

ensaio

DESEJO E REPRESENTAÇÃO

A literatura no cinema

Elizabeth Hazin

Criar é correr o grande risco de se ter a realidade.
CLARICE LISPECTOR

(...) e supro muitas vezes o verdadeiro com o verossímil.
MIGUEL TORGA

Ao escrever sobre a mimese, Benjamin mostra que a semelhança entre um objeto e sua representação não reside simplesmente na comparação entre elementos de igual valor, mas na relação de analogia - estabelecida entre eles - que propicie a instauração de uma mediação simbólica¹. Em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur cita o resultado da consulta que Roger Chartier faz ao *Dictionnaire Universel* de Furetière (1727), segundo o qual a estrutura bipolar da idéia de representação corresponderia, de um lado, à evocação de algo ausente por meio de uma coisa substituída que passa a ser o seu representante padrão; do outro, à exibição de uma presença que se oferece aos olhos, a essa visibilidade da coisa presente que, querendo ocultar a operação de substituição, termina por equivaler a uma verdadeira substituição do ausente.²

A primeira imagem que se vê em *Desejo e reparação* (2007), de Joe Wright, resulta do enquadramento frontal da casa em que a ação do filme se desenrolará. Todavia, ao recuar consideravelmente, a câmara deixa-nos perceber não ser precisamente uma casa o que ali

1 Cf. Benjamin (1985), p. 112: “Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem”. A leitura do texto de Benjamin me foi sugerida por Gagnebin (1997), em seu capítulo sobre a *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin.

2 Cf. Paul Ricoeur (2007), p. 242.

observávamos, mas sim uma sua representação. A imagem que abre o filme é - na realidade - a de uma maquete da casa da família, no quarto de Briony, que ali está - sentada à escrivaninha e tendo diante de si uma máquina de escrever - a finalizar sua primeira peça literária. À semelhança de Magritte, que inscreve em sua tela “Ceci n’est pas une pipe”, Wright inicia seu filme, como se nos fizesse uma advertência: “Isto não é a casa dos Tallis, é a sua representação, assim como o que aqui se verá não é o real diegético, mas a representação desse real. Trata-se de um livro; trata-se de *literatura*”. Em última instância, o espectador verá na tela a representação da *literatura*, que ali se concretizará na forma da representação do real diegético. E não se pode esquecer que essa primeira cena do quarto nos chega acompanhada pelo som de teclas de máquina de escrever, presentes desde a abertura dos créditos, os quais resultam todos de toques no teclado de uma máquina - como se o *écran* mesmo fosse uma folha de papel ali desdobrada -, reforçando a idéia da fatura de um texto que se materializa diante de nossos olhos. Aliás, o som das teclas - parte integrante da trilha sonora - será ouvido em grande parte dos cento e trinta minutos de filme, reafirmando, a cada vez, esse seu caráter de *work in progress* que, deliberadamente, o diretor não deseja pressentido por nós, embora dele nos dê tantas pistas ao longo do encadeamento das cenas e dos diálogos.

A nós, espectadores, a letra datilografada da abertura nos parece - de saída - apenas um recurso curioso, quem sabe uma forma encontrada de apresentar os créditos do filme. Somente ao final resgataremos na memória esse início, ao nos darmos conta de que estávamos - na verdade - em meio às páginas de um livro. Era no papel que já deslizávamos, sem saber, desde o começo. E o que nos faz sair da sessão com um inexplicável sentimento de grandeza das coisas é justamente o fato de nos conscientizarmos de que ali vale menos a história a que assistimos do que a noção de que literatura é algo extraordinário, capaz de redimensionar a existência dos seres humanos, de valer por uma reparação ou uma tentativa de pôr as coisas no lugar.

