



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras

**ENTRE LEITORES (E) ESPIÕES: UM ESTUDO DA METAFICÇÃO NO
ROMANCE *SWEET TOOTH*, DE IAN McEWAN**

Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes Gomes

João Pessoa – Paraíba

2017

Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes Gomes

**ENTRE LEITORES (E) ESPIÕES: UM ESTUDO DA METAFICÇÃO NO
ROMANCE *SWEET TOOTH*, DE IAN McEWAN**

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL – CCHLA – UFPB), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução. Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo.

João Pessoa – Paraíba

2017

G633e Gomes, Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes.
Entre leitores (E) Espiões: um estudo da metaficção no
romance *Sweet Tooth*, de Ian McEwan / Caio Antônio de
Medeiros Nóbrega Nunes Gomes. - João Pessoa, 2017.
164 f.

Orientadora: Genilda Azerêdo.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL

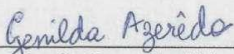
1. Literatura e Cultura. 2. Tradução. 3. McEwan, Ian,
1948-. 4. Metaficção. 5. Paródia – Literatura Inglesa. Título.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Dissertação intitulada “Entre leitores (e) espões: um estudo da metaficção no romance *Sweet Tooth*, de Ian McEwan”, do mestrando Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes Gomes, defendida em 23 de junho de 2017, como condição para a obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

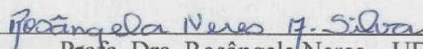
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Genilda Azerêdo – UFPB
(Orientadora)



Profa. Dra. Lucia Fatima Fernandes Nobre – UFPB
(Examinadora Externa ao Programa)



Profa. Dra. Rosângela Neres – UEPB
(Examinadora Externa à Instituição)

Profa. Dra. Maria Luiza Teixeira Batista – UFPB
(Examinadora Suplente)

João Pessoa – Paraíba

2017

AGRADECIMENTOS

A Jenison, Elisa e Geralda, por tudo.

À professora Genilda Azerêdo, por toda a confiança, pelo apoio e pelas provocações – pela melhor orientação.

À professora Lucia Nobre, por ter me apresentado à ficção de Ian McEwan e por todas as inúmeras e preciosas contribuições durante esta pesquisa.

Às professoras Liane Schneider e Rosângela Neres, pela disponibilidade e pelas importantes observações feitas, respectivamente, no exame de qualificação e na defesa final.

A todos os colegas e professores do PPGL, que de alguma forma estiveram presentes nesses dois anos.

Ao CNPq, pela bolsa, essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise da metaficção no romance *Sweet Tooth*, escrito por Ian McEwan e publicado em 2012. Para tanto, examinaremos os movimentos que o texto literário faz em direção à própria literatura – a suas condições de produção e recepção –, que caracteriza um processo contínuo de reflexão sobre o fazer ficcional. Nosso aporte teórico é composto por estudos publicados na área da metaficção, seja em relação a seus princípios gerais, seja em relação a cada uma das estratégias criativas aqui analisadas. De fato, diversos procedimentos metaficcionais problematizam o fazer literário no romance de McEwan, a exemplo da paródia das narrativas de espionagem e de detecção, do recurso *mise en abyme* e da representação metamidiática da literatura, que dotam a narrativa de uma estrutura complexa, que irá influenciar diretamente o processo de recepção. Assim, nossa análise pretende identificar como *Sweet Tooth* tem seus significados construídos a partir do fenômeno estético da metaficção. Nosso referencial teórico-metodológico é composto especialmente pelas discussões de Bernardo (2010), Hutcheon (1980) e Waugh (1984), no que concerne o fenômeno estético metaficcional, e por Hutcheon (1989) e Korkut (2005), em relação à estratégia criativa da paródia.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção; Paródia; Literatura inglesa contemporânea; Ian McEwan.

ABSTRACT

This dissertation proposes an analysis of metafiction in Ian McEwan's novel *Sweet Tooth*, published in 2012. For that purpose, we will examine the movements this literary text makes towards literature itself – towards its production and reception conditions –, which characterizes a continuous process of reflecting upon fiction-making. Our theoretical framework encompasses studies published in the field of metafiction, be it in relation to its general principles or specific metafictional strategies activated in our analysis. Indeed, several metafictional mechanisms problematize fiction-making in McEwan's novel, such as the parody of spy and detection narratives, the use of *mise en abyme*, and the metamedial representation of literature, that endow the narrative with a complex structure which will highly influence the reception process. Accordingly, our analysis focuses on how *Sweet Tooth* has its meanings constructed regarding the aesthetic phenomenon of metafiction. Our analysis is supported by critical and theoretical principles drawn especially from Bernardo (2010), Hutcheon (1980), Waugh (1984), in relation to the aesthetic phenomenon of metafiction, and from Hutcheon (1989) and Korkut (2005), regarding parody.

KEYWORDS: Metafiction; Parody; Contemporary English literature; Ian McEwan.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1: Cartografando o cartógrafo Ian McEwan.....	5
1. Mapeando indícios: Ian McEwan, vida e obra.....	6
2. Apontamentos sobre a ficção de Ian McEwan.....	19
3. A metaficção em narrativas de Ian McEwan.....	28
Capítulo 2: Deslocamentos metaficcionais em <i>Sweet Tooth</i>.....	41
1. Considerações sobre a metaficção.....	42
2. Para além das fronteiras.....	53
2.1. Imbricações entre ficção, teoria e crítica em <i>Sweet Tooth</i>	54
2.2. Representação metamidiática da literatura em <i>Sweet Tooth</i>	75
3. Espelhamentos (em abismo).....	92
4. Reviravolta.....	103
Capítulo 3: O jogo paródico em <i>Sweet Tooth</i>.....	107
1. Sobre as possibilidades do jogo paródico.....	108
2. Paródia das narrativas de espionagem em <i>Sweet Tooth</i>	116
3. Paródia das narrativas de detecção em <i>Sweet Tooth</i>	130
3.1. Pistas/rastros/vestígios textuais.....	138
Considerações finais.....	144
Referências.....	148

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, propomos um estudo da metaficção em *Sweet Tooth*, décimo terceiro romance do escritor inglês Ian McEwan, publicado originalmente em 2012. Buscaremos, em outras palavras, percorrer analiticamente os movimentos que tal texto literário faz em direção à própria literatura, problematizando a criação ficcional e refletindo sobre o que significa contar uma história.

Embora a prática reflexiva, em que a literatura se volta em direção a si mesma, seja bastante recorrente nas produções ficcionais da contemporaneidade (especialmente a partir da década de 1960), a metaficção já foi apontada por alguns críticos como desprovida de vida, ao desenvolver, em suas palavras, metacomentários demasiadamente narcisistas. O próprio McEwan se posiciona a esse respeito, quando afirma: “acredito que a metaficção só ganha vida se em suas veias corre o sangue vermelho do realismo. É preciso uma boa razão para empregar a metaficção, não faz sentido exercitá-la apenas como um número de circo”¹.

A boa razão encontrada pelo escritor, em *Sweet Tooth*, para o emprego da metaficção foi o enredo que envolve a protagonista e narradora em primeira pessoa Serena Frome. No romance, essa personagem é recrutada ainda jovem, durante o início da década de 1970, em plena Guerra Fria, para fazer parte do MI5, o serviço britânico de inteligência interna e contraespionagem. Proveniente de uma situação familiar bastante confortável, filha de um bispo da Igreja Anglicana, ela teve acesso a uma excelente educação, graduando-se em Matemática na Universidade de Cambridge. Apesar de sua formação em exatas, Serena gostaria de ter cursado Letras, sendo uma de suas características mais significativas o fato de que ela é uma ávida leitora de romances.

A paixão pela leitura e o fato de possuir um certo conhecimento sobre literatura contemporânea a levaram a ser chamada para atuar como colaboradora na Operação Sweet Tooth (que empresta seu nome ao próprio romance). Tal operação consistia de uma tentativa, por parte do MI5, em participar ativamente no combate cultural e ideológico da Guerra Fria. Jornalistas, sociólogos, economistas, entre outros, possuidores de tendências anticomunistas, seriam financiados secretamente pelo Serviço de Inteligência, disfarçado

¹ Informação retirada de “Ian McEwan fala do romance ‘Serena’, que lança semana que vem, em sua volta à Flip”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ian-mcewan-fala-do-romance-serena-que-lanca-semana-que-vem-em-sua-volta-flip-5334466>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

por trás de conexões com Fundações Filantrópicas, a fim de que pudessem escrever, dentro de suas áreas, artigos, ensaios, pesquisas que se articulassem à ideologia capitalista. A Serena é dada a tarefa de recrutar o candidato a ser o único escritor de ficção da operação, Tom Haley. Antes de sequer conhecê-lo, Serena sente-se profundamente tocada por seus contos; mais adiante na narrativa, o próprio Haley também a afeta significativamente. No decorrer da narrativa, uma relação romântica entre ambos se desenvolve e Serena se vê cada vez mais desconfortável com a posição que ocupa, a de espiã do homem que ama.

Em *Sweet Tooth*, em meio aos acontecimentos do enredo, o fazer literário constantemente se torna objeto de reflexão. Percebemos várias estratégias de criação metaficcional como responsáveis por dotar o romance de uma estrutura complexa e híbrida, um verdadeiro labirinto composto por diferentes discursos e camadas narrativas, que desafia a própria interpretação da narrativa. Destacam-se, nesse sentido, o entrelaçamento do discurso ficcional com discursos provenientes das disciplinas da teoria e da crítica literária; a representação da literatura em sua condição midiática; a inserção de micronarrativas dentro da diegese, que total ou parcialmente espelham o romance que as contém; e a paródia realizada em relação às narrativas de espionagem e de detecção, dois subgêneros que compõem o gênero policial.

Além dessas estratégias, o final do romance de McEwan ainda traz uma grande surpresa a seu leitor, na forma de uma reviravolta metaficcional: o texto que o leitor vinha lendo acaba por ser apontado como criação de um dos personagens da narrativa. Mais especificamente, a carta escrita por Tom Haley, que constitui o último capítulo do romance (o único dos vinte e dois capítulos da narrativa que não é narrado a partir da voz de Serena), funciona não somente como uma confissão desse personagem a Serena sobre sua prática de contraespionagem, mas principalmente como uma extensa explicação sobre como tal narrativa foi composta, sobre o processo e as razões que o levaram a escrever tal história – em resumo, uma reflexão sobre a própria criação ficcional.

Todos os procedimentos metaficcionais citados acima serão objeto de nossa análise no decorrer desta dissertação. Temos como objetivo nessa pesquisa, pois, desenvolver uma articulação entre a teoria da metaficção e uma análise de *Sweet Tooth*, identificando como o texto literário tem seus significados construídos a partir deste fenômeno estético.

A fim de cumprir esse objetivo, propomos a divisão deste trabalho em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais. No primeiro capítulo,

apresentamos alguns dados biográficos do escritor Ian McEwan e indicamos algumas das mais importantes características de sua ficção. Com isso, esperamos não somente contribuir com as pesquisas realizadas sobre McEwan em nível nacional, mas também reunir indícios para argumentar a existência de importantes semelhanças entre o próprio escritor e seu personagem Tom Haley. Finalizamos o primeiro capítulo com uma análise de estratégias metaficcionais (estratégias essas que posteriormente são discutidas em relação a *Sweet Tooth*) em quatro outros romances de McEwan, a saber, *The Cement Garden*, *The Innocent*, *Enduring Love* e *Atonement*.

Iniciamos o segundo capítulo com uma discussão sobre os principais pressupostos teóricos sobre a metaficção. Em seguida, analisamos o que nomeamos como deslocamentos metaficcionais – movimentos textuais articulados no romance, que se voltam nas mais diferentes formas ao próprio fazer literário. Comentamos sobre três tipos de deslocamentos: 1. externos, a saber, a imbricação entre ficção, teoria e crítica e a representação metamidiática da literatura, que nos levam para além das fronteiras do que comumente entendemos como literatura; 2. interno, a saber, a prática de *mise en abyme*, caracterizada pela inserção, dentro do romance, de narrativas menores que total ou parcialmente o espelham; 3. circular, a saber, a reviravolta metaficcional que marca o desfecho da narrativa de McEwan.

O jogo paródico é foco de nossa análise no terceiro capítulo desta dissertação. Examinamos, mais especificamente, a paródia realizada em relação às narrativas de espionagem e de detecção (também comumente conhecidas como histórias de detetives). Discutimos como a paródia – por si só, já uma estratégia metaficcional –, tornou-se ainda mais reflexiva ao articular as figuras do espião e do detetive àquelas, respectivamente, do escritor e do leitor de ficção, assim como quais são as consequências desse processo para a recepção do romance.

É certamente um desafio estudar um romance como *Sweet Tooth*, detentor de um alto grau de metaficcionalidade. Os diversos procedimentos reflexivos geraram um texto com uma estrutura complexa e sofisticada, que incide diretamente no ato (e nas possibilidades) de leitura. Para pesquisadores brasileiros, que escrevem em língua portuguesa, há ainda a questão linguística a impor barreiras para a análise da obra. Ao longo dessa dissertação, a solução encontrada foi realizarmos, nós mesmos, as traduções de várias passagens citadas que originalmente se encontravam em língua estrangeira, quer em relação a *Sweet Tooth*, quer em relação a outros textos literários, teóricos e críticos.

Além de acreditarmos que essa prática resulta em uma maior uniformidade das citações nesta dissertação, especialmente em relação ao romance aqui analisado, trabalhar com o texto original nos permite notar nuances metaficcionais que porventura escaparam ao tradutor brasileiro. Um exemplo que podemos oferecer é o início do próprio romance, quando, no original em inglês, lemos: “My name is Serena Frome (rhymes with plume)” (McEWAN, 2013a, p. 1)². Em determinado momento desta dissertação, traduzimos esta passagem como “Meu nome é Serena Frome (rima com plume [pluma])”. Na tradução para o português, publicada pela Companhia das Letras, lemos: “Meu nome é Serena Frome (a pronúncia é Frum)” (McEWAN, 2012, p. 7). Em termos de análise da metaficção, não encontramos, na versão traduzida, o dado relativo à rima e a menção à pluma, que demarca, desde o início do romance, uma das mais importantes questões, a saber, quem escreve quem – quem segura a pena do escritor nesta narrativa: Serena e/ou Tom Haley?

Ao longo de dois anos de pesquisa no Mestrado, fizemos um percurso por entre diversas abordagens teóricas e críticas: além dos estudos tradicionais sobre a metaficção e metalinguagem, enveredamos, por exemplo, pelas regras do jogo paródico, pelas discussões da ficção teórico-crítica e pelos fundamentos dos estudos midiáticos. O que resultou de tal passeio é esta dissertação, que constitui, assim como o romance que ela analisa, um texto multifacetado, quiçá labiríntico. Podemos somente almejar que nossos leitores sintam, lendo este trabalho, uma fração do prazer que sentimos ao nos perdermos e nos encontrarmos no labirinto metaficcional arquitetado por Ian McEwan em *Sweet Tooth*.

² As próximas citações retiradas do *corpus* virão acompanhadas de “*Sweet Tooth*” e o número da página correspondente, entre parênteses.

CAPÍTULO I – Cartografando o cartógrafo Ian McEwan

Ian McEwan é, sem dúvida, um dos mais importantes escritores da literatura inglesa e mundial na contemporaneidade. Em seus mais de quarenta anos de carreira, as narrativas de McEwan têm sido sucesso de público e crítica; vários de seus romances já estamparam as listas de *best sellers*, tanto em seu país natal como em outras partes do mundo. Além dos vários prêmios literários recebidos e o fato de a maioria das resenhas sobre seus textos terem sido positivas, McEwan é, hoje, um dos autores vivos mais estudados em cursos de Graduação e Pós-Graduação de universidades mundo afora.

Em seus textos – romances, contos, roteiros para televisão e cinema, literatura infantil, libreto e oratório –, Ian McEwan tem buscado representar temas e situações próprias de nossa contemporaneidade: “[l]eitores são atraídos pelos trabalhos de McEwan precisamente por causa de sua contínua busca pelo ‘contemporâneo’, [...] pelo ‘espírito’ de nossos tempos” (GROES, 2013, p. 2). Segundo Sebastian Groes (2013, p. 1), “[a] imaginação literária tem uma importante contribuição a fazer ao mapear as nuances da vida privada e da imaginação pessoal, assim como questões mais amplas da nação e do mundo, sendo Ian McEwan o mais importante cartógrafo de nosso tempo”.

O título de cartógrafo de nosso tempo outorgado por Groes a McEwan evidencia alguns pontos sobre sua ficção, a saber, um grande poder de percepção do escritor inglês em relação ao mundo que o rodeia e uma grande (em termos qualitativos e quantitativos) produção literária, capaz de analisar aspectos pessoais, políticos e literários (como veremos em nossa discussão sobre a metaficção em alguns de seus textos) de nossa contemporaneidade. Dominic Head (2007, p. 2) chama a atenção para alguns temas e questões que são centrais para nossa contemporaneidade e que são desenvolvidos por McEwan em sua ficção, a saber, “política e a promoção de interesses pessoais; a violência masculina e o problema das relações de gênero; ciências e os limites da racionalidade; amor e inocência”, que se somam àqueles elencados por Groes (2013, p. 2): “questões sobre moralidade, nacionalismo e história, sexualidade, e a natureza da imaginação e da consciência humana”. Diz-nos ainda Lucia Nobre (2013, p. 18) sobre o escritor:

Sua reputação e fama devem-se à maestria com que lida com temas controversos, porém tão atuais e, sobretudo, tão humanos: as perdas, as obsessões psicológicas, o fervor religioso, a eutanásia, as excentricidades relacionais, o erotismo cínico, a felicidade num mundo

ameaçado por políticas anódinas, guerras programadas, desastres iminentes e incertezas teleológicas. Temas que exploram os ocultos recônditos da alma, ou as zonas de desconforto do comportamento humano, ou os conflitos do ser diante das contingências da vida, florescem e abundam na obra de McEwan, despertando reflexões, posicionamentos, inquietudes, repulsas e paixões.

Neste primeiro capítulo, propomos um percurso pela vida e obra de Ian McEwan, escritor tão complexo e multifacetado. Em outras palavras, propomos um trabalho cartográfico sobre o dito cartógrafo de nosso tempo. Duas razões explicam a organização deste capítulo e as discussões aqui trazidas. A primeira delas diz respeito ao fato de que *Sweet Tooth* é um romance que se volta duplamente em direção a seu criador, ao ficcionalizar o período inicial da carreira de McEwan como escritor e ao trazer intertextualidades diretas com alguns de seus textos publicados anteriormente. A segunda razão consiste em nossa expectativa de poder contribuir com a crítica realizada sobre o escritor e suas narrativas, pois, especialmente em contexto brasileiro, ainda há certa carência de estudos analíticos sobre seus livros e de traduções de seus textos literários.

Dito isto, num primeiro momento, faremos uma apresentação de dados biográficos do escritor inglês e do conjunto de sua obra. A seguir, comentaremos algumas das mais importantes características da ficção de Ian McEwan. Procuramos, nessas duas primeiras seções, apresentar algumas das principais discussões de estudiosos que formam a fortuna crítica do autor. Na terceira e última seção, comentaremos a relação entre o escritor inglês e a metaficção, especialmente em relação a incursões metaficcionais realizadas em quatro de seus romances. Convém ressaltar que não é, de forma alguma, nosso objetivo exaurir as discussões apresentadas neste capítulo. Esperamos, sim, com o trabalho cartográfico realizado, fundamentar as bases para a análise posterior da metaficção em *Sweet Tooth*.

1. Mapeando indícios: Ian McEwan, vida e obra

Ian Russell McEwan nasceu na cidade militar de Aldershot, Inglaterra, em 21 de junho de 1948. Filho de Rose Lilian McEwan e de David McEwan – então soldado e posteriormente major do Exército Britânico –, Ian McEwan passou grande parte de sua infância em bases militares britânicas no exterior, especialmente em Cingapura, Líbia e Alemanha. Tendo nascido pouco tempo após o final da Segunda Guerra Mundial,

McEwan, em entrevista a Kellaway (2001), admite ter convivido desde cedo com os detritos da guerra a seu redor. Em meio a tais detritos, foi na Líbia, em 1956, que McEwan afirma ter sentido nascer sua consciência da força da história e da (geo)política, consciência essa que se faz presente em boa parte de sua ficção. O caso em questão foi a Guerra ou Crise de Suez, quando a Inglaterra e a França invadiram o Egito, a fim de supostamente manter o controle sobre o Canal de Suez, gerando grande revolta na região. Conta-nos o próprio McEwan (1985, p. 7), em sua introdução a *The Ploughman's Lunch*:

Um sentimento antibritânico era naturalmente forte entre libianos, fazendo com que as famílias militares fossem agrupadas em acampamentos armados para sua própria proteção. Minha mãe estava na Inglaterra e, por algumas semanas, eu vivi em uma tenda com outras crianças, não muito longe de onde a metralhadora estava montada. Meu pai era uma figura remota, ordenadora, sempre com um revólver preso a sua cintura. De repente, as rotinas diárias pertenciam a um passado distante e eu entendi, pela primeira vez, que eventos políticos eram reais e que eles afetavam a vida das pessoas – eles não eram somente histórias que os adultos liam nos jornais.

A tal nomadismo, Dominic Head (2007, p. 3) soma o deslocamento de classe pelo qual a família McEwan passou quando o então soldado David McEwan foi promovido a oficial do Exército Britânico. Uma vez que ambos os pais de Ian McEwan eram originários da classe trabalhadora, a família experienciou uma espécie de limbo social, pois a elevação na hierarquia militar significou também uma elevação do *status* social da família em relação ao antigo modelo de classes inglês. Continua Head (2007, p. 3): “Isto foi um importante fator no desenvolvimento de McEwan como escritor, pois lhe possibilitou o trânsito entre as redes tradicionais de filiações de classe de uma forma que se articula à maior dissolução do tradicional modelo de classes pela qual passou a sociedade britânica”.

Aos onze anos, McEwan foi mandado para estudar no colégio interno Woolverstone Hall, em Suffolk, enquanto seus pais continuaram morando em terras estrangeiras. Na escola, pôde desenvolver mais livremente suas ambições artísticas, já que o contexto de sua família era tudo, menos literário (MALCOLM, 2002, p. 1). Em Woolverstone Hall, McEwan mostrou-se um pupilo tímido, porém um leitor voraz. Conta-nos Zalewski (2009, para. 54) que inicialmente ele preferia os mistérios de Agatha Christie e alguns dos *bestsellers* mais refinados, porém logo passou a ler Graham Greene e Iris Murdoch. Envergonhado, assim como sua mãe também o era, pela forma como falava, McEwan recrutou um de seus colegas para corrigi-lo sempre que deslizesse na

gramática. A timidez de McEwan, porém, escondia uma mente ousada, como fica evidente quando, em 1965, ele publicou um poema de humor obscuro em comemoração à então recente decisão de abolir a pena de morte no Reino Unido.

Na escola, McEwan gostava de estudar matemática, porém acabou por estabelecer-se na área de literatura, demonstrando potencial o suficiente a ponto de ser incentivado a se candidatar a uma bolsa de estudos em Cambridge. McEwan narra a Zalewski (2009, para. 55) o que ele considerou uma experiência humilhante perante a uma banca de professores examinadores da Universidade de Cambridge, quando precisou admitir não ter lido a tragédia *Macbeth*, de William Shakespeare, o que o fez recusar-se a responder qualquer outra pergunta.

Em 1967, após ter passado um ano em Londres trabalhando em empregos de meio expediente, McEwan matriculou-se na Universidade de Sussex, onde se graduou em Inglês e Francês. Foi nessa época que suas ambições literárias de fato afloraram, datando alguns de seus primeiros contos desse período entre os anos de 1967 e 1970. No biênio 1971-1972, McEwan cursou o Mestrado em Literatura Comparada na Universidade de East Anglia. Em comum, ambas as universidades tinham a singularidade de serem recém-criadas, carregando o título de novas universidades, o que não era algo exatamente desejado pelos mais tradicionais em um mundo das centenárias Cambridge e Oxford. De toda forma, talvez a novidade em East Anglia tenha sido bastante importante para o desenvolvimento de McEwan como escritor, já que ele pôde submeter alguns de seus contos como parte dos créditos necessários para cursar o Mestrado em Literatura Comparada.

A importância da formação na Graduação e Pós-Graduação para Ian McEwan fica evidente quando pensamos que, durante esse período, ele escreveu vinte e cinco contos, muitos dos quais foram coletados posteriormente em seus dois primeiros livros. Além disso, especialmente durante o curso de Mestrado, sob a tutela dos romancistas e especialistas em estudos literários Malcolm Bradbury e de Sir Angus Wilson, McEwan entrou em contato – lendo e debruçando-se criticamente sobre – com muitos textos e autores da literatura moderna e contemporânea (especialmente estadunidenses), como Norman Mailer, Vladimir Nabokov, John Updike etc. Certamente tal estudo formal da teoria e crítica literária deve ter influenciado alguns dos experimentos que McEwan realizou em sua produção ficcional, especialmente em relação à escrita de textos metaficcionalis.

Após a experiência na Universidade de East Anglia e uma “viagem de ônibus através da ‘trilha hippie’ até o Afeganistão em 1972, McEwan perseguiu uma carreira na literatura” (MALCOLM, 2002, p. 2). Desde 1975 até hoje, McEwan já escreveu³: duas coletâneas de contos: *First Love, Last Rites* (1975) e *In Between the Sheets* (1978); quatro contos ainda não coletados em livros: “Intersection” (1975), “Untitled” (1975), “Deep Sleep, Light Sleeper” (1977) e “My Purple Scented Novel” (2016); quatorze romances: *The Cement Garden* (1978), *The Comfort of Strangers* (1981), *The Child in Time* (1987), *The Innocent* (1990), *Black Dogs* (1992), *Enduring Love* (1997), *Amsterdam* (1998), *Atonement* (2001), *Saturday* (2005), *On Chesil Beach* (2007), *Solar* (2010), *Sweet Tooth* (2012), *The Children Act* (2014) e *Nutshell* (2016); e dois livros de literatura infantil: *Rose Blanche* (1985) e *The Daydreamer* (1995).

Em outras mídias, McEwan produziu um oratório, *Or Shall We Die?* (1983); um libreto, *For You* (2008); três roteiros para o cinema, *The Ploughman’s Lunch* (1985), *Soursweet* (1888) e *The Good Son* (1993, ainda não publicado); e três roteiros para a televisão – “Jack Flea’s Birthday Celebration”, “Solid Geometry” e “The Imitation Game” – que foram coletados em *The Imitation Game: three plays for television* (1981). Algumas adaptações fílmicas de textos de McEwan também já foram realizadas, como os longa-metragens *The Comfort of Strangers* (1990), com roteiro de Harold Pinter e direção de Paul Schrader; *The Cement Garden* (1993), adaptado e dirigido por Andrew Birkin; *The Innocent* (1993), com roteiro do próprio Ian McEwan e direção de John Schlesinger; *First Love, Last Rites* (1997), adaptado por David Ryan e dirigido por Jesse Peretz; *Enduring Love*, com roteiro de Joe Penhall e direção de Roger Michell; e *Atonement* (2007), adaptado por Christopher Hampton, com direção de Joe Wright. Os contos “Solid Geometry” e “Butterflies” também foram adaptados como curta-metragens, com roteiro e direção respectivamente a cargo de Denis Lawson, em 2002, e Max Jacoby, em 2005. Está em fase de produção a adaptação fílmica de *On Chesil Beach*, a ser lançado em 2017, com roteiro do próprio McEwan e direção de Dominic Cook. Desde 2012, ano de lançamento do romance, *Sweet Tooth* já teve os direitos de adaptação comprados pela Working Title Films, embora notícias sobre a produção do filme ainda não tenham sido veiculadas.

³ Entre parênteses, encontram-se as datas de quando os livros foram originalmente publicados. No eventual caso de algum desses textos ser citado no corpo da dissertação, nas referências constará a data da edição consultada pelo pesquisador.

Ao McEwan literário e intermediático, podemos somar ainda o McEwan acadêmico e interdisciplinar, já que ele possui uma também considerável produção em forma de palestras, artigos, ensaios, resenhas etc. Head (2007, p. 2), por exemplo, afirma ser McEwan atualmente um dos mais relevantes pensadores sobre as funções e capacidades da ficção narrativa, tendo ele ajudado a revigorar discussões relativas ao gênero romance dentro e fora da academia. Além de suas reflexões sobre a literatura, McEwan “também tem expressado um interesse contínuo em relação à ciência e à escrita científica” (ELLAM, 2009, p. 14), tendo já refletido sobre aquecimento global, neurologia/neurocirurgia, genética, evolução, física, psicologia etc⁴. McEwan também não se furta a discorrer sobre política e religião, aparecendo constantemente na mídia, seja através de textos de sua autoria e/ou entrevistas com ele realizadas.

Ao longo de sua carreira, Ian McEwan já recebeu diversos prêmios literários e condecorações. Seu romance *Amsterdam* foi o ganhador do prestigiado Booker Prize for Fiction em 1998, tendo McEwan também sido indicado ao prêmio outras quatro vezes: em 1981, por *The Comfort of Strangers*; em 1992, por *Black Dogs*; em 2001, por *Atonement*; e em 2007, por *On Chesil Beach*. Em 1976, recebeu o Somerset Maugham Award por *First Love, Last Rites*. Por *The Child in Time*, foi-lhe concedido o Whitbread Novel Award em 1987. Em 1982, tornou-se membro da Royal Society of Literature, tendo ainda ganho o título honorário de D.Litt. da Universidade de Sussex, sua Alma Matter, em 1989, e o título de Commander of the Order of the British Empire (CBE) em 2000. Ian McEwan foi também recipiente dos seguintes prêmios internacionais: Prix Fémina Etranger, da França, em 1993; Shakespeare Prize, da Alemanha, em 1999; National Book Critics' Circle Fiction Award, dos Estados Unidos, em 2003; e Jerusalem Prize, de Israel, em 2011⁵.

Tamanha profusão de textos, adaptações e premiações indiciam o lugar que Ian McEwan ocupa como um dos escritores mais relevantes da contemporaneidade, especialmente em contexto britânico, mas também mundial. Em seu país natal, além de ser bastante sucedido tanto com o público quanto com a crítica, McEwan, hoje, é o escritor vivo mais lido e estudado nas escolas, de acordo com Ellam (2009, p. 2). É

⁴ Para uma lista da produção não-ficcional de McEwan, consultar a seção “Further Reading” disponível no final do livro editado por Groes (2013) e os seguintes endereços *online*, provenientes do *website* do próprio Ian McEwan, disponíveis em: i. <http://www.ianmcewan.com/bib/articles/index.html>; ii. <http://www.ianmcewan.com/science.html>; acessos em: 5 de junho de 2016.

⁵ Uma lista completa dos prêmios recebidos por McEwan encontra-se disponível em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/ian-mcewan>, acesso em: 5 de junho de 2016.

também Ellam (2009, p. 12) que chama a atenção para o fato de McEwan ser visto, cada vez mais, como o detentor do título de escritor nacional da Inglaterra. Zalewski (2009, para. 10), no perfil de Ian McEwan que escreveu para a revista *New Yorker*, também faz coro a tal alegação:

É agora senso comum que McEwan ultrapassou seus pares e se tornou o escritor nacional da Inglaterra. A imprensa londrina persegue McEwan com uma avidez similar àquela reservada a Amy Winehouse. Logo após a publicação de *On Chesil Beach*, David Cameron, o líder do Partido Conservador, foi fotografado lendo o romance no metrô. [...] Em junho, McEwan mencionou o tema de seu novo romance em um festival literário no País de Gales. No dia seguinte, a primeira página do *The Guardian* declarou: “MUDANÇA CLIMÁTICA COMO ENREDO DE UM ROMANCE DE McEWAN”.

Zalewski rememora alguns eventos da vida de McEwan que receberam bastante atenção da mídia. O primeiro deles é decorrente do divórcio do autor e de sua primeira esposa, Penny Allen, que desencadeou uma disputa nos tribunais pela custódia de seus dois filhos. Insatisfeita com a decisão da corte, Penny Allen fugiu para a França com o filho mais novo do casal, Greg (que então tinha treze anos): “McEwan estava vivendo o pesadelo de *The Child in Time* [o de ter um filho abduzido], e a mídia britânica agarrou-se a tal coincidência” (ZALEWSKI, 2009, para. 79). Após a polícia francesa encontrar Greg, McEwan voltou a Oxford, onde conseguiu a guarda total de seus dois filhos e uma ordem judicial que impede Penny Allen de discutir em público o processo de divórcio e a abdução de seu filho mais novo.

Outro caso que chamou bastante a atenção da mídia britânica foi a descoberta por McEwan, em 2002, da existência de um irmão mais velho, Dave Sharp. Nascido em 1942, quando Rose, mãe de McEwan, ainda estava casada com Ernest Wort – que ocupava um posto no norte da África durante a Segunda Guerra Mundial, onde posteriormente veio a falecer –, Dave foi entregue a uma família para ser adotado. O pai de Ian McEwan, David McEwan, “possivelmente exigiu que Rose abdicasse da criança. O Exército Britânico teria provavelmente o dispensado, por cometer adultério com a esposa de outro soldado” (ZALEWSKI, 2009, para. 47).

Em 2006, acusações de plágio foram dirigidas a McEwan por alguns jornalistas britânicos, baseadas na ideia de que parte de *Atonement*, o período em que Briony Tallis atua como enfermeira na Segunda Guerra Mundial, havia sido plagiado de *No Time for Romance*, autobiografia publicada em 1977 por Lucilla Andrews, romancista que havia

trabalhado como enfermeira durante a Guerra. A repercussão do caso foi tão grande na Inglaterra que vários escritores resolveram sair em defesa de McEwan, entre eles Zadie Smith, Rose Tremain, Margaret Atwood, Kazuo Ishiguro e Thomas Pynchon. O próprio McEwan se defendeu das acusações em um artigo publicado no *The Guardian*, intitulado “An inspiration, yes. Did I copy from another author? No” [Uma inspiração, sim. Eu copiei de outro autor? Não], em que argumenta:

O escritor de um romance histórico pode se ressentir de sua dependência em registros escritos, em memórias e em relatos de testemunhas, ou seja, em outros escritores, porém não há escapatória: Dunkirk ou um hospital em tempos de guerra podem ser concebidos ficcionalmente, mas jamais reinventados (McEWAN, 2006d, para. 5).

Apesar do grande interesse da mídia pela vida de McEwan, Ellam (2009, p. 12) argumenta que, mais do que sua biografia, a atenção e a percepção do público leitor ainda se voltam sobremaneira a sua produção ficcional. Ao longo de sua carreira como escritor de ficção, Ian McEwan conseguiu alcançar significativos números de vendas de livros e recebeu críticas via de regra positivas. De acordo com Malcolm (2002, p. 4), os críticos literários e estudiosos sempre levaram McEwan a sério, embora nem sempre eles tenham gostado de seus livros: o estilo e a técnica de escrita de McEwan sempre chamaram a atenção de tais críticos por seus efeitos refinados, por seu poder de chocar, pela sua capacidade de adotar diferentes pontos de vista (WALKOWITZ, 2005, p. 504); por outro lado, os temas e as situações trabalhados por McEwan em sua ficção – especialmente nos primeiros textos – afastaram alguns leitores não acostumados a circunstâncias extremas de desconforto humano, como pedofilia, estupro, incesto, distúrbios mentais, solidão absoluta, incertezas intensas etc.

No conto “Butterflies”, por exemplo, temos como narrador um homem completamente isolado da sociedade, que, após a morte de sua mãe, troca algumas poucas palavras somente com seu vizinho da frente e com o dono do mercado onde faz suas compras. Certo dia, uma menina da vizinhança aproxima-se dele, e o narrador acaba por convencê-la a segui-lo até um canal abandonado na periferia de Londres com o propósito de verem borboletas. No canal, o narrador acaba por molestar e matar a garota. Apesar do tema sombrio e dos eventos chocantes, a narrativa de McEwan foi construída com uma linguagem milimetricamente arquitetada. Quando, no início do conto lemos “Eu vi meu primeiro cadáver quinta-feira. Hoje era domingo e não havia nada para fazer. E estava quente. Eu nunca tinha visto a Inglaterra tão quente” (McEWAN, 2006a, p. 71), que é

seguido por um diálogo entre o narrador e seu vizinho a partir do qual descobrimos sobre a morte da garota, pensamos que o narrador, assim como nós leitores, está interessado em descobrir como e por que tal tragédia aconteceu. Tal qual uma borboleta, a linguagem de McEwan se metamorfoseia perante um (re)leitor mais atento, quando percebemos a ironia indiciadora da culpa do narrador desde a primeira linha, com “meu cadáver”. A releitura mais atenta à construção da linguagem da narrativa também premia os leitores na seguinte passagem, quando ainda não estamos cientes sobre os eventos que ocorreram no canal: “No final da tarde, eu decidi tomar um banho e me arrumar. Eu tinha tempo para matar” (McEWAN, 2006a, p. 73).

