre grato a ela por isto (*The Guardian*, 27 Nov., 2006).

Além de claramente reconhecer o valor histórico e as qualidades retóricas da obra de Andrews através dessas palavras, McEwan lembra a sua Nota de Agradecimento inserida no final de *Atonement* e do tributo que ele tem conferido a Andrews nas inúmeras entrevistas dadas à imprensa e no Radio 4⁴. Enfim, McEwan finaliza sua resposta com a seguinte frase: “Mas se as pessoas estão agora falando de Lucilla Andrews, fico feliz. Tenho falado dela por cinco anos” (*The Guardian*, 27 Nov., 2006).

O artigo de Langdon ecoou como uma notícia bombástica, alvoroçando a imprensa numa onda que Natasha Alden caracterizou com as seguintes palavras: “o circo da mídia em torno do debate moveu-se prontamente” (2009, p. 59). Contudo, muito mais interessante do que o sensacionalismo da mídia, é a resposta advinda do meio literário em defesa do famoso escritor inglês. Em 6 de dezembro, numa carta divulgada no *The Daily Telegraph*, o escritor americano

⁴ Radio 4 é uma estação de rádio pública operada pela BBC que transmite programas de palavra falada de vários gêneros, incluindo notícias, drama, ficção, comédia, ciência e história. Substituiu o Serviço Doméstico da BBC em 1967. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/BBC_Radio_4>. Acessado em 17 de junho de 2017,

Thomas Pynchon, conhecido pela sua aversão à publicidade, rompe com a reclusão e comenta: “De uma maneira bastante estranha, a maioria de nós que escrevemos ficção histórica realmente sentimos a obrigação da precisão” (*The Daily Telegraph*, 06 Dec., 2006). Enfatizando a importância do uso das autobiografias para as gerações futuras, Pynchon conclui sua carta, dizendo que McEwan “certamente não merece nossa reprimenda, mas nossa gratidão” (*The Daily Telegraph*, 06 Dec., 2006) por fazer uso de livros como o de Andrews.

Nomes como Zadie Smith, Margaret Atwood, Thomas Keneally, John Updike, Martin Amis e Kazuo Ishiguro uniram-se numa fervorosa campanha de solidariedade a Ian McEwan, externando unanimemente sua apreensão concernente à impossibilidade de se “escrever um romance histórico sem colher ou fazer empréstimos de alguns detalhes, cor e reminiscências de autobiografias ou diários contemporâneos ao período sobre o qual estão escrevendo” (REYNOLDS, *The Daily Telegraph*, 05 Dec., 2006).

O teor desta questão não reside obviamente em quem plagia quem, mas começa a ser pontuado nos pronunciamentos dos próprios escritores que se envolveram nessa contestação: a natureza ontológica da literatura e sua relação com outros discursos, no caso específico, o histórico. Causa surpresa ver que, de um modo geral, ainda não haja uma melhor compreensão sobre o que é literatura ou o que é um texto, quando já se tem um vasto campo de estudos estruturalistas e pós-estruturalistas a este respeito, destacando-se os estudos semiológicos e linguísticos, a teoria do texto e as teorias da intertextualidade⁵, por exemplo. Sem se deter em um debate epistemológico já conhecido, ressaltamos aqui alguns conceitos sobre a construção textual no sentido de introduzir uma argumentação mais abalizada acerca de paródia e de plágio na literatura e, particularmente, acerca do uso das fontes históricas na ficção e suas implicações.

⁵ Intertextualidade como “uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.)” (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

2. Fundamentação teórica

Partindo do princípio de que todo texto se constitui de outros textos (BATHES, 1973) e que a literatura é um sistema em contínua construção e mutação (TYNJANOV, 1978), ressalta-se que a dinamicidade destes processos se evidencia na criação e renovação da linguagem literária, nos quais a paródia desempenha um papel fundamental. Mas o que é literatura, senão uma rede de textos em sobreposição uns aos outros? Conforme Samouyault, “[a] literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se [sic] numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (2008, p. 9). Em se tratando do texto literário, é, portanto, indiscutível “a presença efetiva de um texto em outro”, como afirma Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982) (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 29). Estas generalizações objetivam unicamente trazer à baila o fato de que examinar a tessitura de um texto implica em considerarmos o movimento dialógico entre textos e textos, bem como entre textos e contextos.

As definições de ‘paródia’ e de ‘plágio’ nos dicionários não especializados tentem a ser generalizadas e não dão conta de caracterizar a prática artística. E, no que dizem respeito à paródia, os significados são restritivos, depreciativos e pejorativos, inclusive aqueles registrados nas antologias como, por exemplo, a definição anotada na *The Norton Anthology of the English Literature*: paródia “geralmente rebaixa o nível do original; é um recurso do ridículo, embora às vezes do ridículo de si mesma” (ABRAMS, M. H. (ed), 1986, p. 2596). O dicionário de Samuel Johnson define paródia como “um tipo de escrita, em que as palavras de um autor ou os seus pensamentos são tomadas e, por meio de ligeira mudança, adaptados a um objetivo novo” (HUTCHEON, 1985, p. 53). Hutcheon afirma que a importância desta definição está em não limitar o *ethos* da paródia, porém essas mesmas palavras também definem plágio (1985, p. 53). Segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, plágio vem de uma palavra grega que significa “oblíquo” e refere-se ao ato ou efeito de plagiar; plagiato; e o verbo ‘plagiar’ significa

assinar ou apresentar como seu (obra artística ou científica de outrem); imitar (trabalho alheio). Observamos, então, que tanto o plágio quanto a paródia são imitativos, ambos possuem uma intenção subjacente e podem também ser utilizados para fins lúdicos e subversivos.