Quando analisamos a relação entre as linguagens do cinema e da literatura, nos certificamos do quanto é difícil confrontá-las. Quantos de nós já não vivenciamos, por exemplo, a experiência de assistir a um filme resultante da adaptação de um livro cuja leitura nos envolveu a tal ponto, que as imagens na tela terminam por nos parecer insuficientes, incapazes de superar aquelas da imaginação. Muitas vezes constatamos, horrorizados, que detalhes são suprimidos. Ou acrescentados. Às vezes alterados, distorcidos. Raramente saímos do cinema sem a impressão de termos sido - de algum modo - traídos. Isso acontece por conta da diferença mesmo entre as duas linguagens. Deveríamos considerar positivamente um filme

adaptado, não pelo fato de ser idêntico ao livro, mas pela capacidade do diretor em traduzir uma linguagem na outra. A adaptação nada mais é do que a instituição e o reconhecimento de equivalências entre linguagens diferentes. Entretanto, essas duas linguagens, para serem consideradas “equivalentes”, devem coincidir ao menos em algum aspecto e é a determinação de tal aspecto que caracteriza o problema central da reprodutibilidade.³

Ora, se considerarmos que o talento de um diretor pode ser medido também por essa capacidade de transformar letra em imagem, temos aqui equacionado o seu valor: se é a *literatura*, ou mais precisamente, a idéia de *criação* (a idéia do escritor que dá a lume um texto alimentado por sua memória e seu desejo) aquilo de que se reveste o texto bem cuidado de Ian McEwan, Wright consegue – através de imagens – disseminá-la de modo exemplar ao longo de toda a estrutura fílmica de *Desejo e Reparação*, na medida em que tem bem presente a importância de saber exprimir em seu trabalho a ideia de *representação*. Sabemos não ser possível separar o valor de uma imagem do sistema imagístico total de que faz parte, ou do sistema de significações que o texto de origem apresenta. Temos de reconhecer, como queria Iuri Lotman (ainda que se referindo à literatura), que “a idéia não está contida em algumas citações, mesmo judiciosamente escolhidas, mas exprime-se em toda a estrutura artística”.⁴ Vejamos de maneira mais detalhada aquilo que estamos aqui tentando defender.

Dos depoimentos conhecidos de artistas plásticos e de escritores, é possível depreender que, para eles, criar é quase como trazer à tona algo que já existe, ou melhor, algo que a partir de um determinado instante – o do *insight* – passa a existir. O artista ou o escritor é aquele que faz a mediação entre o caos indiferenciado e a organização estética, aquele que faz com que tudo se transforme, enfim, naquilo que tudo é. Assim, para Michelangelo, esculpir significava livrar de seu excesso a figura já inscrita na pedra, proposição cuja lógica é idêntica à que perpassa as palavras de Georges Bracque: “Quando começo, parece que meu quadro está do outro lado, somente coberto por essa poeira branca, a tela. Basta que eu espante. (...) quando tudo fica limpo, o quadro está terminado”. Seguindo o mesmo fio de pensamento, Guimarães Rosa afirmaria em uma entrevista a Fernando Camacho: “Quando eu escrevo, é como se eu quisesse pegar uma coisa que já existe. Eu não posso trair essa coisa. A criação de minha obra é a tradução de uma coisa que eu não vejo”. Cito, ainda, o poeta Aragon: “Não escrevo, leio”, acenando definitivamente à idéia de que algo preexiste à execução da obra, de que a mesma não surge

3 Cf. Montani (1992), p. 224.

4 Iuri Lotman (1978), p.41.

do nada. Esse momento da passagem, da tradução do *insight*, é o início da criação artística. No caso do texto literário, para citarmos um exemplo, a escrita materializa a revelação, substitui o intuído pelo tecido lingüístico, o desejo por seu significante. Essa materialização, em termos de imagem, tem sido comumente associada à luz, à iluminação, por analogia à própria criação do mundo, como de resto podemos ler sobre o Gênesis no *Dicionário de Símbolos*: “A primeira coisa que apareceu foi a luz da palavra de Deus. Ela fez nascer a ação, esta deu origem ao movimento, este ao calor”.⁵ É justamente dessa imagem tão recorrente, que Wright lança mão para dar forma, no filme, à idéia de criação.

