

A adaptação fílmica de *Atonement* - uma análise do “ponto de vista” no cinema e na literatura e suas implicações semióticas

Soraya Ferreira Alves*

Resumo: Este trabalho pretende discorrer sobre formas de contágio entre palavra/imagem e sobre o diálogo entre literatura e cinema, tendo como objeto de análise o livro *Atonement*, de Ian McEwan (2007), e o filme homônimo (*Desejo e reparação*, em português) do diretor Joe Wright (2007). O livro, de caráter metaficcional, narra a história de dois amantes cujo destino foi marcado por um equivocado ponto de vista de uma das personagens da trama, que tenta, de alguma forma, reparar seu erro. O filme de Wright mantém a mesma trama do livro, mas usa de um recurso inverso ao romance, ao inverter a apresentação dos pontos de vista, resultando em uma mudança na construção da trama pelo espectador. Esta análise procura demonstrar como a adaptação cinematográfica do filme *Atonement* ressignifica a obra literária, observando os recursos das linguagens literária e cinematográfica ligados à narração e ao ponto de vista. Utiliza para tal o conceito de reescritura, elaborado por André Lefevere, que leva em consideração aspectos como quem e porque reescreve, sob quais circunstâncias e para quem reescreve. Também será objetivo deste artigo discutir a diversidade do ato interpretativo no que se refere ao ponto de vista no cinema e na literatura, tendo por base a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce.

Palavras-chave: literatura, cinema, ponto de vista, adaptação

Introdução

O romance *Atonement* (2007), de Ian McEwan, narra a história de dois amantes cujo destino foi marcado por um equivocado ponto de vista de uma das personagens da trama, Briony, de 13 anos, que, ao interpretar fatos do universo amoroso adulto, com base em seu repertório ainda infantil, provoca efeitos desastrosos. Durante um único dia, ela flagra momentos de encontro entre sua irmã, Cecília, e o filho de uma empregada da casa, Robbie, e os interpreta como uma tentativa de sedução por parte do rapaz. O equívoco se torna ainda maior quando Briony abre um bilhete de Robbie para sua irmã contendo uma frase obscena. Ao final do dia, dois fatos a levam a dar seu veredicto: presença o ato sexual entre sua irmã e Robbie, no escuro da biblioteca, e, em seguida, encontra sua prima, no jardim, na escuridão da noite, sendo violentada por um homem que foge ao vê-la se aproximando. Como todos os homens, naquela noite, estavam trajando *smoking* e seria difícil diferenciá-los apenas pela luz de sua lanterna, o veredicto de Briony é categórico: Robbie, o maniaco sexual, é o culpado. A polícia é chamada e Robbie é levado a cumprir pena. Três anos e meio depois, é convocado para a guerra. O tempo

de separação, porém, não diminui o amor entre ele e Cecília. A moça se desliga da família, espera por ele e os dois finalmente ficam juntos, quando este volta da guerra. Por fim, Briony tem a oportunidade de fazer sua reparação e deixar que os dois vivam suas vidas felizes e em paz.

Esse típico romance de final feliz, porém, vai sendo desconstruído ao longo da narrativa devido à sobreposição de fragmentos de pontos de vista diferentes, ou seja, o ponto de vista do narrador, dos personagens e o da personagem principal Briony. Dessa forma, o primeiro encontro entre Cecília e Robbie é narrado como “o que realmente aconteceu” e, em outro momento, “como foi visto por Briony”. O mesmo acontece com a cena do bilhete e com o encontro na biblioteca, tornando claro para o leitor que não seria possível que Robbie tivesse cometido o crime. No entanto, o verdadeiro culpado só é revelado na metade da história, cinco anos depois, por ocasião da reparação de Briony e de seu pedido de desculpas a sua irmã e Robbie, já juntos, mas segregados.

No primeiro encontro, ao lado de uma fonte, Robbie e Cecília discutem. Nesse momento, protagonizam também um jogo de sedução, já que são apaixonados,

* Universidade de Brasília (UNB). Endereço para correspondência: (so.ferreira@uol.com.br).

embora tentem negar esse sentimento. Durante a discussão, Robbie quebra, por acidente, a alça do vaso que Cecília segurava e que pretendia encher com a água da fonte. Irritada e ao mesmo tempo querendo provocar o rapaz, tira suas roupas, ficando somente com as roupas de baixo, e mergulha na fonte à procura do pedaço quebrado. Ao sair, Robbie a observa extasiado, enquanto esta veste as roupas sobre o corpo molhado. Briony, da janela de seu quarto, observa a cena em fragmentos: assustada com o que vê, afasta o olhar da janela, e só volta a olhar no final da cena, quando sua irmã, já toda molhada, se afasta furiosamente.