Qual é, pois, a diferença entre paródia e plágio? Segundo Hutcheon, a distinção mais óbvia entre paródia e plágio é que a primeira é um empréstimo confessado, dispensando a necessidade de checar o estilo para se determinar a autoria (1985, p. 56). Há no plágio o impulso de ocultar a fonte, enquanto que na paródia há um impulso de “empenhar o decodificador na interpretação dos seus textos de fundo” (1985, p. 56). Inclusive, “[a]o imprimir, na sua própria forma, a do texto que parodia, uma paródia pode facilitar a tarefa interpretativa do decodificador” (HUTCHEON, 1985, p. 56). Portanto, é a intenção do autor confessada ou deduzida, incidente sobre os aspectos pragmáticos e hermenêuticos do texto que separa a paródia do plágio. Em outras palavras, o reconhecimento pelo leitor do texto inserido, por confissão ou inferência, e o efeito de codificação, envolvendo a expressão criativa e o comentário crítico e irônico produzidos pelo jogo intertextual, indicam a presença da paródia no texto. Ressaltamos a questão primordial da criatividade na paródia, ao contrário do plágio, que tem uma natureza parasitária. Hutcheon ainda afirma que a distinção entre estas duas práticas intertextuais faz-se necessária simplesmente porque ambas têm sido usadas como sinônimas e “porque a questão da intenção (imitar com ironia crítica ou imitar com a intenção de enganar) é, simultaneamente, complexa e difícil de verificar”, o que explica sua opção por tratar a intenção codificada ou inferida na paródia (1985, p. 57). Talvez, seja esta a razão porque os escritores solidários a McEwan disseram que tomar para seu próprio uso passagens de contemporâneos é completamente aceitável desde que a fonte seja confessada (REYNOLDS, *The Daily Telegraph*, 05 Dec., 2006).

Por outro lado, o uso de fontes históricas na ficção pode perfeitamente acarretar implicações de ordem éticas e estéticas. Quanto à questão ética, percebemos que ao se utilizar

de empréstimos de documentos históricos, qualquer autor corre o risco de cometer plágio ou parecer estar plagiando, principalmente quando se impõe a necessidade de se ser preciso em relação às fontes, pois o fato histórico não pode ser inventado, como Ian McEwan argumenta em sua defesa:

O escritor de um romance histórico pode ressentir-se de sua dependência de registros escritos, autobiografias e relatos de testemunhas; em outras palavras, de depender de outros escritores, mas não há escape: Dunkirk ou um hospital do tempo da guerra podem ser ficcionalmente manifestados, mas não podem ser re-inventados (*The Guardian*, 27 Nov., 2006).

Esta busca pela precisão fatural é inerente à ficção histórica, pois se trata de parte da matéria que a constitui ou sobre a qual há de se escrever. Isto explica a preocupação dos escritores ao denunciarem que o “futuro da escrita do romance histórico estaria ameaçado se eles não pudessem copiar ou tomar emprestados detalhes de testemunhas da história” (REYNOLDS, *The Daily Telegraph*, 05 Dec., 2006). Na verdade, é a forma como se usa o empréstimo que vai definir sua finalidade. Não se trata aqui de uma simples constatação de que o meio determina o fim; a questão é mais complexa e relaciona-se com a práxis artística da contemporaneidade, que aponta “um interesse renovado pelas questões de apropriação e até de influência textual” (HUTCHEON, 1985, p. 15). Acontece que a necessidade de renovação artística obriga à mudança e “a mudança implica continuidade”, como os artistas modernos já perceberam e “ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização” do passado, pois “[a]s suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (HUTCHEON, 1985, p. 15).

Quanto à estética, as consequências do uso das fontes históricas na literatura recaem nas complexas questões da originalidade, autoria e autonomia do texto – temas de debates polêmicos e infrutíferos, que serão evitados aqui a partir de uma postura crítica declarada. No que se refere à originalidade, a história da literatura nos mostra que, no passado, a apropriação de empréstimos de outras obras era ato corriqueiro entre os escritores. Conforme Robert

McCrum, os românticos, “para quem a originalidade de expressão era central à autenticidade literária”, foram responsáveis por tornar o plágio como a “ofensa capital da literatura” (*The Observer*, 3 Dec., 2006). McCrum ainda afirma que “[m]esmo quando os escritores acreditam serem suas obras originais, eles estão geralmente explorando um arquétipo” e acrescenta “[a]o considerar o pecado do plágio, há uma distinção a ser feita entre copiar e reinterpretar histórias antigas” (*The Observer*, 3 Dec., 2006). Entendemos, pois, que é inevitável que as histórias se entrelacem e sabemos que o plágio, por ser mera cópia, não envolve a reinterpretação de histórias. Portanto, a reinterpretação de histórias, que obviamente implica em transformação e criação, justifica o uso de empréstimos de outras obras. Ainda, concernente à originalidade, Erica Wagner diz numa entrevista: “O mito da originalidade? Não existe tal coisa.” (*apud* LYALL, Sarah. *The New York Times*, 07 Dec., 2006). Inclusive, Hutcheon considera a paródia uma forma pós-moderna perfeita, “pois paradoxalmente incorpora e desafia aquilo que parodia. Ela força uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade que é compatível com outras interrogações pós-modernas acerca dos conceitos do humanismo liberal” (2000, p. 11). Enfim, argumentamos aqui que cada texto funda sua própria origem, isto é, elabora sua originalidade, no sentido de que é uma construção única no tempo e no espaço, o que determina também sua autonomia.