Antes de tudo começar, a tela que descortinamos está escura. Surgem, então, as primeiras letras, datilografadas, ao som dos toques num teclado de máquina de escrever. Após os créditos, a luz que surge filtrada pela janela do quarto de Briony e inunda o chão, os objetos espalhados e a folha de papel na máquina, onde se lê *The end*, é uma metáfora – antiga como o mundo – para significar *criação*. É só o início do que chamaremos, aqui, de “a metáfora da luz em *Desejo e Reparação*”.

O uso da luz constituirá no filme o grande recurso imagístico - capaz de significar, por um lado, o ato da criação literária e, por outro, a iluminação dos vastos porões do passado, por meio da memória – revelando a nítida escolha de Wright na tentativa de transpor em imagens o que era texto escrito. É impossível nos passar despercebida essa presença da luz, que se nos oferece de maneira excessiva e nos ajuda a compreender a estrutura, na medida em que reúne os elementos que devem aparecer ligados entre si para exprimirem a idéia central. Há uma exorbitância de luz que quase incendeia as cenas da primeira fase cronológica do filme, correspondente ao único dia do ano de 1935 que nos é aí mostrado. É o sol de verão que ilumina os cômodos da casa e parece acender as paredes recobertas com madeira clara. É o mesmo sol que convida Briony para ir até a janela de onde ela testemunha a cena, que tanto a perturba, de Cecília e Robbie na fonte do jardim. São as roupas claras que refletem a luz nos corpos das duas irmãs, estendidos sobre a grama, enquanto conversam sobre a peça que Briony acabou de escrever. É a luz do exterior, luminosa, recortada por janelas e portas, ou pelo arco em que vemos Robbie pela primeira vez. É a luz da clarabóia do banheiro que permite a Robbie, durante o banho, acompanhar com os olhos – na claridade recortada - o avião que passa, quase um prenúncio da guerra que virá. São isqueiros que se acendem compulsivamente, interruptores de luz que são acionados. É a pequena estrela de brilhantes com que Cecília

5 Jean Chevalier (1988), p. 570.

prende os cabelos para o jantar da noite, a mesma que será encontrada, por conta de seu brilho no tapete, pela menina, na entrada da biblioteca, antes de flagrar a irmã e o filho da governanta, ali abraçados. É a réstia de sol sobre Briony, no momento em que ela entra na biblioteca. É a luz forte do abajour na escrivaninha – aceso por Cecília ao entrar – que a princípio impede Briony de enxergar os dois juntos, apertados contra os livros. É sob a luz intensa do lustre que a família janta e tem seus rostos iluminados. É a luz das lanternas que oscila na escuridão do jardim, em busca dos gêmeos que fugiram. E é com uma delas na mão, que Briony avança, lentamente, iluminando o caminho, os recantos do jardim, os objetos, um barco - como a sugerir o percurso da memória a refazer o caminho do passado – até chegar finalmente à cena do estupro, que modificará drasticamente os rumos de todos os personagens.

Talvez devesse me deter um pouco sobre a questão da memória, após a alusão que a ela fizemos por meio dessa metáfora luminosa. Porque aqui a memória (lembrança) e a imaginação (criação) se fundem. Ou se confundem. Lembrança, aqui, é também *criação*. Em seu capítulo “A lembrança e a imagem”, Paul Ricoeur levanta a seguinte questão: se fosse possível estabelecer a diferença essencial entre imagem e lembrança, como explicar então o inevitável entrelaçamento entre ambas, não apenas ao nível da linguagem, mas até no plano da experiência viva?⁶ Tomemos, por exemplo, o caso do Romantismo, movimento que funda a consciência poética, e que contribui para o retorno do poeta à sua infância. Ao lermos “Oh! minha infância querida/ oh! doce quartel da vida/ como passaste depressa”, de Fagundes Varela, sentimos que, mais do que cantar a beleza do que passou, o poeta enfatiza a transitoriedade da infância. O “eu me lembro, eu me lembro, era pequeno”, de Casimiro de Abreu, mostra-nos que a memória é um caminho-de-volta seguro. Porém não somente a memória é ativada nesse processo de retorno. A imaginação desempenha, aqui, papel importante. Por meio da imaginação, a infância é revisitada com outros olhos – cresce em dimensões, formas e cores. Entretanto, o poeta romântico jamais teria consciência de que a infância se embeleza com o passar do tempo (ou seja, de que ele próprio, mitificando-a, é que faz com que ela lhe pareça tão bela), como a teve Fernando Pessoa, ao escrever: “Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/ E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora”.