Na sequência, o irmão mais velho de Briony e Cecília chega para uma visita e, avistando Robbie, o convida para jantar. Apesar de ser filho da empregada, Robbie é o protegido do pai deles, tendo estudado na mesma universidade que Cecília, durante o mesmo período, mas obtendo resultados muito melhores que a moça. Antes do jantar, com o pensamento em Cecília, Robbie ensaia um bilhete para ela, desculpando-se e, ao mesmo tempo, revelando-lhe seus sentimentos. Há aí um interessante jogo de palavras e pensamentos: Robbie lia um livro de anatomia, aberto numa página em que havia a descrição da anatomia feminina, mais precisamente na página 1546, que falava sobre a vulva. Ainda enlevado com a imagem de Cecília, datilografava vários rascunhos, sendo um deles de caráter obsceno e, claro, referindo-se à parte do corpo em questão. Em seguida, resolve escrever um bilhete de desculpas, formal e de próprio punho.

No caminho da casa dos Tallis, Robbie encontra Briony e lhe pede que entregue o bilhete a Cecília antes de encontrar-se com ela. Ao ver a menina se distanciando, revê em sua memória os momentos anteriores à sua saída e se dá conta de que o bilhete que colocara no envelope e que agora estava nas mãos de Briony era o primeiro que escrevera, no qual revelava seus desejos sexuais.

Em seguida, a menina abre e lê o bilhete, concentrando-se na palavra obscena, a qual nunca havia visto “escrita”, o que provoca nela os pensamentos mais torpes em relação ao rapaz.

Há, porém, algo a mais nesse jogo de interpretações, pois Briony, além de nutrir um amor adolescente por Robbie, é escritora e transforma o que vê e sente em linguagem, criando assim um mundo próprio de representações. A forma como ela isola a palavra da percepção real do contexto pressupõe a construção de um discurso paralelo ao real, mas que, de qualquer modo, é calcado no real. Mas, ao fazê-lo, tem de assumir o risco de sua própria imaginação, de sua invenção. Sua desilusão com o real e a impossibilidade de penetração no mundo do outro fazem com que a protagonista crie outro mundo, um mundo de linguagem. Logo no início ela é descrita: “... a caçula da

família possuía uma mente singular e facilidade com as palavras” [Tradução minha] (McEwan, 2007, p. 6).

Ao ler o bilhete, Cecília se aborrece com a irmã, mas a revelação dos desejos de Robbie também faz com que os seus sejam revelados. Assim, ao se encontrarem, antes do jantar, vão à biblioteca para uma conversa e são levados à concretização de seus desejos. O que seria natural no envolvimento amoroso de dois jovens adultos é algo terrível para a menina que presencia o ato. Como não podia pensar que a irmã fosse capaz de tal ação e já influenciada pela tal palavra do bilhete, acaba por ter uma interpretação distorcida dos fatos, entendendo que sua irmã estava sendo atacada pelo rapaz. Os dois se recompõem e saem sem dar explicações ou mesmo se dirigirem a ela, traçando, assim, o seu destino.

Como dito anteriormente, a narrativa é tecida a partir do confronto entre o ponto de vista da protagonista, calcado no encadeamento lógico causal baseado em fragmentos, e a sequência regular do ponto de vista do narrador, que seria o real. Assim, o leitor compartilha dos dois pontos de vista e constroi o seu próprio.

Essa construção do ponto de vista do leitor é peça-chave no desenrolar do romance (e veremos, mais adiante, também do filme), pois é na previsão dessa construção que o autor-narrador se baseia para desconstruí-la no final.

Tanto a segunda como a terceira partes do romance, porém, abandonam essa estratégia narrativa e contam a história linearmente, conservando, porém, a onisciência do narrador, mas omitindo o ponto de vista da protagonista. Na segunda parte, é contado o reencontro de Cecília e Robbie após sua saída da prisão e a ida deste para lutar na Segunda Guerra. Detalha seus sentimentos, sua troca de correspondência e os horrores que Robbie vive em Dunkirk, conhecido campo de batalha.