Assim como “Butterflies”, os outros contos coletados em *First Love, Last Rites* possuem a mesma escrita precisamente construída, que acaba por desvelar os temas e eventos macabros de tais narrativas. Não à toa, a edição de tal coletânea de contos publicada pela editora Vintage em 2006 traz o seguinte comentário de Julian Barnes (escritor bastante relevante dentro do universo literário contemporâneo inglês) em sua contracapa: “Escritor talentoso e genuinamente criativo, os detalhes de McEwan geralmente crescem e se tornam imagens estranhas e poderosas... as ironias, ao longo desta impressionante coletânea, são reveladoramente ponderadas”.

In Between the Sheets foi o segundo volume de contos de McEwan, publicado originalmente em 1978, e, como o próprio título já indica – em tradução para o português, *Entre os lençóis* –, tratará de desejos e práticas (algumas nada ortodoxas) sexuais. Se a primeira coletânea de contos trouxe histórias sobre “incesto entre irmãos, travestismo, um rato que atormenta um jovem casal, atores fazendo sexo no meio de um ensaio, crianças assando um gato, abuso infantil e assassinato, um homem que guarda um pênis num jarro e faz uso de geometria esotérica para obliterar sua esposa” (McEWAN, 2015, para. 4), os contos de *In Between the Sheets* discorrerão sobre adultério seguido por vingança na forma de castração do adúltero, uma relação bestial entre uma escritora e seu macaco, uma visão pós-apocalíptica de Londres, a obsessão sexual de um milionário por uma boneca manequim, a suspeita de um pai de que sua filha está se relacionando sexualmente com uma amiga anã e as (des)aventuras de um jovem inglês em Los Angeles.

Após as duas coletâneas de contos, seguiram-se as publicações dos dois primeiros romances de McEwan, *The Cement Garden*, em 1978, e *The Comfort of Strangers*, em 1981. Ambos os romances continuaram a tradição, iniciada com os contos, de chocar os leitores com personagens e(m) situações tenebrosas. Em *The Cement Garden*, temos a história de quatro irmãos que, após a morte de seus pais (e tendo eles

coberto o corpo de sua mãe, que morreu pouco após o pai, com cimento, a fim de esconder sua morte) conspiram e criam sua própria versão da realidade, regada a comportamentos hedonistas e (auto)destrutivos. Já *The Comfort of Strangers* traz um casal inglês viajando em uma cidade no exterior que não é nomeada, mas que somos levados a entender que se trata de Veneza. Neste romance, o casal Colin e Mary acaba por se envolver com um outro casal local, adentrando em uma trama de crueldade, violência e mutilação que acaba na morte de um dos protagonistas. Walkowitz (2005, p. 507) chama a atenção para a eloquência dos títulos de tais romances, sobre como eles nos alertam para as consequências de certas intimidades, não convencionais ou malsucedidas, representadas na forma de um jardim feito de cimento ou do conforto de um estranho.

De acordo com Ellam (2009, p. 6),

[a]o engajar-se com temas tabus como incesto e sadomasoquismo ao invés de simplesmente condená-los, McEwan ganhou a reputação de ser um autor controverso, e, no passado, chegou a ser conhecido pela alcunha de Ian Macabro [Ian Macabre], sendo apontado como um *enfant terrible* da literatura contemporânea britânica.

Em entrevista a Cook, Groes e Sage (2013, p. 151), McEwan comentou sobre a alcunha recebida: “eu dificilmente poderia reclamar do ‘Ian Macabro’. Nunca consigo satisfatoriamente explicar de onde vieram os contos e os dois primeiros romances. No final das contas, eles me levaram a uma perda de fé na ficção, a um impasse, no início dos anos 1980”.

De fato, podemos ver certa mudança de foco na produção de McEwan após a publicação de *The Comfort of Strangers*. A perda de fé na ficção à qual o escritor se refere pode tê-lo impulsionado a testar as águas das narrativas audiovisuais (filmes para o cinema e para a televisão), nas quais o ostensivamente macabro de seus primeiros escritos foi substituído por preocupações de ordem política e histórica, especialmente voltadas às questões feministas e às reivindicações por paz.

O próximo romance publicado por McEwan foi *The Child in Time*, em 1987, seis anos após a publicação de *The Comfort of Strangers*, período esse que representa o maior espaço de tempo que o escritor inglês passou sem publicar uma narrativa literária, desde que começou sua prolífica carreira em 1975. *The Child in Time* possui duas principais linhas de enredo: a abdução de Kate, filha de Stephen e Julie, então com três anos, em um supermercado, e a criação e publicação de um manual governamental sobre o cuidado de crianças. A resposta da crítica a esse romance foi bastante positiva, tendo os

críticos elogiado McEwan por sua maior maturidade como escritor, ao voltar-se a questões mais explicitamente políticas e sociais. Para Head (2007, p. 70), *The Child in Time* marca um ponto de mudança na carreira de McEwan, tendo sido sua primeira tentativa substancial em escrever um romance social, em que o privado e o público sistematicamente se entrelaçam.

Os dois próximos romances publicados por Ian McEwan, *The Innocent* e *Black Dogs*, “representam uma fase significativa de uma escrita política, na qual McEwan examina a trajetória histórica da Europa pós-guerra” (HEAD, 2007, p. 22). *The Innocent*, por exemplo, traz como pano de fundo a operação conjunta de espionagem realizada pelos Estados Unidos e Inglaterra, que de fato ocorreu nos anos de 1955 e 1956 em uma Berlim dividida após o fim da Segunda Guerra Mundial, como está representado na narrativa. Em tal romance, seguimos a perda de inocência do protagonista, o inglês Leonard Marnham, enquanto ele trabalha no túnel destinado a interceptar comunicações soviéticas e se relaciona com Maria, sua amante alemã. A consciência política e histórica de McEwan se manifesta quando percebemos que os eventos narrados em *The Innocent* se passam em um período de confusão e humilhação para a política de seu país natal, quando a condenação dos Estados Unidos à precipitação britânica e francesa que acabou deflagrando a Guerra de Suez comprova claramente a perda de protagonismo por parte do Reino Unido, assim como sua dependência dos Estados Unidos para implantar uma política externa (CHILDS, 2007, p. 11-12). Em *Black Dogs*, o título do romance faz referência ao ataque de enormes cães negros sofrido por June no interior da França um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial, que fez com que ela adotasse uma posição místico-religiosa oposta àquela racionalista de seu marido Bernard. A partir de tais personagens e do casal formado por sua filha, Jenny, e seu cunhado, Jeremy, que é o narrador, o romance se desenvolve permeado pelo embate entre misticismo e racionalidade, ao mesmo tempo em que se volta para questões políticas e históricas, como o legado do Nazismo na Europa pós-guerra e a queda do Muro de Berlim.

Em 1994, Kiernan Ryan (*apud* MALCOLM, 2002, p. 4) resumiu o que considerou a “sabedoria compartilhada” [“received wisdom”] sobre a ficção de McEwan até então:

McEwan começou a década de 1970 como um escritor obcecado pelo perverso, pelo grotesco, pelo macabro. O segredo de seu apelo residia em sua morbidez estilística, no elegante distanciamento a partir do qual narrou atos de abuso sexual, de tormentos sádicos e de pura insanidade.

Porém, próximo ao final da década, seus escritos passaram por uma clara evolução, como um resultado de seu envolvimento crescente com o feminismo e os movimentos pela paz. Seu trabalho politicamente engajado para o cinema e a televisão acabou sendo um marco divisor em sua carreira, a partir do qual sua ficção emergiu transformada. A ameaça claustrofóbica dos contos e de seus dois primeiros romances, deu espaço, nos anos 1980, a um engajamento mais maduro com o mundo mais amplo da história e da sociedade. O sentimento pegajoso do mal iminente que poluía a atmosfera de seus primeiros escritos desvaneceu-se em favor de uma apreensão emergente do poder do amor e da possibilidade de redenção.

Esta narrativa em forma de *exempla* é bastante persuasiva e o próprio McEwan parece ter se filiado a ela, porém Ryan (*apud* ELLAM, 2009, p. 8) adverte que devemos resistir a ela, pois simplificações como essa da trajetória de McEwan como escritor obscurecem as continuidades e contradições de seu próprio trabalho. Por exemplo, nos romances que acabamos de apresentar, apesar de termos uma maior atenção a questões sociais, políticas e históricas, a abdução da filha de Stephen em *The Child in Time*, o ataque sofrido por June em *Black Dogs* e a mutilação de um cadáver realizada por Leonard e descrita em detalhes em *The Innocent* comprovam que McEwan ainda estava disposto a flertar com situações extremas, com o macabro, a fim de chocar seus leitores.

Além disso, outra simplificação que não podemos fazer é em relação aos contos do autor, afirmando que esses representam apenas um mundo claustrofóbico e descolado da realidade. Nesse sentido, Head (2007, p. 2, 6) argumenta que tais contos, que classifica como literatura de choque, são políticos na medida em que podem ser vistos como uma estratégia para despertar a consciência coletiva, respondendo à crise por qual passava o sujeito, incapaz de se definir como parte de uma sociedade em fortes mudanças e deslocamentos. Assim, além de podermos ver nos primeiros textos de McEwan o impulso ético que ele desenvolveu mais ostensivamente em textos posteriores, a estratégia de chocar o leitor pode representar uma tentativa de abrir a literatura para o universo psicológico no qual o sentimento de crise do sujeito poderia ser sentido. “Dead as they come” e sua *mise en abyme* intertextual em *Sweet Tooth*, por exemplo, como será discutido no terceiro capítulo desta dissertação, reverberam importantes questões em relação às políticas de gênero e de representação de mulheres por escritores homens, metafictionalmente articuladas na narrativa.

Enduring Love e *Amsterdam*, os dois romances seguintes de Ian McEwan, certamente provocaram certas fissuras em tal “sabedoria compartilhada”. O primeiro, publicado em 1997, inicia com o já emblemático acidente de balão, que resulta na morte

de um homem e acaba por dar início à obsessão amorosa, de cunho religioso (no decorrer da narrativa, descobrimos tratar-se da síndrome de Clérambault⁶), que Jed passou a ter por Joe, o narrador do romance, obsessão tamanha que chegou a colocar em risco a vida do próprio Joe e de Clarissa, sua companheira. Através das trajetórias da ciência e da investigação científica, acompanhamos o percurso de Joe como um personagem tentando retomar o controle de sua vida após o trauma do acidente de balão e de todo o perigoso assédio realizado por Jed. Assim como em *Black Dogs*, em *Enduring Love* temos personagens que defendem diferentes formas ou sistemas para compreensão da realidade: à visão racional de Joe, opõem-se a visão religiosa de Jed e a visão romântico-poético-literária de Clarissa, que é crítica literária e está pesquisando o poeta romântico inglês John Keats.

Por sua vez, *Amsterdam* tem seu início no enterro de Molly Lane, onde família e amigos estão reunidos. Dois dos presentes, Clive Linley e Vernon Halliday, que são melhores amigos, haviam sido amantes de Molly e, tendo sido afetados pela luta e desgaste nela impostos por sua doença fatal, firmam um pacto no qual um ficaria responsável pela eutanásia assistida do outro, em caso semelhante. No romance, após uma série de difíceis decisões morais, mal-entendidos e surpresas, Clive e Vernon rompem sua amizade irreconciliavelmente, o que leva cada um deles à resolução de matar o ex-melhor amigo, seguindo adiante com o plano outrora firmado, em uma viagem que fazem até a capital da Holanda. *Amsterdam*, incursão de McEwan no gênero sátira social, acaba por alcançar um desfecho absurdo pela total amoralidade de seus personagens. O romance é comumente apontado pela crítica como sendo um vencedor menor do Booker Prize. Para Childs (2007, p. 13), apesar de o romance comprovar a habilidade de McEwan em criar reviravoltas macabras para temas próprios de nossa contemporaneidade – como é o caso da eutanásia –, essa foi uma situação em que um escritor merecedor ganhou o prêmio pelo livro errado, já que *Enduring Love* e especialmente *Atonement* são considerados pela crítica especializada como maiores realizações literárias.

Os dois primeiros romances publicados por McEwan no novo milênio, *Atonement* e *Saturday*, demonstram um profícuo engajamento por parte do autor com o cânone da literatura inglesa. *Atonement*, além da já mencionada relação com *No Time for*

⁶ A síndrome de Clérambault, também conhecida como erotomania, “é relacionada como uma doença psiquiátrica. Em 1921, o psiquiatra francês Gaëtan Gatian de Clérambault publicou um estudo revisionista e aprimorado sobre o que é conhecido como Erotomania. [...] Trata-se, na verdade, de uma ilusão na qual a pessoa pensa que outra, geralmente de nível social mais elevado, está apaixonada por ela” (GASPARETTO JUNIOR, s/d, para. 1).

Romance, de Lucilla Andrews, traz uma epígrafe que contém um trecho de *Northanger Abbey*, de Jane Austen, que terá fortes reverberações no romance de McEwan. Em tal trecho, a protagonista da narrativa de Austen está sendo veementemente repreendida por seu par romântico por sua propensão a criar significados para a realidade a partir dos parâmetros da literatura gótica, da qual é uma leitora voraz. Também Briony, protagonista de *Atonement*, experimenta os efeitos de deixar a imaginação literária – Briony, além de leitora, é também escritora – interpretar a realidade, numa sequência de eventos cujo desfecho é trágico: a acusação injusta de Robbie, sua encarceração, sua separação de Cecília, sua participação na guerra e as eventuais mortes do jovem casal (AZERÊDO, 2010, p. 9, 12). Em tempo, alguns comentários mais detalhados sobre a metaficção em *Atonement* tomarão lugar na terceira seção deste primeiro capítulo.

Em *Saturday*, lemos a narrativa de um dia na vida de um neurocirurgião londrino, Henry Perowne, cuja felicidade pessoal, em decorrência de suas excelentes relações com esposa, filhos e colegas de trabalho, faz um contraponto a suas preocupações com o destino do mundo. No sábado, dia 15 de fevereiro de 2003, Henry precisará lidar com (e refletir sobre) questões bastante caras a seu tempo: a Guerra no Iraque, (uma suposta ameaça de) terrorismo, além da contingência da vida, que o fez entrar em um acidente de trânsito que quase teve consequências fatais para ele e sua família. Do cânone literário inglês, temos a atualização do romance que narra um dia na vida de um personagem e um substancial uso do recurso fluxo de consciência, estratégias utilizadas pelos escritores modernistas Virginia Woolf e James Joyce, em *Mrs. Dalloway* e *Ulysses*, respectivamente. Em oposição aos escritos modernistas, porém, *Saturday* apresenta questões ligadas à tecnologia em uma luz bastante favorável; segundo Zalewski (2009, para. 83), esse romance pode até mesmo ser visto como um ataque direto, por parte de McEwan, ao ceticismo que as narrativas modernistas demonstravam em relação à ciência.

Do tempo presente de *Saturday*, McEwan retorna à década de 1960, mais precisamente ao ano de 1962, ao escrever *On Chesil Beach*. Nessa narrativa, lemos sobre os medos e apreensões do casal Florence e Edward, que está passando sua lua de mel na praia que intitula o livro. Após um desastroso primeiro encontro sexual, a praia, uma faixa de terra coberta com pedras que separa o mar e a Lagoa Fleet, passa a representar a própria distância e a separação iminente do casal. Ainda, de acordo com Head (2013, p. 118), McEwan faz uso da simbologia da praia e sua relação com a noite de núpcias frustrada para referir-se à “linha divisória entre a liberação sexual dos anos 1960 e a repressão que a precedeu”.

Ciência e tecnologia são novamente temas de um romance de McEwan em *Solar*. Nele, seguimos três momentos da vida de Michael Beard, um cientista ganhador do Prêmio Nobel de Física que se mostra um anti-herói canastrão e picaresco, cuja substancial amoralidade não o previne de ser adúltero, sexista, de incriminar um inocente pela morte accidental de um jovem cientista e deste, roubar sua pesquisa, após morto. Diferentemente de *Saturday*, *Solar*, sendo “uma alegoria cômica sobre as consequências destrutivas do egoísmo” (GARRARD, 2013, p. 124), não irá passar uma imagem tão positiva sobre a ciência e a tecnologia – vinculadas, como estão, à figura do protagonista –, o que, segundo Garrard (2013, p. 123), pode indicar os limites da crença de McEwan na possibilidade de a ciência e a democracia liberal evitarem um apocalipse climático.

Após *Solar*, McEwan manteve a frequência de um livro a cada dois anos, com a publicação de *Sweet Tooth*, em 2012, de *The Children Act*, em 2014, e de *Nutshell*, em 2016. *The Children Act* traz a história de Fiona Maye, juíza da Alta Corte inglesa, que julga casos da vara familiar, e que se vê na situação de decidir sobre o caso de Adam Henry, um jovem de dezessete anos que recusa um tratamento médico, que poderia salvar sua vida, por razões religiosas. Já *Nutshell* parodia diretamente a tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, e se distancia dos textos comumente realistas do escritor, ao fantasticamente trazer um feto como narrador da história, que buscará formas de evitar o assassinato de seu pai desde a barriga de sua mãe.

Aproximando-se dos setenta anos de idade, Ian McEwan felizmente ainda não dá nenhum sinal de que pretende interromper sua produção ficcional. Com base em suas entrevistas, podemos ver que o escritor ainda tem várias ideias para outros trabalhos; ele faz questão de manter um caderno com esboços de possíveis enredos para novas narrativas. “A magnífica produção literária, a consagração do público e a unânime aclamação da crítica testificam a envergadura adquirida pelo escritor na sua trajetória profissional” (NOBRE, 2013, p. 19) como um dos grandes escritores vivos; certamente, um dos escritores merecedores do título de cartógrafo de nossa contemporaneidade.

2. Apontamentos sobre a ficção de Ian McEwan

Como pôde ser observado na primeira seção deste capítulo, Ian McEwan é um escritor bastante prolífico, possuindo uma numerosa produção artística composta por contos, romances e roteiros para narrativas audiovisuais. Além do grande número de

textos, uma outra dificuldade que se apresenta ao pesquisador desejoso de apontar algumas das principais características da escrita do autor inglês é o fato de que sua produção se estende por mais de quatro décadas, tendo McEwan vivido e procurado respostas para muitos tempos presentes ao longo desse período, através da exploração de diversos temas e situações, do exame de variados aspectos sociais e/ou psicológicos e da utilização de múltiplas estratégias de construção narrativa. Assim, uma busca pelas principais características da escrita de McEwan dificilmente poderá apontar algo como pertinente a todo o conjunto da obra, afora sua “prosa cirúrgica” (ZALEWSKI, 2009, para. 56) e o fato de tal conjunto ter sido escrito originalmente em língua inglesa. Podemos, porém, elencar alguns dos pontos mais relevantes em relação a sua produção ficcional, sendo isto o que nos propomos a fazer nesta seção.

Em nossa discussão, ressaltamos o fato de que a crítica, em determinados momentos, aponta que a ficção de McEwan voltou-se mais para o lado macabro do humano e das relações humanas, tendo, em outros, aspectos sociais sido privilegiados. Tal distinção, embora bastante convidativa, não se sustenta: não é, afinal, o macabro também social?, não está o macabro saturado pelo político?, a política e a sociedade, por fim, não permeiam e enredam tudo? De qualquer forma, a insistência na oposição – que na verdade, podemos ver mais como convergência – entre macabro e social acaba por esconder uma gama de temas e tendências pertinentes à ficção do autor inglês, sobre os quais aqui começaremos a lançar um primeiro olhar.

Para os leitores de McEwan, talvez nada seja mais característico de sua ficção que a existência de eventos-chave e situações limítrofes que transformam por completo a vida dos personagens nas narrativas e que rompem com uma situação de anterior equilíbrio (às vezes, porém, nem tão equilibrada assim). Quando pensamos em *Enduring Love*, por exemplo, como não nos lembrarmos imediatamente do acidente de balão? De formas diferentes, argumenta Wood (2009, para. 1), “a maioria dos romances e contos de McEwan são sobre trauma e contingência, sendo ele melhor conhecido como o grande encenador de contingências traumáticas que afligem vidas comuns”. Para o crítico, somam-se ao acidente de balão em *Enduring Love* a abdução de Kate em *The Child in Time*, o ataque dos cães em *Black Dogs*, o assassinato e desmembramento do ex-marido de Maria em *The Innocent*, a acusação injusta feita por Briony em *Atonement*, o acidente de carro em *Saturday* e a lua de mel frustrada em *On Chesil Beach*. Em momentos como esses, em que a tensão chega ao ápice, McEwan costuma desacelerar o tempo da narrativa, como, por exemplo, em *The Innocent*, cuja sequência de desmembramento se estende por

aproximadamente oito páginas, povoadas de reflexões como: “Braços e pernas, e até mesmo a cabeça, eram extremidades que poderiam ser separadas. Mas cortar o resto não era certo. Ele tentou pensar em algum princípio, alguma noção geral de decência que suportasse sua certeza instintiva” (McEWAN, 2005, p. 169).

Assim como Leonard Marnham, no trecho citado acima, os outros personagens de McEwan precisarão tomar decisões sobre como agir diante das contingências traumáticas que os afligem, decisões estas que serão guiadas pelo acionamento (ou não) de seus princípios éticos. Em *Sweet Tooth*, embora não tenhamos um evento traumático nos moldes daqueles apresentados acima, Serena será confrontada pelo grande dilema de agir como espiã do homem que ama. De acordo com Rowe e Upstone (2012, p. 59), na ficção de McEwan, é visível a importância dada à capacidade de ver claramente, agir corretamente e ser bom, ou seja, o autor inglês acaba por criar mundos ficcionais que objetivam falar diretamente com seus leitores e estimular uma investigação sobre a natureza da ação ética de seus personagens. O crítico Dominic Head (2007, p. 13-14) vê a investigação de tais questões éticas na ficção como o grande projeto literário de McEwan, pautado por um olhar direcionado às relações entre personagens, seus dilemas e formas de agência ética e moral. Tal projeto, diz-nos Head (2007, p. 2), passa também por uma “busca [de McEwan] em estabelecer um posicionamento ético viável para o romancista contemporâneo[, algo que é] visível até mesmo em seus perturbadores primeiros escritos”.

A investigação de questões éticas na ficção de McEwan torna-se bastante evidente em sua produção literária mais recente, tendo críticos literários se voltado especialmente para *Atonement* e *Saturday* na busca por pontos de interseção entre ética e estética. Sobre *Atonement*, especificamente, além das já citadas Ellam (2009) e Nobre (2013), temos ainda contribuições de Mathews (2006), D’Angelo (2009), O’Hara (2011) e Cormack (2013), que buscaram, ao longo de seus textos analíticos, avaliar questões como a relação entre fato e ficção e os efeitos devastadores causados por uma mentira, o processo de estetização da ética e como ele desaguou numa ética da alteridade em tal romance, a relação entre ética e conhecimento na narrativa e a construção de um público leitor crítico e eticamente engajado na construção de significados em seu ato de leitura.

O próprio McEwan parece ser bastante ciente da utilização recorrente de eventos-chave em seus textos, e de como eles estão conectados a respostas e reações éticas de seus personagens e público leitor. Não à toa, lemos a seguinte reflexão, saturada de contornos metaficcionais, feita por Jeremy, o narrador de *Black Dogs*:

Momentos decisivos de mudança são invenções de contadores de história e dramaturgos, um mecanismo necessário quando uma vida é reduzida a ou traduzida por um enredo, quando uma moral deve ser subtraída de uma sequência de ações, quando uma audiência deve ir para casa com algo inesquecível que marque o crescimento de um personagem (McEWAN, 1998, p. 50).

Comumente, tais eventos decisivos – situações traumáticas – na ficção de McEwan levam a uma perda da inocência por parte dos personagens, sendo tal perda um dos temas mais importantes e explorados pelo autor inglês em sua obra. Talvez o exemplo mais claro para a perda da inocência seja o processo de desmembramento de um cadáver realizado por Leonard em *The Innocent*, romance não por acaso assim intitulado. Em *Enduring Love*, o narrador Joe, ao voltar ao local onde ocorrera o acidente de balão, reflete:

Como se estivesse andando em uma reconstituição policial, encontrei a trilha pela qual Clarissa e eu havíamos andado e a segui até o local onde havíamos nos protegido do vento. Pareceu-me um lugar já mais ou menos esquecido de minha infância. Nós estávamos tão felizes em nosso reencontro, tão afáveis um com o outro, e agora eu não consigo imaginar um possível caminho de volta àquela inocência (McEWAN, 2004, p. 127).

Na ficção de McEwan, de acordo com Dwelle (2001, p. 682-683), questões relacionadas ao amor, à culpa e ao medo estão envolvidas com a perda da inocência, que é, para tal crítico, o principal interesse do autor inglês ao escrever suas narrativas.

Dilemas, formas de agência e contradições éticas por que passam os personagens ficam especialmente claros devido à grande capacidade de McEwan de entrar na mente de suas criações ficcionais, a ponto de Ridley (2013, p. ix) colocá-lo no patamar de um dos poucos escritores na atualidade capazes de “entrar na consciência de outros, lá guiando o leitor como um Virgílio psicológico”, “oferecendo a sensação completa de ser uma outra pessoa”. Para McEwan, um dos aspectos mais importantes da ficção e da imaginação é sua capacidade de nos colocar no lugar do outro, de desenvolver em nós o sentimento de alteridade. Comentando sobre o ataque terrorista sofrido pelos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001, McEwan (2001, para. 15-16) escreveu:

Se os sequestradores dos aviões tivessem sido capazes de se imaginarem como os passageiros – seus pensamentos e sentimentos –, eles não teriam sido capazes de proceder. É difícil ser cruel a partir do

momento que se permite entrar na mente de sua vítima. Imaginar o que significa ser alguém afora você mesmo está no núcleo de nossa humanidade. É a essência da compaixão, e é o início de nossa moralidade.

Os sequestradores fizeram uso de certeza fanática, fé religiosa equivocada e ódio desumanizador para livrarem-se do instinto humano da empatia. Entre seus crimes, estava a falha da imaginação.

Podemos entender, assim, que, para McEwan, a imaginação e a ficção têm o papel de contribuir para a fomentação de uma visão de mundo ética e moral, a partir dos sentimentos de empatia e alteridade que elas despertam. Críticas negativas à imaginação, porém, não estão isentas de acontecerem no universo ficcional de McEwan. Em *Atonement*, a imaginação descontrolada de Briony e sua tendência para visualizar eventos reais a partir de estruturas de enredo ou parâmetros ficcionais provaram-se trágicas para ela e os demais personagens. Também *Enduring Love* “revela o perigo de uma imaginação hiperativa que possui toda a certeza, erroneamente, de como o outro se sente” (CHILDS, 2007, p. 25).

Malcolm (2002, p. 6) oferece algumas pistas importantes para pensarmos as principais características da escrita de Ian McEwan, quando procura avaliar o engajamento do escritor com quatro tendências que se manifestaram fortemente na ficção britânica das décadas de 1970 e 1980, a saber,

um fascínio com a história, com eventos e processos históricos tanto no passado distante quanto no (às vezes bastante) mais imediato; um interesse por espaços estrangeiros, fora das Ilhas Britânicas, ou por personagens e experiências provenientes de fora dessas; uma proeminência considerável de mescla entre gêneros; e interesses metaficcionais (ou seja, ficção que constantemente lembra a seu leitor de que ela é ficção, também voltando-se aos problemas e às possibilidades ligados a questões gerais de narrativa e ao ato de contar uma história).

Quando pensamos em tais tendências em relação à ficção de Ian McEwan, percebemos, em diferentes momentos da trajetória do escritor, interessantes aproximações e distanciamentos. A seguir, voltar-nos-emos às três primeiras tendências sugeridas por Malcolm, tentando compreender de que forma elas se relacionam com a ficção de McEwan. A quarta tendência apontada, um interesse por narrativas metaficcionais, será nosso foco na próxima seção deste primeiro capítulo.

O primeiro ponto a ser levantado sobre a relação entre McEwan e história é a alternância entre narrativas situadas nos tempos passado e presente. De fato, afora *The*

Child in Time e o conto “Two fragments: Saturday and Sunday, March 199–”, que se voltam a um tempo futuro com fortes contornos distópicos, suas outras narrativas são situadas no presente ou passado. A cronologia dos últimos romances publicados pelo escritor indica a clara alternância entre tempos: as publicações de *Amsterdam*, *Saturday*, *Solar* e *The Children Act* – romances que se voltam para um tempo presente – foram intercaladas respectivamente por *Atonement*, *On Chesil Beach* e *Sweet Tooth*, narrativas que tratam de eventos ocorridos entre as décadas de 1930 e 1970. *Atonement*, curiosamente, é a única narrativa em que a maioria dos eventos ocorre antes de 1948, ano de nascimento de McEwan.

Não foram, porém, somente as narrativas de McEwan que tratam da contemporaneidade que fizeram com que o escritor fosse chamado por Groes (2013, p. 1) de o mais importante cartógrafo de nosso tempo. Em todo seu engajamento com tempos e eventos passados, seja a Segunda Guerra Mundial, a construção e a queda do Muro de Berlim, a repressão sexual dos anos 1960 na Inglaterra ou o funcionamento de agências de espionagem durante a Guerra Fria, McEwan faz uso de uma ótica atualizada por questões e problemáticas próprias da contemporaneidade a fim de perscrutar tais eventos e, em meio a eles, voltar-se para questões próprias do sujeito contemporâneo, como a relação entre contingências traumáticas e escolhas éticas (como mencionado anteriormente). Head (2007, p. 1-2), nesse sentido, argumenta que a trajetória de McEwan – e de outros escritores como Martin Amis, Kazuo Ishiguro e Graham Swift – e o desenvolvimento de uma ficção eticamente engajada perpassa uma compreensão das pressões históricas de seus muitos tempos de escrita.

Além da macro-história, McEwan também já fez uso de sua própria história pessoal ao escrever suas narrativas. Além do personagem Tom Haley em *Sweet Tooth*, que é uma clara recriação ficcional dos primeiros anos da carreira de escritor de McEwan, temos Stephen Lewis em *The Child in Time*, que, além de dividir a profissão de romancista com o autor, ainda tem em comum a infância em bases militares no exterior e a formação em um colégio interno na Inglaterra. Em *Saturday*, Henry Perowne não só ecoa o posicionamento político de McEwan sobre a Guerra do Iraque, como também mora na Fitzroy Square, local de Londres onde McEwan atualmente reside. Em entrevista a Bengley (2002, para. 13), o próprio McEwan afirma haver semelhanças entre ele e a representação do personagem Peter em *The Daydreamer*: “Eu era uma criança introvertida, nunca falava em grupos. Eu preferia amigos íntimos”.

A segunda tendência levantada por Malcolm diz respeito a narrativas desenvolvidas em espaços estrangeiros ao Reino Unido. Para o crítico, o cosmopolitismo, que é parte tão importante da ficção britânica nas décadas de 1980 e 1990, é uma tendência que McEwan adota em alguns de seus textos, mas não em outros (MALCOLM, 2002, p. 8). De fato, se romances como *The Innocent* e *Black Dogs* desenvolvem-se substancialmente em locais outros que não o Reino Unido, e *Amsterdam*, *Atonement* e *Solar* trazem parte de suas narrativas respectivamente na Holanda, França e Estados Unidos, grande parte da obra de McEwan desenvolve-se em seu país natal. Até mesmo em *Sweet Tooth*, a espionagem, que tão costumeiramente desenrola-se em tramas internacionais, ficou restrita ao arquipélago britânico.

Sobre a mescla de gêneros, Malcolm (2002, p. 9) argumenta que McEwan não se engaja profundamente em tal prática, pelo menos não com a mesma intensidade que alguns de seus escritores contemporâneos, como Graham Swift e Angela Carter. Para provar seu argumento, Malcolm afirma que podemos tomar grande parte da ficção de McEwan como exemplos de ficção psicológica, incluindo *Black Dogs*, *Amsterdam* e *Enduring Love*. Se, por um lado, concordamos com o crítico quando ele afirma que grande parte da ficção de McEwan pode ser considerada como psicológica, por outro, tendemos a discordar de sua posição sobre a intensidade da mescla de gêneros em textos do autor inglês. Em *The Child in Time*, por exemplo, a sequência de eventos que permitem Stephen adentrar na plasticidade do tempo (a capacidade de dobrar o tempo, moldá-lo, movimentar-se através dele) e entrar em contato com sua mãe, quando ela estava grávida dele próprio, adquire fortes contornos fantásticos, que destoam do realismo do resto da narrativa. O próprio romance *Enduring Love*, citado por Malcolm, ao trazer cartas e um artigo científico – composto por Introdução, Relato do caso, Discussão, Conclusão e Referências –, todos ficcionais, certamente complica as questões de gênero na narrativa. *Sweet Tooth*, nesse sentido, mostra-se como bastante híbrido em relação aos gêneros, pois além da inserção de contos dentro do romance, temos um passeio através da incorporação, comumente paródica, de elementos e convenções provenientes das narrativas de espionagem, das histórias de detetives e da ficção histórica.

Um outro aspecto relevante da produção ficcional de Ian McEwan é seu interesse pela ciência e pela racionalidade, que passou a ser especialmente visível a partir de 1987, com a publicação de *The Child in Time*. Neste romance, uma interpretação para a plasticidade do tempo é oferecida com base em preceitos da física quântica, que de certa forma explicam a viagem no tempo realizada pelo protagonista Stephen. Além da física

em *The Child in Time*, McEwan se propõe a explorar ficcionalmente os caminhos do racionalismo extremo em *Black Dogs*, da psicologia evolutiva em *Enduring Love*, da neurociência em *Saturday* e de formas renováveis de energia em *Solar*. Malcolm (2002, p. 15) sugere que o interesse de McEwan por tais questões funcionou como um contraponto à severa irracionalidade de muitos de seus personagens (especialmente aqueles dos contos), em que o escritor acabou por revelar, em sua ficção, algumas das “possibilidades da razão, da racionalidade, e, acima de tudo, da ciência”. “Seu primeiro deus foi Freud. Agora é Darwin”, diz-nos Zalewski (2009, para. 61). Henry Perowne, o protagonista neurocirurgião de *Saturday*, ecoa a visão de Darwin e muito possivelmente do próprio McEwan sobre a ciência: “*Há grandeza nesta visão da vida*” (McEWAN, 2006b, p. 55, ênfase original).

A inclinação de McEwan às questões da ciência e tecnologia é confirmada em uma anedota contada por ele a Zalewski (2009, para. 4), que envolve uma tarde em companhia de Julian Barnes, seu amigo e também escritor:

Julian estava lendo um artigo no *Guardian* sobre um navio que, em 1893, ficou preso no gelo polar. Os exploradores montaram uma turbina de vento rudimentar para gerar eletricidade, e o diário de bordo do capitão descrevia como eles conseguiram fazê-la funcionar pouco antes do último pôr do sol que marcava o início da escuridão do inverno ártico. Julian me entregou a história. Eu a li e disse: “Isso é incrível. Uma turbina de vento em 1893!”. Ele disse: “Não, não, eu quis chamar atenção para a descrição feita pelo capitão do último pôr do sol. Que bela passagem de prosa”. E eu disse: “Oh. Sim, sim”.

Embora tal passagem seja um retrato um tanto equivocados do interesse de McEwan por “belas passagens de prosa” – quando, por exemplo, o escritor, em outra oportunidade, já escreveu uma defesa à máxima de Nabokov de “acariciar os detalhes” na ficção (McEWAN, 2013b, para. 7) –, ela nos revela a mente científica que constantemente faz companhia à mente literária do autor.