Mas voltemos ao capítulo de Paul Ricoeur. A imaginação e a memória têm como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal; do outro, a posição de um real anterior. Assim,

6 Cf. Paul Ricoeur, op. cit., p. 61.

enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias - quando ela não representa o real, mas se exila dele -, a lembrança traz de volta o passado.

No caso específico de *Desejo e Reparação* -, damos-nos conta de que estamos diante de algo inusitado, algo que faz com que embora tenhamos refletido sobre imaginação e memória separadamente, agora tenhamos de associá-las, ainda que de maneira diversa daquela subjacente à dissociação. O filme a que assistimos nos remete à rememoração de algo não acontecido na realidade (diegética, sempre), rememoração que assegura um grau de coesão a tudo o que vamos vendo, o que em última instância nos remete à afirmação de Clarice Lispector, em epígrafe.

Para traduzir essa idéia de associação entre memória e imaginação, na transposição do texto para a tela, Joe Wright lançará mão de um belíssimo recurso: a duplicidade de pontos de vista, embora o faça em alguns momentos apenas. Trata-se das duas cenas em que Cecília e Robbie aparecem juntos: a da fonte e a da biblioteca. Ambas são vistas sob duas óticas diversas: a de Briony e a que nos parece fruto da onisciência de um narrador neutro, como a sugerir que há cenas reais (as testemunhadas pela menina) e suas correspondentes ficcionalmente construídas, repletas de uma riqueza de detalhes e de diálogos que não aparecem nas primeiras. Como essas são cenas “reais” dentro da diegese, referentes ao dia em que toda a ação começa, fica mais claro para o espectador perceber essa equivalência entre memória e imaginação, a que me referi acima.

Talvez, para efeito de corroborar essa idéia da duplicidade entre o real e o ficcional, haja no filme tanta recorrência a imagens no espelho. Ou de imagens nas quais Wright explora a questão da duplicidade, como a mão de Robbie espalmada sobre a água da fonte e seu reflexo, ou a de Cecília deitada no trampolim e seu reflexo na água da piscina. Ou até a presença dos irmãos gêmeos idênticos, primos de Briony, que se movem simultaneamente e falam em uníssono, quase. Ora, em uma obra artística não existe o aleatório: tudo nela se transforma em elemento de significação. É por isso mesmo que existe no filme uma redundância de signos de escrita: máquinas de escrever, letras, papéis, vozes que leem histórias, cartas, bilhetes, o teclado da trilha sonora. E não por acaso, a única cena de amor “real” entre os dois personagens se dá precisamente na biblioteca, tendo por fundo uma parede recoberta de livros, contra os quais eles imprimem seus corpos.

De resto, gostaria, ainda, de fazer uma referência à importância que a literatura assume na obra de Ian McEwan como um todo. Há em seus romances e novelas uma superabundância de referências à palavra escrita e de personagens leitores e escritores. Em *Sábado* – talvez, de