A terceira parte dedica-se a Briony, então com 18 anos, e conta suas experiências no hospital em que trabalha como aprendiz de enfermeira (imitando sua irmã, que também é enfermeira) e os horrores e tristezas que presencia no trato com os soldados feridos. O final da narrativa é marcado pelo encontro com Cecília e Robbie, no qual Briony revela o verdadeiro culpado do estupro de sua prima: Bob Marshall, o amigo de seu irmão e magnata da indústria de chocolate que havia sido levado à sua casa, naquela noite, para uma visita. Quando o casal insiste para que ela o denuncie e assim repare o mal causado, Briony diz ser tarde demais, pois Marshall acabara de se casar com a prima a qual violentara, mas faria de tudo para restabelecer o entendimento dentro da família. Dessa forma, a reparação seria feita e o casal poderia então viver feliz e em paz. Essa terceira e última parte termina assinada B.T., bem como localizada e datada: “London, 1999”.

Esse detalhe final traz para o leitor um dado surpreendente: quem escreve a história é a própria protagonista, Briony Tallis, em um momento já bem distante.

Há ainda uma última parte, não numerada, mas tal qual um apêndice, intitulada exatamente: London, 1999. Aí então temos a segunda e grande revelação: Briony, que está completando setenta e sete anos naquele dia, informa alguns fatos acontecidos através dos anos, mas, o mais importante e contundente, que o casal de amantes só se reencontra, realmente, na literatura, pois ambos morrem em consequência da guerra, Robbie, no campo de batalha, e Cecília, durante um bombardeamento à cidade de Londres. Percebe-se, então, que sua reparação é de ordem estética, e não ética. A linguagem imortaliza os amantes e a palavra “atonement” (reparação) só adquire significado efetivo no ato estético. A escritora se compara a Deus, que tem o poder de traçar os destinos: “Enquanto houver uma única cópia, um solitário manuscrito de minha versão final, então minha irmã, espontânea e casual, e seu príncipe médico sobreviverão para amar [Tradução minha]” (McEwan, 2007, p. 350).

Entende-se, então, que a obra é de caráter meta-ficcional, pois, como explica Linda Hutcheon (1984, p. 1), “Metaficção [...] é ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui dentro dela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística [Tradução minha]”, ou seja, toma como objeto a própria linguagem literária e usa desse objeto para traçar sua trama de suspense e de revelações. Brionilda Reichmann acrescenta, sobre as características da metaficção:

A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto. No entanto, é verdade que isto acontece pelo controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito no texto que parece ordenar, através da manipulação desse texto, uma única perspectiva – única e fechada (Reichmann, 2006, p. 1).

Percebe-se, ainda, no romance, como característica meta-ficcional, a inclusão de elementos relacionados à criação ficcional, como a figura do personagem escritor, a ação de escrever e a presença do leitor. Por toda a narrativa (e logo no início) há trechos que trazem

Briony escrevendo. Primeiramente, uma peça, para ser encenada por seus primos por ocasião da chegada de seu irmão mais velho. Essa peça é lida e comentada por sua mãe. Mais tarde, como jovem, Briony escreve *Two Figures by a Fountain*, um romance que, pode-se inferir, conta a história que o leitor acaba de ler em capítulo anterior (de sua irmã e o namorado), mas que é recusado por uma editora. A formação da Briony, escritora, também se reflete no texto, que muda estilisticamente a cada parte do romance e com o passar do tempo.

Nossa análise, a seguir, da adaptação cinematográfica da obra para o filme *Atonement* (*Desejo e reparação* – 2007), de Joe Wright, se fundamentará no conceito de tradução como reescritura, tal como elaborado por André Lefevere (1992), e que leva em consideração aspectos como quem e porque reescreve, sob quais circunstâncias e para quem reescreve. Além disso, a reescritura seria o modo pelo qual um leitor não profissional leria as obras originais, como por exemplo, resumos, resenhas, críticas, montagens teatrais, adaptações filmicas etc.

Mais especificamente sobre a adaptação da literatura para o cinema, Ismail Xavier explica que:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro (Xavier, 2003, p. 62).

José Carlos Avellar também observa as diferenças de olhares estabelecidas em ambos os processos:

Estabelecer como base deste diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição (Avellar, 2007, p. 13).