Head (2007, p. 15), sobre a relação entre ciência/racionalidade e a produção literária de McEwan, argumenta que a ficção do escritor inglês deixa clara “uma busca contínua por formas sistemáticas de conhecimento do mundo”, sendo sua preocupação com os modelos de conhecimento o que o distingue de outros escritores contemporâneos. O próprio McEwan, em entrevista a Cook, Groes e Sage (2013, p. 147), ao refletir sobre o papel das ideias e das formas de conhecimento em suas narrativas, afirma: “Eu gosto que romances, além de seu conteúdo emocional e sensual, tragam alguma musculatura

intelectual e engajamento com o mundo”. Isso não quer dizer, porém, que o caráter ficcional das narrativas de McEwan seja suplantado pela ciência, já que esta, ao adentrar o universo estético de suas obras, torna-se também condicionada pelo fazer ficcional.

Por fim, se, para o escritor, “a ciência é comparável à literatura como uma forma pela qual o mundo pode ser entendido” (McEWAN *apud* COOK; GROES; SAGE, 2013, p. 149), ele admite, ao analisar duas passagens escritas por Updike e Nabokov, que a riqueza da literatura mostra-se a partir da relação entre consciência e subjetividade, que é capaz de alargar um pouco as rígidas fronteiras da individualidade, sendo que “isso não ocorre quando se aprende a função do Bóson de Higgs” (McEWAN, 2013b, para. 8).

Além dos principais temas e preocupações desenvolvidos por McEwan em sua ficção, críticos também costumam destacar a própria linguagem utilizada pelo autor. Ao se propor a adentrar a mente de diversos personagens, que vivem as mais diversas situações e a elas reagem de variadas maneiras, McEwan sabiamente variou bastante seu estilo durante sua trajetória como escritor. Assim como Tom Haley em *Sweet Tooth*, McEwan procura experimentar bastante antes de começar de fato a escrita, a fim de encontrar a voz ideal para a narrativa: “Você precisa sentir que não é somente uma ideia. [...] Precisa estar dentro de você. Eu tomo muito cuidado para não começar algo sem deixar antes passar certo tempo, até sentir que está pronto para sair. Eu sou muito bom em não escrever” (*apud* ZALEWSKI, 2009, para. 110). Sobre as especificidades das narrativas de McEwan do mergulho na mente dos personagens, Ridley (2013, p. ix) argumenta que “[q]uer estejam paralisados, obcecados, repletos de culpa ou passando por processo cirúrgico, os cérebros dos protagonistas de McEwan constroem seu mundo mental à medida que nós, leitores, assistimos e empatizamos”.

Alguns efeitos, porém, sobrevivem às mudanças de vozes e estilos narrativos, estando presentes na maioria dos escritos de McEwan, como sua utilização de “enredos controlados, retenção das revelações, segredos obscuros e eventos-chave promotores de mudanças” (WOOD, 2009, para. 23), que fazem com que os textos do autor sejam dotados de elementos de suspense e mistério. Não por acaso, em seu perfil para a revista *New Yorker*, McEwan (*apud* ZALEWSKI, 2009, para. 7) admite que um de seus objetivos com a escrita ficcional é desenvolver em seus leitores uma fome voraz, que os impulse a continuar a leitura. Tal fome, uma busca pelo desvendamento dos mistérios e informações secretas, costumeiramente esbarra nas manipulações narrativas orquestradas pelo escritor. Sobre tais manipulações, Wood (2009, para. 7) argumenta que elas ocorrem até mesmo no nível das sentenças criadas por McEwan, um autor que “escreve uma prosa bastante

distinta, porém utiliza um tipo de desfamiliarização das narrativas de suspense, em que ele acalenta certa ideia perante o leitor ao mesmo tempo em que prepara alguma outra coisa”. Wood dá como exemplo a passagem de *The Child in Time* em que Stephen encontra Charles Darke na mata, que foi toda construída para dar a ideia de ele havia se deparado com um garoto. A linguagem ambígua no conto “Butterflies”, que discutimos na primeira seção deste capítulo, também demonstra o tipo de manipulação no nível da sentença realizado por McEwan.

A próxima parte deste primeiro capítulo trará uma discussão sobre alguns recursos metaficcionais dos quais McEwan fez uso durante sua trajetória como ficcionista. Nela, entre outros tópicos, discutiremos o tipo de manipulação responsável pelas reviravoltas metaficcionais de *Sweet Tooth* e *Atonement*, quando descobrimos que o romance que estávamos lendo é, na verdade, criação de um (ou mais de um, como em *Sweet Tooth*) dos personagens da própria narrativa.

3. A metaficção em narrativas de Ian McEwan

Como pudemos perceber na discussão realizada até aqui, não foi por acaso que Groes atribuiu a McEwan a posição de cartógrafo de nosso tempo. De fato, muito temos a aprender com o escritor sobre nós mesmos e o mundo ao nosso redor, incluindo aí uma parte bastante especial dele: a literatura. Em suas narrativas, McEwan já buscou claramente abrir um diálogo com a tradição literária do passado, através, por exemplo, de incursões intertextuais e da realização de paródias de textos, escritores e gêneros literários. Além disso, em alguns de seus textos, podemos perceber problematizado o próprio ato de criação ficcional, em que entramos em contato com as dificuldades e possibilidades que existem em relação ao ato de ver, criar e contar uma história. Não por acaso, personagens leitores e escritores povoam as narrativas de McEwan, possibilitando um olhar detalhado sobre os atos e processos de leitura e escrita. Comumente, o autor inglês também insere narrativas menores que irão total ou parcialmente refletir a narrativa maior que as contém. O emprego de tais recursos de construção narrativa é característico de uma escrita metaficcional, que, ao promover um desnudamento do processo de construção textual, faz com que seja fortalecida no leitor a consciência de que em sua frente há um produto, um artefato, além de provocar uma multiplicação de possibilidades

interpretativas, a partir de novas camadas narrativas que vão além de somente a “história em si”.

Em *Sweet Tooth*, todos os recursos criativos citados acima – intertextualidade, paródia, *mise en abyme*, tematização dos processos de leitura e escrita e autoconsciência quanto a sua condição de artefato ficcional – fazem parte da arquitetura densamente metaficcional do romance, fazendo com que ele possivelmente seja o mais metaficcional dentre os textos de Ian McEwan. Tais recursos, porém, não foram utilizados pela primeira vez em tal romance. Em sua trajetória de escrita ficcional anterior a *Sweet Tooth*, o autor já havia feito experimentos bastante relevantes e complexos de caráter metaficcional, sendo seus romances *Enduring Love* e (principalmente) *Atonement* seus grandes êxitos nesse campo. Convém ressaltar, porém, que mesmo em textos em que o escritor não se volta ostensivamente a questões metaficcionais, não raramente podemos encontrar alguns dos recursos mencionados, como veremos, por exemplo, em relação a *The Cement Garden*. Dito isto, nesta terceira e última seção do primeiro capítulo, apontaremos algumas incursões metaficcionais realizadas por McEwan em sua ficção. Para tanto, privilegiaremos uma discussão dos aspectos metaficcionais presentes em *Sweet Tooth* – que serão aprofundados nos próximos capítulos desta dissertação –, examinando suas ocorrências em outros textos do escritor.

Uma discussão aprofundada do fenômeno metaficcional como um todo e de recursos criativos específicos se fará presente nos próximos capítulos. Por ora, fiquemos com duas passagens escritas por David Lodge (2011, p. 213, 215) em *A arte da ficção*. Na primeira delas, o teórico (também crítico e escritor de ficção) oferece uma definição funcional para a metaficção, quando a define como “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escrita”. Embora Lodge tenha delimitado a ocorrência do fenômeno metaficcional a romances e contos, a metaficção pode ocorrer em qualquer forma ou manifestação artística, literárias (além do romance e conto, podemos encontrar ocorrências metaficcionais no teatro e na poesia, por exemplo) ou não, como pintura, fotografia e cinema. Na literatura, especificamente, conta-nos Lodge que, para alguns autores contemporâneos, como Jorge Luis Borges, Italo Calvino e John Barth, “o discurso metaficcional deixa de ser um recurso ou um alibi que o escritor eventualmente usa para escapar às limitações do realismo tradicional e transforma-se na preocupação e na inspiração central da obra literária”. Assim, podemos perceber que alguns textos literários são, de certa forma, mais densamente metaficcionais que outros, ao exporem mais

ostensivamente sua arquitetura ou status ficcional, através de diferentes estratégias criativas, como a paródia, a inserção de *mise en abymes*, a tematização dos processos de leitura e escrita, a exposição das técnicas utilizadas na composição da narrativa etc. Tal gradação entre textos mais ou menos densamente metaficcionais pode ser vista na (meta)ficção de Ian McEwan.

Teceremos algumas considerações sobre a metaficção em relação aos romances *The Cement Garden*, *The Innocent*, *Enduring Love* e *Atonement*, aqui dispostos em uma ordem cronológica de suas publicações originais e na sequência em que serão discutidos. Em nosso percurso, será interessante perceber que, ao avançarmos cronologicamente pelos textos de McEwan, teremos partido de um texto menos ostensivamente metaficcional, como o é *The Cement Garden*, até chegar a um romance como *Atonement*, que possui um elevado grau de metaficcionalidade. Embora tal ordem pareça demonstrar uma preocupação crescente de Ian McEwan com a metaficção em seus textos, ela não é exatamente fiel a todo o conjunto da obra do escritor. Desde 1990, especialmente, até hoje, McEwan tem feito “movimentos mais e menos articulados a suas preocupações metaficcionais” (MALCOLM, 2002, p. 19), arquitetando narrativas em que prevalece ora um caráter realista, ora um caráter reflexivo/metaficcional. Entre a publicação de *Atonement* e *Sweet Tooth*, por exemplo, *Saturday* traz desenvolvidas algumas questões de ordem metaficcional em sua narrativa (como sua própria forma, devedora da tradição modernista); por outro lado, em *On Chesil Beach* e *Solar*, temos narrativas em que não foram claramente configuradas questões metaficcionais. Dito isto, essa sequência proposta de certa forma se articula à posição adotada por McEwan sobre a metaficção no início de sua carreira; de fato, até 1990, com a publicação de *The Innocent*, ou mais especificamente até 1994, quando ele escreveu *The Daydreamer*, suas narrativas não desenvolveram intensamente questionamentos em relação a sua condição de artefato ficcional. Tal fato em parte se explica pelo próprio posicionamento do escritor em relação à metaficção, quando, em 1978, argumentou no *The New Review* que

certamente não há ganho algum ao demonstrar-se mais uma vez, através de ‘ficções’ fechadas em si mesmas, que realidade são palavras e que palavras são mentiras. Não há necessidade alguma de sermos sufocados por esse ciclo em particular – o artifício da ficção pode ser tomado como ponto pacífico (McEWAN *apud* MALCOLM, 2002, p. 11).

Tal entendimento por parte do McEwan de 1978 não se sustenta frente toda a produção (meta)ficcional do escritor até a atualidade. Dessa citação, porém, entendemos

que permanece a crítica feita a ficções fechadas em si mesmas [*self-enclosed fictions*]. Nos textos metaficcionais de Ian McEwan, a literatura nunca irá se autoconter por completo, no sentido de que será uma literatura somente sobre literatura. Há sempre algo mais, desenvolvimentos em nível de enredo e personagens, que irão oferecer o mote ou moldura para que as questões metaficcionais sejam desenvolvidas. Zalewski (2009, para. 9) argumenta que “McEwan acredita que algum movimento ou agitação deve ocorrer em um romance. Embora ele seja animado por ideias, ele nunca colocaria dois personagens sentados em um sofá discutindo filosofias contrárias”. De modo semelhante, mesmo quando suas narrativas propõem-se como ficção sobre ficção, nelas encontraremos, por exemplo, uma trama de espionagem em Berlim durante a Guerra Fria, um terrível acidente de balão seguido por assédio e violência, e uma busca por reparação em meio às atrocidades da Segunda Guerra Mundial.

Em *The Cement Garden*, temos Jack, o segundo mais velho dentre quatro irmãos, como narrador. A partir de sua narração e ponto de vista, entramos em contato com a sequência de eventos que levaram os irmãos a enterrar sua mãe, escondendo sua morte, e as consequências que tal ação provocou na dinâmica das relações entre eles. Além do enredo principal, o romance traz também alguns aspectos interessantes sobre a prática de leitura por parte de Jack. Já no início da narrativa, lemos:

No início do verão de meu décimo quarto ano, um caminhão estacionou do lado de fora de nossa casa. Eu estava sentado no batente da frente relendo uma história em quadrinhos. O motorista e outro homem vieram em minha direção. Eles estavam cobertos por uma camada de poeira fina e pálida, que dava a seus rostos uma aparência fantasmagórica. Ambos assobiavam estridentemente diferentes melodias. Eu me levantei e escondi a história em quadrinhos. Eu desejei estar lendo a página das corridas do jornal de meu pai, ou os resultados do futebol (McEWAN, 2006c, p. 9).

Os homens no caminhão foram os entregadores dos vários sacos de cimento, material que posteriormente seria utilizado para enterrar a mãe dos quatro irmãos. Em tal passagem, porém, destaca-se a percepção de Jack de que seu hábito de leitura de uma história em quadrinhos seria encarado como infantil e não digno do universo masculino adulto no qual ele deseja adentrar. Também sua leitura sobre o que vem a ser uma masculinidade adulta, a partir da observação dos entregadores de cimento, terá importantes reverberações na forma como ele se apresenta – sempre sujo, recusando-se a cuidar de

sua higiene – e se comporta – buscando fazer valer sua vontade, tal como numa competição de assovios dissonantes.

A representação de Jack como leitor encontrou maior profundidade a partir de sua relação com um romance de ficção científica que ganhou de sua irmã mais nova, Sue, como presente de aniversário.

Passei toda a manhã deitado na cama, lendo o livro que Sue tinha me dado. Foi o primeiro romance que eu li do início ao fim. Esporos minúsculos portadores de vida, que flutuavam em nuvens através das galáxias, haviam sido tocados por raios especiais de um sol agonizante e se transformaram num monstro colossal, que se alimentava de raios X e que estava agora aterrorizando o tráfego espacial entre a Terra e Marte. Era a tarefa do Comandante Hunt não somente destruir essa besta, mas também livrar-se de seu gigantesco corpo.

“Permiti-lo vagar para sempre no espaço”, explicou um cientista a Hunt em uma de muitas reuniões, “não somente criaria o risco de colisões, mas quem sabe o que outros raios cósmicos poderiam fazer a sua massa apodrecida? Quem sabe quais outras mutações monstruosas poderiam emergir de sua carcassa?” (McEWAN, 2006c, p. 36).

A leitura desse romance de ficção científica (que permanece anônimo durante a narrativa de McEwan) por parte de Jack suscitará diversas reações no personagem: defronte ao espelho, ele reflete sobre sua aparência física em relação à tripulação da nave espacial, sonha acordado com o Capitão Hunt e suas aventuras, e até mesmo em sua festa de aniversário demonstra impaciência para voltar à leitura do romance. Além das reações afetivas suscitadas em Jack-leitor, também a importância da releitura é tematizada na narrativa de McEwan, quando Jack afirma: “Três semanas após a morte de nossa Mãe, eu comecei a reler o livro que Sue havia me dado no meu aniversário. Eu fiquei surpreso com a quantidade de coisas que não havia percebido” (McEWAN, 2006c, p. 82). Entre outras questões, algo que havia passado despercebido a Jack foi o fato de que, “durante as longas horas em que não havia decisões urgentes a serem tomadas, o Comandante Hunt passava o tempo ‘lendo e relendo as obras primas da literatura mundial, e escrevendo seus pensamentos em um grande caderno, enquanto Cosmo, seu cão fiel, cochilava a seus pés”” (McEWAN, 2006c, p. 82). A partir da utilização das aspas, temos passagens exatas do romance de ficção científica citadas por Jack, que tematizam a passagem de um nível narrativo a outro, onde uma história encontra-se inserida na outra. A essa proliferação de níveis narrativos, soma-se uma multiplicação de leitores e leituras sendo feitas: o leitor de McEwan lê Jack lendo o Capitão Hunt ler as obras primas da literatura mundial.

A sobreposição de níveis narrativos e de leitores em *The Cement Garden* não é indicativa de um ato vazio que busca somente tornar a estrutura do romance complexa, uma vez que o labirinto metaficcional criado em nível de estrutura irá incidir no ato de leitura e interpretação do romance, a partir do diálogo entre os diferentes níveis narrativos. A história de ficção científica, ao ser arquitetada na trama maior do romance de McEwan, reflete alegoricamente a situação pela qual passam os irmãos Julie, Jack, Sue e Tom: “massa apodrecida”, “mutações monstruosas” e “carcaça” indiciam o ciclo destrutivo e desenfreado no qual entram os irmãos após a morte de sua mãe, em que Jack passa os dias dormindo e se masturbando, Sue se retrai em seus romances e diário, e Julie, com a ajuda de Sue, começa a vestir Tom com roupas de garota. Um momento significativo em que a história menor reflete o romance que a contém – que caracteriza o recurso metaficcional *mise en abyme* – se dá quando Sue e Jack vão até o porão de sua casa a fim de averiguar o estado da tumba de cimento, que passara a expelir um forte odor. Nessa passagem, lemos:

A superfície de concreto estava dividida por uma enorme rachadura, que em alguns lugares chegava a medir meia polegada. Sue queria que eu me abaixasse para olhar. Ela colocou a lanterna em minha mão, apontou e disse algo que eu não consegui ouvir. Quando eu direcionei a luz ao longo da rachadura, eu me lembrei de uma ocasião em que o Comandante Hunt e sua tripulação voaram através da superfície de um planeta desconhecido. Milhares de milhas de um deserto plano e ressequido, cujo solo rígido era quebrado somente por grandes fissuras causadas por terremotos. Não havia montanhas, árvores, casas e água. Não havia vento pois não havia ar. Eles retornaram ao espaço sem aterrisar no planeta e ninguém falou por horas (McEWAN, 2006c, p. 118).

Um planeta desconhecido, deserto e desolado de um romance de ficção científica, assim, acaba por ganhar os contornos, as fissuras, de um jardim de cimento.

A qualidade metaficcional de *The Innocent* se dá através de um diálogo paródico instaurado em relação a uma tradição de romances de espionagem. Como paródia, entendemos a reconfiguração irônica de códigos e convenções literárias, que pode ir de uma postura ridicularizadora do alvo paródico à prestação de uma homenagem. Por se tratar de uma estratégia criativa que marca a diferença em meio à contiguidade, na análise da paródia das narrativas de espionagem em *The Innocent*, devemos conhecer os códigos e as convenções deste gênero literário, buscando perceber como tais códigos e convenções

foram recuperados e acionados (atualizados) em termos de semelhança e de diferença no romance de McEwan, assim como quais foram as consequências resultantes de tal prática.

O personagem inocente, a que o título do romance faz referência, é o inglês Leonard Marnham, técnico em telecomunicações que é enviado, em 1955, para trabalhar em uma operação conjunta de espionagem entre estadunidenses e ingleses, que buscava interceptar comunicações soviéticas em uma Berlim dividida no pós Segunda Guerra Mundial. Embora o Muro ainda não houvesse sido erguido, a separação da cidade em setores e as tensões políticas características da Guerra Fria fizeram com que espões proliferassem em todos os cantos da cidade. Glass, o chefe estadunidense de Leonard, assim o adverte no início da narrativa: “Estava lendo este relatório. Uma das coisas que ele diz [...] é que entre cinco e dez mil pessoas nessa cidade estão trabalhando no setor de inteligência. Isso sem contar os reforços. São pessoas trabalhando diretamente em campo. Espiões” (McEWAN, 2005, p. 8).

Romances de espionagem costumeiramente seguem as aventuras (e desventuras), disfarces, fugas e perseguições de espões como esses descritos por Glass, que atuam diretamente em campo. O fato de Leonard fazer parte da estrutura técnica da operação, que consiste na construção de um túnel a fim de grampear as linhas de comunicação soviéticas, já o distancia da linha de frente da ação e do fogo inimigo, contribuindo para o caráter paródico do romance, uma vez que *The Innocent* se afasta da fórmula tradicional do romance de espionagem. Paródias de um gênero literário, como o é *The Innocent* em relação à tradição de romances de espionagem, articulam-se como “obras que miram um gênero literário específico que é caracterizado por um certo estilo e por certas convenções formais e temáticas” (KORKUT, 2005, p. 17). Sendo uma paródia, o romance de McEwan se constitui a partir de “uma exploração entre diferença e semelhança; como metaficção, ela convida a uma leitura mais literária, a um reconhecimento dos códigos literários” (HUTCHEON, 1980, p. 25).

The Innocent, de acordo com Rennison (2005, p. 109), é “a versão idiossincrática de McEwan de um romance de espionagem [...]. Como podíamos esperar de McEwan, a ênfase no romance é bem maior nas jornadas psicológicas de seus personagens do que no mundo clandestino da espionagem”. Os percursos pelos domínios psicológicos dos personagens na narrativa, especialmente de seu protagonista Leonard, certamente contribuem para o caráter paródico do romance, já que é uma característica não comumente encontrada na tradição de romances de espionagem. Porém, a paródia em *The Innocent* se constitui especialmente a partir de elementos advindos do universo da

espionagem. Diferentemente de outras narrativas de tal gênero literário escritas por autores ingleses, a exemplo da série de romances escrita por Ian Fleming sobre o personagem James Bond, que exalta o poder e protagonismo britânico, *The Innocent* traz uma geopolítica atualizada após as consequências e efeitos da Segunda Guerra Mundial, em que a superpotência ocidental – título que antes pertencia aos britânicos – passou a ser sua antiga colônia americana, os Estados Unidos. A perda de protagonismo por parte dos britânicos é tematizada na forma como seu amadorismo fica evidente perante o profissionalismo dos estadunidenses na forma de conduzir sua operação conjunta de espionagem. As diferenças flagrantes entre eles fizeram com que se instaurasse uma desconfiança mútua, que chegou a seu ápice quando John MacNamee, um cientista do governo britânico, recrutou Leonard para que ele espionasse Glass e outros agentes estadunidenses:

Assim que MacNamee o viu, foi em sua direção, e, juntos, passaram a caminhar ao longo da cerca que marcava o perímetro.

MacNamee havia acendido seu cachimbo entre seus dentes de leite. Ele se inclinou em direção a seu subordinado. “Suponho que você não teve sorte”.

“Na verdade, não”, disse Leonard. “Estive em cinco escritórios diferentes com tempo para fazer buscas. Nada. Já abordei vários técnicos. Eles são todos bastante preocupados com questões de segurança. Não pude insistir muito”.

A verdade era que ele havia passado somente um minuto no escritório de Glass, sem sucesso algum. Ele não achava fácil iniciar conversas com estranhos. Ele havia tentado abrir algumas portas que estavam trancadas, e isso foi tudo (McEWAN, 2005, p. 97-98).

A atuação de Leonard como espião, completamente infrutífera, acaba por estabelecer a paródia no romance de McEwan ao abrir um diálogo com a tradição literária do gênero de espionagem em termos de semelhança, a da ocupação de espião, mas especialmente de diferença, uma vez que o flagrante amadorismo e ineficácia de Leonard contrasta com a representação de espiões mortíferos das narrativas do gênero, a exemplo daquelas de Ian Fleming e John le Carré.

Além da paródia, um outro aspecto relevante em *The Innocent* é o processo de ficcionalização realizado por McEwan em relação a uma operação de espionagem, Operação Ouro (conhecida em inglês como *Operation Gold* e *Operation Stopwatch*), que de fato ocorreu na Berlim dos anos 1955 e 1956. Além da recriação de uma operação factual, McEwan “também quebrou a moldura ficcional da narrativa ao trazer o real

George Blake, agente duplo que havia traído a Operação Ouro desde antes do início da construção do túnel” (CHILDS, 2007, p. 11).

Em *Enduring Love*, seguimos a sequência de eventos que perpassa um traumático acidente de balão e todas as suas consequências. O narrador do romance, o personagem Joe Rose, escritor de livros científicos que acabou se envolvendo em tal acidente, demonstra ter consciência sobre os eventos que compõem a narrativa, ao iniciá-la com a sentença: “O começo é fácil de ser delimitado” (McEWAN, 2004, p. 1). Um pouco mais adiante no romance, o narrador comenta: “Um começo é um artifício, e o que distingue os melhores é o quão significativos eles são em relação ao que se segue” (McEWAN, 2004, p. 17-18). Nessas duas citações, temos não somente o início do romance metaficcionalmente demarcado e exposto, mas também um comentário sobre o artifício “começo” que comumente encontraríamos em discussões e textos de crítica literária. Por fim, o narrador parece ainda convidar o leitor para dentro do texto, provocando-o a avaliar se de fato o início do romance é digno de nota.

A autoconsciência textual em relação ao início da narrativa se estende para outros aspectos da mesma. Diferentemente de *The Cement Garden* e *The Innocent*, *Enduring Love* expõe-se claramente como uma história, como uma narrativa que está sendo contada: “Que idiotice, apressarmo-nos para entrar nesta história e seus labirintos, correndo para longe de nossa felicidade em meio à grama fresca da primavera sob aquele carvalho” (McEWAN, 2004, p. 1). No romance, temos tematizadas as dificuldades em se construir uma narrativa – que envolvem levar em conta diferentes perspectivas para a reconstituição de uma série de eventos e o grau de confiabilidade da memória –, especialmente após um evento traumático como o acidente de balão:

Nós não falamos muito no carro. Parecia suficiente que saíssemos ilesos do tráfego. Agora veio em uma torrente, pós-morte, revivência, resumo, o ensaio da tristeza, o exorcismo do terror. Houve tanta repetição naquela noite dos incidentes, de nossas percepções, e das próprias palavras e frases que refinamos para acomodá-los, que alguém só poderia presumir que havia um caráter ritualístico em jogo, e que, mais que descrições, as repetições eram também encantações (McEWAN, 2004, p. 28).

Tal autoconsciência textual é também articulada a partir de uma explicitação constante das técnicas e estratégias utilizadas na composição da narrativa, como em: “Estou adiando, retardando a entrega de informações. Estou me prolongando num momento anterior porque esse era um tempo em que outros resultados ainda eram

possíveis” (McEWAN, 2004, p. 2). Em outro momento, a técnica cinematográfica de congelamento é acionada, expondo a diferença entre tempo cronológico em que ocorrem as ações e o tempo utilizado para narrá-las na ficção:

No inquérito, as estatísticas relativas à velocidade do vento fornecidas pelo escritório de meteorologia fizeram parte das evidências, e algumas das rajadas, dizia-se, chegaram a setenta milhas por hora. Esta deve ter sido uma delas, porém antes que eu permita que ela nos alcance, permitam-me congelar a imagem – há segurança na imobilidade – para descrever nosso círculo (McEWAN, 2004, p. 12).

Em tal passagem, percebemos o controle total da narrativa e de seu tempo nas mãos do narrador, como uma prerrogativa de/para sua (boa) atuação ficcional, afinal, “[a] melhor descrição de uma realidade não precisa imitar sua velocidade” (McEWAN, 2004, p. 17).

Especialmente em relação aos personagens Clarissa e Joe, podemos observar ainda uma tematização de seus desempenhos como leitores durante o romance, a partir de um olhar sobre o quanto suas leituras afetam e contribuem para a constituição de sua subjetividade e de sua visão de mundo. Joe, como leitor de textos científicos, procura entender toda a situação em que se encontram, em relação à perseguição e ao assédio realizado por Jed, a partir de parâmetros racionais. Clarissa, por outro lado, como leitora de literatura, especialmente do Romantismo inglês e do poeta John Keats, adota uma leitura guiada por sua sensibilidade e emoções. As diferenças entre leituras e os leitores Clarissa e Joe ficam claras, por exemplo, quando esse argumenta em determinado momento na narrativa: “Clarissa pensava que suas emoções eram o guia apropriado, que ela intuitivamente chegaria à verdade, quando, de fato, precisávamos de informações, capacidade de previsão e um planejamento cuidadoso” (McEWAN, 2004, p. 150).

Também em *Atonement* a leitura e a condição de leitor terão um papel importante na narrativa. A leitura profissional e literária de Clarissa, que é crítica e pesquisadora de literatura, será substituída, nesse romance, pela leitura da personagem Briony Tallis, que, no início da narrativa, quando criança, além de leitora, era também uma aspirante a escritora. Se Clarissa, por um lado, possuía “a habilidade de uma crítica literária para ler entre as linhas de uma declaração de amor” (McEWAN, 2004, p. 151), Briony, por outro, era uma criança inexperiente, em um período histórico, a década de 1930, em que eram bastante limitadas a liberdade e a educação sexual para as mulheres na Inglaterra. Assim, ao observar duas situações carregadas de erotismo entre sua irmã, Cecilia, e Robbie, filho da empregada doméstica da família Tallis, e ler o recado que Robbie erroneamente enviou

para Cecilia – Robbie, que tinha a intenção de enviar um pedido de desculpas a Cecilia pelos eventos ocorridos na fonte, acabou mandando, através de Briony, a seguinte nota: “Em meus sonhos, eu beijo sua boceta, sua boceta doce e úmida. Em meus pensamentos, eu faço amor com você durante todo o dia” (McEWAN, 2014, p. 86) –, Briony fez uso de suas deduções, guiadas sobremaneira por sua mente imaginativa e propensa à ficção, para criar uma narrativa que explicasse o estupro de sua prima Lola, acusando injustamente Robbie pelo crime e precipitando as tragédias que destroçariam as vidas do jovem casal. A recriação do crime e posterior acusação feitas por Briony de certa forma estão refletidas em sua prática performática de leitura e escrita, trazidas à tona já no primeiro capítulo de *Atonement*:

Briony era encorajada a ler suas histórias em voz alta na biblioteca, e seus pais e sua irmã mais velha se surpreendiam ao ouvir a garota tímida realizar uma performance tão arrojada, fazendo grandes gestos com seu braço livre, arqueando suas sombrancelhas à medida em que criava as vozes dos personagens, e por vezes tirava os olhos da página para fitar por segundos os olhos de seu público, exigindo sem remorsos a atenção total de sua família enquanto lançava seu feitiço narrativo (McEWAN, 2014, p. 6-7).

Se, em *Enduring Love*, a narrativa traz uma autoconsciência quanto ao fato de ser uma narrativa, uma história, tal autoconsciência é levada ainda mais adiante em *Atonement*, pois, neste romance, a narrativa não se mostra somente como uma história, mas como uma história ordenada explicitamente na forma de um romance. Isso se explica a partir da estrutura complexa que marca a arquitetura de *Atonement*, que é dividida em três partes principais seguidas por um capítulo final na forma de coda⁷. Na primeira parte do romance, seguimos a série de eventos, na mansão da família Tallis em 1935, que concluem na injusta acusação por Briony e a consequente prisão de Robbie. A segunda parte é dedicada aos eventos da Segunda Guerra Mundial e à jornada de Robbie pelo interior da França até chegar à praia de Bray Dunes, onde ocorreu a histórica Evacuação de Dunkirk. A terceira parte do romance, também decorrida durante a guerra, traz uma jovem Briony trabalhando como enfermeira no Hospital St. Thomas; lemos que, concomitantemente a seu trabalho no hospital, Briony escreve seu romance *Two Figures*

⁷ “[...] ‘coda’ é um termo musical que designa uma passagem final de uma peça ou de um movimento, que tipicamente forma uma adição à estrutura básica. O termo foi tomado pelos escritores de ficção para se referir a uma declaração final e reflexiva”, uma espécie de epílogo. Disponível em: <http://myselfpublishingsecrets.com/members/tutorial-series-2-writing-a-better-non-fiction-book/2-41-writing-conclusions-epilogues-coda/>. Acesso em: 24 de julho de 2017.

by a Fountain. Esta terceira parte do romance narra a ida de Briony ao casamento de sua prima Lola e sua visita à casa de Cecilia, onde declara a sua irmã e a Robbie que pretende buscar reparação por seu erro. A manipulação metaficcional por parte de McEwan se dá no capítulo final em coda, que consiste numa narração confessional em primeira pessoa por Briony no ano de 1999, na qual descobrimos que o que acabamos de ler – as três primeiras partes de *Atonement* –, foi, na verdade, sua última versão para *Two Figures by a Fountain*, romance que havia iniciado durante a guerra. Briony, assim, acaba por confessar que sua irmã e Robbie morreram em decorrência dos eventos da guerra sem ter a chance de se reencontrarem, tal como está descrito no final da terceira parte de *Atonement*, sendo sua recriação ficcional dos eventos em *Two Figures by a Fountain* sua última tentativa de reparação. Tal manipulação metaficcional por parte de McEwan em *Atonement* acaba por provocar uma

desestabilização do universo ficcional, solapando a confiabilidade do narrador e trazendo à baila o complexo conflito entre ficção e realidade. Com a alteração do referente interno da obra, revelada por Briony, uma nova “realidade” é apresentada [...]. Por um momento, não se sabe mais o que é ficção e o que é “realidade” dentro do universo ficcional (NOBRE, 2013, p. 288).

Em *Atonement*, a consciência narrativa quanto ao fato de ser (ou de conter) um romance é adensada por referências à forma romanesca e sua relação com a mídia literatura, como a existência de editoras (casas de publicação) e editores (pessoas responsáveis pela edição do livro), a impossibilidade de publicação imediata de *Two Figures by a Fountain* devido aos riscos de um processo judicial por difamação (que embaralha ainda mais as barreiras entre ficção e realidade), a existência de cartas de aceite e rejeição de manuscritos, a reescrita como prática do escritor etc.

Atonement, assim, articula-se reflexivamente de várias e complexas formas, possuindo “uma estrutura complexa e híbrida, regida por uma estética metaficcional” (NOBRE, 2013, p. 176). Nobre (2013), em sua tese de doutorado intitulada *Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme*, ao analisar a narrativa literária, detém-se em variados aspectos como jogos de ambiguidade, paratextualidade, intertextualidade, pluralidade discursiva, espelhamentos narrativos e seus desdobramentos, comentários explícitos sobre o processo de escrita e a multiplicidade de papéis realizados pelos personagens, que atestam a grande

complexidade metaficcional do romance, tanto em nível linguístico-estilístico quanto em nível estrutural-diegético.

O percurso realizado ao longo dos quatro romances aqui discutidos atesta o desenvolvimento de um projeto literário, que, ao longo da trajetória de Ian McEwan como escritor, trouxe à tona importantes reflexões sobre o fazer ficcional em meio a suas tramas literárias. Novas preocupações e questões surgiram ao longo do tempo para o escritor, refletidas nas variadas problemáticas levantadas e diferentes efeitos resultantes de suas incursões metaficcionais. Em entrevista a Zalewski (2009, para. 82), McEwan afirmou: “Nós não podemos retornar ao século XIX. Temos agora uma autoconsciência narrativa da qual jamais podemos escapar, mas nós também não podemos ser esmagados por ela. *Atonement* foi minha tentativa de discutir onde nos encontramos”. *Sweet Tooth*, nesse sentido, configura-se como mais uma substancial tentativa por parte de McEwan em discutir onde nos encontramos em relação à autoconsciência narrativa, e sobre as formas e os ângulos em que o espelho da literatura, a princípio voltado para o mundo, acaba sendo direcionado (também) para a própria literatura.



Neste primeiro capítulo, tal como geógrafos, procuramos cartografar o relevo – composto por elevações, depressões e planícies – da vida e da ficção do escritor inglês Ian McEwan: foram apresentados alguns dados biográficos, o conjunto de sua obra ficcional e algumas das mais importantes características de sua ficção, com especial atenção para os desenvolvimentos metaficcionais presentes em quatro de seus romances. Assim o fizemos já com um olhar voltado à análise de *Sweet Tooth*, que seguirá nos próximos capítulos. Sendo este um romance que se articula em movimento duplamente narcisista – a partir de: i. um voltar-se para si mesmo enquanto artefato literário; e ii. um voltar-se para uma fase da vida de seu escritor e alguns de seus textos ficcionais –, houve a necessidade de tratarmos mais detalhadamente sobre a vida e a obra de Ian McEwan.

No próximo capítulo, começaremos a análise do romance *Sweet Tooth*, através de uma leitura crítica sobre a metaficção, na qual discutiremos aspectos gerais da teoria da metaficção de modo a demonstrar como a estética metaficcional foi arquitetada nesta narrativa.