seus textos, o mais bem construído - só para citar um exemplo, Perowne, neurocirurgião, passa o dia inteiro (o único em que decorre a ação do romance) a lembrar de sua filha Daisy - poeta, que está a ponto de lançar seu primeiro livro - sem compreender a importância ou a função que possa a literatura ter na vida de alguém. Vejamos uma passagem do livro: “Perowne não consegue enxergar como a poesia – um trabalho bastante ocasional, ao que parece, como colher uvas – pode ocupar toda uma vida ativa, ou como tamanha reputação e auto-estima podem apoiar-se em tão pouca coisa, ou por que alguém deva acreditar que um poeta bêbado é diferente de qualquer outro bêbado (...)”⁷ E essa sensação negativa a respeito do que seja a literatura lhe perturba tanto mais quanto ele recorda uma passagem da vida da filha, precisamente o momento em que ela, pela mão do avô, compreendeu enfim o que poderia vir a significar a palavra escrita: “Quando ela fez treze anos, na mesma época em que o avô ensinava ao irmão dela o boogie em dó, pediu a Daisy que lhe falasse a respeito dos livros de que ela gostava. John ouviu-a e declarou que a neta estava relaxando – ele desdenhava a ficção de “adultos jovens” que Daisy estava lendo. Persuadiu-a a tentar *Jane Eyre*, leu os primeiros capítulos em voz alta e traçou as linhas gerais dos prazeres que viriam dali para a frente. Daisy persistiu, mas só para agradar o avô. A linguagem não era familiar, as frases eram compridas, as imagens não se tornavam claras em sua cabeça, dizia ela, sempre. Perowne tentou ler o livro e teve exatamente a mesma sensação. Mas John fez a neta persistir e, por fim, cem páginas adiante, Daisy se encantou com Jane e mal conseguia parar de ler para vir comer. Quando a família saiu para passear pelos campos, numa tarde, deixaram-na com as últimas quarenta e uma páginas do livro. Quando voltaram, a encontraram chorando, debaixo de uma árvore, perto do pombal, não por causa da história, mas porque tinha terminado, e ela saíra de um sonho, para se dar conta de que era tudo criação de uma mulher que ela jamais conheceria. Chorava, explicou Daisy, de admiração, de alegria, por coisas assim poderem ser inventadas.”⁸

Para Perowne, seu ofício de neurocirurgião faz sentido, pois quando ele manipula seu bisturi, salva vidas. Mas a poesia, que sentido pode ter? serve a quê? Em casa à noite, quando no jantar a família estiver reunida, entrarão dois homens, armados, ameaçando aquelas pessoas, pondo em risco a tranquilidade que ali existe. E será justamente Daisy que os salvará. Nua, vendo diante de si a mãe com uma faca no pescoço, o avô sangrando no chão, pai e irmão impotentes diante da cena, ela lerá um dos poemas de seu livro, a pedido de Baxter – que pensou em

7 Ian McEwan. *Reparação*. p. 235.

8 Ian McEwan, *op. cit.* p. 160.

estuprá-la, mas mudou de idéia depois que ela tirou a roupa e pôs em evidência sua gravidez. E nós, leitores, compreendemos estupefatos que a poesia opera um tipo de milagre. “Agora, em seu estado aterrorizado, Perowne perde ou confunde muita coisa do poema, porém, quando a voz de Daisy se suaviza um pouco e encontra os primeiros traços de um ritmo sereno, ele se sente deslizando através das palavras, rumo às coisas que elas descrevem. [...] Daisy levanta os olhos. Incapaz de controlar os espasmos musculares nos joelhos, Rosalind ainda olha fixamente para a filha. Todos os demais olham para Baxter e esperam. Ele está curvado para trás, seu peso escorado nas costas do sofá. Embora a mão direita não tenha se afastado do pescoço de Rosalind, parece segurar a faca de modo mais frouxo e a sua postura, o ângulo flexível peculiar da coluna, sugere um possível recuo das suas intenções. Seria possível, estaria dentro do âmbito do real que um mero poema de Daisy causasse tal reviravolta em seu estado de ânimo? Enfim, ele levanta a cabeça, se põe um pouco ereto e então diz, com certa petulância: - Leia de novo.”⁹

Ao final de toda essa cena, quando Daisy termina de ler o poema pela segunda vez e deixa o livro cair em cima da mesa, Baxter avança e o pega, balançando-o no ar, “como se assim pudesse extrair o seu sentido”. E avisa, então, que vai ficar com aquilo. É o que ele levará da casa, já que lhe haviam dito antes que ele poderia levar o que quisesse dali.