Também será levado em conta o pensamento de Robert Stam (2000, p. 62), de que “Da mesma forma que qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, um romance pode gerar inúmeras adaptações (Tradução minha)”. Essas adaptações, por sua vez, causariam uma série de transformações à obra literária por meio de uma série complexa de operações, que ele denomina de seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização (Stam, 2000, p. 68).

Esta análise procurará demonstrar como a adaptação cinematográfica do filme *Atonement* ressignifica a

obra literária, observando os recursos da linguagem cinematográfica e os conceitos de Stam.

Pode-se dizer que o filme em questão mantém a mesma trama do livro, mas usa de um recurso inverso ao romance, pois apresenta ao espectador, primeiramente, o ponto de vista de Briony, e só depois o fato em si, ou seja, o que é narrado pela câmera, o real. Essa inversão implica em uma mudança na construção da trama pelo espectador, uma vez que é a partir da familiarização com o objeto dinâmico do signo, pelo intérprete, e seu envolvimento com este, que diferentes interpretantes são gerados. Em nossa hipótese, no caso do romance, o interpretante lógico, e no caso do filme, o emocional.

Como explica Lúcia Santaella, sobre a teoria semiótica peirceana,

[...] a semiose, ou cadeia de significado, na teoria dos signos de Charles Peirce, é constituída pela relação triádica e dinâmica entre o signo, o objeto e o interpretante, sendo que o signo é um conteúdo apreendido pelos sentidos, pela imaginação, pela memória, pelo pensamento e liga o objeto (aquilo que ele, signo, representa ou substitui) a um interpretante (efeito que o signo produz no intérprete, ou seja, a potencialidade do signo em sugerir, significar, mas que já está inscrita no próprio signo) (2002, p. 7-8).

O signo representa o objeto porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação. Aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto deste. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente.

Peirce estabeleceu uma distinção entre os tipos de objeto do signo e que torna essa questão mais compreensível. Essa distinção é a do objeto dinâmico e do objeto imediato.

Segundo Santaella (2005, p. 45), o objeto dinâmico é o objeto externo ao signo, por isso não é apreendido diretamente. É o que determina o signo e ao qual o signo se aplica, é todo o contexto que determina o signo. Trata-se daquilo com que o intérprete de um signo deve estar familiarizado. O objeto dinâmico é sempre infinitamente mais amplo que o signo. Já o objeto imediato é interno ao signo, é o modo como o objeto dinâmico se apresenta, está indicado ou representado no próprio signo. Funciona como um indicador do recorte que o intérprete faz ou deve fazer do contexto, do objeto dinâmico que determina o signo. O interpretante é algo criado pelo próprio signo, ou seja, a relação deve consistir de um poder do signo para determinar algum interpretante, como sendo signo do mesmo objeto. Todo signo só funciona como tal, porém, se estabelecer uma interface com o interpretante, ou seja, o efeito

que produz no intérprete. Sendo assim, como explica a autora:

Numa definição geral, o interpretante não é um simples evento, mas um processo evolutivo. Na interpretação evolutiva de um signo, Peirce distinguiu três principais níveis: o interpretante imediato é aquilo que o signo está apto a produzir como efeito. Estar apto significa um potencial ainda não atualizado do signo, isto é, antes que o signo tenha encontrado um intérprete. [...] O interpretante dinâmico é o efeito que o signo efetivamente produz na mente de seus intérpretes. [...] Esse efeito pode ter três níveis: emocional, quando o efeito se realiza como qualidade de sentimento; energético, quando o efeito é da ordem de um esforço físico ou psicológico [...]; lógico, que funciona como uma regra de interpretação. [...] Resta, enfim, um último nível do processo interpretativo, o interpretante final que é o efeito que o signo produziria em qualquer mente, se a semiose fosse levada suficientemente longe, isto é, se fosse possível que o signo pudesse produzir todos os interpretantes dinâmicos de modo exaustivo e final. Uma vez que isso não é possível, o interpretante final está sempre em progresso [...] (Santaella, 2005, p. 47-49).

No livro, ao ser primeiramente apresentado o fato em si e só depois o ponto de vista de Briony, o narrador coloca o leitor familiarizado com o objeto dinâmico. Assim, o interpretante que é gerado é o lógico, o que faz com que o leitor desvende e entenda passo a passo as relações entre o ponto de vista do autor-narrador e o de Briony.