Quanto à autoria do texto, sabemos que quando a obra de arte passou a ser mercadoria em algum momento da história, surgiu a necessidade de se definir aquele que teria os direitos sobre ela – o proprietário, ou seja, o autor. Por esta razão, os últimos séculos testemunharam o nascimento das leis dos direitos autorais, que incluem certa regulamentação sobre o plágio. Hutcheon comenta que “Michel Foucault defendeu que todo o conceito de artista ou autor como instigador original de sentido é apenas um momento privilegiado de individualização na história da arte” (1985, p. 15). Hutcheon também ressalta que este conceito traz o entendimento de que “a rejeição romântica das formas paródicas como parasitárias” refletem “uma ética capitalista

emergente que fez da literatura uma mercadoria que podia ser possuída por um indivíduo” (1985, p. 15). Embora no contexto dos anos sessenta e setenta, tenha havido um empenho no sentido de desmistificar o conceito de autor⁶, o criador (autoridade discursiva) apenas mudou sua posição e seu posicionamento ideológico e o escritor metaficcionalista⁷ demonstra no seu texto a consciência da importância da produção e recepção textual com a colaboração do leitor. Os termos ‘produtor’ e ‘receptor’ do texto não se referem a sujeitos individuais e extratextuais, segundo o modelo romântico, pois são entendidos como elementos constitutivos do texto e, particularmente, do texto paródico (HUTCHEON, 1985, p. 110). É relevante pensar o autor como um agente codificador principalmente no contexto da paródia. Segundo Hutcheon, “a posição do produtor textual, banido pelo anti-romantismo modernista, foi restabelecida e eu argumentaria que a onnipresença das formas paródicas na arte de hoje teve o seu papel neste restabelecimento [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 110). Portanto, o empréstimo confessado não exclui a questão da autoria, pelo contrário, pode inclusive servir de meio para se prestar uma homenagem ao autor citado ou parodiado, como acontece em *Atonement*.

3. Análise textual

Ao tratar da questão do plágio, Natasha Alden, no ensaio “Words of war, war of words”, identifica duas fontes que embasam a Parte III do romance *Atonement*, onde McEwan descreve o treinamento de Briony nas enfermarias do St. Thomas Hospital durante a II Guerra. A primeira fonte é o romance de Lucilla Andrews, *No time for romance*, que narra principalmente

⁶ Para melhor compreensão do assunto, ver, por exemplo: BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1968, p. 57-64 e FERDEMAN, Raymond. “Surfiction – Four propositions in form of an introduction”. In: FERDEMAN, Raymond. (Ed.). *Surfiction: fiction now and tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1981, p. 14.

⁷ Segundo a teórica canadense Linda Hutcheon, metaficção é “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sua identidade linguística” (1980, p. 1). Patricia Waugh define metaficção como “um termo dado à escrita ficcional que auto-consciente e sistematicamente dirige a atenção para o seu status como um artefato com a finalidade de questionar a relação entre a ficção e a realidade” (1984, p. 2). E, Gustavo Bernardo considera metaficção “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Obviamente, metaficcionalista é o escritor que escolhe usar a estética metaficcional.

a difícil tarefa de Andrews para conciliar sua intensa jornada como enfermeira nos hospitais durante o período da guerra e seu desejo de se tornar escritora. Assim, através de *No time for romance*, descobrimos a rigorosa disciplina das enfermeiras nos padrões de Florence Nightingale e sua rotina hospitalar, que inclui a higienização do assoalho e das camas, a limpeza dos urinóis, a aprendizagem dos procedimentos médicos, a amizade das colegas e o austero e temível relacionamento com as enfermeiras-chefe; no caso de Briony, restrito ao relacionamento com Sister Drummond, “para criar um ‘holofote’ no mundo claustrofobicamente circunscrito de Briony” (ALDEN, 2009, p. 65). A segunda fonte inspiradora de McEwan é a “Autobiografia de Mrs A. Radloff”, um manuscrito datilografado e sem publicação, pertencente à coleção do *Imperial War Museum*. De acordo com Alden, esta autobiografia narra o treinamento de Radloff no St Thomas Hospital em Londres e em Basingstoke, onde, como enfermeira, Radloff cuidou dos feridos vindos de Dunkirk e dos sobreviventes do navio Lancastria, afundado na travessia do canal durante a retirada dos soldados ingleses do norte da França em 17 de junho de 1940.

Sabemos, no entanto, que nenhum dos feridos de Dunkirk foi enviado para St Thomas e que tanto Andrews como Radloff trabalharam nos hospitais de base fora da capital naquele exato período: Andrews, perto de Salisbury Plain e Radloff em Basingstoke. E, embora McEwan “permaneça fiel à cronologia da narrativa de Andrews”, ele “reescreve um pouco a história, transplantando suas experiências para Londres” (ALDEN, 2009, p. 62). Alden argumenta que Ian McEwan privilegia a criação de uma atmosfera particular que possa afetar suas personagens, colocando a veracidade histórica como secundária (2009, p. 57). De fato, McEwan precisa de Briony em Londres para criar a expectativa de um possível encontro com Lola, Marshall, Robbie e Cecilia, pois Briony tencionava ver a irmã para reparar seu erro (Ela havia acusado Robbie de violentar sua prima Lola). McEwan também busca propiciar ao leitor informado a tensão da iminência do bombardeio a Londres em setembro de 1940, que forçou a evacuação

do St Thomas Hospital. Conforme Alden, McEwan, “quase que inteiramente por meio de detalhes extraídos das duas autobiografias”, produz uma atmosfera no hospital – “a despersonalização, o implacável e árduo trabalho, as regras incompreensíveis” (ALDEN, 2009, p. 63) – de modo que a personalidade de Briony seja moldada e ela alcance a maturidade desejável. Alden observa que McEwan concentra alguns detalhes concernentes à rotina das enfermeiras em três sessões da Parte III de *Atonement* com o objetivo de gerar a atmosfera propícia ao desenvolvimento de Briony (2009, p. 64). Porém, McEwan evita o humor presente em algumas passagens da autobiografia de Andrews devido ao seu empenho em mostrar a crueldade, o trabalho extenuante e o rigor de um mundo insensível, o que “significa que ele adapta ou edita suas fontes para se adequarem à imagem desejada” (ALDEN, 2009, p. 64).