CAPÍTULO II – Deslocamentos metaficcionais em *Sweet Tooth*

Nesta dissertação, “metaficção” será o termo preferencialmente utilizado para fazer referência à literatura que fala de si mesma. Convém ressaltar, porém, que tal conceito (assim como “autorreferencialidade” e “antiilusionismo”) surgiu num ambiente mais amplo de discussões teóricas em torno do termo-chave “reflexividade”. De acordo com Stam (2003, p. 174), “a reflexividade originalmente se referia à capacidade da mente para tomar a si própria como objeto [...] mas foi estendida metaforicamente à capacidade para a autorreflexão de um meio ou linguagem”. Em geral, a reflexividade está conectada a fenômenos com afixos das famílias “meta”, “auto” e “textualidade” (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1992, p. 205). Na literatura, uma prática reflexiva resulta em textos caracterizados “pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos [...] [seja] sua própria produção, [...] sua autoria, [...] seus procedimentos textuais, [...] suas influências intelectuais [...] ou sua recepção” (STAM, 2003, p. 174).

Neste capítulo, discutiremos diferentes deslocamentos metaficcionais que ocorrem no romance *Sweet Tooth*. Como deslocamento, entendemos os movimentos propostos pelo texto para serem perseguidos por leitores, movimentos esses que podem ser caracterizados como internos, através das diferentes camadas narrativas decorrentes da existência de histórias dentro de histórias, que caracterizam a estratégia de *mise en abyme*; circulares, com um efeito oroboro resultante da reviravolta metaficcional no fim da narrativa; e externos, indo para além das fronteiras do que convencionalmente entendemos como ficcional, a exemplo das imbricações entre ficção, teoria e crítica e da representação da literatura como mídia em *Sweet Tooth*.

Já adiantamos, no capítulo anterior, uma primeira e breve discussão sobre metaficção em relação a quatro romances de Ian McEwan. Neste capítulo, antes de adentrarmos na análise dos deslocamentos metaficcionais presentes na narrativa, discorreremos mais detalhadamente sobre o fenômeno metaficcional. Nesta discussão que segue abaixo, apresentamos algumas definições para tal fenômeno, a origem do termo, a relação entre metalinguagem e metaficção, diferentes funções da metaficção, a problematização feita por textos metaficcionais sobre a relação entre ficção e realidade, a (des)conexão entre metaficção e a tradição clássica realista, entre outras relevantes questões.

1. Considerações sobre a metaficção

O termo “metaficção” foi utilizado pela primeira vez em 1970 por William Gass, escritor e teórico estadunidense, em seu ensaio “Philosophy and the form of fiction”. Neste texto, Gass (1970, p. 24-26) afirmou que a arte do romance mostrava-se como madura, pois os romancistas não mais fingiam que seu trabalho consistia de uma *apresentação* do mundo, pois agora entendiam, na maior parte dos casos, que seu trabalho significava a *criação* de um mundo. A data de 1970 é muito significativa, pois, de certa forma, Gass “estava tentando descrever um fenômeno de seu próprio tempo: os muitos contos e romances que estavam aparecendo, de escritores como John Barth, Robert Coover, B.S. Johnson, Christine Brooke-Rose, Italo Calvino, [John] Fowles, e, claro, o próprio Gass” (FOSTER, 2011, p. 168-169). Diz-nos Bernardo (2010, p. 39) que os textos a que Gass se referiu “subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções. A partir desse diálogo, Gass define metaficção como uma ficção fundada na elaboração de ficções”.

Especialmente desde a década de 1970 até o presente, a prática literária tem sido fortemente marcada por questões reflexivas ou metaficcionais. Convém ressaltar, porém, que a prática de uma literatura reflexiva vem sendo desenvolvida há muito tempo: “[a] metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontrá-la nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus” (BERNARDO, 2010, p. 39). O que faz a metaficção ser uma das marcas da literatura contemporânea é a abundância de textos metaficcionais publicados e suas formas de articulação cada vez mais complexas.

Foi na década de 1980, especialmente com as publicações dos livros *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, de Linda Hutcheon, em 1980 e *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, de Patricia Waugh, em 1984, que discussões teóricas e críticas em torno da teoria e da prática da metaficção se estabeleceram por completo na academia. Em contexto brasileiro, *O livro da metaficção*, publicado por Gustavo Bernardo em 2010, ajudou a sedimentar as pesquisas aqui realizadas. Assim, um olhar sobre as definições destes teóricos para a metaficção faz-se fundamental.

Hutcheon (1980, p. 1) oferece-nos a seguinte definição: metaficção é “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”. Embora o adjetivo narcisista possa parecer depreciativo, Hutcheon explica que tal termo não foi escolhido com esse objetivo; para a teórica, narcisista indica descritiva e sugestivamente a literatura autorreflexiva, autorreferencial e autorrepresentacional (HUTCHEON, 1980, p. 1-2). Além disso, Hutcheon (1980, p. 1) deixa claro que é “o texto narrativo, e não o escritor, que está sendo descrito como narcisista”. Em seu estudo, a teórica desenvolve o argumento de que há dois modos metaficcionais. Por um lado, há textos que são “diegeticamente autoconscientes, ou seja, conscientes de seus próprios processos narrativos. Outros são linguisticamente autorreflexivos, demonstrando sua consciência tanto dos limites quanto dos poderes de sua própria linguagem” (HUTCHEON, 1980, p. 22-23). Ambos os modos, segundo Hutcheon (1980, p. 7), podem aparecer de forma explícita ou implícita:

Textos narcisistas explícitos revelam sua autoconsciência através de tematizações ou alegorias explícitas de sua identidade diegética ou linguística dentro de si próprios. Na forma implícita, tal processo é interno, atualizado; tal texto é autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente.

Para Waugh (1984, p. 2), “[m]etaficção é um termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para seu *status* como artefato, a fim de propor questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade”. Tal definição traz duas importantes informações: o texto literário como artefato e a relação entre ficção e realidade, que serão responsáveis por um movimento duplo por parte de textos metaficcionais, uma vez que “[a]o oferecerem uma crítica sobre seus próprios métodos de construção, estes escritos não somente examinam as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional” (WAUGH, 1984, p. 2).

Embora Waugh destaque a escrita ficcional em sua definição, convém ressaltar que a metaficção é um termo que pode ser estendido a todas as construções artísticas em geral. Bernardo (2010, p. 9), nesse sentido, define metaficção como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Como fenômeno estético, Bernardo (2010) buscou examinar ocorrências metaficcionais na fotografia (Sherman), na pintura (Magritte), na litografia (Escher), no teatro (Shakespeare), na literatura (Machado de Assis, Cervantes, Cortázar)

e no cinema (Coutinho, Hitchcock). Também a relação entre ficção e realidade, característica dos textos metaficcionais, faz-se presente na discussão do crítico brasileiro: “[c]omo sabemos há muito, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção” (BERNARDO, 2010, p. 9). “Além de” (assim como “depois de”) é justamente o que significa o prefixo “meta”, que compõe o termo metaficção.

Estes três estudiosos e os textos acima referidos compõem o alicerce teórico a partir do qual pensaremos a metaficção nesta dissertação. Outras abordagens ao fenômeno reflexivo literário, porém, também merecem menção: Spires (1984, p. 15), por exemplo, ao analisar a evolução do que chama modo metaficcional na tradição romanesca espanhola, assim define a metaficção: “Se nós aceitarmos o modo ficcional como uma tríade formada pelo mundo do autor ficcional, pelo mundo da história e pelo mundo do narratário [...], um modo metaficcional se faz presente quando um membro de um mundo viola o mundo de outro”. Assim, narrativas que contém, por exemplo, *mise en abyme* ou leitores e escritores ficcionais, encaixam-se na definição proposta por Spires. Por outro lado, o teórico não considera a paródia, por si só, como parte do modo metaficcional. Já que nosso entendimento sobre a metaficção parte do pressuposto de que ela é ficção sobre ficção, literatura sobre literatura, não podemos concordar com Spires nesse aspecto, uma vez que a paródia traz à tona e tematiza códigos literários e convenções genéricas.

Também afloraram, em contexto germânico, discussões sobre a reflexividade literária circunscritas em um ambiente costumeiramente intermediático, a exemplo do volume *Metareference across media: theory and case studies*, editado por Werner Wolf (2009). Na introdução para o volume, Wolf (2009) explica que entre os metafenômenos, a metaficção (na forma de narrativa literária) tem sido a área mais prolífica, de onde vêm a maioria das contribuições teórico-críticas. A fim de buscar uma terminologia que possa pensar as relações reflexivas nas diferentes artes/mídias, também a partir de comparações entre elas, Wolf e os demais pesquisadores adotaram o termo metarreferência⁸.

⁸ Wolf (2009, p. 31) define metarreferência como “uma forma especial, transmidiática de autorreferência (comumente não acidental) produzida por signos ou por configurações de signos que são colocados em um nível lógico superior, um ‘metanível’, dentro de um artefato ou performance; esta autorreferência, que pode se estender deste artefato para todo o sistema da mídia, forma ou implica um comentário sobre um nível-objeto, especialmente sobre (aspectos da/o) mídia/sistema a que se referem. Quando a metarreferência é propriamente entendida, no mínimo uma pequena ‘metaconsciência’ correspondente se desenvolve no leitor/recipient, que então torna-se consciente tanto do status midiático (ou ‘ficcional’ no sentido de artifício e, por vezes, ‘inventado’) do trabalho sob discussão quanto do fato de que fenômenos relacionados à mídia estão em questão, ao invés de (hétero)referências ao mundo fora da mídia”.

Via de regra, as incursões teóricas relativas ao fenômeno metaficcional fazem referência ao termo correlato “metalinguagem”. Em seu ensaio “Linguística e poética”, originalmente publicado em 1960, Roman Jakobson, ao se debruçar sobre as funções da linguagem, define como sendo a função metalinguística aquela em que há uma maior incidência sobre o próprio código linguístico. O teórico aponta o papel importante desempenhado pela metalinguagem em nosso cotidiano: “Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código; desempenha uma função metalinguística. [...] ‘Não o estou compreendendo — que quer dizer?’” (JAKOBSON, 2003, p. 127). A metalinguagem é, assim, uma linguagem que toma para si como objeto uma outra linguagem, ou, ainda, o nível linguístico que se posiciona em um nível acima daquele do uso comum das palavras em decorrência de um propósito referencial (NEUMANN; NÜNNING, 2014, para. 4). Traduzir, ou até mesmo aprender uma nova língua, configuram-se como operações metalinguísticas, assim como a definição de um vocábulo em um dicionário.

Chalhub (1988) desenvolve uma discussão acerca da pesquisa desenvolvida por Jakobson em relação às funções da linguagem: dependendo da ênfase nos fatores comunicacionais referente, emissor, receptor, canal, mensagem e código, determina-se, como função da linguagem, respectivamente, as funções referencial, emotiva, conativa, fática, poética e metalinguística. Lemos, ainda, que Jakobson descreve, em seu trabalho, as funções da linguagem, “suas articulações, a hierarquia entre elas, seu modo de organização para, finalmente, apontar o ser poético de uma dada mensagem. Aí se encontra a função metalinguística, contextualizada em articulação com as outras funções de linguagem, principalmente com a função poética” (CHALHUB, 1988, p. 13).

A relação entre as funções poética e metalinguística é especialmente evidente em textos literários, que diferem, por exemplo, de mensagens de informação comunicacional, que busca fazer chegar uma mensagem sem ruídos ao receptor, e de definição científica, que pretende apontar a verdade do objeto de estudo (CHALHUB, 1988), na medida em que

[a] verdade da arte literária é reveladora: rastreia o sentido das coisas, apresentando-as como se tudo fosse novo, porque nova é a forma de combinar as palavras. Suas definições não são limitadoras, nem únicas: a ambiguidade de que se reveste o signo instiga e provoca inúmeros modos de tentativas de apreensão do real (CHALHUB, 1988, p. 9).

Essa preocupação com a nova forma de combinar de palavras, criadora potencial de uma multiplicidade de significados, revela que, quando pensamos em literatura, talvez mais importante que o “sobre o quê” seja o “como”. Ou seja, em textos literários, a arquitetura linguística denuncia um imenso trabalho de seleção dos signos linguísticos, então projetados em uma determinada combinação (eixo paradigmático projetado sobre o eixo sintagmático, se voltarmos à Linguística), que denuncia suas profundas intencionalidade e autoconsciência também a nível de código. Se podemos pensar que tais intencionalidade e autoconsciência a nível de código são características da linguagem literária em geral, em textos metaficcionais (que fazem uso de metalinguagem), elas se tornam especialmente pronunciadas e visíveis, denunciando seu status ficcional e desnudando seu processo de escrita e os códigos e convenções utilizados na construção narrativa.

Para Waugh (1984, p. 4), em narrativas literárias, quando há o emprego de uma metalinguagem, esta toma como seu objeto tanto “os registros do discurso cotidiano, ou, mais usualmente, a ‘linguagem’ do próprio sistema literário, incluindo as convenções do romance como um todo ou formas específicas de tal gênero”. Em ambos os casos, esta prática metalinguística resulta “em uma escrita que consistentemente exhibe sua convencionalidade, que explicitamente expõe sua condição de artifício, e que, portanto, explora a relação problemática entre a vida e a ficção” (WAUGH, 1984, p. 4).

A metalinguagem em narrativas literárias ainda potencializa um interessante efeito, pois revela a condição problemática da linguagem como um todo. De modo geral, a linguagem constitui um problema metafísico irresolúvel, por ser sempre “pletórica e insuficiente: falo sempre mais do que queria e menos do que devia. Uso a palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra me afasta da coisa em si” (BERNARDO, 2010, p. 11). A partir deste problema, temos a explicação do surgimento da metalinguagem, pois “[c]omo a linguagem não me basta, preciso ir além dela e explicá-la” (BERNARDO, 2010, p. 11). Importante ressalva precisa ser feita: “toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, ainda que sobre outras linguagens” (BERNARDO, 2010, p. 11), ou seja, a metalinguagem ainda traz em seu núcleo a mesma relação problemática da linguagem, o mesmo balanço entre excesso e insuficiência. Assim, na literatura, cuja linguagem já se propõe como alicerçada na ambiguidade,

toda metalinguagem a seu respeito, como a teoria da literatura, escorrega nas cascas de banana que ela mesma deixa pelo caminho. Se

toda linguagem é enigmática mesmo que não se queira assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo. Quando a linguagem se quer propositalmente enigmática, como a da ficção, o enigma se dobra e se redobra sobre si mesmo (BERNARDO, 2010, p. 12-13).

Na ficção, toda linguagem atua com um propósito representacional, “de um ‘outro’ mundo ficcional, um ‘heterocosmo’ completo e coerente criado a partir dos referentes ficcionais dos signos” (HUTCHEON, 1980, p. 7). O que faz a metalinguagem em textos metaficcionais é tornar tal fato explícito, exigindo que o leitor reconheça o mundo sobre o qual lê como ficcional, como fundado por linguagem. A narrativa metaficcional, assim, articula a construção e posterior desconstrução do mundo criado, joga com essas duas possibilidades.

Não por acaso, nas discussões teóricas sobre a reflexividade literária, um dos pontos levantados mais relevantes e recorrentes é precisamente a problematização entre ficção e realidade promovida por textos metaficcionais. As teorias tradicionais de mimesis partem do princípio de que a literatura (assim como a arte em geral) representa um mundo exterior, empírico; daí a conhecida metáfora da literatura como um espelho voltado para a natureza, para a “realidade”. Por outro lado, textos metaficcionais atestam que “criações ficcionais são tão reais, tão válidas, tão ‘verdadeiras’ quanto os objetos empíricos de nosso mundo físico” (HUTCHEON, 1980, p. 42), ao conscientizarem o leitor de que a “literatura é menos um objeto verbal que carrega significados, do que sua própria experiência de construir, através da linguagem, um todo autônomo e coerente de forma e conteúdo” (HUTCHEON, 1980, p. 42).

A problematização da relação entre ficção e realidade em textos metaficcionais é devedora de um aumento da autoconsciência social e cultural pelo qual passamos a partir, especialmente, da segunda metade do século XX, responsável por nossa compreensão da linguagem como fundadora e mediadora de nossa percepção da realidade. De acordo com Waugh (1984, p. 3, ênfase original),

[a] simples noção de que a linguagem reflete passivamente um mundo coerente, significativo, e ‘objetivo’ não se sustenta mais. A linguagem é um sistema independente, que se autocontém e que gera seus próprios ‘significados’. Sua relação com o mundo empírico é altamente complexa, problemática e regulada por convenção. Os termos ‘meta’, nesse sentido, são necessários a fim de se explorar a relação entre este sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção, eles são necessários para uma exploração da relação entre o mundo *da* ficção e o mundo *fora* da ficção.

A metaficção, assim, firma-se a partir da compreensão de que uma representação “tal e qual” do mundo empírico é uma empreitada impossível, já que na ficção somente é possível representar os *discursos* de tal mundo (WAUGH, 1984, p. 4).

Bernardo (2010, p. 15, 38) amplia a discussão entre ficção e realidade ao voltar-se para o caráter metafórico da linguagem, quando afirma que:

Se aceito o caráter metafórico de qualquer linguagem, preciso admitir que todo discurso é ficcional. Não digo, entretanto, que ‘tudo é ficção’ nem que tudo seja relativo. Assim como é necessária uma referência absoluta para estabelecer uma relação, o real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra ele. Que o real exista não é minha questão; logo, não posso dizer que tudo seja ficção. Meu argumento é: temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional. [...] [S]ó podemos[, assim,] conhecer a realidade através da ficção.

Em uma interessante comparação com o Mestre das Marionetes de *Dom Quixote*, Bernardo (2010, p. 259) argumenta que, como escritores e leitores de ficção, ou somos o próprio mestre ou estamos a seu lado, enquanto no mundo empírico somos as próprias marionetes que muitas vezes sequer veem os fios que nos manipulam. Estendendo tal comparação à metaficção, os fios condutores tornam-se ainda mais discerníveis, pois, afinal, o processo de construção narrativa é exposto ao leitor. Uma maior compreensão, assim, da construção da realidade narrativa da (meta)ficção, permite uma também maior compreensão sobre a constituição da realidade do mundo fora da ficção. Como argumenta Waugh (1984, p. 3), “[s]e nosso conhecimento do mundo agora é visto como mediado pela linguagem, então a ficção literária (mundos construídos completamente de linguagem) se torna um útil modelo para aprendermos sobre a construção da própria ‘realidade’”.

A problematização das realidades empírica e ficcional e seus desdobramentos fazem com que a metaficção tenha em si o potencial para o desenvolvimento de leitores mais críticos e reflexivos. Já que narrativas circulam a nosso redor incessantemente e não temos como delas escapar, temos que concordar com Stam (1981, p. 47) quando este afirma que “as histórias são um elemento constitutivo fundamental da vida humana. Portanto, são de alguma forma ‘naturais’”. Continua o teórico: “O que não é que alguns tipos de história sejam contadas, ou que sejam contadas sem nos chamar a atenção para

os meios pelos quais são contadas” (STAM, 1981, p. 47). É inegável que uma autoconsciência por parte do leitor sobre os meios pelos quais uma história é contada, **como** ela é contada, pode potencializar o desenvolvimento de uma criticidade no leitor da metaficção. Assim, percebemos que o potencial “pedagógico” da metaficção – uma forma substancial de letramento literário – não se restringe

a um melhor entendimento das estruturas fundamentais da narrativa; [a metaficção] tem também oferecido modelos extremamente precisos para o entendimento da experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma rede de sistemas semióticos interdependentes (WAUGH, 1984, p. 9).

Também Bernardo (2010, p. 166) ressalta o potencial de um desenvolvimento crítico no leitor de textos metaficcionais, quando argumenta que “[a]o quebrar o contrato de ilusão desde o início, o autor dificulta [...] o envolvimento do leitor com a história como se ela fosse verdadeira, para facilitar a reflexão crítica e distanciada sobre as crenças e as ilusões cotidianas”.

Quebrar ou não a ilusão ficcional também é uma discussão recorrente no âmbito da(s) teoria(s) da metaficção. Não por acaso, em *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, Robert Stam (1981) adota o termo “anti-ilusionista” para se referir a textos literários e filmes que adotam uma prática reflexiva-metaficcional. Por trás desta escolha de Stam há o intuito de contrastar a estética reflexiva à tradição realista (ilusionista, nas palavras do teórico) – especialmente aquela do século XIX, que caracteriza o romance burguês. De acordo com Stam (1981, p. 22), “[e]nquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte anti-ilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo”. A tensão entre essas duas formas de fazer ficcional tem alimentado a arte: “[t]odo artista pode optar entre ser um ‘batoteiro’ ou um ‘desmancha-prazeres’. Todo artista pode exibir [ou não] sua própria máscara” (STAM, 1981, p. 19).

Stam (1981) buscou não somente apontar diferenças estéticas entre a metaficção e o realismo. Para o teórico, a questão mais importante na relação entre essas duas modalidades estéticas consistia na proposta política ou ideológica que elas apresentavam: enquanto narrativas metaficcionais eram vistas como uma prática progressista que promoveria um maior grau de mudança e revolução, narrativas realistas representariam uma prática artística retrógrada, burguesa, que induziria os leitores à passividade. Posteriormente, o próprio Stam (2003) reviu este seu primeiro posicionamento, ao

argumentar que é um erro pensar em reflexividade e realismo em termos antitéticos ou mutuamente excludentes. De acordo com o teórico:

Um romance como *Ilusões Perdidas*, de Balzac, e um filme como *Numéro deux*, de Godard, podem ser vistos simultaneamente como reflexivos e realistas, no sentido de que iluminam as realidades cotidianas das conjunturas sociais das quais surgem, ao mesmo tempo lembrando o leitor/espectador da natureza construída de sua própria mimese. O realismo e a reflexividade não são polaridades opostas, mas tendências que se interpenetram e que são capazes de coexistir em um mesmo texto. Portanto, é mais correto falar em um “coeficiente” de reflexividade ou realismo, e reconhecer que não se trata de uma proporção *fixa* (STAM, 2003, p. 175-176, ênfase original).

Além disso, Stam (2003) também reconhece que uma equação de realista com retrógrado e de reflexivo com progressista é bastante problemática, oferecendo como exemplo o gênero fílmico musical, que é marcadamente reflexivo, embora não se proponha, costumeiramente, a desenvolver a criticidade em seus espectadores.

Na metaficção, há, sim, certa relação de negação com o realismo. É importante ressaltar, porém, que essa relação de negação não é voltada a toda ficção que se proponha a pensar a realidade – até porque não há texto ficcional que não o faça. Textos metaficcionais se posicionam, na verdade, contrários à linguagem e às convenções ilusionistas da ficção realista. Segundo Waugh (1984, p. 10), escritores de metaficção

chegaram à noção de que a linguagem ‘cotidiana’ endossa e sustenta estruturas de poder através de um processo contínuo de naturalização pelo qual formas de opressão são construídas em representações aparentemente ‘inocentes’. O equivalente literário-ficcional da linguagem ‘cotidiana’ do ‘senso comum’ é a linguagem do romance tradicional: as convenções do realismo. A metaficção estabelece uma oposição[, assim,] não a fatos ‘objetivos’ do mundo ‘real’, mas à linguagem do romance realista, que tem apoiado e endossado tal visão da realidade.

Para Hutcheon (1980, p. 19), se, por um lado, a clássica ficção realista oferece sentimentos de completude e de que a ação humana é significativa, a ficção contemporânea (que Hutcheon entende ser, em linhas gerais, narcisista) demonstra o potencial que tem a arte de criar uma ordem “real” através de uma construção ficcional. Realismo e metaficção diferem, para a teórica, na forma como se constituem mimeticamente e se apresentam para os leitores. Narrativas realistas podem ser vistas, assim, a partir de uma mimese do produto, que requer que o leitor identifique “os produtos

sendo imitados – personagens, ações, espaços – e que reconheça sua semelhança com aqueles da realidade empírica, a fim de que seu valor literário possa ser validado” (HUTCHEON, 1980, p. 34). Por outro lado, narrativas metaficcionais são caracterizadas por uma mimese do processo, que, ao desnudarem as convenções e desorganizarem códigos, tornam o leitor cada vez mais consciente de sua responsabilidade como decodificador, como participante ativo do processo de construção da narrativa. De acordo com Hutcheon (1980, p. 39), “[o] romance não mais busca somente oferecer ordem e significado para serem reconhecidos pelo leitor. Ele agora exige que o leitor esteja consciente do trabalho, de sua construção, da qual também faz parte [...] como concretizador da obra artística”.

Como maiores êxitos da metaficção, assim, podemos elencar sua problematização da relação entre ficção e realidade, o letramento literário promovido pela exposição de seu processo de construção e de suas convenções e a exigência de um leitor consciente de seu papel como cocriador do texto. Ao alcançá-los, porém, a partir de um voltar-se para si mesma de forma contínua e ostensiva, a metaficção despertou a ira e o desprezo de alguns teóricos e críticos literários mais conservadores. Entre seus comentários depreciativos direcionados ao fenômeno metaficcional, um dos mais comuns foi a alegação de que a metaficção era ficção cheia de si mesma e vazia de todo o resto, levando a um rompimento do vínculo entre arte e vida. A grande quantidade de narrativas metaficcionais que apareceram a partir da segunda metade do século passado foi difícil de aceitar para alguns críticos: “Mais uma história sobre um escritor escrevendo uma história! Mais um *regressus ad infinitum*! Quem não prefere arte que ao menos pareça imitar outra coisa que não os seus processos característicos?” (WOLFE *apud* LODGE, 2011, p. 215).

Especialmente na década de 1970, em muitas resenhas, análises críticas e textos teóricos, a morte do romance foi decretada, sendo textos metaficcionais considerados “antirromances”, como exemplos de uma prática antirrepresentacional. Hutcheon (1980, p. 37) compreende tal reação como uma demonstração de que algumas categorias críticas estavam equivocadas, pois o conceito universalmente aceito de realismo, a princípio apenas uma descrição de um período literário, estava sendo estendido numa tentativa de fazê-lo equivaler ao próprio conceito de ficção. Tal tentativa, de acordo com a teórica, mostra-se como completamente infundada, pois basta olharmos para a gênese do romance moderno, *Dom Quixote*, para percebermos que elementos reflexivos e metaficcionais foram essenciais para o desenvolvimento do gênero. Além disso, continua Hutcheon

(1980, p. 39): “[m]etaficção ainda é ficção, apesar da mudança de foco na narração, do produto que ela apresenta para o processo que ela é. Autorrepresentação ainda é representação”.

Não por acaso, Jonathan Culler (1999) definiu como um dos pontos essenciais da literatura sua condição intertextual e autorreflexiva. Para o teórico, todo texto literário é feito a partir de outros textos literários, como uma resposta a estes, afinal, ele “existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles” (CULLER, 1999, p. 40). Assim, ler um texto literário significa compará-lo com a tradição que o informa, tornando tal leitura, em certo sentido, a própria (prática de fazer) literatura. Culler (1999, p. 41) conclui, assim, que

[o]s romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. [...] A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura.

Uma vez que “qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 115), o que o elevado grau de reflexividade da metaficção contemporânea representou, nesse sentido, foi uma necessidade de o romance teorizar sobre si mesmo, pois só assim, de acordo com Waugh (1984, p. 10), “poderia o gênero estabelecer uma identidade e validade dentro de uma cultura aparentemente hostil a sua narrativa impressa e linear e a seus pressupostos convencionais sobre ‘enredo’, ‘personagem’, ‘autoridade’ e ‘representação’”.

A metaficção, como a ficção em busca de sua identidade, articula-se a partir de diferentes recursos ou estratégias criativas, a exemplo de: intromissão autoral (ou presença explícita do autor dentro do texto) e falas direcionadas ao leitor; *mise en abyme*, com narrativas que, ao se espelharem em movimentos de dobra e redobra sobre si mesmas, duplicam (e tematizam) leitores e processos de leitura; explicitação das técnicas e convenções literárias sendo empregadas na construção da narrativa; paródia, pastiche, colagem, em suma, de todas as estratégias intertextuais; jogos linguísticos; diálogo com outras artes e mídias, como jornal, cinema, música e teatro; diálogo com outras disciplinas ou áreas do conhecimento, como a história, direito e matemática; e incorporação da teoria e crítica literárias na gênese ficcional. Tamanha profusão de possibilidades de criação reflexiva faz com que as funções da metaficção abranjam desde “minar a ilusão estética a uma autorreflexividade poética, comentando os procedimentos estéticos, a partir de uma

celebração do ato de narrar, num jogo de exploração dos limites e possibilidades da ficção” (NEUMANN; NÜNNING, 2014, para. 12).

A metaficção ofereceu (e ainda oferece) novas possibilidades para escritores de ficção pensarem sobre sua relação com o mundo e com a tradição literária. As reflexões dos escritores, que podem vir marcadas por uma ironia corrosiva, por um desejo de homenagear ou por qualquer outra intenção entre tais polos, acabam por celebrar a própria literatura e tudo que a faz possível: seus códigos e convenções, a história literária e, sobretudo, sua elevada capacidade inventiva. Por fim, ao voltar-se para si mesma e para diversos intertextos, a metaficção demonstra o potencial de metaderivação que é essencial à própria ficção: “[p]or essa faculdade de proliferar à custa de si mesma, a literatura pode prosseguir indefinidamente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 124).

2. Para além das fronteiras

O primeiro deslocamento sobre o qual discutiremos será aquele que nos leva para além das fronteiras do que tradicionalmente é entendido como ficcional. Lembremos, nesse sentido, que um dos significados para o prefixo “meta” é exatamente “além de”. *Sweet Tooth* nos leva para além das fronteiras da ficção em dois sentidos: o primeiro diz respeito à incorporação de elementos provenientes das disciplinas teoria e crítica literárias na narrativa ficcional; o segundo, ao representar a mídia literatura apresentando o romance como um objeto desta mídia, alarga nosso entendimento sobre o que vem a ser literatura, pois nos mostra que ela abarca muito além de somente o texto literário.

Uma razão para começarmos nossa análise crítica do romance com os movimentos metaficcionais “para além de”, além da proeminência destes tópicos na narrativa de McEwan, diz a respeito ao fato de que alguns teóricos, como veremos, chegam a definir o fenômeno metaficcional a partir da inserção da crítica e da teoria na narrativa literária. Além disso, uma vez que *Sweet Tooth* traz em sua narrativa definições para a metaficção, esta é uma forma de darmos continuidade a nossa discussão sobre tal fenômeno, iniciada no primeiro ponto deste segundo capítulo.

Sobre a representação da mídia literária, destaca-se a ficcionalização de um ambiente literário inglês no início da década de 1970, ambiente esse vivenciado pelo próprio McEwan em seus tempos como escritor iniciante. Em nossa análise, buscaremos

apresentar os aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais que fazem parte da representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth*.

2.1. Imbricações entre ficção, teoria e crítica em *Sweet Tooth*

Especialmente a partir da década de 1960, podemos perceber a teoria tendo um papel cada vez mais importante no gênero romanesco, e “não somente como alvo de um humor antiteórico, mas como influência formativa e recurso criativo, repertório de histórias embrionárias e de ideias radicais” (GREANEY, 2006, p. 2). A década de 1960, como já vimos, coincide com uma grande expansão dos escritos de ordem metaficcional, com romances e contos voltando-se cada vez mais para sua própria condição ficcional e seus processos de produção e de recepção. Esse voltar-se narcisista da literatura para si própria teve, de acordo com Faria (2012, p. 237-238), duas implicações principais:

Por um lado, tais ocorrências colocam em evidência o caráter de artefato da obra literária, fazendo com que a ilusão de realidade da obra ficcional seja rompida; por outro, as narrativas assim construídas são invadidas pela crítica e/ou pela teoria literária, tornando-se, assim, uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário.

Escritores e escritos metaficcionais têm contribuído para uma problematização dos lugares ocupados pelo escritor de ficção e por teóricos/críticos da literatura. Nesta nova tradição, segundo Al-Shara (2009, p. 1), romancistas têm se mostrado bastante competentes não somente na escrita ficcional, mas também em problematizações teórico-filosóficas sobre tal escrita: “[a]o expressar suas convicções e concepções sobre a teoria e crítica literárias, esses escritores concordam, criticam, parodiam e interagem com críticos da literatura”.

Em narrativas metaficcionais, as imbricações entre ficção, teoria e crítica são abundantes, sendo desdobradas em relação a diversas correntes da teoria e da crítica literária e aparecendo em diferentes graus de complexidade e explicitação. Não por acaso, para o teórico Mark Currie (1995, p. 2), a própria conceituação do fenômeno metaficcional depende de tal relação, quando define a metaficção “como um discurso fronteiro, como um tipo de escrita que se coloca na fronteira entre ficção e crítica, e que toma tal fronteira como seu tema”. A incorporação dos discursos teóricos e críticos pela

ficção não diminui, de forma alguma, o potencial inventivo e criativo desta; pelo contrário, posto que “a fronteira entre ficção e crítica é um ponto de convergência em que ambas assimilam os conhecimentos e as descobertas uma da outra, produzindo uma energia autoconsciente em ambos os lados” (CURRIE, 1995, p. 2).

É interessante perceber que a expansão desse tipo de ficção teórico-crítica corresponde a um entendimento de que essas formas de discurso não são completamente opostas – de fato, parecem, como argumenta Currie (1995, p. 3), cada vez mais inseparáveis – e que detêm um grande poder de influência uma sobre as outras. Tal aproximação cada vez maior pode ser ainda justificada pela ocupação, por uma mesma pessoa, da função de romancista, teórico e crítico literário: diversos escritores, lembramos Currie (1995, p. 3), trabalham em jornais e revistas, por questões financeiras, como resenhistas; por outro lado, teóricos e críticos da literatura, provenientes do meio acadêmico – a exemplo de Umberto Eco, David Lodge e Julia Kristeva –, enveredaram-se pelos caminhos da literatura, escrevendo, na maior parte da vezes, romances que se inserem neste tipo de ficção teórico-crítica.

O caso de Ian McEwan, nesse sentido, é paradigmático, pois parece, de certa forma, compreender as duas categorias descritas acima. Proveniente do meio acadêmico, com graduação e pós-graduação (mestrado em literatura comparada) na área de Letras, distanciou-se de tal meio para dedicar-se a sua carreira de escritor. Nem por isso, porém, deixou de proferir palestras e publicar textos em que expõe suas reflexões teóricas sobre questões literárias, culturais e científicas, além de, especialmente em artigos jornalísticos, comentar criticamente sobre outros escritores e seus textos ficcionais. O livre trânsito e a competência de McEwan em tais áreas resultaram em uma prática teórico-crítica marcada por um trato especial e poético da linguagem e em uma ficção que comumente transgride as fronteiras tradicionalmente impostas a ela, entrelaçando-se com discursos provenientes da teoria e da crítica literária.

Neste movimento de ida para além da ficção, escritores de metaficção (ou escritores do que denominamos “ficção teórico-crítica”) “exploram uma teoria da ficção através da prática da escrita ficcional” (WAUGH, 1984, p. 2). A teoria explorada pode ser tanto alguma já existente, que seria testada, dentro do mundo ficcional, a fim de se reconhecer sua possível validade (num interessante movimento inverso de perscrutação da teoria pela ficção), ou uma teoria própria sobre literatura ou escrita ficcional. Al-Shara (2009, p. 6) argumenta que a existência deste tipo de ficção sobre a qual nos debruçamos foi muito benéfica para o desenvolvimento das disciplinas contemporâneas de teoria e

crítica literária, pois, por não se ver impedido por amarras teórico-metodológicas, o escritor tem total liberdade para realizar seus experimentos narrativos, podendo chegar a resultados inesperados que, por vezes, são recuperados posteriormente pelos discursos teórico-críticos. A liberdade do escritor se explica por sua não obrigação em validar as teorias desenvolvidas, pois, afinal, quando inseridas em um romance, tais teorias gozam do estatuto ficcional por ele proporcionado.

Fazendo coro à afirmação de McEwan de que, em uma ficção, somente ideias não são suficientes, Italo Calvino (*apud* FUX; MOREIRA, 2008, p. 203) argumenta que

É natural porém que exista hoje também uma narrativa que tenha como objeto as ideias, a complexidade das sugestões culturais contemporâneas, etc. Mas fazê-la reproduzindo as discussões dos intelectuais sobre estes assuntos é pouco produtivo. O bonito é quando o narrador dá sugestões culturais, filosóficas, científicas, etc., entre as invenções do conto, imagens, atmosferas fantásticas completamente novas.