No caso do filme, como a apresentação dos pontos de vista é invertida, e estes aparecem imediatamente ligados por uma montagem consecutiva, o interpretante que é gerado é o emocional, uma qualidade de sentimento. Somos, então, imediatamente levados a nos preparar para o acontecimento de algo, a ansiar por algo, pois evidencia-se uma relação causal que forçosamente levará a uma ação nociva e prejudicial.

Essa mudança de interpretante – do lógico para o emocional – provoca uma maior ligação com a proposta de um cinema de massa, dentro de um padrão já conhecido e, segundo os conceitos de Stam mencionados acima, amplia o romance do casal que vive um amor proibido e populariza a trama.

Porém, não se pode dizer que o filme não observa a questão da construção do processo criativo e literário de Briony. O final surpreendente nos faz perceber que participamos desse processo, pois revela que toda a narrativa mistura o que seria o real com a construção mental de Briony, ou seja, que ela era o autor-narrador,

onisciente, e por isso, como explica Friedman (2002, p.175), “embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena, e consequentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria”.

Uma intensa ligação entre palavra e imagem e que remete ao processo criativo também será promovida ao se utilizar de um recurso que contamina a trilha sonora e a faz dialogar com o universo diegético do filme. Esse recurso consiste em incluir, junto à música que segue toda a trama, o barulho de uma máquina de escrever, mas de forma cadenciada, misturando-a com a melodia. Esse “barulho”, por vezes, também contamina outros sons que surgem durante a narrativa, como o de água pingando e o riscar de um fósforo, lâmpadas acendendo e apagando, máquina de costura, o esfregar de uma escova. Esse recurso, dentro da teoria *peirceana*, seria chamado de índice, uma forma de o signo se relacionar com seu objeto, e age diretamente na maneira como o espectador recebe a mensagem.

De acordo com Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1999, p. 60), na *Teoria geral dos signos*, de Peirce, a forma como o signo representa o seu objeto pode ser classificada em ícone, índice e símbolo. Peirce dividiu o ícone em vários níveis e subníveis, como os ícones puros e os signos icônicos ou hipo-ícones, estipulando que são as relações de similaridade que o constituem. O nível do ícone puro (e suas subdivisões) tem importância fundamental, como ainda explicam Santaella e Nöth (1999, p. 62) “na fruição estética, de poemas principalmente, e das formas não representativas, puramente qualitativas, presentes na chamada arte abstrata”. Já os hipo-ícones, diferentemente do nível do ícone puro, agem como signos porque representam algo e são governados pela similaridade e relações de comparação. Como explica Santaella (2002), os subníveis dos hipo-ícones são a imagem, que reúne os ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre a representação e o referente, como desenho, foto, pintura figurativa, que retomam as qualidades formais de seu referente, tais como formas, cores, proporções que permitem reconhecê-los; o diagrama, que utiliza uma analogia de relação interna com o objeto, ou seja, relações existentes entre as partes de uma coisa em suas próprias partes, tal como o organograma de uma empresa, uma tabela, um gráfico; e a metáfora, que trabalha a partir de um paralelismo qualitativo entre o que o signo representa e algo diverso deste.

Seguindo-se com as formas de representação do signo em relação ao seu objeto, chega-se ao índice, que é um tipo de representação que se dá pelas marcas causadas pelo objeto, pois, como explica Santaella,

[...] estabelece uma relação de fato (concreta) com o objeto, em virtude de ser afetado por ele. O índice aponta para o seu objeto por ser

uma parte deste. [...] As possibilidades interpretativas são fechadas. Por ser uma relação dual, na qual signo e objeto estão conectados, o potencial interpretativo dos índices se reduz à ligação existencial de um signo indicando seu objeto (2002, p. 6).

Já o símbolo opera por meio de uma lei, uma convenção. Como explicam Santaella e Nöth (1999, p. 63), “a relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de ideias [...] hábito ou lei adquirida que fará com que o símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele”.

Assim, a trilha sonora, ao incorporar o barulho da máquina de escrever, se torna parte do universo diegético da trama e indica o que Briony está pensando, tramando, escrevendo, vivenciando, bem como o seu comportamento metódico, pois estabelece uma relação de fato, concreta, entre o barulho da máquina de escrever e o processo criativo de Briony. Apesar de a trilha sonora estabelecer uma semelhança com o barulho de uma máquina de escrever e por isso representá-la iconicamente, percebe-se que aqui a semelhança cede lugar ao índice e proporciona ao som a força da própria coisa, provocando o esquecimento de seu caráter representativo e fazendo com que o espectador penetre na mente de Briony, faça parte de seu processo criativo desde o começo, pois só assim o final poderá ser revelado, poderá fazer sentido.