Ora, também aqui neste romance, é a literatura o grande trunfo: aquilo que salva toda uma família, ao desencadear no homem que interrompe seu convívio uma mudança violenta de estado de ânimo. E o livro se fecha com uma observação do narrador: “Ninguém pode perdoar-lhe ter usado a faca. Mas Baxter ouviu aquilo que Perowne jamais ouviu, e provavelmente jamais ouvirá.”¹⁰ Não importa que Perowne – aliás, o personagem principal do romance – não entenda o significado e a força da literatura. A despeito disso, e até por causa de ser justo o protagonista a não compreender o que ela de fato represente, a literatura termina por parecer aos olhos do leitor algo muito próximo da iluminação. Não é sem razão, pois, que na primeira fase cronológica do filme de que falamos nessas páginas, há um momento em que Briony, à janela, absolutamente *iluminada* pelo sol, tira os olhos do jardim e nos olha, extradiegeticamente, como se quisesse nos avisar que tudo aquilo que vemos faz parte, na realidade, de outro mundo, o qual está sendo composto por meio de sua escrita, ali, na nossa frente. Olhando para nós, ela se coloca do nosso lado, delimitando de uma vez os dois mundos: o real e o da representação ou mimese literária.

9 Ian McEwan, op. cit. p. 266.

10 Idem, p. 333.

Revisto à luz do que foi dito, o filme *Desejo e Reparação* nos conduz à compreensão de como vem representado, no cinema, aquilo a que denominamos *literatura*, de como ela aí se manifesta, de qual a importância que lhe é concedida na urdidura das imagens. Podemos dizer que a literatura, aqui, irrompe como principal personagem, afinal tudo gira em torno dela, do poder exercido pela palavra que, dialeticamente, destrói a harmonia inicial entre Cecília e Robbie, mas também viabiliza a sua reconstrução. Aqui – à força de erigir uma realidade paralela – a literatura termina por adquirir uma dimensão tal, que se torna capaz de impor à nossa imaginação que concedamos um estatuto de verdade às cenas finais (apesar de a essa altura já sabermos de que tudo o que vimos ali sai do desejo e da memória de Briony), nas quais os dois aparecem felizes na praia, próximos à casa a que desejavam ir juntos. Sim, as cenas finais na praia logram vida, e os personagens adquirem – para nós, espectadores - uma espécie de imortalidade, aquela concedida pela palavra.

Quando lemos as palavras de René Rémond, tiradas de seu livro *Les Droits en France* - “Toda realidade social apresenta-se ao olhar como um conjunto indistinto e amorfo; é a mente que traça nele linhas de separação e agrupa o infinito dos seres e das posições em algumas categorias”¹¹ - torna-se possível que compreendamos – se fizermos, naturalmente, a transposição dessa análise da vida política francesa para a da matéria literária/fílmica - o quanto o olhar do escritor/diretor é determinante para a instauração de uma nova realidade: aquela que lemos ou a que assistimos. É esse olhar que estrutura e organiza essa realidade nova, que dá forma enfim ao que vamos considerar relevante no texto/filme. Organizar seria, em última instância, imprimir a esse universo um ritmo, um estilo, uma estética. Assim, é o modo como está traduzida no filme *Desejo e Reparação* a idéia inscrita no livro de McEwan que termina por nos mostrar o valor concedido, aqui, à *literatura*. É importante que o espectador atente para esse aspecto aqui levantado: afinal, a história do cinema pode ser dimensionada pela compreensão da história das representações que aí se mostram. São esses efeitos de sentido causados no espectador tanto pelo encadeamento das cenas quanto pelas representações, que constituem, aos poucos, a história da própria compreensão do que se vê no *écran*. Para ilustrar, gostaria de recordar um momento que vivi há muitos anos atrás, quando levei minha filha Mila, de cinco anos, ao cinema, para assistirmos a um filme de Indiana Jones. Uma das cenas iniciais mostrava o pai colocando sobre a cabeça dele, ainda menino, um imenso chapéu (o mesmo que viria mais tarde a caracterizar definitivamente o personagem) que de tão grande – o espectador imagina – afunda-se e cobre praticamente o rosto do menino. Tendo inicialmente enquadrado o gesto