Em *Sweet Tooth* (assim como em toda a ficção de McEwan), as ideias teórico-críticas são desenvolvidas de forma muito próxima e orgânica aos acontecimentos em nível de enredo, garantindo uma mais fácil aceitação por diferentes tipos de leitores (com diferentes repertórios intelectuais/culturais) e permitindo a formação de “um complexo narrativo que amplifica suas possibilidades de produção de sentidos em virtude justamente de seu caráter híbrido e plural” (FUX; MOREIRA, 2008, p. 205).

Levando em consideração tais questões, examinaremos quatro estratégias⁹ de construção metaficcional que se constituem como transgressões às fronteiras do ficcional em *Sweet Tooth*, devido a sua imbricação com a teoria e a crítica, a saber: i. teorização sobre o fenômeno metaficcional; ii. teorizações diversas sobre a literatura e a arte em geral; iii. explicitação das técnicas utilizadas na construção narrativa do romance; iv. comentários críticos sobre outros escritores e outros textos literários.¹⁰

⁹ Convém ressaltar que estas quatro estratégias – categorias a serem analisadas – são decorrentes de nossa própria leitura de *Sweet Tooth*, daquilo que encontramos no romance de Ian McEwan.

¹⁰ Entendemos que *Sweet Tooth*, acima de tudo, constitui um grande ensaio ou tratado sobre a leitura. Assim, também poderíamos discutir tal questão dentro do âmbito da ficção teórico-crítica. Por uma questão de organização desta dissertação, porém, as questões da leitura e representação de leitores serão discutidas principalmente no tocante ao recurso *mise en abyme* e à paródia feita em relação às narrativas de espionagem e de detecção.

A organicidade entre teoria e enredo em *Sweet Tooth*, sobre a qual nos referimos, pode ser comprovada, por exemplo, com o comentário de Max, colega de trabalho de Serena no MI5, sobre nuances que caracterizam o trabalho de espionagem:

Neste trabalho, a linha entre o que as pessoas imaginam e o que de fato procede pode se tornar muito turva. Na verdade, esta linha é um grande espaço cinza, grande o suficiente para se perder lá dentro. Você imagina coisas – e você pode fazê-las virar realidade. Os fantasmas tornam-se reais (*Sweet Tooth*, p. 155).

Ora, temos, na verdade, uma fala de um personagem do romance em que a ambiguidade da linguagem literária faz-se substancialmente presente, pois os comentários proferidos por Max podem perfeitamente se referir à escrita (meta)ficcional. Afinal, não é a criação ficcional justamente caracterizada pela criação de fantasmas? E não é a escrita metaficcional uma exploração e uma exposição dessa linha cinza, onde reside a tensão entre imaginação e realidade?

Especificamente sobre a teoria da metaficção desenvolvida em *Sweet Tooth*, seguiremos os comentários de Serena, protagonista e narradora em primeira pessoa do romance, que constantemente comenta sobre suas preferências e gostos literários:

Eu ansiava por uma forma de realismo ingênuo. Eu prestava especialmente atenção, esticando meu pescoço de leitora, a cada vez que uma rua londrina que eu conhecia era mencionada, ou um estilo de vestido, uma pessoa pública, até mesmo uma marca de automóveis. Então, eu pensava, eu tinha uma medida, eu podia avaliar a qualidade da escrita por sua precisão, pelo quanto ela se alinhava a minhas próprias impressões, ou até mesmo pelo quanto tornavam-nas melhores. Eu tive sorte que a maior parte dos escritos ingleses da época seguiam a forma de um documentário social pouco exigente (*Sweet Tooth*, p. 76).

Em um primeiro momento, afirmações com essas de Serena podem causar espanto e estranheza, afinal, ela é narradora de um romance substancialmente metaficcional, que demonstra, a todo instante, que não é um recorte do mundo, mas sim, uma construção linguística, que cria e plasma o mundo narrativo em que habitam os personagens. É bastante irônico, assim, ter Serena como advogada de um realismo (ingênuo), pois sua teoria vai de encontro a sua prática¹¹: ao defender o realismo em um romance, como

¹¹ Como discutiremos em relação à reviravolta metaficcional no fim do romance e à paródia das narrativas de detecção, não podemos nos esquecer que há uma voz narrativa superior que rege a voz e as escolhas de Serena, fazendo com que esta personagem acabe se tornando vítima de sua ironia.

narradora de *Sweet Tooth*, Serena acaba avançando um tipo de escrita metaficcional na qual a literatura fala sobre a própria literatura, chegando até mesmo a criticar (quando pretendia elogiar) uma forma específica da literatura realista, vista como pouco exigente a seus leitores. De fato, ao ansiar por um realismo o mais próximo possível de sua condição, quando, por exemplo, afirma: “Acredito que eu não estaria satisfeita até ter em minhas mãos um romance sobre uma garota em uma pensão em Camden, que ocupasse uma posição subalterna no MI5 e que estivesse solteira” (*Sweet Tooth*, p. 76), Serena desenvolve uma prática metaficcional robusta, em movimentos para além da ficção, que fazem a leitora/narradora Serena e os leitores do romance *Sweet Tooth* verem-se (procurarem-se?) dentro e fora do texto literário.

Serena, como leitora e defensora de uma escrita realista, demonstra desprezo por narrativas reflexivas, quando, por exemplo, assim se posiciona:

Não me impressionavam aqueles escritores (que estavam espalhados pela América do Sul e América do Norte) que se infiltravam em suas próprias páginas como parte do elenco, determinados a lembrar ao pobre leitor que todos os personagens e até eles mesmos eram puras invenções e que havia uma diferença entre ficção e vida. Ou, pelo contrário, insistir que a vida era, de qualquer forma, uma ficção. Somente escritores, eu acreditava, corriam o risco de confundir os dois. Eu era uma empirista nata. Acreditava que escritores eram pagos para fingir, e, quando apropriado, deveriam fazer uso do mundo real, esse que todos nós compartilhamos, a fim de tornar plausíveis suas invenções. Então, nada de questionamentos capciosos sobre os limites de sua arte, nada de ser desleal com o leitor ao disfarçadamente parecer cruzar e recruzar as fronteiras do imaginário. Para mim, não há espaço em livros para o agente duplo. Naquele ano, eu havia tentando ler e descartado autores que meus amigos sofisticados de Cambridge haviam me indicado – Borges e Barth, Pynchon e Cortázar e Gaddis (*Sweet Tooth*, p. 76-77).

Novamente, imperam a ironia e a ambiguidade no discurso de Serena, já que sua prática (meta)ficcional não segue seus apontamentos teóricos: ao rechaçar narrativas metaficcionais, ela o faz teorizando sobre a própria metaficção, a partir de um fazer metaficcional que oferece, inclusive, uma definição para tal fenômeno que muito se assemelha àsquelas apresentadas na primeira parte deste capítulo. Além disso, ao afirmar acreditar que o trabalho do escritor de ficção é fingir, Serena acaba por voltar à etimologia da palavra “ficção”, que vem do latim *fingere*, que significa fingir. Tal fingimento é desconstruído em *Sweet Tooth*, a partir de um movimento metaficcional que escreve sobre a escrita, que ficcionaliza sobre a ficção, que finge, portanto, o próprio fingimento. Por

fim, além de termos mais uma vez uma aproximação do mundo da espionagem com o mundo da escrita de ficção (numa comparação da atividade do escritor com aquela do espião), Serena aponta um dado interessante ao fazer referência a seus amigos de Cambridge, que é o fato de que a literatura metaficcional tem algo de elitista. Spires (1984, p. 126) de certa forma concorda com tal interpretação, ao afirmar que “em geral, este tipo de literatura é elitista, sendo nossa obrigação como professores e críticos expor nossos alunos e colegas a ela”. Tal exposição advogada por Spires é levada adiante no próprio romance que, ao trazer reflexões como as citadas acima, conscientiza o leitor não somente em relação ao estatuto ficcional da narrativa e seus processos de produção e recepção, mas também quanto à própria concepção teórica por trás do fenômeno metaficcional, uma vez que *Sweet Tooth* reflete e é reflexo de teorizações sobre a metaficção.

A teoria da metaficção também adentra *Sweet Tooth* a partir de interações de Serena com o personagem Tom Haley. Quando esse visitou Serena pela primeira vez, os dois examinaram juntos a montanha de romances em formato *paperback* que se amontoava em um dos cantos do quarto da personagem-narradora. Lemos: “Sem sair de sua cadeira, ele se esticou, apanhou *The Magus*, de John Fowles, e disse que admirava partes desse romance, assim como o todo de *The Collector* e de *The French Lieutenant’s Woman*” (*Sweet Tooth*, p. 214). A menção a John Fowles, um escritor que notadamente faz uso dos mais diversos recursos reflexivos em seus textos literários¹², demarca mais uma introdução da teoria da metaficção no romance, pois, ao elogio de Haley, Serena rebate: “Eu disse que não gostava de artifícios, que gostava da vida como eu a conhecia recriada na página. Ele disse que não era possível recriar a vida na página sem artifícios” (*Sweet Tooth*, p. 214). De fato, sendo construção verbal, a literatura não pode reconstruir a vida no papel sem artifícios; assim, podemos concluir que toda narrativa é uma (re)construção artificial, embora somente as metaficcionais exponham tal condição claramente a seus leitores.

Além de comentários teóricos sobre a reflexividade literária, em *Sweet Tooth* também encontramos teorizações sobre a literatura e a arte em geral. Elas se explicam

¹² Linda Hutcheon (1980), em *Narcissistic narrative*, desenvolve todo um capítulo com uma análise do romance *The French Lieutenant’s Woman*, de Fowles, que, em certo sentido, pode ser visto como paradigmático em relação às possibilidades criativas da literatura metaficcional contemporânea. Em sua análise, Hutcheon destaca o processo paródico desenvolvido em relação à tradição literária vitoriana na narrativa de Fowles, assim como a alegoria da liberdade garantida ao leitor por outro personagem, o narrador. Curiosamente, assim como McEwan, também Fowles publicou textos teóricos em que pensou o lugar ocupado pela (sua) literatura.

pela importância que a arte tem para a maioria dos personagens do romance – podemos dizer que a literatura faz-se até mesmo essencial, no caso de Serena. Não por acaso, ao beijar seu colega de trabalho Max, lemos Serena comentar: “Foi tão longo quanto o primeiro, o beijo deste estranho, e por ter quebrado a tensão entre nós, ainda mais prazeroso. Eu me senti relaxar, até mesmo *dissolver*, tal como pessoas fazem em romances românticos” (*Sweet Tooth*, p. 71, ênfase original). Mais do que somente um comentário sobre uma tradição literária, o romance romântico, tal passagem indicia a atitude de Serena em “ler” sua vida a partir de parâmetro desenvolvidos por esta mesma tradição – o que acaba por se tornar substancialmente irônico em um nível metaficcional, pois temos uma personagem literária que pensa sua vida a partir de critérios literários, chegando até mesmo a confundir como “pessoas” os personagens de romances românticos.

Na teorização sobre a literatura desenvolvida no romance, um dos tópicos mais relevantes é a relação entre ficção e ideologia. Nesse sentido, um dos chefes de Serena na Operação Sweet Tooth assim a adverte: “Sua parte vai ser um pouco mais complicada que o resto. Você sabe tão bem quanto eu: não é uma tarefa simples deduzir as visões de um autor a partir de seus romances. É por isso que procuramos um romancista que também escreve jornalismo” (*Sweet Tooth*, p. 107). O romance tematiza, assim, o fato de que a ambiguidade e a pluralidade de significados que caracterizam a linguagem literária não nos permitem uma interpretação clara, direta e inequívoca sobre mensagens de um texto ficcional em relação a posições ideológicas. Não por acaso, a “vingança” de Haley contra o MI5, que o enganou (por meio de uma rede de patrocínio que envolvia fundações que atuavam como intermediárias entre o escritor e a agência de espionagem) e o espionou, veio na forma de um romance distópico, ambientado em uma Londres pós-apocalíptica que mostrava as mazelas e as consequências perversas decorrentes de um sistema capitalista marcado pelo individualismo e pela busca desenfreada por lucro. Max, supervisor direto de Serena na operação, deu voz ao descontentamento de toda a agência de espionagem com relação a *From the Somerset Levels*, o romance distópico escrito por Haley: “Então, o que seu T.H. Haley e o mundinho ficcional de merda dele acrescentam à soma daquilo que sabemos ou com que nos preocupamos?” (*Sweet Tooth*, p. 296). A crítica de Max demonstra que a distopia de Haley, para o MI5, falhou em termos ideológicos e de utilidade prática: afinal, para que(m) serviria um romance como esse? *Sweet Tooth* faz seu leitor refletir sobre tal questão, apontando para a noção de que a literatura não deve servir, em termos de praticidade, a nada nem ninguém.

Uma possível relação entre autor (dados biográficos) e sua obra também é desenvolvida em *Sweet Tooth*. Antes de conhecer Tom Haley, Serena recebeu um arquivo com todos os contos e artigos jornalísticos que ele havia publicado. A leitura de tais textos reverberou fortemente em Serena, pois, uma vez que ela passou a questionar se a representação literária tinha uma contrapartida na “realidade” da vida do escritor, acabou por criar uma representação mental para Haley, como, de fato, um personagem detentor de desejos, ambições, vontades, histórico sexual etc. Sobre Jean, personagem de um dos contos de Haley que estão inseridos em *Sweet Tooth*, “This is love”, e que lemos através de Serena, ela comenta: “Se a genitália mutante de Jean não fosse uma invenção, mas sim uma memória, então eu já me sentia diminuída ou deixada para trás” (*Sweet Tooth*, p. 126). Além disso, uma aproximação entre vida do escritor e sua criação literária é explicitamente comentada pela própria narradora, quando reflete:

Eu estava descobrindo que a leitura se torna tendenciosa quando você conhece – ou está prestes a conhecer – o escritor. Eu havia adentrado a mente de um estranho. Uma curiosidade vulgar me fez imaginar se cada frase confirmava, negava ou mascarava um propósito secreto (*Sweet Tooth*, p. 127).

Ao supostamente adentrar a mente de Haley, Serena admite sentir com ele um grau de intimidade maior do que aquele que sentia com os próprios colegas de trabalho do MI5, o que demonstra o potencial que tem a literatura em desenvolver uma identificação afetiva e imaginativa a partir do ato de leitura. Mesmo com tal intimidade, porém, Serena não se sente confiante em relação ao que esperar de Haley, pouco antes de conhecê-lo:

Se eu estava um pouco nervosa, era porque nas últimas semanas eu tinha me tornado íntima da minha própria versão de Haley. Eu tinha lido seus pensamentos sobre sexo e fingimento, orgulho e fracasso. Já tínhamos uma boa relação, e eu sabia que ela estava prestes a ser reformada ou destruída. O que quer que ele fosse na realidade seria uma surpresa e, provavelmente, uma decepção (*Sweet Tooth*, p. 160).

Ao conhecê-lo, Serena tem uma surpresa dupla: Haley não se assemelha nem a seus personagens nem à projeção mental – o próprio personagem – que ela havia criado. *Sweet Tooth* demonstra, assim, que não há, necessariamente, uma relação biográfica entre escritor de ficção e sua produção.

Outra questão referente à teoria da literatura que é desenvolvida em *Sweet Tooth* diz respeito à relação entre o todo de uma narrativa e a soma dos elementos que a

constituem. Após atuar como revisora e colaborada em um conto de Haley, Serena reflete sobre o processo de criação ficcional:

Enquanto estava deitada no escuro, aguardando o sono, pensei que estava começando a entender alguma coisa sobre invenção. Como leitora, [...] nunca havia me preocupado com este processo. É só puxar um livro da estante e lá estava um mundo inventado e povoado, tão óbvio quanto aquele onde você vive. Mas agora [...], eu pensei ter a medida do artifício, ou quase isso. É quase como cozinhar, eu pensei sonolentemente. Ao invés do calor transformando os ingredientes, há a invenção pura, a fagulha, o elemento secreto. O resultado final era maior do que a soma de suas partes (*Sweet Tooth*, p. 247).

Até mesmo Serena, defensora das narrativas realistas, acaba por admitir que na criação (de um artefato) ficcional há sempre um dado de artifício, como apontado por teóricos da literatura. Ao tentar explicar sua tese de que o resultado final de um texto literário é maior que suas partes constitutivas, Serena acaba catalogando essas últimas: o que encontramos em sua lista, afinal, são basicamente as categorias narrativas personagem, espaço, tempo e enredo, somadas à questão matemática da probabilidade, importante no desfecho do conto específico em que ela atuou como colaboradora. Ainda assim, mesmo após analisar a anatomia de tal conto, Serena ainda não se dá por satisfeita: “Em um nível, era bastante óbvio como tais partes distintas eram inseridas e arranjadas. O mistério consistia em como elas eram misturadas e resultavam em algo coeso e plausível, como os ingredientes eram cozinhados e tornavam-se algo tão delicioso” (*Sweet Tooth*, p. 248).

“O que” e “como” são palavras-chave para entendermos essa questão apresentada por Serena em *Sweet Tooth*, pois representam os conceitos da teoria mimética de *poiesis* e *diegesis*, respectivamente, os atos criativo e ordenador. Isso acarreta duas implicações: por um lado, *Sweet Tooth* se articula com um movimento levado adiante por textos metaficcionais que exigem uma revisão das teorias miméticas tradicionais (realistas), que veem a criação artística como somente uma cópia ou imitação da realidade. Ao mostrar que “os processos de seleção e ordenamento são o que fazem a arte ser válida como arte” (HUTCHEON, 1980, p. 43), o romance de McEwan atesta que a *diegesis* é tão parte da (sua) mimese quanto a *poiesis*. Por outro lado, ao afirmar que o todo representa mais que a soma de suas partes, Serena transfere a responsabilidade pela concretização artística das mãos da entidade autoral para o leitor, que, no texto metaficcional, percebe que “a literatura é menos um objeto verbal que carrega significados que sua própria experiência de construir, a partir do contato com a

linguagem, um todo de forma e conteúdo coerente e autônomo” (HUTCHEON, 1980, p. 42).

Também a questão de valor estético, em sua relação com sistemas políticos promotores de liberdade ou opressão artística, figura como um dos engajamentos teóricos realizados pela narrativa de McEwan. Em seu primeiro encontro com Haley, tentando convencê-lo a aceitar a proposta de patrocínio, Serena afirma:

[C]laro, o fato de ser censurado não indica que um escritor ou escultor seja bom. Por exemplo, nós percebemos que estamos financiando um péssimo dramaturgo na Polônia simplesmente por seu trabalho ser banido. E nós continuaremos a financiá-lo. Também adquirimos um bocado de lixo feito por um impressionista abstrato húngaro que está na prisão. Por isso, nosso comitê executivo decidiu adicionar outra dimensão a nosso portfólio. Queremos encorajar excelência onde quer que a encontremos, oprimida ou não (*Sweet Tooth*, p. 164).

Na fala de Serena, de fato, encontramos uma das questões que mais rende nas discussões sobre valor literário e formação de cânone. Se, por um lado, o valor de uma arte em si, como a literatura, parece estar acima de questionamentos, textos específicos de tal arte e seu valor não possuem o mesmo privilégio, afinal, dentro da própria literatura, é possível afirmar ou classificar textos como bons ou ruins. Afinal, como afirma Compagnon (2001, p. 227), a “maioria dos poemas é medíocre, quase todos os romances são bons para serem esquecidos, mas nem por isso deixam de ser poemas, deixam de ser romances”. Especialmente com o advento e a expansão dos estudos culturais, os critérios avaliativos do valor artístico passaram a ser, cada vez mais, objeto de escrutínio de diversas correntes teóricas, como a feminista e a pós-colonial, que viam a formação do cânone como uma forma de opressão, em que a classe dominante (em geral, o homem branco, europeu, rico) rejeitava aquilo que vinha das margens, como a produção literária de mulheres, gays e/ou escritores das antigas colônias europeias. Como resultado, primeiro na academia e depois em outras esferas sociais (a exemplo da fundação que Serena supostamente representa), a arte e a literatura provenientes das margens passaram a ser apontadas como válidas e como detentoras também de valor estético. *Sweet Tooth*, nesse sentido, parece oferecer uma solução interessante para tal dilema, ao negar um relativismo absoluto, que acabaria pondo fim à noção de valor literário, e propor um equilíbrio entre uma valorização das experiências produzidas nas margens e a dita “alta” literatura – quer proveniente da margem, quer do centro –, entendida como detentora de comprovado valor estético e de potencial para reverberar perante audiências de diferentes contextos espaço-temporais.

É importante ressaltar que, mesmo em suas teorizações, o romance de McEwan mantém um certo distanciamento irônico, uma das marcas mais acentuadas da literatura contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 43). Isso significa que não podemos considerar suas proposições a partir de um parâmetro puramente científico que avalie seu rigor teórico-metodológico, uma vez que tais proposições parecem constituir, na verdade, uma provocação ao leitor de *Sweet Tooth*, sugestões para reflexão. Afinal, em um romance que se volta tão substancialmente para o próprio fazer literário, vê-se a necessidade de um leitor crítico e reflexivo, uma vez que, durante a leitura, saberes literários precisam ser constantemente acionados e ressignificados. Nesse sentido, um exemplo que demonstra a presença da ironia e de uma provocação ao leitor se dá em uma das primeiras conversas entre os dois protagonistas do romance, quando Serena se encontra em uma situação bastante complicada, pois, após mentir ser formada em Letras e não em Matemática, não sabia como admitir a Haley que ela não era leitora ou conhecedora de poesia; neste momento, Serena reflete:

A conversa tinha mudado do tema pintura – meu repertório era minúsculo – e ele tinha começado a falar sobre poesia. Isso foi inoportuno. Eu tinha dito a ele que tinha um diploma em Letras e agora eu sequer conseguia lembrar a última vez em que li um poema. Ninguém que eu conhecia lia poesia. Até mesmo na escola eu tinha conseguido evitar. [...] Se ele perguntasse, será que eu poderia dizer Shakespeare? Naquele momento, eu não conseguia me lembrar de um poema sequer escrito por ele. Sim, havia Keats, Byron, Shelley, mas do que eu deveria gostar dentre o que eles escreveram? Havia também os poetas modernos, é claro que eu sabia seus nomes, mas o nervosismo não me deixava lembrar. Eu estava em um turbilhão crescente de ansiedade. Será que eu poderia argumentar que o conto era um tipo de poema? (*Sweet Tooth*, p. 204-205).

Em tal reflexão, em que Serena admite não conhecer sequer um leitor de poesia, temos uma confirmação da posição privilegiada das narrativas em relação aos textos poéticos na cena literária contemporânea, como indicado, por exemplo, por Perrone-Moisés (2016). Além disso, o fato de Serena somente lembrar o nome de alguns poetas clássicos do Romantismo inglês atesta menos seu valor literário do que o lugar de destaque que estes ocuparam e ocupam até hoje na cultura e no imaginário dos ingleses, um indício do lugar preferencial outrora ocupado pela poesia. Em sua aparente confusão, Serena (teoricamente) questiona: não poderia o conto, narrativa curta, ser visto como um poema? Aparentemente sem sentido, como se formulado em um momento de desespero, tal questionamento, porém, desloca de seus lugares estabelecidos as concepções de poema e

conto como gêneros literários diferentes, enfatizando, por outro lado, o caráter poético que caracteriza a linguagem literária como um todo, inclusive os contos. O leitor de *Sweet Tooth*, diante de tal provocação em forma de pergunta, precisa acionar seus conhecimentos sobre a literatura, fazendo companhia a Serena em suas reflexões. Em relação a essa questão, a narrativa não oferece uma resposta, apenas indica sua pertinência. Não é de causar espanto, portanto, o fato de que um estudioso da literatura, Ballew Graham (1968, p. 693), fundamentando-se nas proposições do escritor Edgar Allan Poe, já havia apontado características compartilhadas por poemas e contos, a saber, brevidade, economia, unidade e sustentação de efeito, sendo ambos os gêneros, em seu melhor, intensos, memoráveis e merecedores de mais que somente uma leitura casual.

Além de fazê-lo em relação à metaficção e à literatura/arte em geral, *Sweet Tooth* também teoriza sobre sua própria construção narrativa, a partir de uma exposição das estratégias que foram empregadas na arquitetura do romance. Já o primeiro capítulo nos brinda com algumas ocorrências desse fenômeno, quando, por exemplo, Serena, em sua narração em primeira pessoa, explica ao leitor: “Não desperdiçarei muito tempo em minha infância e adolescência. [...] Nada de estranho ou terrível aconteceu durante meus primeiros dezoito anos, e é por isso que irei saltá-los” (*Sweet Tooth*, p. 1-2). Um pouco mais adiante na narrativa, lemos: “É válido registrar a sequência precisa dos eventos” (*Sweet Tooth*, p. 30). Tais passagens nos permitem perceber a narração de Serena como performativa (BERNS, 2013), uma vez que seu discurso não apenas comunica, mas tem o potencial de realizar/concretizar aquilo que foi comunicado, como de fato acontece com os subsequentes salto temporal e registro da sequência precisa dos eventos. Serena, assim, acaba por admitir que sua narração é composta por processos explícitos de seleção e ordenação, processos que se dão em nível linguístico e de composição da trama narrativa. Se, por um lado, leitores sabem, mesmo em um nível inconsciente, que todas as narrativas são compostas por processos de seleção e ordenação, somente em textos metaficcionais como *Sweet Tooth* tal dado é tornado explícito e tematizado, exposto como parte essencial da construção narrativa.

Outra técnica de composição da narrativa exposta pela narração de Serena é a prática de resumo, utilizada em relação a seu tempo como graduanda em Cambridge. É interessante perceber que, diferentemente de sua infância e adolescência, sua passagem na universidade não será “saltada”, mas sim resumida. Isso pode ser explicado quando pensamos na narrativa de *Sweet Tooth* como um todo e na intenção por trás da narração de Serena: uma vez que ela pretende contar especialmente sua história no MI5 e sua

participação na Operação Sweet Tooth, faz sentido ela retomar, mesmo que de forma resumida, a sua passagem em Cambridge, posto que foi lá que o professor de História Tony Canning a recrutou para as fileiras da agência de inteligência britânica. Por esta razão, Serena faz uso do resumo para se referir a seu período na universidade: “Se eu me apressei por minha infância e adolescência, então eu certamente condensarei meu tempo como universitária” (*Sweet Tooth*, p. 6). Em Cambridge, Serena, por pressão de sua mãe, viu-se estudando Matemática e falhando em conseguir acompanhar o curso: “Fiz o que pude para me transferir para Letras – Inglês ou Francês – ou até Antropologia, mas não fui aceita em lugar algum. Naquele tempo, as regras eram rigorosamente observadas. Para **encurtar** uma longa e triste história, fiquei até o fim e fui aprovada com a nota mínima” (*Sweet Tooth*, p. 6-7, ênfase acrescentada). Ao resumir, Serena expõe mais uma vez o fato de que sua narração é composta por processos explícitos de seleção, que atestam a necessidade da presença e da supressão de algumas informações, de acordo com seus objetivos como narradora. Nesse sentido, por ter sido sua rotina de leitura (especialmente dos livros do escritor russo Aleksandr Solzhenitsyn) responsável por seus posteriores escritos anticomunistas na revista universitária *?Quis?*, que a levaram a ser notada por Tony Canning, Serena assim se posiciona: “A questão de meus hábitos de leitura na universidade não é uma digressão. Esses livros me levaram a minha carreira na inteligência” (*Sweet Tooth*, p. 7). O fato de ser ou não uma digressão aponta para uma intencionalidade que subjaz a construção narrativa, posto que o próprio discurso de Serena como narradora declara-se como motivado.

A noção de uma narrativa sendo construída é auxiliada pela exposição da construção de outras categorias narrativas além da narração, a exemplo da categoria personagem. Sobre sua entrevista para ingressar no MI5, Serena escreve:

Ao longo de cinquenta minutos, nós três conspiramos na construção de um perfil [*character profile*] para mim. Eu era essencialmente uma matemática com alguns outros interesses. Mas como foi que acabei com uma média tão baixa na universidade? Eu menti e distorci quando preciso [...]. O sr. Tapp estava curioso para ouvir minhas opiniões [sobre a União Soviética], as quais recitei como se estivesse lendo meus antigos textos, como me aconselhara fazer meu ex-amante[, Tony Canning]. E além da universidade, o eu que inventei foi inteiramente derivado daquele verão passado a seu lado (*Sweet Tooth*, p. 40).

No original em inglês, a construção do perfil de Serena é tratada a partir dos termos *character profile*, que se traduz como “perfil de caráter” (ou simplesmente perfil) ou,

mais relevante para nossa discussão, como “perfil de personagem”. Serena, personagem ficcional e narradora do romance *Sweet Tooth*, duplica sua condição de personagem ao expor a construção de um outro eu para si, alcançada com a ajuda de Tony Canning. A construção de um personagem para Serena se dá com um claro propósito em termos de eventos na narrativa: agradar aos entrevistadores do MI5, a fim de assegurar sua contratação nesta agência de inteligência. Tal construção, porém, reverbera para além da situação da entrevista, visto que a intencionalidade por trás da construção da personagem Serena-matemática-anticomunista pode ser estendida para a construção de uma outra personagem, a Serena-leitora-narradora, o que nos permite pensar sobre a construção de personagens em geral na ficção, a partir de movimentos nunca neutros ou desinteressados.

Arrematamos nossa discussão sobre a exposição da construção narrativa em *Sweet Tooth* apresentando uma tentativa explícita, por parte da narradora, de convencimento de seu leitor. Após beijar Tom Haley pela primeira vez, Serena demonstra o início de um dilema ético:

Após três ou quatro voltas ao redor do parque, senti-me desconfortável por estar escondendo informações dele, mas me ajudou pensar que ele tinha visitado nosso laranja, a Fundação, e aprovado o que vira. Ninguém iria lhe dizer o que escrever ou pensar ou como deveria viver. Eu tinha ajudado a trazer liberdade a um artista genuíno. Talvez os grandes mecenas da Renascença se sentissem da mesma forma que eu. Generosa, acima de preocupações terrestres imediatas. Se isso parece exagerado, lembre-se de que eu estava me sentindo um pouco embriagada e enérgica por causa de nosso longo beijo no porão da livraria (*Sweet Tooth*, p. 210).

Em tal passagem, Serena não somente dirige-se diretamente ao leitor de *Sweet Tooth* com “lembre-se”, mas o faz numa tentativa de convencê-lo de que suas ações como espiã e o falseamento da realidade para Haley configuram uma conduta positiva, libertária. Suas desculpas, porém, de estar se sentindo embriagada e enérgica são pouco convincentes, pois o próprio uso dos verbos no passado desnuda o fato de que há uma diferença entre o tempo em que a ação transcorreu e o tempo da narração/escrita. O que fica claro é a motivação por trás da articulação da narração: como narradora, Serena não somente plasma a narrativa em questão, mas a molda a seu bel prazer, seja para tentar convencer seu leitor, seja para tentar se autoconvencer e fugir de seus próprios dilemas éticos.

Como temos visto até aqui, a inserção de elementos teórico-críticos em *Sweet Tooth* – em relação à própria metaficção, à literatura/arte em geral e à exposição das técnicas de construção da narrativa – configura uma prática reflexiva que retira o leitor

de seu lugar de conforto, buscando desenvolver nele uma maior criticidade perante o texto literário. Também é esse um dos propósitos da inserção de comentários críticos a diversos escritores e seus textos literários em *Sweet Tooth*, como tematizado na leitura do poema “Adlestrop”, de Edward Thomas, por Haley e Serena. Antes de lermos a leitura feita pelos dois personagens, porém, vejamos o poema em si:

Adlestrop¹³

Yes. I remember Adlestrop—
The name, because one afternoon
Of heat the express-train drew up there
Unwontedly. It was late June.

The steam hissed. Someone cleared his throat.
No one left and no one came
On the bare platform. What I saw
Was Adlestrop—only the name

And willows, willow-herb, and grass,
And meadowsweet, and haycocks dry,
No whit less still and lonely fair
Than the high cloudlets in the sky.

And for that minute a blackbird sang
Close by, and round him, mistier,
Farther and farther, all the birds
Of Oxfordshire and Gloucestershire.¹⁴

Primeiramente, convém ressaltar que “Adlestrop” não está inserido no corpo da narrativa do romance de McEwan. Aquilo a que o leitor tem acesso, em relação ao texto poético, é proveniente dos comentários críticos de Serena e Tom Haley. Este, na verdade, surpreendeu-se por Serena não conhecer o poema, sendo este, em suas palavras, “algo doce e antiquado. Dificilmente matéria de revoluções poéticas. Mas é adorável, um dos mais conhecidos e amados poemas de nossa língua” (*Sweet Tooth*, p. 206). Interessante perceber que, nesta passagem, Haley contrapõe os dados de inovação estética e (seu)

¹³ Uma (tentativa de) tradução: Sim, eu me lembro de Adlestrop—/Do nome, porque numa tarde/De calor o trem expresso lá parou/Inesperadamente. Era fim de junho./Ouvi o barulho da fumaça. Alguém limpou a garganta./Ninguém saiu ou entrou/Na plataforma vazia. O que vi/Foi Adlestrop—somente o nome//E salgueiros, erva do salgueiro, e grama,/E ulmárias, e o feno secando,/Nada menos imóvel ou sereno/Do que as altas nuvenzinhas no céu./E durante aquele minuto um melro cantou/Perto, e, a seu redor, indistintamente,/Mais e mais longe, todos os pássaros/De Oxfordshire e Gloucestershire.

¹⁴ THOMAS, Edward. Adlestrop. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/53744>. Acesso em: 26 de dezembro de 2016.

apreço afetivo pelo texto poético, apontando para o fato de que a avaliação de um texto estético não é uma ciência exata, com critérios únicos.

Ao lado de Haley, Serena lê o poema, e o seguinte diálogo entre os personagens segue:

‘Muito bom’.

‘Você não pode ter lido o poema em três segundos. Absorva-o lentamente’.

Não havia muito o que absorver. Quatro estrofes compostas por quatro pequenos versos. Um trem faz uma parada inesperada em uma estação obscura, ninguém embarca ou desembarca, alguém tosse, um pássaro canta, está quente, há flores e árvores, feno secando no campo e muitos outros pássaros. E era isso.

Eu fechei o livro e disse, ‘Belo’ (*Sweet Tooth*, p. 206).

Neste trecho, Serena desenvolve um resumo, uma paráfrase, do poema de Edward Thomas, que, posteriormente vozeada para Haley, serve, para este personagem, como uma demonstração da incapacidade de Serena, como leitora, de perceber significados para além do nível referencial da linguagem. Haley, assim, oferece para Serena (e para os leitores de *Sweet Tooth*) a seguinte leitura de “Adlestrop”: “A memória de um nome e nada mais, o silêncio, a beleza, a arbitrariedade da parada, canto de pássaros ao longo de dois condados, o sentimento de pura existência, de estar suspenso no espaço e no tempo, tempo que antecedeu uma guerra catastrófica” (*Sweet Tooth*, p. 207). Com esses comentários críticos sobre “Adlestrop”, Haley demonstra para Serena e para os leitores de *Sweet Tooth* que a leitura literária (especialmente a poética) envolve mais que somente uma decodificação simples de uma sequência de eventos. Ao ler entre as entrelinhas, buscando sentidos e sentimentos que subjazem o nível referencial da linguagem, também articulando o texto com o contexto de produção, o personagem apresenta uma prática de leitura que muito possivelmente está em consonância com a prática que McEwan deseja que seus leitores desenvolvam em relação a *Sweet Tooth*.

As críticas de Haley feitas a escritores e a textos literários ressoam como especialmente significativas no romance. De fato, antes de aceitar o patrocínio da suposta Fundação representada por Serena, o personagem trabalhou como professor universitário no curso de Letras na Universidade de Sussex, tendo feito um doutorado sobre a produção poética de Edmund Spenser, poeta inglês do século XVI. Assim, o fato de termos Haley como personagem na narrativa indica não somente a presença de um comentarista de literatura, mas sim de um crítico literário que já passou pelo crivo institucional do mundo

acadêmico, tendo uma bagagem crítica e teórica para tecer comentários sobre textos literários significativamente maior do que aquela dos outros personagens de *Sweet Tooth*. Mesmo após aceitar o patrocínio, podendo dedicar-se inteiramente à vida de escritor de ficção, Haley não deixou de lado seus impulsos de crítico literário, como narrado por Serena:

Outro dia, passando em frente ao Brighton Pavilion, um verso sem importância de Spenser veio a sua mente – *Put in porphyry and marble do appear* [Postos em pórfiro e mármore, aparecem] –, Spenser em Roma, refletindo sobre o passado da cidade. Mas talvez não fosse somente sobre Roma. Tom encontrou-se montando o esqueleto de um artigo sobre a relação da poesia com a cidade, da cidade através dos séculos (*Sweet Tooth*, p. 260, ênfase original).