É imprescindível que o leitor possa acompanhar o desenvolvimento da personagem no decorrer da narrativa, para encontrar uma escritora madura no final do romance, de modo que a coerência do enredo seja mantida pelo desenvolvimento da caracterização. De acordo com Natasha Alden, “[p]ara que a transformação de Briony seja dramaticamente plausível, McEwan tem que manter a pressão constante e crescente sobre ela, a qual culmina com a morte do jovem soldado francês Luc Cornet” (2009, p. 65). Por esta razão, McEwan intensifica as experiências de Briony, levando-a a enfrentar os horrores da guerra, pois ali “[e]la chegou o mais perto do campo de batalha do que jamais poderia” (p. 392), e a expõe à terrível experiência de cuidar dos pacientes graves naqueles meses de trabalho árduo durante a retirada de Dunkirk. A realidade cruel da guerra submete Briony a um intenso treinamento com a tríplice finalidade de levá-la a aprender o ofício da enfermagem, aprender a discernir entre ficção e realidade e, finalmente, aperfeiçoar o ofício de escritor, vivenciando uma espécie de experiência metafísica.

Ao intensificar o treinamento de Briony, McEwan a expõe a difícil tarefa de lidar com cinco pacientes graves. Entretanto, dentre esses pacientes que Briony trata, Luc Cornet, baseado inteiramente na descrição de um dos pacientes em *No time for romance*, é o mais significativo,

devido ao impacto que causa na personalidade da protagonista de *Atonement*. Aliás, coincidência ou não, a palavra ‘Luc’ possui as três primeiras letras da autora de *No time for romance*, como se conotasse a ‘filiação’ existente entre a escritora e a personagem de McEwan. Semelhante impacto parece ter sofrido a própria Andrews através da experiência vivida na noite em que o jovem paciente morre nos seus braços, como pode ser visto nas suas palavras, registradas na autobiografia:

Incapaz de dormir aquela noite, de madrugada fui para o jardim e como havia lua cheia e eu poderia ser vista da janela, espalhei o tapete da carroça do meu avô à sombra das camélias. [...] Já tarde, no jantar [...], tudo que consegui engolir foi um pouco de pão e queijo, cortado com um talher. Pensava no pão e no queijo, e somente então, muito lentamente, nos homens que tinham morrido desde a hora do almoço e no jovem que morreu nos meus braços. Queria poder chorar. Geralmente, chorava fácil. Aprendi então, pela primeira vez na minha vida, como era sentir-se triste demais para as lágrimas. O sentimento era agonia. (ANDREWS, 2007, 129-130).

A expressividade da escrita de Andrews nessa curta citação é suficiente para se compreender um pouco do sofrimento enfrentado pela sua geração durante a guerra – experiência da qual ninguém sairia indiferente. Natasha Alden ressalta que o aspecto surreal da passagem em *Atonement* “culmina na única cena de amor de Briony existente no romance, após a qual ela nunca mais é a mesma novamente – muito no espírito melodramático de suas primeiras heroínas” (2009, p. 66). A referência à escrita de Briony, feito por Alden, é bastante pertinente neste específico contexto, em que o jogo dialógico entre o texto literário e o texto histórico exhibe o conflito entre ficção e realidade. Além disto, a evidente metaficcionalidade da obra coexiste paradoxalmente com os padrões de escrituras tradicionais, sem negá-los ou destruí-los; mas desconstruindo-os e interrogando-os. Assim, Briony é levada a vivenciar uma cena de amor nos moldes da escrita melodramática, praticada por ela mesma na infância, como apresentada na Parte I de *Atonement*. As narrativas se desdobram por dentro, num movimento de resgate da própria narrativa melodramática, para veicular a transformação necessária à

personagem, questionar os limites entre ficção e realidade e inquirir sobre a própria ficcionalidade do texto.

A grande diferença entre o texto de Andrews e o texto de McEwan reside exatamente na natureza ficcional da passagem em *Atonement*, evidenciada na construção da cena, na criação dos diálogos entre Briony e Luc e na atmosfera melodramática produzida pela cena romântica, frutos da criatividade e fértil imaginação do escritor. Diferentemente de Andrews, Briony se relaciona com uma única enfermeira-chefe, Sister Marjorie Drummond, por quem ela sente mais medo do que admiração. A inexperiência de Briony é também notória, quando ela confunde as ordens recebidas com uma possível reprimenda da enfermeira-chefe por julgá-la incapaz de suportar o intenso trabalho. Embora as instruções em McEwan assemelhem-se ao texto encontrado em Andrews, em *Atonement*, a ordem não é repetida, a sentença é reelaborada e as informações sobre a gravidade do caso e o uso da máscara são alteradas, como pode ser visto nas citações abaixo:

‘Vê aquele homem com a cabeça enfaixada lá na cama do canto, à direita? Quero que você arranje uma cadeira, rapidamente, ponha perto dele; então, sente-se e segure a mão dele. Se alguém disser a você para fazer outra coisa, diga que eu lhe mandei ficar com ele’ (ANDREWS, 2007, p. 125).

Comparemos a citação acima com esse fragmento de *Atonement*: “‘Vê aquele soldado sentado na cama no final da fila? Caso grave de cirurgia, mas não precisa usar a máscara. Arranje uma cadeira, vá e sente-se com ele. Segure a mão dele e converse com ele’” (p. 393).

Em *No time for romance*, lembrando-se da regra aprendida numa palestra da Cruz Vermelha, Andrews pergunta se deve usar a máscara e a resposta que recebe da enfermeira-chefe é uma lição aprendida para o resto de sua carreira como enfermeira: “Quando os pacientes não estão acostumados a hospitais e estão amedrontados, uma máscara pode amedrontá-los ainda mais” (ANDREWS, 2007, p. 125). Entretanto, em *Atonement*, McEwan omite a informação de que a máscara assusta o paciente e passa a descrição do paciente de Briony.