O comportamento metódico de Briony, seu andar quase militar, também é marcado e cadenciado pela trilha sonora. Logo no início do filme, somos apresentados ao quarto de Briony, sua máquina de escrever, sua casa, embalados pela trilha sonora e o barulho da máquina, indicando, já aí, que tudo faz parte de sua mente, de sua história. Alexandre Werneck, em uma crítica ao filme, explica suas cenas iniciais:

A primeira imagem de *Desejo e reparação* é a de uma casa em miniatura. É um plano ortogonal, a mostrar a mansão de frente, como que em um corte em duas dimensões. De imediato, um movimento vertical de câmera desmonta qualquer possível jogo de falseamento e apresenta uma sequência de outras miniaturas, de animais, formando uma fila até uma mesa, na qual repousa uma menina, a escrever em uma máquina.

Algumas sequências depois, veremos plano semelhante, igualmente frontal, ortogonal, da mesma morada, mas desta vez da verdadeira, filmada de longe, definindo uma imagem quase especular à primeira do filme. Outro movimento de câmera deslocará o olhar da morada para o gramado em frente onde, em vez de apequenados animais, repousam

uma menina (a mesma da cena anterior) e uma jovem. Elas são mostradas de longe, do alto, como que a lhes forçar a miniaturização, como que a compará-las à fauna de brinquedo antes exibida.

Ali, Briony (Saoirse Ronan), a menina, pergunta a Cecília (Keira Knightley): O que você faria se fosse outra pessoa? Pergunta aparentemente simples de uma mente juvenil que acaba de escrever uma peça e está curiosa com as múltiplas possibilidades de se ser outro. Mas, veremos, é muito mais que isso (Werneck, s.d., s.p.).

Um recurso que também apresenta caráter indicial está na cena em que Robbie escreve o bilhete obsceno, pois vemos as teclas da máquina de escrever penetrarem na página e revelar o seu real desejo.

Percebe-se, então, que uma articulação de elementos da linguagem cinematográfica (como o som e os movimentos de câmera) compõe um efeito específico de representação que fazem de *Atonement* um filme sobre o narrar, sobre técnicas de narrativa, remetendo diretamente ao livro. Usa, porém, da linguagem cinematográfica para apresentar os pontos de vista diferentes e trabalhar com a metalinguagem.

Marcel Silva explica o ponto de vista no cinema e comenta a teoria de Edward Branigan (1984), pois, no desenvolvimento da narrativa fílmica, essa questão ocupa lugar privilegiado:

[...] o ponto de vista, enquanto categoria narratológica, deve ser entendido a partir de sua manifestação dentro de outras quatro categorias, em que congrega particularidades que devem ser nuançadas. Primeiramente, há o ponto de vista do *autor*, que se refere às opiniões particulares expressas por um escritor de livro ou diretor de filme, bem como suas questões ideológicas e político-partidárias. De maneira diversa, existe o ponto de vista do *narrador*, que é também comumente conhecido como foco narrativo ou focalização; nesse caso, está relacionado à voz narrativa, isto é, a quem conta a história e por qual perspectiva. [...] Além disso, existe ainda o ponto de vista do personagem, que está diretamente ligado ao narrador, pois se refere aos momentos em que este cede sua voz para que os personagens se expressem eles mesmos [...], ou quando o próprio narrador incorpora polifonicamente o olhar dos personagens no decorrer da narrativa. E, fechando o circuito de representação cinematográfica, há por fim o ponto de vista de *leitor/espectador*, que diz respeito a questões

de recepção e espectralidade, e da perspectiva da plateia no momento de apreensão da obra (Silva, 2008, s.p.).

O modo como Wright articula os pontos de vista é bem apontado por Werneck, ao afirmar que o diretor

[...] joga com a noção tradicional de câmera onipresente, aquela que produz a ilusão de que, diante da lente está constituída “a” verdade. É algo em que qualquer espectador já está treinado. [...] Wright nos oferece sempre um segundo ponto de vista, o da observação e o da, chamemos assim, ação. Há sempre algo testemunhado por Briony e algo testemunhado por nós mesmos – e que seria para nós “a verdade”, treinados que estamos para a câmera onipresente (Werneck, s.d., s.p.).