Serena protesta contra esse impulso de Haley em direção à crítica literária, embora admita que a ideia para tal artigo fosse “original e corajosa, excitante, que cruza as fronteiras de diferentes disciplinas” (*Sweet Tooth*, p. 260). Para a narradora de *Sweet Tooth*, o cerne da questão parece estar entre uma pressão sofrida por Haley para escrever novos textos literários, fazendo jus ao dinheiro recebido, e uma nostalgia pela “discreta integridade da academia, seus protocolos rígidos, e, acima de tudo, pela amabilidade da poesia de Spenser. Ele a conhecia tão bem, a hospitalidade por baixo de sua formalidade – esse era um mundo onde ele podia habitar” (*Sweet Tooth*, p. 260). Mais que uma oposição, porém, o fazer literário e o crítico são colocados em paralelo, com o romance de McEwan sugerindo um fato interessante: textos críticos, a exemplo do proposto por Haley em relação a Spenser e à cidade de Roma também dependem significativamente da capacidade inventiva e da criatividade de seus autores.

Como crítico literário, Tom Haley por vezes demonstrou uma disposição combativa perante práticas das quais discordava, como, por exemplo, o fato de escritores da Alemanha Ocidental preferirem não representar o Muro de Berlim em seus contos e romances. No ensaio em que discute tal questão, Haley argumenta que, embora os escritores alemães certamente odiassem a existência do muro, temiam que afirmar essa posição significasse um alinhamento com a política externa estadunidense. Intitulado “*La Trahison des Clercs*”, tal ensaio recupera ironicamente, através de seu título, um ensaio homônimo publicado na década de 1920 pelo francês Julien Benda. Enquanto Benda criticou os intelectuais europeus da década de 1920 (o uso do termo “clerc” se deu em seu sentido medieval de “escriba”, a fim de se referir à classe intelectual como um todo)

por uma suposta traição a sua posição distanciada e privilegiada de pensadores, ao adentrarem o mundo prático e material das paixões políticas – que, para Benda, resultariam em “paixões” raciais, de classe e nacionalistas (KIMBALL, 1992) –, Haley denomina como traição justamente o distanciamento dos escritores alemães de uma das questões políticas que lhes era mais urgente, o que impossibilitou a representação ficcional de “um tema necessário, que une geopolítica a tragédia pessoal” (*Sweet Tooth*, p. 161). Em seu ensaio, Haley aciona um trio de escritores estadunidenses, cuja ficção é marcadamente crítica em relação aos contextos sociais a partir de onde escrevem, e questiona ironicamente: “Ignoraria Norman Mailer um muro que dividisse Washington? Preferiria Philip Roth não notar caso as casas em Newark fossem cortadas ao meio? Não iriam os personagens de John Updike aproveitar a chance de um romance extraconjugal ao longo de uma dividida Nova Inglaterra?” (*Sweet Tooth*, p. 161).

Como na menção a Mailer, Roth e Updike, percebemos, em *Sweet Tooth*, uma tentativa de apresentação dos principais escritores e textos ficcionais que compuseram o ambiente literário da década de 1970. O contexto britânico foi especialmente privilegiado, tendo sido retratado através de duas formas principais, a saber, reflexões de Serena sobre suas leituras e interações entre esta personagem e Tom Haley. Serena, particularmente, em suas jornadas de leitura marcadas pela busca incessante de uma identificação com os textos literários, assim se refere ao escritor irlandês William Trevor e a sua ficção:

Naquele outubro, encontrei-me absorta pelos contos de William Trevor. As vidas constritas de seus personagens me fizeram imaginar como seria minha própria existência em suas mãos. A jovem garota sozinha em seu quarto, lavando seu cabelo na pia, sonhando acordada com um homem de Brighton que não entrava em contato, com a melhor amiga que tinha desaparecido de sua vida, com outro homem pelo qual ela se apaixonara e com quem iria se encontrar no dia seguinte para ouvir sobre seus planos de casamento. Que triste e cinza (*Sweet Tooth*, p. 189).

Serena, personagem ficcional do romance *Sweet Tooth*, ironicamente se propõe a ver sua vida a partir de parâmetros ficcionais depreendidos da ficção de William Trevor, em um movimento que funciona como um comentário crítico sobre a obra do escritor irlandês, criando um espelhamento entre a (auto)caracterização de Serena nessa passagem e aquela desenvolvida por Trevor em seus textos.

Também nas interações entre Serena e Haley, muitos escritores e textos literários da cena literária da década de 1970 no Reino Unido são mencionados. Em seu primeiro

encontro romântico, por exemplo, Serena acreditou que não faltaria assunto para conversa entre os dois, pois “espalhados pelo quarto, empilhados no chão ou em cima da cômoda, havia duzentos e cinquenta estímulos na forma de romances em *paperback*” (*Sweet Tooth*, p. 214). Entre os autores mencionados, no passeio dos dois personagens pelos romances de Serena, encontramos: A. S. Byatt, Margaret Drabble, Monica Dickens, Elizabeth Bowen, Muriel Spark, John Fowles, B. S. Johnson, Alan Burns, John Calder e J. G. Ballard. Além desses nomes, outros surgem ao longo do romance, demonstrando um interesse em apresentar para uma audiência contemporânea – afinal, o romance *Sweet Tooth* foi publicado em 2012 – escritores que marcaram uma época, a década de 1970, alguns deles hoje afastados dos holofotes e possivelmente desconhecidos pelo público e (negligenciados pela) crítica.

Além disso, também Haley cita um poema escrito por Kingsley Amis, “A Bookshop Idyll”, que tematiza, segundo o personagem, as diferentes preferências de leitura entre ele e Serena – enquanto Haley preferia textos experimentais, que demonstrassem um tratamento diferenciado dado à linguagem, Serena favorecia narrativas mais tradicionais, que privilegiassem as categorias narrativas enredo e personagem. Nas palavras da própria narradora:

Eu considerava seu grupo muito seco, ele considerava o meu muito meloso, embora ele estivesse preparado para oferecer o benefício da dúvida a Elizabeth Bowen. Durante aquele tempo, só concordamos sobre um pequeno romance, [...] *Swimmer in the Secret Sea*, de William Kotzwinkle. Ele considerou o romance elegantemente estruturado, eu o julguei sábio e triste (*Sweet Tooth*, p. 223).

Em *Sweet Tooth*, também escritores canônicos da literatura inglesa, a exemplo de Charles Dickens e Jane Austen, são acionados, a partir de uma recuperação intertextual que funciona, como pensou Samoyault (2008, p. 47), como o desenvolvimento de uma memória (meta)literária: “A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a exprimindo por meio de um certo número de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto”. Em relação a Dickens, tal efeito é alcançado a partir de uma citação direta, por parte de Haley, de um trecho do sexto capítulo do romance *Dombey and Son* que, para Serena, funcionou como um espelhamento de sua própria confusão interior.

Em relação a Jane Austen, podemos perceber um maior desenvolvimento em *Sweet Tooth*. O prêmio literário (fictício) que Tom Haley recebe na parte final do

romance, por exemplo, é intitulado “Jane Austen Prize for Fiction” [Prêmio Jane Austen para Literatura], o que já indicia o lugar de extremo prestígio ocupado pela escritora inglesa no universo literário, confirmado pelo romance de McEwan, ao assim nomear o prêmio que inventa. Assim como aconteceu em relação a William Trevor, Serena também ironicamente faz uso da ficção de Austen como modelo para pensar sua própria vida, especialmente o início de sua carreira no MI5, quando percebeu que o baixo salário mal conseguiria cobrir suas despesas cotidianas:

Eu apresento estes detalhes não para reclamar, mas sim no espírito de Jane Austen, cujos romances eu havia devorado apressadamente em Cambridge. Como pode alguém entender a vida interna de uma personagem, real ou ficcional, sem conhecer o estado de suas finanças? *A senhorita Frome, recentemente instalada em alojamentos minúsculos no número setenta da Rodovia St Agostine, Londres, Noroeste Um, dispunha de menos de mil por ano e de um coração pesado* (*Sweet Tooth*, 49, ênfase original).

Se Dickens foi citado em *Sweet Tooth*, Jane Austen e seu estilo foram intertextualmente acionados através da paródia. Mais importante, porém, parece ser a reflexão de Serena direcionada a muitos comentaristas da obra de Jane Austen que a criticam injustamente e buscam diminuir o valor de sua produção ficcional por acreditarem haver uma ênfase demasiada, em seus romances, em relação à questão do casamento. Ora, podemos perguntar, juntamente com Serena, especialmente quando pensamos no contexto inglês do final do século XVIII e início do século XIX, é possível, afinal, separar a representação do mundo feita por Jane Austen – desenvolvida através de uma ótica detalhista que caracteriza o feminino (SCHOR, 2007) – de uma busca pelo casamento, quando este, muitas vezes, representava a própria garantia de sobrevivência de suas personagens mulheres?

Esta não foi, porém, a única passagem em que a figura de Jane Austen foi recuperada para promover uma reflexão sobre a crítica literária. Ainda no início do romance, lemos: “Meus amigos em Newnham que estudavam Letras se divertiram quando eu lhes disse que *Valley of the Dolls* era tão bom quanto qualquer coisa escrita por Jane Austen. Eles riram e caçoaram de mim por meses. E eles não tinham lido uma linha do romance de Susann” (*Sweet Tooth*, p. 7). Mais adiante, lemos: “Eu finalmente tinha conseguido absorver certo grau de gosto ou esnobismo de Cambridge ou de Tony. Eu não mais promovia Jacqueline Susann como melhor que Jane Austen” (*Sweet Tooth*, p. 76). No antepenúltimo capítulo de *Sweet Tooth*, refletindo sobre a grande quantidade

de resenhas elogiosas ao romance *From the Somerset Levels* – escrito por Haley, a distopia ganhadora do Prêmio Jane Austen, que a princípio Serena não aprovara –, críticas essas que foram capazes de fazer Serena mudar sua opinião sobre a narrativa, lemos: “O que eu sabia, uma humilde trabalhadora que já havia, somente dois ou três anos atrás, defendido Jacqueline Susann em uma comparação com Jane Austen? Mas eu poderia confiar em um consenso?” (*Sweet Tooth*, p. 316).

Ao longo do romance, Serena passa por um processo de amadurecimento como leitora, fruto de uma maior bagagem acumulada em alguns anos de leitura e das tutorias de Tony Canning e Tom Haley. É muito significativo, assim, que dentre os vários livros lidos e comentados, a comparação entre Jacqueline Susann e Jane Austen tenha aparecido três vezes ao longo da narrativa. Primeiramente, parece indiscutível o lugar privilegiado ocupado por Jane Austen frente a todos os escritores e a todas as escritoras de literatura em língua inglesa, estabelecido por décadas de crítica literária e por dezenas de adaptações de seus romances para outras mídias. Dito isto, não queremos aqui tampouco nos associar à máxima “Jane Austen é melhor que Jacqueline Susann”, pois, como bem argumentado por Serena, o perigo mora em fazê-lo sem sequer termos lido uma linha da ficção de Susann. É significativa, também, a posterior atribuição, por parte de Serena, à aquisição de um certo nível de esnobismo para justificar o fato dela não mais promover a escritora do século XX como melhor que aquela do século XVIII, pois indicia a possibilidade de, retirado tal esnobismo, sua posição ter se mantido a mesma. É muito eloquente, assim, o questionamento que ela faz quase no final do romance: poderia ela, de fato, confiar em um consenso? Entende-se, pois, o sentido da incorporação da teoria e da crítica no romance: “o olhar desconfiado, a posição questionadora, o desconcerto do senso comum” (FUX; MOREIRA, 2008, p. 199).

Assim, podemos pensar este último questionamento de Serena como relacionado a todo o conjunto de práticas teórico-crítico-ficcionais que temos discutido neste subcapítulo. Importante perceber que ele reverbera também para além do próprio romance, em direção ao leitor de *Sweet Tooth*, que é urgido a questionar-se o mesmo. Percebemos, assim, que a incorporação de elementos da teoria e da crítica literária em *Sweet Tooth*, além de munir o leitor com fundamentos que o auxiliarão no entendimento do próprio romance (como no caso da exposição das técnicas de criação da narrativa e do discurso teórico sobre a metaficção, que o romance reflete e do qual é reflexo), atua no sentido de retirar o leitor de sua posição de conforto, buscando desenvolver nele, através de inquietações/provocações, uma maior capacidade reflexiva frente à literatura e aos

discursos da crítica e da teoria literária, em uma atitude de eterno questionamento e de desconfiança em relação a consensos.

Não podemos nos esquecer também que, ao teorizarem e tecerem comentários críticos na ficção, metaficcionistas fazem uso da linguagem ambígua e irônica que impera em textos literários – assim, lendo *Sweet Tooth*, nada pode nos garantir uma certeza sobre a opinião de McEwan no “embate” entre Austen e Susann. Se, muitas vezes, aquilo desenvolvido na metaficção vai de encontro ao que está presente na maioria dos textos teórico-críticos sobre determinado assunto, isso se justifica como uma demonstração, por parte dos textos metaficcionais, de que também os discursos teóricos e críticos são parciais, são construídos, portanto – especialmente nas Ciências Humanas – jamais irrevogáveis.

Tomando emprestadas, mais uma vez, as palavras de Serena, concluímos ser perceptível que a incorporação de elementos teórico-críticos em *Sweet Tooth* configura uma prática literária – de fato, uma poética e política metaficcional – “original e corajosa, excitante, que cruza as fronteiras de diferentes disciplinas” (*Sweet Tooth*, p. 260), em um substancial processo de letramento literário, levado a cabo pelo próprio texto (meta)ficcional.

2.2. Representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth*

Neste seção, propomo-nos a analisar como o romance de McEwan, um produto da mídia literatura, acaba por representar aspectos relativos às próprias materialidade, economia, técnica, socialidade e institucionalidade que perpassam o fazer literário. Partimos do pressuposto de que a representação metamidiática da literatura se articula como mais uma dentre as várias estratégias de representação metaficcional em *Sweet Tooth*. É importante ressaltar, nesse sentido, que textos seminais da teoria da metaficção não fazem referência à questão midiática, a exemplo dos estudos de Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1984) em contexto anglófono, e de Gustavo Bernardo (2010) em contexto nacional. Por isso, recorreremos a alguns conceitos provenientes dos estudos de mídia, estudos esses que, como o nosso, estão inseridos em discussões sobre a literatura em geral e sobre textos literários específicos. Durante nosso percurso, em um primeiro momento, definiremos os conceitos de mídia e metamidialidade, explicando como aqui eles serão entendidos e recuperados. Logo em seguida, alicerçadas as bases teóricas,

desenvolveremos nossa análise da representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth*.

Uma das grandes dificuldades que perpassam a realização de qualquer estudo sobre questões midiáticas é a própria definição do que vem a ser mídia. Ao longo dos anos, definições muito amplas ou muito restritas para mídia foram formuladas. McLuhan (1994), por exemplo, propõe a definição de mídia como sendo qualquer extensão do homem; nessa definição bastante ampla, poderiam ser vistos como mídia tanto uma cadeira quando um aparelho de televisão. Por outro lado, alguns teóricos têm avançado uma noção de mídia calcada apenas em sua função transmissiva – nesse sentido, exemplos de mídia seriam a televisão, o telefone, livros, jornais, entre outros –, o que Marie-Laure Ryan (2005, p. 289) critica por reduzir a mídia a “tubulações vazias, ou conduítes, através dos quais a informação passa sem ser afetada pela forma do canal”.

Em relação à grande quantidade de definições para mídia, Ryan (2005, p. 288) argumenta que “[n]as teorias da mídia, assim como em outros campos de estudo, o que constitui um objeto de investigação depende do propósito do investigador”. Por essa razão, tendo em mente a representação da mídia literária tal como desenvolvida no romance *Sweet Tooth*, acompanharemos Werner Wolf (2011, p. 2) em sua definição para mídia, a saber:

[m]ídia, como utilizada nos estudos literários e intermediários, é um meio de comunicação convencionalmente e culturalmente distinto, específico não somente por canais (ou canal) técnicos ou institucionais particulares, mas principalmente pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos, que incluem mensagens referenciais, embora a elas não se restrinjam. Geralmente, as mídias influenciam o tipo de conteúdo que pode ser evocado e como tais conteúdos são apresentados ou experienciados.

Tal concepção representa um bom ponto de partida para refletirmos sobre representação da midialidade da literatura em *Sweet Tooth*, posto que nos permite pensar o literário e(m) seus “espaços de produção simbólica e [...] [em] sua logística de circulação e consumo” (JUSTINO, 2014, p. 13), a partir de seus aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais.

Partimos do pressuposto de que a literatura constitui uma mídia, e assim, “o faz em uma relação de oposição e competição com outras mídias” (WOLF, 2011, p. 4), a exemplo do cinema e da música. Além disso, entendemos que a mídia literária abarca as diferentes práticas, gêneros, subgêneros e objetos de mídia (textos) entendidos como

literários. Assim, o gênero dramático e o subgênero tragédia, ou, mais pertinentes à representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth*, o gênero narrativo e seus subgêneros romance e conto, são partes constitutivas da literatura como mídia.

Convém ressaltar também que pensar a midialidade da literatura significa associá-la a “um suporte e a uma rede, sem os quais ela não pode se constituir como [...] [mídia,] porque só pode ser pensada num meio ambiente preenchido por signos, hábitos, modos de fazer e usar” (JUSTINO, 2014, p. 32). Os “signos, hábitos, modos de fazer e usar”, tal como veremos na representação da mídia literária em *Sweet Tooth*, estão delimitados por uma especificidade espaço-temporal, a saber, aquela da “paisagem midiática” (MOSER, 2006, p. 54) britânica no início da década de 1970, onde e quando transcorrem os eventos da narrativa de McEwan. Além disso, uma vez que a mídia influencia o conteúdo a ser transmitido, assim como sua própria transmissão, pensar a midialidade da literatura e sua representação em *Sweet Tooth* oferece-nos a oportunidade de refletirmos sobre como o romance de McEwan – na condição de objeto midiático – apresenta as possibilidades e os limites comunicativos (BRUHN, 2016, p. 18) da própria literatura.

Para que possamos perceber a representação da midialidade da literatura em *Sweet Tooth*, o romance nos “faz ver e enfatiza o alicerce midiático” (MOSER, 2006, p. 57). Em outras palavras, a literatura, como mídia, aparecerá como opaca, não como transparente. Moser (2006, p. 56, ênfase no original), fundamentado nas discussões levantadas por Bolter e Grusin em *Remediation: understanding new media*, ilumina a relação entre mídia e as categorias de opacidade e transparência ao argumentar que

toda mídia nova pretende [...] propiciar acesso direto ao real – ela fará valer então sua transparência, até mesmo sua inexistência (*transparency, immediacy*) em relação àquilo que vai mediar. Por outro lado, esse apagamento da mídia é obtido por um acréscimo no nível do aparelho midiático e a mídia exibirá orgulhosamente sua sofisticação de funcionamento midiático (*hypermediacy*).

Em geral, as mídias procuram esconder sua midialidade, sendo isso especialmente claro em relação à literatura realista, cujo rol de representações no século XIX são paradigmáticos quando pensamos em relação a uma transparência midiática. Não por acaso, para Justino (2014, p. 37), “[e]m nenhum gênero do discurso, dos muitos que a modernidade criou, [...] [a mídia] foi tão invisível, a ponto de podermos afirmar ser a

literatura o lugar por excelência onde a invisibilização [...] [da mídia] é princípio fundador”.

Embora a transparência da midialidade literária possa ser vista como princípio fundador ou como sinal de uma sofisticação midiática, quando pensamos na tradição romanesca, já vemos em *Dom Quixote* – texto apontado por muitos teóricos da literatura como fundador da tradição romanesca moderna – estratégias criativas que chamam a atenção para a opacidade da mídia. Na narrativa de Cervantes, a representação de questões relativas a manuscritos, editores, tradutores, autores e leitores corresponde a uma prática ficcional que constitui não somente uma autorreflexividade textual, mas também uma autorreferenciação quanto a sua própria midialidade literária, substancialmente opaca.

A esse processo de autorreferenciação midiática, que torna opaca a midialidade da literatura em um texto literário, propomos o conceito de metamidialidade, alicerçados na discussão de Alexander Starre (2010) sobre *metamediality*. Starre (2010, p. 32, ênfase original) assim define este fenômeno:

metamidialidade é uma forma de autorreferenciação artística que sistematicamente espelha, questiona ou contempla as propriedades materiais de sua mídia. A metamidialidade literária, assim, chama atenção para a condição que textos ocupam como objetos de mídia, examinando a relação entre texto e livro.

A ênfase de Starre nas propriedades materiais da mídia relaciona-se diretamente ao conceito de mídia que ele propõe em seu texto. De fato, para ele, mídia adquire o sentido restrito de canal ou veículo transmissor; exemplos de mídia, como apresentadas por Starre, são livros ou livros eletrônicos (*e-books*). Starre (2010, p. 29) prefere ver a literatura como um sistema, seguindo os preceitos desenvolvidos pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann.

Se fôssemos aplicar o conceito de Starre sobre metamidialidade a *Sweet Tooth*, mais especificamente, em relação à edição da qual dispomos, publicada em *paperback* (brochura) pela editora Vintage em 2013, voltaríamos à própria questão material do livro. Ou seja, levaríamos em conta o fato deste exemplar ser em brochura, não em capa dura (e quais são as causas e consequências para este fato), observando também a diagramação, fonte, formato das páginas, material utilizado nas folhas, qualidade da impressão etc. Não é este, porém, nosso objetivo, pois nosso interesse reside na representação da midialidade da literatura tal como articulada na narrativa de McEwan. Não faria diferença, nesse

sentido, se a versão do romance da qual dispomos fosse em capa dura, brochura ou em versão digital.

Nesse sentido, sentimos a necessidade de propor nosso próprio conceito para metamidialidade, associado à representação metamidiática. Para tanto, deixamos mais uma vez claro que nosso entendimento da literatura como mídia abarca as práticas comunicativas relativas à produção, à distribuição e ao consumo de um objeto de mídia, conjugando, assim, a prática literária a seus aspectos materiais, técnicos, econômicos, sociais e institucionais. Assim, ampliando o entendimento de Starre, propomos a seguinte definição para metamidialidade: metamidialidade é uma forma de autorreferenciação midiática que sistematicamente espelha, questiona ou contempla a midialidade de sua mídia. A metamidialidade literária, assim, chama atenção para a condição que textos – romances, contos, poemas, peças – ocupam como objetos de mídia, sendo o resultado de uma complexa relação de produção, distribuição e consumo. A representação metamidiática, que pode ser levada a cabo por textos literários, enfatiza e expõe a midialidade da própria literatura, instituindo um panorama midiático que pode se relacionar com os aspectos materiais, técnicos, econômicos, sociais e institucionais de um objeto de mídia específico ou da literatura como um todo, em sua condição de mídia.

É importante deixar claro, antes de tudo, que nosso entendimento de representação se articula àquele de Linda Hutcheon, tal como foi desenvolvido em relação a narrativas metaficcionais em *Narcissistic narrative*. Para a teórica canadense, ao entrar em contato com narrativas metaficcionais (a exemplo de *Sweet Tooth*), o leitor percebe que “a literatura é menos um objeto verbal que carrega significados do que sua própria experiência em construir, a partir do contato com a linguagem, um todo de forma e conteúdo coerente e autônomo” (HUTCHEON, 1980, p. 42). Isso implica dizer que, em nossa análise, não podemos pensar em termos de uma representação de uma realidade exterior (como na clássica ideia da literatura como um espelho que passeia pelo mundo), mas sim no potencial representacional que o texto literário tem de firmar sua própria realidade, a partir do trabalho com a linguagem.

Assim, será importante pensarmos sobre como e por que o texto literário, como objeto de mídia, buscou enfatizar sua própria midialidade, instituindo uma paisagem midiática para a literatura em consonância com seus aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais. Perceberemos que algumas semelhanças entre ficção e realidade, ou seja, entre o texto literário e a vida do escritor Ian McEwan, são importantes para refletirmos sobre a prática de representação metamidiática em *Sweet Tooth*.

No romance, a partir de Serena, uma leitora voraz da literatura contemporânea inglesa, poderemos perceber o viés de recepção da midialidade literária. Essa personagem, ao acompanhar a escrita e o processo de publicação dos textos literários de Tom Haley, em sua narração, acaba também por desenvolver a midialidade da literatura em seu caráter de produção e de circulação/distribuição. Porém, para fins de organização de nossa análise, dividiremos a discussão que segue em relação aos aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais¹⁵ da mídia literatura, que nos possibilitará fazer referências às práticas de produção, recepção/consumo e distribuição, tal como representadas metamidiaticamente em *Sweet Tooth*.

a) Materialidade

Em *Sweet Tooth*, a representação da materialidade da literatura está intimamente ligada aos suportes utilizados para que a mensagem literária seja levada adiante. Nesta categoria, destacam-se principalmente os livros e os periódicos literários – jornais e revistas. Sobre estes últimos, fica clara a sua relação com a publicação de narrativas curtas: no dossiê sobre Haley dado a Serena por seus superiores na Operação Sweet Tooth, estão presentes cinco números de periódicos onde o escritor publicara contos. Tais periódicos – *Encounter*, *Paris Review*, *New American Review*, *Kenyon Review* and *Transatlantic Review* –, citados na narrativa de McEwan, de fato existiram, com alguns deles ainda em atividade em versão digital.

Dentre os periódicos, a publicação que recebe mais atenção é a *Kenyon Review*, onde Haley publicou o conto “This is Love” (que se constitui como uma intertextualidade paródica do romance de McEwan *Enduring Love*). Sobre a edição da *Kenyon Review*, Serena comenta: “O conto havia sido publicado na *Kenyon Review* no inverno de 1970, e toda a edição encontrava-se lá [no dossiê], com o recibo da compra feita em uma livraria especializada em Longacre, Covent Garden” (*Sweet Tooth*, p. 116). É interessante perceber, nesta passagem, que a informação “especializada” denota uma particularidade para o veículo periódico literário, que é sua menor circulação em relação aos livros, por exemplo.

Ainda sobre o conto “This is Love”, acompanhamos a leitura de Serena desta narrativa, o que nos permite conhecer seu enredo e, a partir de comentários feitos pela personagem narradora de *Sweet Tooth*, apreender dados sobre a midialidade material do

¹⁵ Fazemos uso das categorias propostas por Moser (2006).

conto tal como publicado em *Kenyon Review*. Lemos: “Aqui, na décima oitava página de um total de trinta e nove, havia um espaço entre os parágrafos, adornado com um único asterisco. Eu o encarei fixamente, para evitar que meu olhar deslizesse para a parte inferior da página e revelasse o movimento seguinte do escritor” (*Sweet Tooth*, p. 120). A materialidade da literatura é referenciada, nesse sentido, com informações sobre páginas (inclusive a quantidade) e sobre a disposição e impressão do conto em tais páginas de papel, conto esse que foi dividido em parágrafos e que traz dois deles separados por um asterisco. Curiosamente, nesta passagem citada, o próprio romance de McEwan espelha a quebra entre parágrafos distintos em uma narrativa, embora, diferentemente do conto de Tom Haley, faça uso somente de um espaçamento duplo entre os parágrafos, sem a utilização de um asterisco.

O livro, tomado em seu aspecto material, também contribui na representação da materialidade literária em *Sweet Tooth*. Em seu primeiro encontro, Tom Haley e Serena passeiam pelos duzentos e cinquenta livros empilhados no quarto de Serena. Em determinado momento, eles se deparam com autores e textos que se articulam a uma prática experimental em relação à materialidade do livro: “Ele se levantou e foi em direção à cômoda, pegando um livro de B.S. Johnson, *Albert Angelo*, aquele com os buracos cortados nas páginas” (*Sweet Tooth*, p. 214, ênfase original). Ter, pois, buracos cortados em páginas indicia uma prática experimental em nível da materialidade literária, que, ao criar uma tensão entre aquilo que foi exposto e aquilo que foi cortado, afeta intimamente às possibilidades de criação de sentido em relação a tal narrativa. Em outro momento desse primeiro encontro, Haley elogia uma série de livros publicados por John Calder. Serena, não afeita a experimentações narrativas, discorda de Haley, complementando: “E eles são tão mal impressos!” (*Sweet Tooth*, p. 215).

A materialidade do livro e sua relação com a prática de recepção também ficam marcadas em outros dois momentos do romance de McEwan. No primeiro deles, Tony Canning – professor de história de Cambridge e amante de Serena, que de fato a recrutou para as fileiras do MI5 – presenteia a protagonista com um marcador de páginas, para evitar que ela deixasse os livros abertos nas páginas em que interrompera a leitura, virados para baixo. Lemos, na narração de Serena, a explicação de Canning: “Estragava a lombada, o que fazia com que livros se abrissem em uma determinada página, o que era uma intrusão aleatória e irrelevante nas intenções de um escritor e no julgamento de um outro leitor” (*Sweet Tooth*, p. 77). O outro momento em que a relação entre recepção e materialidade do livro vem à tona diz respeito às fases de escrita e publicação do primeiro

romance de Tom Haley, *From the Somerset Levels*. Trata-se de uma narrativa distópica, crítica ao capitalismo, que representou uma Inglaterra futura completamente devastada. Serena, lendo a primeira versão de *From the Somerset Levels*, ainda como manuscrito, e antevendo as críticas que seus superiores do MI5 fariam a tal romance, considerou a narrativa como um desperdício da habilidade de Haley como escritor ficcional. Porém, quando Serena e Tom estavam comemorando o fato deste ter ganhado o Prêmio Austen de Literatura por *From the Somerset Levels*, com Serena segurando em mãos uma cópia adiantada de tal livro, que sequer havia sido distribuído nas livrarias, lemos:

Eu insisti em trazer comigo *From the Somerset Levels*, e nós o passamos de um para o outro por cima da mesa, folheamos suas cento e quarenta e uma páginas para admirar a fonte tipográfica, e nos alegramos com a foto do autor e a capa, que mostrava, em um padrão granulado cinza e preto, uma cidade arruinada, que poderia muito bem ter sido Berlim ou Dresden em 1945. Reprimindo reflexões sobre as questões de segurança, eu exclamei ao ver a dedicatória ‘Para Serena’ (*Sweet Tooth*, p. 314, ênfase original).

Podemos perceber, assim, como a visão de Serena sobre *From the Somerset Levels* mudou após este deixar de ser mero rascunho/manuscrito e “ganhar corpo” na forma de livro. E isto não se deve somente à dedicatória. Antes mesmo de vê-la, como podemos constatar no trecho citado acima, ela se impressionou com as páginas, fonte tipográfica, foto do autor e capa, todos estes elementos que compõem a materialidade do livro em sua condição de objeto midiático. De certa forma, para Haley e Serena, o livro (ao menos este livro) não perdeu uma parte de sua aura, em um período de extrema reprodutibilidade técnica no mundo editorial.

Também fica marcada a diferença entre os livros em formato brochura e aqueles com capa dura. Na narrativa, porém, isso se dá especialmente em relação a uma questão econômica, sendo esta a razão para postergarmos esta discussão para ponto seguinte, a economia.

b) Economia

A diferença entre livros em formato brochura ou capa dura, que indicia também o aspecto material da literatura, configura uma interessante entrada no universo econômico da mídia literária tal como representado em *Sweet Tooth*. Sobre seus hábitos de leitura, Serena nos conta: “Naquele ano, foram principalmente coisas modernas que comprei em formato brochura de sebos e lojas de caridade [...], ou, quando acreditava que

podia me dar ao luxo, da Compendium, próxima a Camden Lock” (*Sweet Tooth*, p. 75). Como leitora voraz, Serena desenvolveu o hábito de “devorar” um livro após o outro. Ocupando, pois, uma posição subalterna no MI5, com um salário que não permitia muitos luxos, ela se viu forçada a comprar os livros em formato brochura, mais acessíveis. Não é somente uma questão de valor econômico, porém, que diferencia os livros em formato brochura daqueles de capa dura. Na conversa que Serena teve com seus superiores da Operação Sweet Tooth, tal distinção fica visível:

‘Bem, então, Serena. Max aqui nos diz que além de matemática, você também está bem por dentro das últimas publicações – literatura, romances, esse tipo de coisa –, atualizada em relação a, qual é a palavra?’

‘Literatura contemporânea’, disse Max.

‘Sim, bastante lida e bem por dentro da cena’.

Eu hesitei, e disse, ‘Eu gosto de ler em meu tempo livre, senhor. [...] Eu leio principalmente romances em livros usados de formato brochura, alguns anos após eles terem sido lançados em capa dura. Os de capa dura estão um tanto fora de meu orçamento’ (*Sweet Tooth*, p. 103).

Isto a que Serena se refere condiz com uma prática editorial ainda em voga no mundo anglófono, a partir da qual livros que prometem um bom volume de vendas são lançados em formato capa dura a um preço em média três ou quatro vezes maior do que sua posterior versão em formato brochura, que costuma aparecer um ano após lançada a edição mais sofisticada. Trata-se de uma estratégia em busca de lucro por parte das editoras similar àquela desenvolvida pelos estúdios de cinema: “Como os ingressos para o cinema [em relação ao DVD], livros em capa dura geram mais lucro por unidade que aqueles em formato brochura. E assim como cinéfilos preferem ver filmes na grande tela do cinema, colecionadores apreciam a maior qualidade dos livros em capa dura” (THE ECONOMIST, 2014, para. 3). Vemos conjugadas, assim, a questão material e econômica da mídia literária em relação aos diferentes formatos de livro. Na circulação desses objetos de mídia pela sociedade, percebemos que os livros em capa dura estão associados a uma questão de *status*, pois estão conectados a uma maior qualidade do material utilizado e a uma possibilidade primeira de acesso, logo quando do lançamento dos livros. Nesse sentido, a própria Serena percebe uma relação entre livros de capa dura e uma questão de *status* ligada a uma prosperidade financeira, quando faz referência a alguns itens que Tom Haley lhe presenteara: “Ele me comprou presentes – um casaco de seda, uma pasta de couro macio para o trabalho, e a poesia de Sylvia Plath e romances de Ford Madox Ford, todos em capa dura” (*Sweet Tooth*, p. 231).

Nem sempre, porém, Haley pôde comprar presentes tão caros. Logo no início da narrativa, ainda trabalhando como professor de literatura na Universidade de Sussex, não tendo ainda aceito o substancial financiamento da suposta fundação representada por Serena, vemos que a questão econômica é a razão pela qual ele não podia se dedicar completamente à escrita ficcional. Em sua primeira conversa com Serena, lemos a reflexão de Haley sobre tal questão:

Todos os dias eu penso sobre este problema. Eu não tenho nada mais importante que isso para pensar. É algo que me impede de dormir à noite. Sempre os mesmos quatro passos. Um, eu quero escrever um romance. Dois, não tenho dinheiro. Três, preciso trabalhar. Quatro, o emprego acaba matando a escrita. Não consigo ver uma saída (*Sweet Tooth*, p. 169).

Se no caso dos diferentes formatos de livros já pudemos antever o quanto a questão econômica é relevante para os processos de recepção (leitores poderem ou não adquirir livros em determinados formatos) e distribuição (as estratégias em busca de lucro no mundo editorial) dos objetos de mídia literários, vemos que também o processo de produção, aqui associado à figura do escritor Tom Haley, depende substancialmente de um quesito financeiro. O desejo de escrever um romance se une à necessidade de fazê-lo, caso Haley intencionasse entrar de vez na cena literária editorial inglesa de então, como explicado por Benjamin a Serena, em sua primeira reunião na Operação Sweet Tooth:

Uma casa editorial reconhecida disse que lá eles gostaram dos contos, porém não irão publicá-los em uma coletânea até que ele escreva um romance. Contos não vendem. Editores geralmente fazem essas coleções como um favor para seus escritores já estabelecidos. Ele precisa escrever algo mais longo. Isto é relevante porque escrever um romance leva tempo e é algo difícil de ser feito quando se tem um emprego. E ele está interessado em escrever um romance, diz que tem uma ideia para um, aparentemente (*Sweet Tooth*, p. 112).