Conforme Alden, “McEwan não quer mostrar ainda a compaixão de Sister Drummond, a qual se torna óbvia após a morte de Luc” (2009, p. 67). Em ambos os romances, ‘caso grave de cirurgia’ indica que o paciente pode morrer a qualquer momento: Andrews entende a mensagem, mas Briony não, e isso é mais um indício de sua inexperiência. Isto não significa que a jovem enfermeira Andrews era experiente; pelo contrário, Andrews mesma confessa suas deficiências enquanto em treinamento durante a guerra. Um exemplo disso encontra-se justamente nesta passagem em análise, quando ela examina as ataduras do seu paciente: “Os nós pareceu-me indecentemente frívolos, visto que eu não entendia que quanto maior o nó, mais fácil e menos desconfortante para o paciente é desatá-lo” (ANDREWS, 2007, p. 125). É interessante observar que esta informação sobre os nós é incorporada na narrativa de McEwan como algo já aprendido por Briony: “Ela levantou-se e examinou a cabeça dele. Os nós da gaze foram amarrados de modo que fossem fáceis de soltar” (p. 396).

Em *No time for romance*, os curativos que cobrem os ferimentos do soldado permitem que apenas um olho fique visível. McEwan altera os ferimentos de Luc, visto que “ele quer que ele [Luc] ainda tenha ambos os olhos” (ALDEN, 2009, p. 66). Afinal, é “uma cena de amor, embora seja uma cena de morte”, comenta McEwan numa entrevista (*apud* ALDEN, 2009, p. 67). Além disto, no clímax da interação entre Briony e Luc, esta alteração nos ferimentos é justificada, pois é necessário apresentar a troca de olhares entre ‘os amantes’. É relevante observar que Andrews descreve mais os curativos do paciente do que seus ferimentos. Apenas a contusão do olho visível do paciente é descrita e sua idade identificada; enquanto que a descrição de Luc, em *Atonement*, ressalta sua juventude e beleza: “Ele tinha um rosto belo e delicado, com sobrancelhas escuras e olhos verde-escuros, e lábios cheios e macios” (p. 393). Esta descrição, obviamente menos técnica, do ponto de vista da enfermagem, favorece maior aproximação entre Briony e Luc e corrobora o viés romantizado da cena.

Embora haja uma concordância com relação à idade das enfermeiras e dos pacientes dos dois romances, o paciente de Briony é francês, o que abre a possibilidade de existir um desvio na conversação, devido às limitações linguísticas de Briony. Seu francês escolar leva-a a traduzir ‘nurse’ como ‘sister’ e, embora esta seja uma palavra inglesa (a palavra francesa para irmã é ‘soeur’), Luc entende o significado da frase, mencionada no meio da conversa entre os dois, provavelmente devido ao sotaque inglês de Briony: “Claro, você é a garota que tem sotaque inglês” (p. 395). Esta é uma solução inteligente de McEwan para manter a coerência textual.

Ademais, a inserção da palavra ‘irmã’ no diálogo leva a uma discussão sobre Cecília e sobre o amor (ALDEN, 2009, p. 68). A partir deste ponto, um longo diálogo é desenvolvido entre Briony e Luc, apenas interrompido pelos momentos em que ele delira ou permanece em silêncio. Na verdade, diferindo de Andrews, cujo paciente fala apenas da escola e do exército, McEwan amplia substancial e ricamente o diálogo, trazendo um tom marcante de intimidade; daí porque a conversa volta-se para a família e a vida doméstica. Inclusive, a domesticidade abordada tão delicadamente nesta passagem, através das alucinações de Luc e do diálogo com Briony num contexto surreal, aproxima o leitor pelo efeito de empatia que gera. Porém, ironicamente a intimidade realmente não existe, nem tem alguma chance de vir a existir.

Ao perguntar o nome do paciente, Andrews escuta dele o sobrenome e o número de registro no exército, pronunciados mecanicamente (2007, p. 126). Como o soldado, as enfermeiras são submetidas a um processo de despojamento da própria identidade. Andrews lembra: “Das minhas palestras na Cruz Vermelha e com o Manual de Treinamento tinha aprendido que nunca, em nenhuma circunstância, uma enfermeira deveria revelar seu primeiro nome a um paciente” (2007, p. 126). Portanto, quando indagada sobre seu nome, não sabendo o que dizer naquela ocasião particular, Andrews revela seu primeiro nome, o que, embora seja uma transgressão do regulamento, resulta num curto, mas espontâneo comentário acerca dos

apelidos recebidos na intimidade doméstica (2007, p. 126). Briony conhece bem esta norma: “em nenhuma circunstância uma enfermeira deve comunicar ao paciente seu primeiro nome” (p. 349); por isto hesita em responder a Luc, mas, ao contrário de Andrews, acaba por obedecer ao regulamento. Somente depois, quando repousa o corpo sem vida de Luc sobre os travesseiros, Briony encontra coragem para sussurrar ao ouvido de Luc: “Não é Tallis. Você deve chamar-me Briony” (p. 399). Esta é uma cena triste e patética, bem ao formato da escrita melodramática de Briony. A possível empatia provocada pelo *pathos* (sentimento do trágico, que gera compaixão) nesta passagem implica na releitura da caracterização de Briony. O distanciamento crítico permite reler o conceito de relacionamento entre as enfermeiras. A ironia reside no fato de que lhe é negada a real vivência de um amor no contexto geral da obra; por outro lado, tanto o processo de esvaziamento da própria identidade quanto a utilização do *pathos* no sentido único de provocar empatia no leitor são criticados e ironizados.