Dessa forma, ele alterna os planos e usa o plano-ponto-de-vista, que, como explica Branigan (2005, p. 251), “é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo”, no caso, para nos mostrar a visão de Briony, confrontando-nos com seus olhos, grandes, azuis, deixando bem claro que é ela quem está vendo a cena aos pedaços e montando-a em sua imaginação de escritora.

Ainda a respeito de metalinguagem, observam-se ainda outros elementos que remetem diretamente ao cinema ou à linguagem das telas. Um deles estaria na cena na qual Robbie, em meio à guerra, entra em uma sala de cinema e sua figura é contrastada com uma enorme tela em que se vê um casal se beijando apaixonadamente, remetendo, então, à narrativa cinematográfica e dando pistas de que ele também faz parte de uma.

O próprio ato de narrar é incorporado pela estética do filme, que, como explica Werneck,

[...] o que antes [na primeira parte] era uma operação próxima à mecânica do suspense – basta lembrar dos pianos obsessivos da música, que lembram a onipresença do efeito de um Philip Glass, aliás – se transforma nessa outra metade em uma potencialização de recursos de outro gênero, desta vez o melodrama. [...]

O responsável por tudo isso é Briony, mais que isso, é Briony Tallis (Vanessa Redgrave), a escritora. É porque optou por escrever um romance adocicado, para dar a suas vítimas seu “último ato de bondade”, dar a eles “a felicidade”, que sua estética narrativa é épica, mítica, heroica, melodramática (Werneck, s.d., s.p.).

O final também é muito representativo, pois a revelação de Briony se dá em frente às telas de vídeo, em um programa de entrevistas para a televisão. O que no livro se dá como sendo uma continuação da história – na qual Briony fala consigo mesma, ou com o leitor, de modo introspectivo, no dia de seu setuagésimo sétimo aniversário, quando está rodeada pela família que constituiu (sim, pois ela teve essa chance) – torna-se, no filme, algo explícito, frio, mas, de qualquer modo, ela fala aos milhares de espectadores; seu rosto, seus olhos azuis são reproduzidos em dezenas de telas de vídeo no estúdio e na tela da TV. Ali, ela revela também que tem uma doença degenerativa que a fará perder a memória. Werneck também comenta a cena:

Nessa cena, a volta de ressignificação que o roteiro e a montagem dão em torno de si mesmos é poderosíssima: apenas no cinema tal manipulação do tempo pode funcionar tão fortemente: ali, Briony Tallis é ao mesmo tempo Briony, enfermeira Tallis e a escritora. Igualmente, todas as possibilidades ali se tornam possíveis, todas as ficções são verdades ao mesmo tempo, embaralhadas que estão entre memória falha, desejo de reparação, clichês narrativos e onipresença do narrador (Werneck, s.d., s.p.).

Este trabalho pretendeu discutir a diversidade do ato interpretativo, tendo em vista as propriedades do signo e sua aptidão para gerar novos interpretantes, bem como do seu conhecimento colateral pelo próprio intérprete.

Pretendeu, também, discutir formas de contágio entre palavra/imagem e as influências mútuas entre cinema e literatura, pois, como enfatiza Avellar,

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (2007, p. 8).

Pode-se dizer, então, que o livro e o filme analisados compartilham elementos próprios de sua linguagem, aqui, mais especificamente, o ponto de vista. Suas poéticas, apesar de distintas, compartilham de uma esté-

tica narrativa capaz de emaranhar o leitor/espectador em uma teia de equívocos e surpresas.

A narrativa cinematográfica, porém, tem uma peculiaridade, como explica Cardoso:

Qualquer que seja o filme, existe sempre uma entidade mediadora sem a qual não seria possível mostrá-lo ou contá-lo. Na verdade, a narratologia pode mesmo invocar o capaz contributo precursor de Albert Laffay que, de forma considerada “intuitiva” por Gaudreault e Jost, caracterizou a narrativa da seguinte forma: a narração é ordenada de acordo com um determinismo rigoroso; toda a narração cinematográfica tem estrutura lógica, que constitui uma forma de discurso; a narração é estruturada por um “mostrador de imagens”, um “grande imaginador”; e o cinema narra e representa (Cardoso, 2003, p. 63).