Nesta passagem, mais uma vez temos referenciada a busca por lucro, por parte das editoras, associada substancialmente às práticas de produção (escrita) e consumo (leitura) de objetos da mídia literária, em uma exposição de como narrativas longas na forma de romances têm sido o gênero literário preferencial, em termos econômicos, do fazer (econômico) literário nas últimas décadas.

O plano de *marketing* e distribuição de um objeto da mídia literária, no caso o romance de Haley *From the Somerset Levels*, também se articula às questões econômicas

representadas em *Sweet Tooth*. A publicação de tal romance foi planejada em relação ao Prêmio Austen de Literatura – o qual discutiremos no tocante à institucionalidade da mídia literatura –, tendo como mente por trás de todo o processo o editor Tom Maschler:

As chances de o romance ser indicado ao prêmio eram remotas, porém Maschler aparentemente estava falando de seu novo escritor a todo mundo, e o fato de que a impressão do livro foi adiantada especialmente para o painel de juízes já havia sido mencionado nos jornais. Era assim que se fazia um livro ser comentado (*Sweet Tooth*, p. 286).

Vemos, assim, que a relação entre prêmios, discussões em jornais e mundo editorial pode ter uma forte influência no sucesso editorial de romances e de outros textos literários. A estratégia de Maschler funcionou e Tom Haley acabou sendo agraciado com o Prêmio Austen de Literatura. No processo, somente o painel de juízes teve acesso ao livro, pois Maschler buscou criar uma antecipação para a distribuição dos volumes nas livrarias inglesas:

Tom Maschler tinha planejado a publicação com a precisão de um pouso lunar. [...] A indicação, os perfis e a divulgação da vitória ajudaram a criar um sentimento impaciente de expectativa, que foi satisfeito no fim da semana quando o livro apareceu nas livrarias juntamente com os primeiros anúncios publicitários (*Sweet Tooth*, p. 314-315).

Assim, podemos perceber como a literatura, especialmente em relação a sua condição econômica, tal como representada metamidiaticamente em *Sweet Tooth*, vai muito além de somente a questão artística ou textual de um romance. As práticas de produção, distribuição e consumo estão inseridas dentro de um campo econômico, que oferece possibilidades e restrições para o fazer literário.

c) Técnica

Uma das questões técnicas relativas à produção literária, tal como encontramos em *Sweet Tooth*, perpassa o manuseio de instrumentos – folha, caneta, máquina de escrever – a fim de se realizar a escrita, a revisão e o processo de reescrita, como podemos ler em “Ele levantou uma página após a outra, procurando uma passagem específica; encontrando-a, pegou um lápis para fazer uma marcação. Ele franzia o cenho enquanto girava o rolo [...] para ler a folha na máquina de escrever” (*Sweet Tooth*, p. 309), e em “Encontrei alguns erros de digitação e palavras repetidas, pelos quais ele se mostrou

desproporcionalmente agradecido. Durante a semana seguinte, ele finalizou outra versão com leves revisões” (*Sweet Tooth*, p. 256).

O manuseio de tais instrumentos está associado, por vezes, a um dado quantitativo em relação à produção literária:

Ele disse que não se importava, ele tinha um novo romance para escrever, romance que estava crescendo a um ritmo que somente obsessão e uma nova máquina de escrever elétrica poderiam acompanhar. Sua produção era tudo o que eu sabia sobre este livro. Três ou quatro mil palavras na maioria dos dias, às vezes seis mil (*Sweet Tooth*, p. 309).

A questão da quantidade, tal como desenvolvida em *Sweet Tooth*, porém, não está associada a um mero volume de páginas, palavras ou caracteres. Quando, por exemplo, Serena e Haley discutem sobre o conto “This is Love”, lemos:

“Eu achei que [o conto] tinha a dimensão de um romance. [...] Você nunca pensou em expandi-lo para um romance, digamos, enchê-lo um pouquinho?”
Ele olhou para mim com curiosidade. “Não, eu não pensei em enchê-lo um pouquinho. [...] Ele tem exatamente o tamanho que eu queria. Por volta de quinze mil palavras.” [...] Eu nunca tinha ouvido textos ficcionais serem quantificados assim, desta forma técnica (*Sweet Tooth*, p. 167).

Percebemos, no excerto acima, que a quantidade de páginas/palavras/caracteres está associada para além de somente uma questão quantitativa, pois importam também os efeitos pretendidos pelo escritor – neste caso, o gênero literário conto diferencia-se do gênero literário romance por sua condensação de efeitos e por uma economia no número de palavras/páginas. Além disso, “encher um pouquinho” é uma expressão demasiado pejorativa, que diz do caráter pragmático, como se escrever fosse meramente uma questão de quantidade, e não de propósitos estéticos conscientes.

d) Socialidade

O aspecto social também faz parte da representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth*, englobando relações de escritores com outros escritores e com seus leitores e editores. Na reunião com os idealizadores da Operação Sweet Tooth, por exemplo, Serena é perguntada se ela, como leitora, possui alguma relação com escritores, editores ou qualquer outra pessoa do meio literário, e se já, inclusive, escreveu para algum

autor uma carta de fã [*fan letter*]. Este último questionamento indicia um dado bastante interessante da cena literária contemporânea, que está intimidade ligado à socialidade da literatura como mídia, que é o desenvolvimento da figura do escritor como uma celebridade. Não por acaso, nos dias que antecederam o Prêmio Austen de Literatura, Serena encontrou uma reportagem no *Daily Telegraph* que afirmava que “todos concordavam que Tom Haley era bonito e que as garotas ficavam ‘trêmulas’ quando ele sorria” (*Sweet Tooth*, p. 309). Tom Haley acaba sendo referenciado não em relação a sua produção literária, mas sim a sua aparência física, como uma espécie de símbolo sexual, o que indica a circulação social da figura do autor como celebridade.

Em *Sweet Tooth*, a proeminência social da figura do escritor está ainda associada ao episódio em que Haley foi convidado para realizar uma leitura pública de um trecho de seu romance *From the Sommerset Levels*. Neste tipo de evento, mais importante do que aquilo que é lido é a própria performance de leitura levada a cabo pelo escritor. Nas palavras do próprio Haley: “[...] ficar em pé em frente a uma plateia, lendo coisas que eles são perfeitamente capazes de ler por eles mesmos. Eu não sei para que isso serve” (*Sweet Tooth*, p. 287). Na leitura pública realizada em Cambridge, Tom Haley é acompanhado do (então) também escritor iniciante Martin Amis, que lê uma passagem de seu romance *The Rachel Papers*. Após tal evento, Haley e Amis vão juntos a um bar conversar sobre a noite – para Amis, um sucesso; para Haley, uma decepção –, o que evidencia as relações sociais – também de segurança e de inveja – entre escritores.

As relações entre escritores, leitores e editores em restaurantes e bares recebem atenção no romance de Ian McEwan. Em uma ida com Serena ao White Tower, Haley apresenta a ela as “associações literárias do lugar” (*Sweet Tooth*, p. 218), que serviu como ponto de encontro e discussão para escritores do passado, afinal, foi este o local onde “Ezra Pound e Wyndham Lewis fundaram sua revista vorticista *Blast*” (*Sweet Tooth*, p. 218, ênfase original). Em relação ao tempo contemporâneo aos eventos narrados em *Sweet Tooth*, destaca-se o bar/restaurante The Pillars of Hercules, local escolhido pelo poeta e editor Ian Hamilton como sede da revista *New Review*. A relação de Haley com seus editores perpassa questões de ordem econômica (já discutidas) e institucionais (nosso próximo ponto); porém, também se destaca o aspecto social de tais relações, como podemos comprovar em:

Então, nós três ficamos no bar um bom tempo bebendo. Os homens conversavam sobre livros e fofocavam sobre escritores, particularmente

sobre o poeta Robert Lowell, um amigo de Hamilton que estava possivelmente enlouquecendo; e sobre futebol, assunto em que Tom era fraco, mas adepto em fazer bom uso das duas ou três coisas que ele sabia (*Sweet Tooth*, p. 301).

A conversa sobre literatura e a fofoca sobre escritores, ambas regadas a bebidas alcoólicas atuam como elementos importantes do aspecto social da mídia literatura, especificamente relativos à relação não puramente institucional entre escritor e editor.

e) Institucionalidade

Aspectos relativos à institucionalidade da literatura, em *Sweet Tooth*, correspondem, especialmente, à relação entre escritor e editor, à existência da função de crítico literário ou resenhista e aos dois prêmios literários citados na narrativa de Ian McEwan, a saber, o Booker e o Austen. Em geral, vemos a presença de editores, críticos literários e prêmios como partes da hierarquia institucional da literatura, funcionando como avaliadores do valor de textos literários.

Quando nos referimos ao aspectos econômico da literatura, vimos que grandes editoras – a Penguin é citada (*Sweet Tooth*, p. 111) – recusaram a publicação de uma coletânea de contos por acreditarem que romances seriam a melhor aposta em termos de retorno financeiro. Tal recusa está associada à questão institucional da literatura e seu circuito de produção e publicação de textos literários, pois indicia uma relação hierárquica, com os editores ocupando uma posição de poder e decidindo aquilo que será ou não publicado – decidindo, de certa forma, aquilo que será lido pelo público leitor. Haley, durante o romance, tem um conto aceito e outro rejeitado pelo já mencionado editor Ian Hamilton, assim como tem seu romance *From the Somerset Levels* aceito para publicação pelo editor Tom Maschler. Além dos editores, temos mencionada também a profissão do agente literário – “Outra coisa, ele não tem um agente e está procurando por um [...], [alguém que] venda os trabalhos, faça os contratos e fique com uma fatia dos lucros” (*Sweet Tooth*, p. 112) –, que atua como um ponto de articulação entre criação artística, relacionamento institucional entre autor e editoras e o panorama econômico da prática literária.

Outro aspecto relativo à institucionalidade da mídia literária é a representação da função do crítico literário/resenhista. Quando primeiramente se encontrou com Haley, a fim de convencê-lo a aceitar a proposta da Fundação que supostamente representava, Serena tenta convencê-lo inflando seu ego, ao afirmar: “Nós temos dois professores e dois

famosos resenhistas em nosso conselho. Eles leem muitos novos escritores. Mas você devia ter visto a excitação na última reunião. Honestamente, Tom, eles não conseguiam parar de falar sobre suas histórias. Pela primeira vez, a votação foi unânime” (*Sweet Tooth*, p. 168). O efeito de tal fala em Tom foi quase hipnótico – trata-se, pois, de uma validação de sua escrita ficcional (mesmo tudo tendo sido então inventado por Serena), proveniente justamente daqueles que detêm a primazia (institucional) de avaliar e de validar o valor literário de textos e obras.

Por fim, em *Sweet Tooth*, temos referenciados dois prêmios literários: o Austen, criação do romance de McEwan, e o Booker, atualmente o mais importante prêmio literário do universo anglófono, tendo sido criado em 1968. Sobre eles, lemos:

Diferentemente de seu primo mais novo, o Booker, o Austen não oferecia banquetes nem tinha todo-poderosos como juízes. Como Tom descreveu para mim, haveria uma sóbria recepção no Dorchester, seguida por um breve discurso de alguma figura literária eminente. Os juízes eram principalmente tipos literários, acadêmicos, críticos, com o convite ocasional para um filósofo ou historiador. O prêmio em dinheiro já fora bastante considerável – em 1875, duas mil libras levavam alguém bem longe. Agora não tinha mais como se comparar ao Booker. O Austen era valorizado somente pelo prestígio (*Sweet Tooth*, p. 312-313).

Em tal passagem, vemos associados aspectos sociais, econômicos e institucionais da midialidade literária em sua relação com prêmios literários: prestígio, dinheiro, fama e a possibilidade de ser transmitido na televisão são características de uma nova forma de fazer, pensar e consumir o literário, que já marcava a literatura na década de 1970 e que ainda a marca na contemporaneidade.

A representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth* abre uma distância, assim, entre a questão exclusivamente textual e a midialidade da literatura, pois esta envolve um conjunto de práticas de criação, circulação e consumo conjugadas a aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais. McEwan, ao desenvolver tal prática representacional, torna ainda mais complexa e densa a metaficcionalidade de seu romance, metaficcionalidade essa já bastante elevada devido às estratégias de autorreflexividade e autoconsciência textuais, a exemplo da *mise en abyme* e da paródia realizada em relação às narrativas de espionagem e detecção.

Dito isto, é imprescindível ressaltar que a representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth* tem uma demarcação espaço-temporal bastante específica, a

saber, a Inglaterra no início da década de 1970, justamente onde e quando Ian McEwan começou a dar seus primeiros passos em direção a sua carreira como escritor de ficção. A fim de representar a midialidade literária relativa a tal configuração espaço-temporal, McEwan traçou interessantes paralelos entre suas próprias vivências e aquelas do personagem Tom Haley. Em um primeiro momento, a identificação de semelhanças entre eles é mais claramente visível através da recuperação intertextual e paródica, dentro da narrativa de *Sweet Tooth*, de textos de McEwan, apresentados como sendo criações de Haley: os contos de McEwan “Dead as they come”, “Pornography” e “Reflections of a kept ape” foram reescritos como “Lovers”, “Pawnography” e “Her second novel” e apresentados como de autoria de Haley. Embora possamos perceber diferenças entre as narrativas embrionárias e aquelas reescritas, as semelhanças prevalecem, pois o segundo grupo ainda mantém dados grotescos e insólitos que fizeram McEwan, no início de sua carreira, receber a alcunha de Ian Macabro.

Em relação à representação metamidiática da literatura, mais interessa, porém, a recuperação de dados biográficos de McEwan na caracterização de Haley, pois trata-se de uma reconstituição – ficcional, nunca é demais frisar – da circulação de McEwan em meio à paisagem midiática da literatura na Inglaterra da década de 1970. Assim como nas intertextualidades paródicas, as vivências de McEwan e Haley se dão em uma relação de semelhança e diferença, o que levou o crítico Chalupský (2015, p. 111) a afirmar que Haley não é McEwan, embora não o deixe de ser por completo. São várias as semelhanças entre criador e criatura: assim como McEwan, Haley cresceu em Suffolk, estudou na Universidade de Sussex e se pós-graduou na Universidade de East Anglia; até mesmo Serena é baseada livremente em Polly Bide, uma namorada de McEwan em seus tempos na Universidade de Sussex (CHALUPSKÝ, 2015, p. 112). Como maiores diferenças, temos o fato de que McEwan não chegou a seguir a carreira acadêmica, dedicando-se diretamente à escrita ficcional (após uma viagem pela trilha *hippie* no Oriente Médio) e, nas palavras do próprio escritor, “[...] uma bela mulher jamais entrou em minha sala e me ofereceu benefícios financeiros” (COOKE, 2012, para. 8).

Especialmente em relação às práticas e aos aspectos midiáticos que foram discutidos, destacam-se as semelhanças entre os inícios das carreiras de escritor de McEwan e Haley: ambos foram “descobertos” por Tom Maschler (editor da Jonathan Cape), tiveram textos publicados na *New Review*, revista literária editada por Ian Hamilton, e fizeram importantes conexões e amizades como frequentadores do Pillars of Hercules. Também a leitura pública ao lado de Martin Amis, amigo pessoal de McEwan,

foi recriada ficcionalmente com base em um episódio factual. Perguntado por Cooke (2012, para. 8) sobre as semelhanças que compartilha com seu personagem Tom Haley, McEwan admite que *Sweet Tooth* “é uma autobiografia sutil e distorcida”. Distorcendo sutilmente a linguagem da narração de Serena, quando esta faz referência a Tom Haley e Ian Hamilton, em vez de “Tom e Ian” (*Sweet Tooth*, p. 302), poderíamos ler “Tom é Ian”, não Hamilton, mas McEwan.

Como a incursão mais próxima de Ian McEwan em direção a um discurso autobiográfico, é interessante perceber que, em *Sweet Tooth*, tanto o privado quanto o público estão imersos em contextos substancialmente literários – seja no circuito de produção, seja nos circuitos de distribuição e de recepção que caracterizam a midialidade da literatura –, o que configura um forte indício da importância da literatura e do fazer literário para McEwan. Para os leitores do romance, que costumeiramente participam somente da parte “recepção”, há a possibilidade de ver o que há por trás das cenas, em relação aos processos de produção e distribuição da literatura. Desse modo, percebemos que a representação metamidiática da literatura em *Sweet Tooth* atinge um objetivo duplo: apresenta a paisagem midiática da Inglaterra na década de 1970 para uma audiência contemporânea e torna – ao se articular com os outros recursos metaficcionais presentes no romance – a narrativa (ainda mais) complexa, premiando leitores mais informados com a identificação ou a descoberta das tensões causadas pelo jogo desenvolvido entre realidade e ficção.

Por estar conjugada a seus aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais, a representação metamidiática da literatura acaba por nos apontar o entendimento de que a mensagem literária depende dos limites e das aberturas oferecidos por sua própria midialidade a fim de se concretizar – nesse sentido, podemos atestar a grande plasticidade da linguagem verbal e seu robusto potencial para desenvolver metacomentários tal como este aqui analisado –, desenvolvendo nos leitores a consciência sobre “o fato bastante óbvio, porém por vezes negligenciado, de que a literatura é, por definição, uma forma mediada” (BRUHN, 2016, p. 22).

Em seu desempenho midiático ao longo dos séculos, a literatura tem sido o mais substancial repositório de informações e de memória cultural da humanidade. Ao examinarmos o funcionamento midiático da literatura, tal como representado metamidiaticamente em *Sweet Tooth*, reconhecemos (assim como reconhece o próprio romance, com sua autoconsciência e autorreflexividade) a relevância de tal mídia na

constituição de subjetividades, no engendramento de significados sociais e no entendimento de culturas, sejam elas contemporâneas, sejam elas passadas.

3. Espelhamentos (em abismo)

Teorias miméticas tradicionais propuseram uma relação entre processos de espelhamento e ficção, em que textos literários funcionariam de fato como espelhos para aquilo encontrado na natureza, no mundo físico em que vivemos, prática que resultou no que conhecemos hoje como realismo, “um conjunto de convenções historicamente determinada” (STAM, 2003, p. 176), especialmente forte na tradição romanesca do século XVIII. Como já discutimos, textos metaficcionais/reflexivos subvertem tal entendimento, ao demonstrarem que, como construção verbal, a literatura não irá representar (espelhar) o mundo tal como ele é¹⁶; pelo contrário, ao entrarmos em contato com os processos de (des)construção do artefato literário na metaficção, ganhamos a consciência de que a própria “realidade” de tais escritos é uma elaboração textual. Temos, afinal, uma subversão do “pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas” (STAM, 2003, p. 175).

Curiosamente, uma das estratégias metaficcionais mais recorrentes – na composição de textos literários que promovem questionamentos sobre o próprio fazer ficcional – advém de um reemprego de um dos símbolos mais associados à tradição realista: o próprio espelho. Diferentemente de textos realistas, porém, em que o próprio texto poderia ser visto como um reflexo do mundo exterior, em textos metaficcionais, os processos de espelhamento ocorrem em meio à própria narrativa e a seus elementos, o que resulta em duplicações (ou espelhamentos infinitos) de histórias e de seus processos de narração e recepção. Nobre (2013, p. 20) articula da seguinte forma a relação entre espelho e metaficção:

Como um jogo de espelhos duplica e reduplica imagens, sob ângulos e perspectivas diferentes, a metaficção semelhantemente reduplica narrativas [...], alterando a perspectiva ou a focalização da obra, a depender do efeito que se quer provocar no leitor/espectador. Assim

¹⁶ Isso não significa, porém, que o intento de representação realista seja destituído de criação e inventividade.

como um espelho reflete a imagem de forma invertida, a metaficção inverte os ‘polos’ do modo de representatividade da ficção, espelhando o que tradicionalmente o artista buscava esconder: o fazer artístico.

Tido como um símbolo da imaginação e do pensamento em seu potencial autocontemplativo (CIRLOT, 1971, p. 211), o espelho, na metaficção, acarreta uma prática reflexiva na qual a literatura irá especular (sobre) o próprio fazer literário.

Em *Sweet Tooth*, tal processo de especulação é devedor especialmente à inserção de micronarrativas dentro da narrativa maior – o próprio romance –, a saber, os contos e o romance escritos pelo personagem Tom Haley, que são lidos e recontados pela narradora de *Sweet Tooth*, Serena Frome. Como já mencionado anteriormente, em *Sweet Tooth*, várias narrativas de Ian McEwan foram intertextualmente recuperadas, apontadas como sendo de autoria de Tom Haley: no âmbito do romance, “This is Love”, “Lovers”, “Pawnography”, “Her second novel” e *From the Somerset Levels*, de Tom Haley, são intertextualidades paródicas, respectivamente, de *Enduring Love*, “Dead as they come”, “Pornography”, “Reflections of a kept ape” e “Two fragments: March 199-”, de Ian McEwan. Perceber como as narrativas de McEwan foram acionadas e relidas/recontadas por Tom e Serena, assim, torna-se essencial para podermos perceber a poética e a política dos espelhamentos desenvolvidas em *Sweet Tooth*. Além delas, porém, destaca-se a inserção do conto “Probable adultery”, “original” de Tom Haley – não encontramos uma intertextualidade flagrante em nenhum escrito anterior de Ian McEwan –, que também muito terá a nos informar sobre a prática de criação metaficcional desenvolvida em *Sweet Tooth*.

Nesta seção do segundo capítulo, objetivamos analisar especialmente a inserção dos contos no romance, estratégia metaficcional comumente referida pelo termo francês *mise en abyme*, que denota o movimento em que uma história é inserida (enquadrada) dentro de outra, a partir de um processo reflexivo que desvela semelhanças (e diferenças) entre elas em termos de enredo, personagens, técnicas criativas ou efeitos pretendidos no(s) leitor(es). Para um melhor aproveitamento de nossa discussão, faremos uso da terminologia narratológica desenvolvida por Gerard Genette (1983) em *Narrative discourse: an essay in method*. Seguindo os preceitos do teórico francês, como diegético, trataremos o universo ficcional do próprio romance *Sweet Tooth*, onde ocorrem as ações narradas por Serena em seu convívio com Tom Haley e em seu trabalho no MI5. Como intradieético(a) (seja a narrativa, seja o narrador), estaremos nos referindo ao nível narrativo inaugurado pela inserção dos contos de Tom Haley na diegese de *Sweet Tooth*.

Ao nos referirmos a extradiegético, temos em mente o leitor real, aquele que tem o romance *Sweet Tooth* em mãos.

Convém ressaltar, porém, que outros tipos de espelhamento ocorrem em *Sweet Tooth*, além da inserção de histórias dentro da história caracterizadora do recurso *mise en abyme*. Citemos três deles. O primeiro diz respeito a um processo de espelhamento entre personagens: Tony e Tom não têm somente seus primeiros nomes como bastante similares, mas ambos desempenham papéis semelhantes no romance, atuando como pares românticos de Serena e como tutores do processo de leitura desta personagem ao longo da narrativa. Outro espelhamento se dá no nível (meta)linguístico, quando acompanhamos a narração de Serena relativa ao que tal personagem lia no jornal do dia: “O Reino Unido tinha sucumbido, uma carta anunciava, a um frenesi de *acrasia* – que era, Tony me lembrou, a palavra grega que designava o ato de agir contra seu melhor julgamento. [...] Uma palavra útil. Eu a memorizei” (*Sweet Tooth*, p. 27, ênfase original).

Um pouco adiante no romance, lemos Serena refletindo sobre se deveria abandonar seu posto no MI5 após lá se deparar com uma série de dificuldades, chegando à conclusão de que abandonar o emprego significaria trair a memória de Tony Canning. Nesta reflexão, repete-se o termo “*Acrasia!*” (*Sweet Tooth*, p. 61, ênfase original), desta vez seguindo por uma exclamação. Tal espelhamento indica uma característica importante da narração de Serena: sua performatividade. Em sua narração, Serena não apenas narra, mas performa aquilo por ela narrado, como na repetição espelhada de uma palavra “útil”, que deliberadamente resolveu “memorizar”. O terceiro espelhamento, já mencionado anteriormente nesta dissertação, diz respeito à citação de um trecho do sexto capítulo do romance *Dombey and Son*, de Charles Dickens: “Havia cem mil formas e substâncias de incompletude, misturando-se selvagememente fora de seus lugares, de cabeça para baixo, enterrando-se na terra, elevando-se no ar, desfazendo-se na água, tão ininteligíveis quanto os sonhos” (*Sweet Tooth*, p. 203). O espelhamento está demarcado nas palavras da própria narradora, que afirma que “suas palavras definiram minha própria confusão” (*Sweet Tooth*, p. 203).

Embora a passagem citada de Dickens seja, entre os três exemplos acima, aquele que mais se aproxima da prática de *mise en abyme* que aqui nos interessa, e embora tal trecho nos informe sobre a condição psicológica de Serena em determinado momento da narrativa, as relações de espelhamento deste caso específico, em quantidade e em densidade de significados resultantes, não se comparam àquelas das narrativas de Tom Haley. De fato, embora os três exemplos citados acima sejam espelhamentos que ocorrem

em *Sweet Tooth*, eles não constituem casos de *mise en abyme*, ao menos não como entendemos tal recurso criativo nesta dissertação.

Desde que o escritor e ensaísta francês André Gide cunhou o termo *mise en abyme* em 1893, observando uma prática comumente realizada na heráldica, muitos estudos, especialmente em meio à tradição teórica francesa, foram formulados a fim de se discutir as características de tal recurso criativo, as diferentes formas pelas quais ele pode ser articulado e quais efeitos advêm de suas diferentes articulações. Assim, faz-se necessário que críticos explicitem qual posicionamento teórico estão levando em consideração em qualquer análise de ocorrências de *mise en abyme* na literatura e em outras artes/mídias. Aqui, alinhamo-nos às formulações de Moshe Ron (1987, p. 437-438, ênfase original), que propõe a seguinte definição para *mise en abyme*:

Qualquer segmento que rememora a obra em que ocorre, podemos vê-lo como colocado *en abyme*. “A obra” (na condição daquilo rememorado) significa qualquer aspecto contínuo do texto, da narração ou do enredo que seja considerado pertinente. “Segmento diegético” significa qualquer parte da história narrada ou do mundo representado que é isolada a fim de ser descrita. [...] Observação 1: o segmento diegético deve ser consideravelmente menor (em extensão textual) que a obra por ele rememorada. Observação 2: o segmento diegético não pode estar localizado em um nível diegético superior àquele da obra e de seu aspecto pertinente e contínuo que é rememorado.

Em sua minuciosa definição, Ron acaba por abrir espaço para a subjetividade do leitor/crítico, que deve considerar o aspecto textual espelhado como pertinente a fim de que tenhamos uma ocorrência de *mise en abyme*. Assim, em relação à passagem de Dickens, a confusão de Serena que é espelhada não constitui um aspecto contínuo (dessa forma, não pertinente) do romance de McEwan, não sendo, portanto, uma ocorrência de *mise en abyme*.

As narrativas de Tom Haley, por outro lado, constituem-se como segmentos diegéticos (que têm as características necessárias descritas por Ron e) que têm muito a nos informar sobre a prática metaficcional desenvolvida em *Sweet Tooth*. Em seu estudo seminal sobre *mise en abyme*, Lucien Dällenbach (1991) cita duas características básicas desta estratégia criativa: 1. como modalidade de reflexão, o texto pode autorreflexivamente fazer referências a si mesmo; 2. o potencial de trazer à tona a inteligibilidade ou a estrutura formal do texto. No romance de McEwan, eventos (em termos de enredo) são espelhados entre diegese e narrativas intradieéticas; mais

importante, porém, é o fato de que as próprias funções de narrador e receptor – de leitor e de escritor – são duplicadas como resultado do jogo de espelhos instaurado.

A primeira ocorrência de *mise en abyme* se dá no oitavo capítulo de *Sweet Tooth*, a partir da leitura realizada por Serena do conto “This is Love”. Informações sobre tal narrativa aparecem em meio à narração de Serena, não sendo tal conto separado do resto do romance pelas fronteiras de um capítulo. Podemos perceber, de qualquer forma, a passagem do nível diegético – “Meu sonho tinha virado realidade – eu estava estudando literatura, não matemática” (*Sweet Tooth*, p. 115) – para o nível intradiegético – “A história [...] era sobre o formidavelmente nomeado Edmund Alfredus, professor universitário de história social da Idade Média que se torna, aos quarento e tantos anos, deputado pelo Partido dos Trabalhadores por um distrito complicado da zona oeste de Londres” (*Sweet Tooth*, p. 115). A partir dos espelhamentos decorrentes de uma história ser inserida dentro de outra, temos uma duplicação não somente de narrativas, mas também das funções narratorial e receptora: como leitores extradiegéticos, lemos Serena ler no nível diegético e assumir, no nível intradiegético, a função de narradora que já desempenha na diegese. Em sua leitura e (re)contar da narrativa de Haley, Serena acaba por mediar também nossas próprias leituras de tais histórias, no sentido de que ela seleciona aquilo que chegará aos leitores extradiegéticos de *Sweet Tooth*, como tais informações chegarão, fazendo também comentários críticos sobre o que lê, a exemplo de “formidavelmente nomeado”. O que resulta deste processo é uma sobreposição – uma equivalência – entre os atos de leitura e escrita no nível intradiegético, que espelha a consciência desenvolvida sobre a equivalência de tais processos em leitores de textos metaficcionais, como defende a teórica da metaficção Linda Hutcheon (1980).

Em sua narração do conto “This is Love”, Serena mescla um resumo do conto de Haley com comentários seus sobre a narrativa. Tais comentários são visíveis, por exemplo, em “[...] é aqui que a história propriamente começa” (*Sweet Tooth*, p. 117) e “(Naturalmente, eu projetei meu pai neste personagem)” (*Sweet Tooth*, p. 117). A exceção à presença única da voz de Serena se dá através da utilização de itálicos, que supostamente denota uma transcrição *ipsis litteris* do conto de Haley, como em: “Seu clitoris é monstruoso, do tamanho do pênis de um garoto pré-púbere” (*Sweet Tooth*, p. 123, ênfase original) e “Uma perseguidora pode tão facilmente unir uma família em solidariedade quanto dividi-la por completo” (*Sweet Tooth*, p. 124, ênfase original). “This is Love” (e também as outras narrativas em abismo), assim, constitui-se como um híbrido de resumo, citações e comentários críticos. Como uma *mise en abyme* intertextual, tal narrativa

intradiegética direcionará nossa atenção para espelhamentos com o enredo não somente de *Sweet Tooth*, mas também do romance *Enduring Love*. Além dos títulos foneticamente semelhantes, “This is Love” e *Enduring Love* compartilham a presença de personagens assediadores que sofrem de distúrbios mentais, trazendo ainda temáticas ligadas a ciência e religião. Entre *Sweet Tooth* e este conto, destaca-se a ótica ambivalente a partir da qual o amor é percebido: Haley, em sua carta para Serena, faz referência ao personagem Edmund Alfredus, “que acaba amando a mulher que irá destruí-lo” (*Sweet Tooth*, p. 360), um espelhamento daquilo que ocorre na diegese de *Sweet Tooth*, em relação ao casal protagonista.

Também o conto “Pawnography” se desenvolve a partir de um jogo de espelhos em nível de enredo com *Sweet Tooth*, romance que o abarca. Neste conto, a personagem Monica, pensando-se traída, finge um assalto e penhora (daí o fato de termos “pawn”, no título) vários objetos de seu marido, Sebastian; quando este descobre tal fraude, assim como quando Haley descobre o fato de que Serena trabalha para o MI5, os dois homens fingem ignorância, resultando em um jogo de falseamentos que resulta em uma elevação considerável da tensão sexual de ambos os casais. Faz-se essencial destacar o fato de que tal conto emula a própria estrutura de *Sweet Tooth*, ao trazer diversos espelhamentos ou duplicações em sua própria narrativa, em relação a personagens – “[...] ela sofre de episódios de inquietude e frustração que **espelham** aqueles de Sebastian” (*Sweet Tooth*, p. 174, ênfase acrescentada) – e a níveis narrativos, através da descrição de um filme (de uma câmera de segurança) dentro do conto, através do qual Sebastian descobre a traição de Monica: “*Ele a vira em um filme mudo, percebendo que jamais a entendera*” (*Sweet Tooth*, p. 183, ênfase original).

Em sua carta para Serena, que toma todo o último capítulo de *Sweet Tooth*, Haley indica também aproximações entre os enredos deste romance e de outras narrativas em abismo. Além dos espelhamentos já mencionados entre *Sweet Tooth* e os contos “This is Love” e “Pawnography”, Haley faz referências a pontos em comum com “Lovers” e “Her second novel”. “Lovers” traz a história de um milionário que acaba se apaixonado por uma manequim de uma loja de departamentos, “um tolo que acredita que sua amada é real, quando, na verdade, ela é resultado de seus delírios, sendo somente uma falsificação, uma cópia” (*Sweet Tooth*, p. 360). Em “Her second novel”, um macaco atua como narrador e relata seu cotidiano com sua dona e amante, uma escritora bastante elogiada por seu primeiro romance, que está tendo dificuldades em escrever um segundo; no final deste conto, descobrimos que o conto lido é, de fato, o segundo romance de tal escritora,

tendo ela sido “guiada a seu segundo romance pelo espectro de seu amante simiesco” (*Sweet Tooth*, p. 360). Sobre este último conto, convém ressaltar que a reviravolta metaficcional presente na narrativa intradieética “Her second novel” irá espelhar diretamente aquela que se desenrola na própria diegese de *Sweet Tooth*, sobre a qual discorreremos na próxima seção deste capítulo.

Tais espelhamentos de enredos são bastante relevantes na prática de *mise en abyme* em *Sweet Tooth*, apontando para o leitor extradiegético – ou oferecendo-o pistas, na esteira da paródia da tradição de detetives levada a cabo pela narrativa – importantes acontecimentos que ocorrerão na diegese. Tal nível de espelhamento equivale à modalidade mais simples de *mise en abyme*, relativa ao nível do enunciado, quando “uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso” (RITA, s/d, para. 2). Em uma modalidade mais complexa de *mise en abyme*, “o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório” (RITA, s/d, para. 2), o que implica uma duplicação dos próprios processos desenvolvidos por produtores e receptores do enunciado. Em *Sweet Tooth*, como já argumentado acima, o recurso *mise en abyme* duplica leitores e narradores. Tal fato, somado à condição híbrida das narrativas em abismo, acaba por propor reflexões sobre questões importantes de ordem metaficcional no romance: como se dão processos interpretativos?; qual a função do leitor na concretização do texto?; o que faz um narrador ao contar uma história?; quem, afinal, conta-nos tal(is) história(s), Serena ou/e Haley?

A partir da duplicação de leitores e narradores, ou seja, a partir dos espelhamentos em nível de enunciação, temos acesso ao processo que originou as narrativas em abismo, através de um olhar privilegiado sobre aquilo que é escolhido para figurar em tais narrativas – seja em termos de resumo, seja em termos de citação direta – e sobre os comentários críticos de Serena. O que resulta de tal processo é uma dramatização/tematização do processo de leitura (e releitura) levado a cabo por tal personagem. Dessa forma, *Sweet Tooth* constitui-se também como uma narrativa que versará sobre a própria questão da leitura e da interpretação, em uma constante especulação sobre o escopo, os limites e os diferentes aspectos da atividade interpretativa/de leitura.

Não por acaso, ao longo de *Sweet Tooth*, comentários sobre o desempenho e características de Serena como leitora são recorrentes (mesmo na própria narração diegética, dissociados das narrativas em abismo), sendo isto uma das mais relevantes

questões metaficcionalis desenvolvidas no romance. Ainda no início de *Sweet Tooth*, em sua narração, Serena afirma: “Ler era minha forma de não pensar sobre matemática. Mais que isso (ou seria menos?), era minha forma de não pensar” (*Sweet Tooth*, p. 6), para logo em seguida admitir quais são suas necessidades como leitora:

Para a irritação daqueles a meu redor, eu virava a página a cada poucos segundos com um movimento impaciente do pulso. Minhas necessidades eram simples. Eu não me importava com temas ou com belas construções linguísticas, saltando descrições de climas, paisagens e interiores. Eu queria personagens nos quais pudesse acreditar, queria que o texto me deixasse curiosa sobre o que aconteceria a eles. Em geral, eu preferia vê-los se apaixonando e se desiludindo, mas não me incomodava muito quando seguiam outros caminhos. [...] Eu lia qualquer coisa em que conseguisse colocar as mãos. Literatura de massa, alta literatura e tudo entre elas, a todos os textos eu oferecia o mesmo tratamento ríspido (*Sweet Tooth*, p. 6-7).