O aspecto mais interessante do diálogo entre Briony e Luc é a forma como ele evolui para culminar numa declaração de amor. A princípio, Briony não entende o estado delirante de Luc e insiste em corrigi-lo cada vez que ele afirma algo que não condiz com a realidade dela. Por exemplo: Luc pensa estar em Paris, Briony assegura a ele que ele está em Londres; Luc pensa ter se encontrado com ela na Páscoa em Millau, Briony informa nunca ter estado em Millau. O diálogo prossegue com Luc falando sobre sua família e Briony procurando retificar suas afirmações, até que ele pede para ela afrouxar um pouco as ataduras. Aqui as narrativas de Andrews e McEwan se aproximam outra vez, pois John, paciente de Andrews, e Luc fazem o mesmo pedido. Acontece que ambas as enfermeiras cometem o mesmo erro e ficam horrorizadas com os ferimentos que veem. A reação de Briony baseia-se na reação de Andrews, porém a descrição do ferimento em McEwan é detalhada e perturbadora – mais um elemento criativo do escritor. Conforme Alden, “[e]ste é o momento em que Briony colide com a vida adulta” (2009, p. 68). Percebemos, então, uma mudança no comportamento de Briony a partir

deste momento, pois ela embarca nas alucinações de Luc, verdadeiramente dialogando com ele na mesma sintonia. A interação alcança um tom de intimidade mais profundo, quando “[e]le a contemplava em êxtase. Ele cobriu a mão dela com sua outra mão” (p. 398) e ela corresponde perfeitamente ao carinho dele, ao fitá-lo nos olhos. Então, indagada sobre seu amor por ele, ela responde afirmativamente. Embora o momento de intimidade não exista em Andrews, os detalhes de “um som áspero no fundo de sua [Luc] garganta” (p. 398) e do aperto de mão com força são baseados em Andrews. É importante considerar que é neste momento romântico que Briony consegue demonstrar compaixão, o que altera a percepção que o leitor pode ter da personalidade dela. Aliás, de acordo com Alden, numa entrevista, “McEwan explicou que alterou esta cena porque queria que o leitor visse ‘alguma explosão de sentimento da parte de Briony’, doutra sorte “haveria alguma coisa muito suspeita acerca de sua [de Briony] avaliação sobre o amor” (2009, p. 67).

Antecede a declaração de amor, um curtíssimo diálogo acerca das guloseimas fabricadas na padaria da família de Luc Cornet, na qual ele trabalhava e da qual se orgulha. Curiosamente, Andrews menciona um ‘certo’ padeiro francês numa passagem de sua autobiografia. Trata-se de um fragmento de valor histórico inquestionável, pelos riquíssimos detalhes e pela surpreendente análise, conferidos nas próprias palavras de Andrews:

Em 23 de agosto de 1944, Paris é recapturada pelos Aliados. Nas reportagens dos jornais e abaixo das fotografias das tropas francesas livres, enfeitadas com flores e beijos, entrando na sua capital pela primeira vez em quatro anos, uma nova palavra: ‘Liberação’. Tempo apenas para momentaneamente recordar um padeiro francês, perguntando-me: se ele tivesse sobrevivido, e se assim fosse: se ele lembrasse o suficiente para se sentir envergonhado; ou se, como eu havia observado que acontece com pacientes após graves enfermidades e comigo mesma, após uma angústia pessoal, em autodefesa, ele havia desenvolvido aqueles momentos de amnésia, sem as quais a vida pode ser insuportável (2007, p. 236).

Primeiramente, ressaltamos a precisão da data e os tipos de fontes documentais: a testemunha ocular, as reportagens e as fotografias nos jornais da época – elementos pertinentes a um relato histórico. Em segundo lugar, mas não de menor importância, ressaltamos o contraste

entre a reação da sociedade, anunciada pela imprensa de então, e a reação de quem sofreu a guerra, no caso a enfermeira-escritora (Andrews). De um lado, a euforia da vitória e da sobrevivência, do outro a alusão ao desperdício de vidas e a melancólica lembrança. E, sobretudo, a crítica e o trauma. A crítica expressa pela referência à vergonha de lembrar a destruição, a carnificina e as atrocidades; o trauma como resultado da necessidade de esquecer. Entretanto, o intrigante aspecto desta citação encontra-se nas semelhanças deste padeiro com Luc Cornet: ambos são franceses e têm o mesmo ofício, foram pacientes em estado grave, tiveram perda de memória e não sobreviveram à guerra. Tamanhas semelhanças não parecem coincidência. Talvez seja esta a fonte de inspiração de McEwan para a criação do paciente de Briony.

A descrição que se segue ao momento romântico é antitética por excelência, pois seu tema muda da vida (amor) para a morte. Quando o estado dos pacientes piora, ambas as enfermeiras são incapazes de perceber o que está acontecendo, o que intensifica o impacto emocional em ambas e a dramaticidade da situação, como pode ser observado nos seguintes fragmentos:

Antes que eu percebesse o que ele estava para fazer, com um esforço tremendo ele atirou-se da cintura para cima, para o alto e em minha direção. Tive que soltar minha mão com um puxão à medida que pulei e agarrei-o em meus braços para evitar que ele caísse da cama. Ele era tão pesado que para manter o equilíbrio, sentei-me instintivamente na sua cama. Ele reclinou sua cabeça sobre meu ombro e suspirou. Pensei que ele estava inconsciente e fiquei aliviada por ele, mas extremamente amedrontada para deitá-lo de volta, no caso de que as toalhas viessem a cair e eu tivesse de ver seus ferimentos novamente. [...] Subitamente, a enfermeira-chefe apareceu ao meu lado. Não disse nada sobre eu ter sentado na cama, mas gentilmente desemborcou a cabeça dele do meu ombro. ‘Pobre rapaz, ponha-o de volta, enfermeira’ (ANDREWS, 2007, p. 127-128).

Comparemos com:

Ainda sorrindo, ele fechou parcialmente os olhos. Subitamente, arremessou-se para o alto como se uma corrente elétrica tivesse sido aplicada a seus membros. Olhou para ela em surpresa, seus lábios entreabertos. Então, se inclinou para frente e pareceu dar um bote em cima dela. Ela pulou da cadeira para evitar que ele caísse no chão. A mão dele ainda segurava a dela e seu braço estava ao redor do pescoço dela. A testa dele pressionou o ombro dela, seu rosto colou-se ao rosto dela. Temeu que a toalha esterilizada escorregasse da cabeça dele. Pensou que não suportaria o peso dele ou aguentaria ver seu ferimento novamente. O som áspero do profundo de sua garganta

ressou no ouvido dela. Cambaleando, ela liberou-o sobre a cama e ajeitou-o sobre os travesseiros.