Mas, será que não poderíamos dizer que a narrativa de McEwan também remete a esse “grande imaginador”, essa entidade mediadora, que fala sobre alguém que fala sobre si mesmo, ou escreve sobre si mesmo escrevendo? Como temos diferentes pontos de vista e diferentes tipos de narração, essa entidade seria a própria Briony, revelada no final da história? Se no livro só temos a revelação do verdadeiro narrador nas últimas páginas, apesar de pistas serem lançadas aqui e ali sobre a menina escritora, no filme acompanhamos o processo criativo de Briony, com a ajuda dos recursos sonoros próprios da linguagem cinematográfica, mas que remetem à literatura metaficcional. Assim, o entrelaçamento defendido por Avellar se torna claro, bem como a ideia de que ambas as linguagens têm seus recursos próprios para enredar o imaginário de leitores e espectadores. ●

Referências

- Avellar, José Carlos
2007. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Branigan, Edward
1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Nova Iorque: Mouton Publishers.
- Branigan, Edward
2005. O plano-ponto-de-vista. In: Ramos, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 2 Documentário e narratividade ficcional. Senac, São Paulo, p. 251-268.
- Cardoso, Luís Miguel
2003. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. *Lumina*, Vol. 6, N. 1/2, Juiz de Fora, Facom/UFJF, jan./dez., p. 57-72.
- Lefevere, André
1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- McEwan, Ian
2007. *Atonement*. Nova Iorque: Bantam Books.
- Reichmann, Brunilda
2006. *O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metafictional de Linda Hutcheon*. Curitiba: Uniandrade. Disponível em (<http://mestrado.uniandrade.edu.br/links/menu2/publicacoes/metaficcao.pdf>). Acesso no dia 15 de março de 2010.
- Santaella, Lucia
2002. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Santaella, Lucia
2005. *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras.
- Santaella, Lucia; Nöth, Windfried
1999. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Silva, Marcel Vieira Barreto
2008. O olhar embaciado de miguilim: Mutum (2007, dir. sandra kogut) e as estratégias cinematográficas de representação do narrador com onisciência seletiva. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*.
- Stam, Robert
2000. Beyond Fidelity. In: Naremore, James. *Film Adaptation*. Londres: The Athlone Press.
- Werneck, Alexandre
[s.d.] Desejo e reparação - crítica. *Revista Contracampo*, N. 90. Disponível em (<http://www.contracampo.com.br/90/critatonement.htm>). Acesso no dia 5 de abril de 2010.
- Xavier, Ismail
2003. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pellegrini, Tania *et alii*. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural.

Referência Filmográfica

- Atonement*.
2007. Working Title Films. Focus Features/Universal Pictures/UIP. Direção de Joe Wright. Roteiro de Christopher Hampton (baseado no livro *Atonement*, de Ian McEwan). Produzido por Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster.

Dados para indexação em língua estrangeira

Alves, Soraya Ferreira

The Film Adaptation of *Atonement* - An Analysis of the "Point of View" in
Cinema and Literature and their Semiotic Implications

Estudos Semióticos, vol. 7, n. 1 (2011), p. 76-84

ISSN 1980-4016

Abstract: *This paper aims at discussing the ways words and image interact, as well as the dialogue between literature and cinema taking the novel "Atonement" by Ian McEwan (2001) and the film adaptation by director Joe Wright (2007) as examples to be analyzed. The novel, a metafictional one, narrates the story of two lovers whose destinies were marked by the misjudgement of another character that, as time goes by, tries to atone for her mistake. Wright's film keeps the same plot, but uses a different resource by inverting the presentation of the points of view, resulting in a different construction of the story by the viewer. This analysis will try to demonstrate how the film adaptation of "Atonement" resignifies the literary work, observing the peculiar literary and cinematographic resources regarding narration and point of view. It is based on the concept of rewriting as postulated by Lefevere which takes into consideration who rewrites, under what circumstances, and whom the rewriting is direct to. We also intend to discuss the diversity of interpretation grounded in semiotic theory by Charles Peirce, specifically concerning the point of view.*

Keywords: literature, cinema, point of view, adaptation

Como citar este artigo

Alves, Soraya Ferreira. A adaptação filmica de *Atonement* - uma análise do "ponto de vista" no cinema e na literatura e suas implicações semióticas. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: { <http://www.filch.usp.br/dl/semiotica/es> }. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 1, São Paulo, junho de 2011, p. 76-84. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 30/10/2010

Data de sua aprovação: 17/03/2011