do pai, de cima (ou seja, o que se via na tela era a mão do pai sobre o chapéu, já na cabeça da criança) a câmara se movimenta e se posiciona agora para dar um *close* no rosto daquele que – ao levantar lentamente o chapéu que lhe fora enfiado no rosto – se revela um adulto. Virei para minha filha e fiz o seguinte comentário: “Não entendi nada... não era um menino?” ela se virou pra mim, extremamente incomodada e disse: “Mãe, como você é boba! Foi o tempo que passou!” Essa leitura feita por ela, ou essa sua compreensão da matéria que via na tela (e que, confesso, me deixou radiante) deixa claro que ao longo de nossas vidas vamos nos tornando capazes de compreender uma imensa gama de significações mostradas no cinema e que passam a constituir nosso arsenal para novas tomadas de consciência do que seja, em realidade, um filme, para além da história que conta.

É possível assistirmos a *Desejo e Reparação* sem muito entusiasmo; pode até nos parecer um filme comum; bom, mas não extraordinário, e que nos relata uma história absolutamente verossímil. Mas isso se modifica radicalmente no momento da revelação final: o da entrevista televisiva com a escritora Briony Tallis, agora famosa, na terceira etapa cronológica do filme. É justo aí que tudo vem a ser fatalmente revisto e reconfigurado, é aí que as cenas do início se encaixam no painel enfim concluído e adquirem mais brilho por expressarem sua real significação. Entendemos, então, estarmos diante não de uma história acontecida no espaço diegético, mas da que poderia ter acontecido. Não é o acontecimento o objeto da narrativa do filme. Não é resultante da memória de quem narra o que ali se vê. Antes, trata-se de resultado de um desejo, de uma necessidade de expiação.

A tomada de consciência tão óbvia diante da cena, contudo, só faz aumentar o fascínio exercido pela força da palavra, pois a idéia do literário é permeada por alguma coisa de mágico: a possibilidade, precária embora, de recobrar uma situação que se alonga infinitamente para trás, de insuflar vida ao que pereceu.

Iuri Lotman escreve: “Numa obra artística o decorrer dos acontecimentos para no momento em que a narração é interrompida. Em seguida, já nada se passa e subentendemos que o herói, que nesse momento está vivo, não morrerá, que aquele que obteve o amor não o perderá, que aquele que é vitorioso não será vencido ulteriormente, porque toda ação exterior está excluída”.¹¹ Transpondo tal pensamento para a realidade diegética, vemos que a escritora Briony Tallis subverte, com sua literatura, essa regra. A vida dos personagens prossegue, mesmo após a morte de um na guerra, em território francês, e de outro, em Londres, durante um

11 Lotman, op. cit., p. 358.

bombardeio aéreo. A linha divisória, no filme, entre o vivido e lembrado por Briony e o que é por ela construído ficcionalmente é tênue: ficamos sem saber – se é que isso importa – onde uma coisa termina e a outra começa.

Por fim, podemos dizer que a *literatura* nesse filme, que é a tentativa mais avançada de suprir as insuficiências da vida, procurando expressar simbolicamente o que escapa à existência. A *literatura* é representada, assim, como uma grande metáfora, ou antes, o reino das metáforas que procuram preencher os vazios causados - no caso específico de *Desejo e Reparação*, por um erro cometido no passado e que alterou de forma dramática o destino dos personagens. Após a sessão, lembrando as cenas dos dois namorados, felizes, correndo na praia, talvez até possamos negar o que Miguel Torga chegou a escrever um dia, em seu diário, a respeito da morte: “A morte é uma grande reconciliadora. Não há desavença que lhe resista. O seu grande manto de equanimidade cobre todas as paixões da mesma vanidade. Só é pena que, depois dela, tudo seja irremediável”.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIM, Walter. A doutrina das semelhanças in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.108-113.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio: J. Olympio, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamim in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio: Imago, 1997. p.81-106.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

McEWAN, Ian. *Reparação*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

MONTANI, P. Reprodução/reprodutibilidade in *ENCICLOPÉDIA Einaudi*, vol. 25. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1992. p.222-241.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

Elizabeth Hazin

Pesquisadora Colaboradora Plena junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Unb. Líder do grupo de Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário (UnB). Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq.
E-mail: ehazin555@gmail.com