‘É Briony’, ela disse, de modo que só ele ouvisse.

Seus olhos arregalados tinham uma expressão de espanto e sua pele encerada brilhava à luz elétrica. Ela se aproximou e levou os lábios ao ouvido dele. Atrás dela, havia uma presença e, então, uma mão repousou sobre seu ombro. [...]

‘Levante-se agora, enfermeira Tallis’ (p. 399-400).

A perceptível e marcante diferença entre as duas citações está no tom de intimidade e romantismo do texto de McEwan. Esta atmosfera sobressai à descrição do acontecimento a ponto de dar a entender que se trata de um encontro amoroso, em que o homem está apenas ferido, se lido o fragmento separado do contexto. Enquanto Andrews faz claramente um relato autobiográfico, McEwan narra uma comovente e ambígua cena entre um homem e uma mulher, cuja ambiguidade só é apreendida no contexto geral da passagem. Apesar de alguma semelhança, óbvia e justificável, afinal é o mesmo episódio que está sendo narrado, McEwan reelabora o texto, adicionando detalhes significantes para a construção da ambiguidade pretendida, como o sorriso de Luc, as expressões do olhar, as mãos entrelaçadas, o braço em volta do pescoço, a testa reclinada sobre o ombro, os rostos colados e os sons ao ouvido. Expandido o texto com a adição destes elementos, McEwan torna simultâneo o que é, em princípio, totalmente contraditório: vida e morte. Porém, a convergência entre amor e morte potencializa a dramaticidade do texto, produzindo no leitor o *pathos* característico da tragédia anunciada e reiterando a paródia às narrativas melodramáticas, que têm por finalidade primordial suscitar a comoção do leitor.

De acordo com Alden, McEwan só “introduz o estoicismo e o senso de camaradagem” (2009, p. 65) entre as enfermeiras, presentes nas histórias de Lucilla Andrews e de Mrs A. Radloff, depois da morte de Luc Cornet, causando uma inversão dramática no final da passagem, visto que ele “inverte sua tática prévia de mostrar Sister Drummond como uma personagem fria e distante tornando-a mais simpática e humana do que a original” (2009, p. 68). Assim, o leitor se surpreende com a evolução de Briony e sua releitura acerca da

austeridade do ambiente nas enfermarias, onde a aparente indiferença diante do sofrimento e a solidão revestem-se de profissionalismo e abnegação, com o afrouxamento da tensão no relacionamento interpessoal, gerado pela chegada da maturidade.

Convém, agora, examinar o distanciamento evidenciado entre o discurso histórico e o discurso literário em *Atonement*, cuja relevância se impõe no contexto da pós-modernidade, em que se destacam estudos críticos sobre a relação entre historiografia e ficção. Segundo Linda Hutcheon,

é exatamente esta separação do literário e do histórico que está agora [1988] sendo interrogada na teoria pós-moderna e na arte, e leituras críticas recentes tanto da história quanto da ficção têm focado mais no que os dois modos de escrita compartilham, do que no que eles diferem (2000, p. 105).

No livro *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Linda Hutcheon discorre acerca de um tipo de narrativa metaficcional que ela denomina de metaficção historiográfica. A metaficção historiográfica incorpora os discursos da literatura, da história e da teoria nos seus textos, reexaminando e reelaborando as formas e os conteúdos do passado. Porém, a apropriação textual da história não carrega um tom nostálgico, mas reflete um questionamento basilar acerca da capacidade da história de contar a ‘verdade’, sendo ambos os discursos (histórico e literário) construtos humanos. Este pensamento ceticista em torno da historiografia fundamenta-se nos escritos de Hayden White, Domick LaCapra, Paul Veyne, Michel de Certeau, Edward Said, entre outros, que têm investigado sobre a relação entre ficção e história. Aliás, White declara: “Exatamente devido a sua forma narrativa, o discurso histórico assemelha-se às ficções literárias como épicos, romances, contos e assim por diante” (1990, p. 175).

Ressaltamos a importância do estudo crítico de Hutcheon na caracterização do pós-modernismo, como um espaço aberto para as discussões e reflexões sobre a prática artística da contemporaneidade. Hucheon destaca, por exemplo, que o resgate do passado na ficção é

conduzido sob um olhar crítico e irônico, veiculado pela paródia, através da reelaboração dos intertextos dentro de um determinado posicionamento ideológico e estético, que promove a criatividade e a liberdade artística (2000, p. 11). Estes aspectos são notórios no diálogo entre ficção e história abordado em *Atonement*. Entretanto, ao analisar o tratamento dado às fontes históricas em *Atonement*, Natasha Alden argumenta que

McEwan efetivamente distancia-se das narrativas que, fiéis à dúvida ontológica radical das metaficções historiográficas das décadas de oitenta e noventa, sugerem que a história e a ficção são inseparáveis, e – como a revelação brutal de Briony sobre as mortes de Robbie e Cecilia – mostra que elas são totalmente separadas (2009, p. 59).

Ao distinguir a diferença, não a semelhança, entre história e ficção, McEwan certamente revisita os preceitos postulados pela metaficção historiográfica, reconhecendo que a história pode ser ficcionalizada, mas não “re-inventada” (McEWAN, *The Guardian*, 26 Nov., 2006), exaltando, desta forma, a potencialidade do ficcional. McEwan reconhece a necessidade da precisão dos dados históricos, como observado nesta análise; mas utiliza-os criativamente na construção da narrativa ficcional, revelando “o que a ficção *pode* fazer com a história que a história *não pode* [fazer com a ficção]” (ALDEN, 2009, p. 59, grifos da autora). Alden afirma que um exame em *Atonement* “aponta para as questões que McEwan quer enfatizar, como por exemplo: ‘a insanidade coletiva da guerra’ (p. 353) ou o despojamento da identidade pessoal que a guerra inflige naqueles que nela se envolvem” (2009, p. 59). De fato, através da metaficção, *Atonement* parodia a história oficial, desmistificando o conceito de ‘êxodo heroico’ conferido à Retirada de Durkirk, ao expor a destruição e a carnificina, praticadas na guerra e testemunhadas nas enfermarias do Hospital St. Thomas – temas já tratados aqui. Em *Atonement*, a história encontra-se, indubitavelmente, à serviço da literatura, pois a exposição da violência no romance tem o propósito de trazer à baila o debate entre ética e estética. De acordo com Alden,

Atonement é ainda um romance metaficcional, mas McEwan está reassegurando a divisão história/ficção, rompida pela historiografia pós-moderna, a fim de interrogá-

la, enquanto retém a liberdade que a ficção concede ao autor para explorar o passado – para ir *além* do registro do fato (2010, p. 61, grifo da autora).

Portanto, ao parodiar o discurso histórico, McEwan ressalta o valor documental de testemunhas e de materiais, como cartas ou livros, e reitera a complexidade do constante conflito entre ficção e realidade, frequentemente explorado na nossa contemporaneidade.

4. Considerações finais

Em *Atonement*, a orientação estética metaficcional permite e promove o empréstimo de outros textos, pelo impulso da auto-reflexividade. Ao visitar o passado, através do diálogo com os documentos históricos e com as autobiografias, McEwan resgata a memória histórica sob um olhar crítico e irônico. Na verdade, McEwan parodia os documentos históricos que registraram os fatos, com *ethos* de admiração e respeito, prestando uma homenagem à geração que sofreu as perdas, os horrores e os danos perenes da II Guerra, mas desmistificando a concepção oficial de heroísmo e heroica vitória da Retirada de Dunkirk e, enfim, criticando a tendência do homem à barbárie – à destruição de sua própria espécie.

Uma vez que as experiências de Briony nas enfermarias do St Thomas Hospital são fundamentais para operar nela as transformações que a conduzem à maturidade, McEwan transforma os detalhes retirados de Mrs A. Radloff e de Lucilla Andrews para criar uma atmosfera dramática e uma trajetória narrativa que sejam satisfatórias do ponto de vista literário, mas que não sejam historicamente imprecisas (ALDEN, 2009, p. 69). Ao concluir seu ensaio, Alden afirma que as regras sobre o uso de fontes históricas na ficção são, e devem permanecer indefinidas, pois “[a] ficção, afinal de contas, não está confinada aos mesmos padrões da verdade objetiva como a história está” (ALDEN, 2009, p. 69). Aliás, McEwan é claro quando declara a importância da precisão dos fatos em romances históricos: “Ao escrever sobre o tempo

de guerra especialmente, parece ser uma forma de respeito pelo sofrimento de uma geração arrancada de suas vidas comuns e recrutada para um pesadelo” (*The Guardian*, 27 Nov., 2006).

Como observado na análise, os empréstimos do texto de Andrews são transformados e recontextualizados, adquirindo novos significados. McEwan cria uma narrativa singular e ainda mantém a distância crítica, mas reverencia o texto parodiado, como dissemos anteriormente. A paródia é sem dúvida a licença poética dentro do regime estético metaficcional adotado em *Atonement*, pois faz parte do projeto ideológico da obra que argumenta a favor de uma releitura do evento de Dunkirk sob outro ponto de vista, desafiando o conceito transmitido pela história oficial. Ademais, a intenção é confessada através da Nota de Agradecimento no final do romance, de forma que se conclui que a prática textual aqui examinada, à luz da teoria de Hutcheon, respalda a argumentação de que estamos diante de uma paródia, e não de um plágio.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. (ed). **The Norton anthology of English literature**. 5th ed.. New York: W.W. Norton & Company, 1986.
- ALDEN, Natasha. Words of war, war of words: *Atonement* and the question of plagiarism. In: GROES, Sebastian. (ed.). **Ian McEwan**. London: Continuum, 2009, p. 57-69.
- ANDREWS, Lucilla. **No time for romance**. London: Corgi Books, 2007, 301 p.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1968, p.57-64.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010, 276 p.
- FERDEMAN, Raymond. (ed.). **Surfiction: fiction now and tomorrow**. Chicago: Swallow Press, 1981, 326 p.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York and London: Routledge, 2000, 265p.
- _____. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London: Routledge, 1980, 168 p.
- _____. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, 165p.
- LANGDON, Julia. Ian McEwan accused of stealing from romance novelist. **Mail on Sunday**, 25 November, 2006. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-418598/Ian-McEwan-accused-stealing-ideas-romance-novelist.html>>. Acessado em: 06 de junho de 2012.
- LYALL, Sarah. Novelists defend one of their own against a plagiarism charge. December 7, 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/12/07/books/07pync.html?_r=1&ref=zadiesmith>. Acessado em: 08 de junho de 2012.
- McCRUM, Robert. Warning: the words you are about to read may be stolen. **The Observer**, Sunday 3 December, 2006. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2006/dec/03/fiction.features1?INTCMP=ILCNETTXT3487>>. Acessado em: 08 de junho de 2012.
- McEWAN, Ian. **Atonement**. New York: Anchor Books, 2001, 481p.
- _____. An inspiration, yes. Did I copy from another author? No. **The Guardian**, Monday 27 November, 2006. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>>. Acessado em: 06 de junho de 2012.

- REYNOLDS, Nigel. The borrowers: 'why McEwan is no plagiarist'. **The Daily Telegraph**, 5 December, 2006. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1536064/The-borrowers-why-McEwan-is-no-plagiarist.html>>. Acessado em: 08 de junho de 2012.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008, 158 p.
- TYNJANOV, Juri. On literary evolution In: MATEJKA, Ladislav e POMORSKA, Krystyna. (eds.). **Readings in Russian poetics**. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1978, p. 66-78.
- WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984, 176p.
- WHITE, Hayden. **The content of the form**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1990, 244p.

Recebido em: 15/05/2017
Aceito em: 11/06/2017