Com base nas pesquisas desenvolvidas nas mais diferentes disciplinas, é ponto pacífico afirmar que a leitura é uma atividade altamente complexa, que envolve aspectos afetivos, performativos, materiais, corporais e cognitivos: “experenciar e ler são fenômenos substancialmente complexos que envolvem corpo, sentidos e afeto; relacionam-se também a processos cognitivos que ocorrem em determinados contextos históricos e geográficos” (SKJERDINGSTAD; ROTHBAUER, 2016, p. 11). Vincent Jouve (2002), em *A leitura*, aponta cinco diferentes dimensões para tal atividade: para o teórico, a leitura caracteriza-se por um amálgama de processos neurofisiológicos (que envolvem a própria questão biológica do olhar direcionado à página e aos caracteres), cognitivos (diferentes formas de leitura e níveis de compreensão), afetivos (possíveis identificações com personagens, emoções, sentimentos), argumentativos (leitura como uma prática discursiva, que envolve tentativas de convencimento, intenções elocutórias etc) e simbólicos (como os sentidos da leitura estão substancialmente articulados à cultura). Em suma, se as nuances e as possibilidades das práticas de leitura são extensas, as atividades de Serena como leitora são marcadas por uma decodificação simples e bastante veloz daquilo lido, em uma busca incessante por identificação com personagens, o que não configura um desempenho substancial de tal personagem no papel de leitora, especialmente quando levamos em consideração as especificidades que envolvem a leitura de textos literários, caracterizados por um trabalho extensivo e especial em cima da linguagem.

Tais declarações de Serena sobre sua prática como leitora são corroboradas em seu desempenho performático como leitora/narradora das narrativas em abismo inseridas em *Sweet Tooth*. Em seu recontar de “This is Love”, encontramos, por exemplo, as passagens a seguir, “Eu estava propensa à possibilidade da narrativa seguir o Bispo até sua casa, para podermos vê-lo deitado na banheira, pensando vaporosamente sobre o que ouvira. Isso era porque eu não queria que meu pai, o Bispo, desaparecesse de cena” (*Sweet Tooth*, p. 120), e “Eu era a leitora mais trivial. Tudo o que eu queria era encontrar meu próprio mundo, e eu nele, em formas artísticas e acessíveis” (*Sweet Tooth*, p. 121), que evidenciam a busca sistemática de Serena por uma identificação com aquilo lido. Outro ponto em comum a todas as narrativas em abismo são os questionamentos de Serena em relação aos personagens masculinos, no sentido de que ela está sempre indagando o quanto de seus traços e características refletem aqueles de Haley, escritor que deu vida a tais personagens. Em relação ao personagem Sebastian, de “Pawnography”, e Tom Haley, lemos uma admissão de Serena para essa sua particularidade como leitora: “Jamais aleguei ser sofisticada – eu era uma leitora simples, temperamentalmente propensa a considerar Sebastian como o duplo de Tom, o portador de sua destreza sexual, o receptáculo de suas ansiedades sexuais” (*Sweet Tooth*, p. 185).

Naomi Schor (2007, p. 149), reutilizando uma nomenclatura cunhada por Charles Peirce, propõe, respectivamente, para o que aqui temos chamado de leitores extradiegético e diegético, os conceitos de interpretador e interpretante, a saber, o leitor crítico do texto literário e personagem que lê e interpreta dentro do texto literário em que se encontra. A teórica chama a atenção para o de fato de que a existência de personagens interpretantes na ficção (como é o caso de Serena), assim como informações sobre seus desempenhos como leitores, é bastante significativa, afinal, “através do interpretante, o autor está tentando dizer algo *sobre* interpretação, e o interpretador faz bem em prestar atenção e tomar nota” (SCHOR, 2007, p. 150). Dadas as características de Serena como leitora, McEwan parece dizer a seu leitor como **não** ler.

Mais especificamente, uma vez que Serena, ao longo do romance, faz diversas críticas à literatura metaficcional, McEwan parece nos dizer como não ler *Sweet Tooth*, um romance substancialmente reflexivo. A aversão de Serena a narrativas reflexivas fica clara não somente através de seus comentários ao longo do romance (alguns deles já citados anteriormente), mas também através de seu recontar da mais metaficcional dentre as narrativas de Tom Haley, o conto “Her second novel”. Se, em média, temos por volta

de dez páginas para o recontar das outras narrativas, “Her second novel” é resumida em poucas linhas por Serena:

Uma história, finalizada no final de novembro, era narrada por um símio falante, propenso a reflexões ansiosas sobre sua amante, uma escritora que estava tendo dificuldades com seu segundo romance. Ela havia sido bastante elogiada por seu primeiro. Será que ela é capaz de escrever outro tão bom? Ela está começando a duvidar. O macaco, indignado, não para de rodeá-la, magoadado pela forma como ela o negligencia em razão do trabalho. Somente na última página eu descobri que a história que eu estava lendo era, na verdade, aquela sendo escrita pela mulher. O símio não existe, é um espectro, criação de sua imaginação inquieta (*Sweet Tooth*, p. 224).

A condensação considerável de “Her second novel” indica, primeiramente, o fato de que Serena não desenvolveu interesse por tal narrativa, não considerando pertinente recontá-la em maiores detalhes. Trata-se, levando em consideração o histórico de Serena como leitora, de uma falta de identificação de tal personagem com a narrativa lida. De fato, narrativas metaficcionais, como é o caso de “Her second novel”, costumam dificultar o processo de identificação imediata de seus leitores, que são levados a adotar uma postura mais reflexiva perante o texto. Também *Sweet Tooth* provoca tal efeito nos leitores, em grande medida devido aos espelhamentos e às outras estratégias metaficcionais que temos discutido. Nesta ocorrência específica *en abyme*, o distanciamento provocado no leitor extradiegético é ainda mais elevado pelos comentários teórico-críticos de Serena, que seguem o seu recontar da história: “Havia, em minha opinião, um contrato implícito com o leitor que deveria ser honrado pelo autor. Nenhum elemento do mundo imaginado ou qualquer personagem pode ser dissolvido por um capricho autoral” (*Sweet Tooth*, p. 224).

Se podemos, por um lado, entender o princípio da identificação como motor essencial da leitura de ficção (JOUVE, 2002, p. 18), por outro, a leitura (quando uma boa leitura) envolve outras dimensões para além deste princípio. Na prática de Serena, percebemos uma leitura rápida dos textos que caem em suas mãos, em que se destacam o interesse pelo encadeamento dos fatos que compõem o enredo e por aquilo que acontece aos personagens de tais narrativas, em oposição a uma leitura detalhada que sacrificaria “a progressão em favor da interpretação: detendo-se sobre este ou aquele trecho, [o leitor] procura entender todas as suas implicações” (JOUVE, 2002, p. 19). Em *O prazer do texto*, Roland Barthes (1988, p. 46-47, ênfase original) elabora ainda mais distinções entre esses dois tipos de leitura:

Daí dois regimes de leitura: uma que vai direita às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem (quando leio Júlio Verne, avanço depressa: perco algo do discurso, e no entanto a minha leitura não é fascinada por nenhuma **perda** verbal [...]); a outra leitura não deixa passar nada; pondera, adere ao texto, lê, se assim podemos dizer, com aplicação e arrebatamento, capta em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica), o desfolheamento das verdades, que a cativa, mas antes o folheado da significância [...].

É este segundo tipo de leitura, o que busca folhear o significado do texto, que Tom Haley e Tony Canning procuram desenvolver em Serena ao longo do romance. O evento, já mencionado, em que Serena e Tom leem e discutem o poema “Adlestrop” faz parte da extensiva tutoria literária proposta por esse personagem à narradora de *Sweet Tooth*. Tony Canning, por outro lado, procurou desenvolver Serena como uma boa leitora de história e jornalismo; lemos, na narração de Serena: “Inicialmente, eu o impressionei com minha leitura veloz. Duzentas páginas em duas horas! Então eu o desapontei. Eu não consegui responder suas perguntas claramente, eu não estava retendo informações” (*Sweet Tooth*, p. 25). Em defesa da protagonista, ao longo da narrativa ela demonstra alguns sinais de evolução como leitora, quando, por exemplo, reflete sobre como a ficção é construída, comparando a escrita da literatura com uma prática culinária, em que o todo é maior que a soma de suas partes. Em linhas gerais, porém, a personagem mostra-se bastante ingênua quanto às diversas possibilidades da escrita literária, principalmente a metaficcional, ingenuidade que também transborda para outros tipos de escrita e discursos: “A nova ameaça era o terrorismo. Eu tinha lido um artigo na revista *Time* e me considerava bem informada” (*Sweet Tooth*, p. 69, ênfase original).

E é também esse segundo tipo de leitura que McEwan parece promover como adequado a seus leitores, afinal, um romance complexo como *Sweet Tooth* requer uma detalhada/cuidadosa prática de leitura. Tal complexidade, convém ressaltar, é decorrente em grande medida da existência de diversas camadas narrativas instauradas pelos espelhamentos em abismo, um mecanismo utilizado para que a narrativa se duplique ou possa comentar sobre si mesma internamente. Ao desenvolver *mise en abymes* que tematizam/dramatizam claramente processos de leitura e escrita, McEwan não somente caracteriza Serena especialmente a partir de sua função como leitora, mas, ao fazê-lo, também sinaliza e auxilia o leitor extradiegético, a fim de que este possa perceber, selecionar e refletir sobre importantes desdobramentos decorrentes dos jogos de espelhos, seja em relação ao enredo de tais narrativas, seja em relação ao próprio ato de leitura e

interpretação. Assim, uma vez que a estratégia *mise en abyme* tem o potencial de condicionar o ato de leitura (DÄLLENBACH, 1980, p. 436), este foi o recurso metaficcional empregado por McEwan na tentativa de “formar seu leitor e ajudá-lo a reconhecer o que está em jogo” (DÄLLENBACH, 1980, p. 441).

E o que está em jogo é a própria leitura e interpretação de *Sweet Tooth* em um nível mais profundo, nível em que se encontram os reflexos e as distorções causadas pelos espelhamentos narrativos em *Sweet Tooth*, em que se encontram, afinal, os enigmas de ordem metaficcional esperando para serem desvendados por bons leitores. O romancista e ensaísta russo Vladimir Nabokov (2002, p. 3) vê como um bom leitor alguém que possua “imaginação, memória, um dicionário e algum senso crítico”. Ele completa: “senso [artístico] este que eu me proponho a desenvolver em mim mesmo e nos outros sempre que possível” (NABOKOV, 2002, p. 3). Pela representação de leitores e leituras em *Sweet Tooth*, McEwan parece concordar com a definição de bom leitor proposta por Nabokov, sendo este romance um substancial “manual” de instruções poéticas para a formação de leitores proficientes, versados na metaficção, este tipo de literatura que se volta das mais diferentes formas para – e como veremos a seguir, sobre – si mesma.

4. Reviravolta

O dicionário *online Michaelis*¹⁷ traz as seguintes definições para o termo reviravolta: “ato de voltar em sentido oposto ao anterior” e “volta ou giro rápido que se dá em torno do próprio corpo”. Em *Sweet Tooth*, apontamos como reviravolta o deslocamento metaficcional que se dá no fim do romance, a partir da carta escrita por Tom Haley para Serena, que ocupa toda a extensão do último capítulo da narrativa de McEwan. Trata-se de uma confissão por parte de Tom Haley, em que ele admite saber há algum tempo que Serena trabalhava no MI5, fazendo lá parte da Operação Sweet Tooth. Com esse conhecimento, ele pôde inverter as posições de sua relação com Serena, passando a espioná-la, a fim de poder escrever seu segundo romance. Assim como em *Atonement* e no conto *en abyme* “Her second novel”, o leitor de *Sweet Tooth* depara-se com uma surpresa na forma de uma reviravolta metaficcional: o texto que o leitor estava

¹⁷ Tal dicionário pode ser consultado e acessado no seguinte endereço eletrônico: <<http://michaelis.uol.com.br/>>.

lendo é, na verdade, apontado como sendo uma criação de um dos personagens da narrativa.

A carta que caracteriza a reviravolta metaficcional atua não somente como uma confissão de Haley a Serena, mas principalmente como uma extensa explicação sobre como tal narrativa foi composta, sobre o processo e as razões que o levaram a escrever tal história. Decidido, primeiramente, a vingar-se de Serena, sentindo-se traído, Haley logo descobre a excelente oportunidade criativa que caiu em suas mãos:

Isso tudo não era, ao menos não exclusivamente, uma traição terrível e um desastre pessoal. Eu estava muito ocupado me sentindo insultado para ver os fatos pelo que eles eram – uma oportunidade, um presente. Eu era um escritor sem um romance e agora a sorte me lançou uma oportunidade suculenta, os primeiros traços de uma proveitosa história (*Sweet Tooth*, p. 355).

Decidido a levar adiante seu projeto, Haley passa a desenvolver uma série de esboços, contando a história a partir de seu ponto de vista e de seu primeiro envolvimento com Serena, quando esta personagem primeiramente entrou em seu escritório. Ele logo em seguida percebe, porém, ao reler as quarenta páginas que escreveu “quase tão facilmente como se estivesse contando” (*Sweet Tooth*, p. 357), que sua história não tem inventividade, não tem tensão – em suas palavras: “Simplesmente não era interessante” (*Sweet Tooth*, p. 357). A solução encontrada por Haley foi contar a história a partir da voz de Serena, tentando assumir seu ponto de vista: “Eu precisei me traduzir, ser um travesti, me colocar em suas saias e saltos altos [...]. E então começar a falar, como você. [...] Minha tarefa era me reconstruir a partir do prisma de sua consciência” (*Sweet Tooth*, p. 358-359).

Decidido a contar a história a partir do ponto de vista de Serena, Tom Haley, disfarçadamente – “Eu estava aprendendo a fazer o que você faz, aprimorando a atividade com uma dobra extra no tecido dos disfarces” (*Sweet Tooth*, p. 359) –, procura amigos, conhecidos e familiares de Serena para que eles possam lhe contar sobre seu passado. Haley faz questão de frisar o processo de sua pesquisa em sua carta, afirmando ter sido a própria Serena sua maior fonte de dados. Em casos impossíveis de se conseguir informações sobre ela, como em relação a seus pensamentos, Haley viu-se obrigado a “extrapolar ou inventar” (*Sweet Tooth*, p. 363).

A escrita da narrativa, para Haley, seria uma forma de exorcizar a presença de Serena de sua vida, colocá-la para fora de seu sistema. Ele não esperava que viver

criativamente como Serena, colocar-se em seu lugar, fosse fazê-lo se apaixonar ainda mais por ela:

Para recriá-la no papel, precisei tornar-me e entender você (o que é uma demanda da literatura) e, fazendo isso, bem, o inevitável aconteceu. Quando eu me despejei dentro de você, eu devia ter antecipado as consequências. Eu ainda te amo. Não, não só isso. Eu te amo ainda mais (*Sweet Tooth*, p. 369).

O que temos, afinal, é um testemunho que parece comprovar um dos maiores potenciais da literatura: o desenvolvimento de um sentimento de empatia pelo outro, alcançado a partir de um colocar-se em seu lugar, prática da alteridade.

Munido por esse sentimento, Haley faz uma proposta dupla a Serena: a de casamento e de publicarem este livro algumas décadas no futuro, “com o século XXI já bem avançado” (*Sweet Tooth*, p. 370), para que Serena e os outros personagens não sofram sanções jurídicas, indo para a cadeia por violarem os termos do *Official Secrets Act*. Conclui Haley em sua carta:

Algumas décadas é tempo o suficiente para você corrigir minhas presunções sobre sua solidão, contar-me sobre o resto de seu serviço de espionagem e sobre o que realmente aconteceu entre você e Max, assim como para inserir detalhes às voltas ao passado: naqueles dias, naquela época, aqueles foram os anos em que... [...] Não precisa se preocupar, eu não adicionarei nada sem sua permissão. [...] Se sua resposta for um fatal não, bem, eu não fiz cópias, esta é a única versão e você pode atirá-la às chamas. Se você ainda me ama e sua resposta for sim, então nossa colaboração começa e esta carta, com seu consentimento, será o último capítulo de *Sweet Tooth*. Cara Serena, depende de você (*Sweet Tooth*, p. 370).

O jogo e o conflito criado entre ficção e realidade movem diversas dimensões metaficcionais, com o tapete epistemológico sendo puxado debaixo dos pés dos leitores. A “realidade” ficcional da diegese choca-se com a realidade empírica e midiática por trás da publicação de *Sweet Tooth*: afinal, este romance foi escrito na década de 1970 por Tom Haley ou na segunda década dos anos 2000 por Ian McEwan, seu duplo? Além disso, diferentes possibilidades de realidade parecem coexistir dentro da diegese: terá Serena, como sugerido por Tom Haley, revisado o romance ou lemos exatamente o manuscrito único que o escritor deixou em cima da mesa de seu apartamento?; terá Serena aceitado se casar com Tom Haley?; há algo que nos permita pensar que eles foram/são felizes?

Na condição de literatura metaficcional, *Sweet Tooth* não somente se voltará para si mesma, mas também sobre si mesma, em uma reviravolta de sentido oposto ao anterior, a partir de um deslocamento em torno do próprio corpo do romance, em um efeito de oroboro, a serpente que morde o próprio rabo: no fim, somos urgidos a voltar ao início, a fim de que, em uma releitura, tentemos desvendar alguns dos mistérios escondidos nas entrelinhas, nas camadas narrativas do romance. Logo no início desse retorno, deparamo-nos com:

Meu nome é Serena Frome (rima como plume [pluma]) e há quase quarenta anos, eu fui enviada em uma missão secreta pelo Serviço de Segurança Britânico. Eu não retornei em segurança. Após dezoito meses, fui demitida, tendo desgraçado a mim mesma e ao meu amante, embora ele tenha tido certamente uma participação em sua própria ruína (*Sweet Tooth*, p. 1).

Tendo o romance sido finalizado com um pedido de casamento de Haley a Serena, como podemos pensar em um retorno não seguro, em desgraça, em ruína em relação a esses dois personagens?

Ao voltar-se e revoltar-se sobre/contra si mesma, a metaficção mostra-se como “um dos mecanismos privilegiados de formulação metaficcional de enigmas” (BERNARDO, 2010, p. 13). Em *Sweet Tooth*, o maior dentre todos os enigmas está demarcado já no início: quem segura a pluma – a pena do escritor – na diegese, Serena Frome e/ou Tom Haley? A fim de que possamos começar a desvendar tal enigma – sob pena, porém, de que vários outros sejam criados –, a atividade de leitura deve ser levada a uma intensidade máxima de percepção e engajamento. Recuperando figuras emblemáticas das paródias realizadas em *Sweet Tooth* – que será o tema discutido no próximo capítulo, em que buscaremos oferecer respostas para tal enigma –, parece adequado agirmos aos moldes de detetives em buscas de pistas, como leitores (e) espões.

CAPÍTULO III – O jogo paródico em *Sweet Tooth*

A existência de enigmas, de fios desconexos que precisam ser reconectados à trama textual, é característica do fazer ficcional. Em narrativas literárias, especificamente, o não dito e o apenas sugerido às vezes são tão importantes quanto aquilo que está posto claramente para o leitor, em seu processo de significação do texto. De fato, lacunas e vestígios narrativos são dois dos principais motores da ficção, criadores de situações de suspense responsáveis por um maior envolvimento do leitor, que se sente impelido a continuar lendo o texto diante de si até o fim, desejoso de descobrir soluções. O fato de que tais soluções comumente aparecem apenas nas últimas páginas dos textos é uma estratégia deliberada por parte de escritores de ficção. De acordo com Bennett e Royle (2014, p. 57),

narrativas passam de um de estado de equilíbrio ou estase, através de uma perturbação a esta estabilidade, voltando para um estado de equilíbrio no fim. O final de uma narrativa, o estado de equilíbrio, ocorre quando o criminoso é descoberto, quando os amantes se casam ou quando o herói trágico morre. Além disso, o final também é representativo de uma revelação ou de um entendimento. Parte do equilíbrio aparentemente oferecido pelos finais diz respeito à satisfação da epistemofilia (do grego *episteme*, conhecimento, e *philia*, amor). E devido à ênfase convencional em descobertas hermenêuticas na conclusão, os finais tendem a ser lugares particularmente sobredeterminados: procuramos, nos finais, respostas para questões levantadas pelo texto.

Em *Sweet Tooth*, início e final da narrativa parecem se contradizer diretamente, impossibilitando uma resolução clara das várias questões e dos vários enigmas levantados pelo romance; impossibilitando, pois, uma satisfação imediata de nossa epistemofilia, nosso desejo pelo conhecimento. Além disso, mesmo que o final do romance pareça responder a algumas das questões levantadas anteriormente, ele o faz a partir de um movimento de reviravolta que traz à tona diversas outras indagações. Se, como leitores, sentimo-nos compelidos a ler textos literários até o fim, a fim de descobrirmos o que acontece, *Sweet Tooth*, em seu desfecho, lança uma provocação: somente uma leitura não é suficiente, sendo uma releitura necessária, se quisermos de fato buscar resoluções para os vários enigmas estabelecidos.

Ainda sobre a citação de Bennett e Royle, convém ressaltar que sua menção à “descoberta do criminoso” é bastante significativa: embora paradigmática da literatura como um todo, talvez em nenhum outro gênero a existência de enigmas, segredos e resoluções seja tão preponderante quanto no gênero policial e em seus variados subgêneros, a exemplo das histórias de detecção e de espionagem. Por isso mesmo, não é surpresa que um romance enigmático como *Sweet Tooth* tenha sido escrito a partir de uma relação tão direta com essa tradição: temos personagens que atuam oficialmente e extraoficialmente como espiões e detetives, a exemplo de Serena, em seu trabalho no MI5, e de Tom Haley, em sua escrita ficcional.

Como vimos, em sua carta final, Tom Haley sugere que somente o último capítulo de *Sweet Tooth* (a própria carta) permaneceria intacto. Tal informação é bastante significativa, pois indica que todo o resto do corpo do romance estaria sujeito a modificações/revisões, em uma admissão de que brechas e furos narrativos precisariam ser preenchidos – por nós, perseguidos. Neste capítulo, buscaremos apresentar algumas respostas para os enigmas (metaficcionais) estabelecidos no final de *Sweet Tooth*, a partir de um olhar sobre como as narrativas de espionagem e de detecção foram acionadas e ressignificadas no romance a partir da paródia. Em um primeiro momento, iremos apresentar algumas considerações teóricas sobre tal recurso criativo, a paródia, apontando como é possível participarmos do jogo por ela estabelecido. Em seguida, voltar-nos-emos especificamente à paródia das narrativas de espionagem levada a cabo na narrativa de McEwan, que será seguida por uma discussão sobre a paródia das narrativas de detecção. Por fim, como detetives (e) espiões, perseguiremos pistas/rastros/vestígios textuais, a fim de que possamos apresentar nossa leitura para vários dos enigmas metaficcionais presentes em *Sweet Tooth*.

1. Sobre as possibilidades do jogo paródico

A paródia não é, de forma alguma, um fenômeno novo ou recente quando levamos em consideração a história das práticas literárias ou artísticas. O impulso de fazer uso de uma tradição, reconfigurando-a e dotando-a de novos significados remonta à arte e à literatura praticadas na própria antiguidade clássica. Tal fenômeno fez-se presente também nos mais variados períodos históricos e movimentos literários – por vezes com maior ou menor intensidade –, a exemplo da Idade Média, do Renascimento, do

Romantismo, do Realismo etc. Na contemporaneidade, especificamente, o grande número de textos paródicos produzidos, textos que aparecem em diversos graus de complexidade em termos de (re)configuração paródica de tradições literárias, permite-nos perceber tal fenômeno como “um dos maiores motores da construção formal e temática de textos” (HUTCHEON, 1989, p. 13).

Sweet Tooth, nesse sentido, pode servir como exemplo da proeminência dos discursos paródicos na contemporaneidade, pois este romance não somente parodia textos específicos anteriormente escritos pelo próprio Ian McEwan (como discutimos em relação à prática dos espelhamentos no romance), como também o faz em relação à tradição das narrativas de espionagem e de detecção, foco de nossa análise neste capítulo. Em todos os casos, temos uma volta da literatura em direção a si mesma, em direção a seus códigos e convenções. Não por acaso, para Linda Hutcheon (1989, p. 13), “[a] paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade; [...] uma forma de discurso interartístico”.

Muitos teóricos da literatura e de outras disciplinas já se debruçaram sobre a paródia, em suas variadas ocorrências relacionadas aos mais diversos períodos e movimentos literários. Destacam-se, nesse sentido, pesquisas desenvolvidas por Margaret Rose (1979, 1993), Simon Dendith (2000), Gérard Genette (2010), Affonso Romano de Sant’Anna (1991), Nil Korkut (2005), entre outros. Nesta pesquisa, escolhemos nos alinhar aos fundamentos teóricos propostos por Linda Hutcheon (1989) em *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tal escolha se justifica por dois motivos: em primeiro lugar, a teórica canadense entende que a paródia, ao recodificar códigos e convenções literárias, é um dentre os mecanismos possíveis de criação metaficcional, posição por nós compartilhada; em segundo lugar, os preceitos teóricos desenvolvidos por Hutcheon dizem respeito a uma observação de formas e textos artísticos bastante contemporâneos, o que nos possibilita um diálogo próximo e pertinente com a paródia realizada no romance *Sweet Tooth*, publicado em 2012.

Compartilhamos ainda com Hutcheon a percepção do potencial positivo do fazer paródico, entendimento que nem sempre esteve conectado às discussões teóricas em torno desta estratégia criativa. Por muito tempo, a paródia esteve associada à presença de um elemento ridículo, como podemos atestar nesta definição de Cuddon (2013, p. 514): “[paródia é] o uso imitativo de palavras, estilo, atitude, tom e ideias de um autor de forma tal a torná-los ridículos”. Tal entendimento da paródia faz com que ela (embora hoje, talvez um pouco menos) precise “de quem a defenda: tem sido designada parasitária e

derivativa [...] [,] o inimigo filisteu do gênio criativo e da originalidade vital” (HUTCHEON, 1989, p. 14). Como iremos discutir, a paródia não lida necessariamente com o dado do ridículo, tampouco pode ser caracterizada como uma modalidade menos ou não criativa.

Um olhar sobre a etimologia da palavra pode iluminar algumas das desavenças em torno desta estratégia criativa. Paródia vem do grego *parodia*, união de *para* e *odos*:

A natureza textual ou discursiva da paródia [...] é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição [...]. No entanto, *para* em grego também pode significar “ao lado de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste (HUTCHEON, 1989, p. 47-48, ênfase original).

Para Hutcheon, tal noção de ao lado de é especialmente forte em relação às práticas paródicas contemporâneas, em que o elemento do ridículo não se faz presente, característica que podemos perceber em *Sweet Tooth*. Na tradição da literatura inglesa, de qualquer forma, escritores como Jane Austen, em *Northanger Abbey*, e Oscar Wilde, em seus contos de fadas, já haviam demonstrado que o “alvo” da paródia nem sempre precisa ser ridicularizado. Por outro lado, ataques diretos, associados ao elemento do ridículo, já ocorreram nessa mesma tradição literária, a exemplo do romance *An apology for the life of Mrs. Shamela Andrews*, apontado como de autoria de Henry Fielding, que toma como seu alvo *Pamela*, escrito por Samuel Richardson.

Isso nos leva a pensar que, a fim de que possamos compreender os diferentes funcionamentos da paródia, ambos os dados de “contra” e “ao lado de” devem ser levados em consideração: a energia criativa desta estratégia, pois, parece nutrir-se da tensão causada por uma continuidade com diferenças. Além disso, não é possível antecipar qual será a relação entre texto paródico e texto/gênero/convenção parodiado/a: “a postura da paródia em relação a seu alvo é frequentemente ambivalente, podendo ir da degradação e da zombaria a uma admiração respeitosa” (KORKUT, 2005, p. 1).

Se o elemento do ridículo, assim, não mais pode ser visto como condição indispensável para a definição do caráter paródico de um texto, surge a necessidade de delimitar o escopo da paródia, a fim de que esta não se confunda com teorias mais gerais da intertextualidade. Antes, porém, devemos nos perguntar: afinal, o que pode ser

parodiado? Korkut (2005), em seu estudo sobre a paródia na tradição da literatura inglesa, propõe a seguinte delimitação: 1. paródia direcionada a textos e estilos pessoais, que pode abranger desde uma obra específica a uma característica marcante da escrita de um autor – a exemplo da paródia de *Hamlet* que McEwan realiza em *Nutshell*; 2. paródia direcionada a um gênero literário – a exemplo da paródia das narrativas de espionagem e de detecção que McEwan promove em *Sweet Tooth*; 3. paródia direcionada a um discurso, característica marcante de uma literatura pós-moderna – a exemplo da paródia dos discursos científico, religioso e literário/romântico que McEwan articula em *Enduring Love*.

A presença, pois, de textos (ou estilos, gêneros e discursos) é condição indispensável para a realização da paródia: “A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe um liame direto com a literatura existente” (SAMOYAUULT, 2008, p. 52). Há, porém, um importante elemento diferenciador: alinhamo-nos com o entendimento de Hutcheon quando esta afirma que a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado, ou, “noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17). Diferentemente da intertextualidade, em termos gerais, ou especificamente da imitação ou do pastiche, em que a distância crítica não é necessária, esta deve estar presente a fim de que a paródia se concretize, permitindo ao leitor perceber elementos do discurso parodiado no paródico, bem como a intenção paródica por trás de toda essa construção, não os neutralizando ou os incorporando no contexto da obra como um todo. Em uma situação ideal, “o leitor conheceria o texto de fundo, fazendo uma sobreposição de textos através da mediação [do discurso] [...] parodiado no ato de leitura” (HUTCHEON, 1978, p. 206). Isto implica dizer que, ao examinarmos, por exemplo, a paródia realizada em relação às narrativas de espionagem em *Sweet Tooth*, devemos conhecer os códigos e as convenções deste gênero literário, buscando perceber como tais códigos e convenções foram recuperados e acionados (atualizados) em termos de semelhança e de diferença no romance de McEwan, assim como quais foram as consequências resultantes de tal prática.

O distanciamento crítico, na paródia, é alcançado a partir da ironia. Nesta dissertação, nosso entendimento sobre a ironia se alinha àqueles de Azerêdo (2009) e Hutcheon (2000b), que a veem como uma estratégia discursiva. Isso implica dizer que a ironia é mais que “um tropo limitado ou uma atitude mais ampla de vida, [sendo,] sim,

uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma” (HUTCHEON, 2000b, p. 27). Na literatura em geral, a ironia reforça a condição polissêmica dos textos em que se faz presente, ao articular duas dimensões de percepção, a do dito e a do não dito, em outras palavras, aquilo que foi mostrado e aquilo que se encontra implícito. Especificamente em relação à paródia (literária), a ironia traz à tona o diferente/novo em meio ao contínuo/à tradição, ao “expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência, ou, ainda, através de uma incompatibilidade” (ALAVARCE, 2009, p. 28).

Hutcheon (2000b) aponta como oito as funções da ironia: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, provisória, de oposição, atacante e agregadora. Tais diferentes funções da ironia têm uma ligação direta com as diferentes formas em que o texto paródico pode vir a se relacionar com seu alvo. Em relação a *Sweet Tooth* e à utilização da ironia na construção paródica do romance, destacam-se as funções complicadora – “aquela que insere os discursos irônicos no rol dos discursos verdadeiramente artísticos, caracterizados por uma ambiguidade controlada e avaliada, que nos chama para a reflexão e, em consequência, para sua interpretação” (ALAVARCE, 2009, p. 52) –, distanciadora – responsável por permitir “que o ironista e mesmo o interpretador da ironia se afastem, se distanciem de uma dada situação a fim de olhá-la sob uma nova perspectiva” (ALAVARCE, 2009, p. 52) – e lúdica – “caracterizadora de uma ironia afetuosa de provocação benevolente, podendo estar associada também ao humor” (ALAVARCE, 2009, p. 52).

A afinidade entre paródia e ironia pode ser explicada ainda pelo fato de que ambas se constituem a partir de uma dimensão formal, relativa à duplicação de discursos e significados, e de uma dimensão pragmática, na qual se dão a criação e a atribuição de sentidos. Além disso, ambas marcam a diferença na esfera da ambiguidade, diferentemente, por exemplo, da metáfora, que se aproxima mais da semelhança. Hutcheon (1989, p. 74-75) assim se posiciona em relação à aproximação entre ironia e paródia; para a teórica, trata-se, respectivamente, de um tropo e de um gênero:

Dada a estrutura formal da paródia, [...] a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmico (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocósmico (textual), porque também a paródia é um assinalar de diferença, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos). Tanto o tropo como o gênero combinam, pois, diferença e síntese, alteridade e incorporação. Devido a esta semelhança estrutural, gostaria de

argumentar que a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido, e até privilegiado. A patente recusa pela ironia da univocalidade semântica equipara-se à recusa pela paródia da unitextualidade estrutural.

A citação acima aponta um dado importante quando falamos sobre paródia: a presença de dois textos ou de dois discursos – que constitui a dimensão formal desta estratégia criativa – não é suficiente para entendermos seu funcionamento a contento. A dimensão pragmática da paródia não pode ser ignorada, pois nela se encontram “a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia, [e] os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos” (HUTCHEON, 1989, p. 33). Em outras palavras,

[q]uando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia (HUTCHEON, 1989, p. 34).

Devido a esta dimensão pragmática, o contexto a partir do qual o texto paródico foi estabelecido também se faz bastante importante, devendo ser levado em consideração, posto que os contextos informam significativamente sobre as práticas paródicas, especialmente em relação às intenções que a elas subjazem. A atenção especial que deve ser dispensada à dimensão pragmática, porém, não se traduz como um esquecimento do aspecto formal da paródia, afinal

[t]anto a ironia como a paródia operam a dois níveis – um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis (HUTCHEON, 1989, p. 51).

Como uma dentre as possíveis estratégias de criação metaficcional, na paródia, também a responsabilidade conferida ao leitor é enorme, em relação a sua atuação como cocriador dos textos lidos. Além disso, uma vez que a paródia depende do reconhecimento deste leitor a fim de ser concretizada, questões relativas a sua competência (assim como a habilidade do escritor) ganham espaço dentro de discussões sobre tal estratégia criativa.

Através da participação da ironia no discurso paródico, ao leitor ainda são facultadas explicitamente as funções de interpretador, avaliador e crítico do texto paródico (HUTCHEON, 1989, p. 47). Essa ênfase no leitor/receptor/decodificador da paródia levou Hutcheon (2000a, p. xvi) a afirmar que “a paródia está, de fato, nos olhos do observador”. O observador, porém, “precisa de algo para ser visto; precisamos de sinais textuais que guiem nossa interpretação, sendo que o grau de visibilidade destes sinais determina seu potencial em nos assistir” (HUTCHEON, 2000a, p. xvi).

Tais sinais textuais convidam o leitor a participar de um substancial jogo de detecção e interpretação, no rastreio da diferença em meio à contiguidade. Como um recurso metaficcional, também a paródia partilha dos modos gerais da arte reflexiva propostos por Stam (1981, p. 16), a saber, o lúdico, o agressivo e o didático. Podemos constantemente encontrar as dimensões agressivas e didáticas como parte de práticas paródicas. O lúdico, porém, caracterizado por uma noção de jogo, acompanha esta estratégia em todas as suas realizações. Na verdade, o lúdico é condição existente em qualquer criação ficcional, pois “[e]screver e ler têm suas origens no prazer de criar mundos em que seja possível viver e experimentar sentimentos, desfrutar de seu caráter imaginário. O prazer do jogo é o prazer de reproduzir um mundo imaginário, construí-lo com linguagem e perder-se nele” (AGUIRRE, 2016, p. 2). Especificamente em relação ao lúdico na paródia, podemos perceber que tal estratégia criativa “exige que o leitor aprenda as regras, os códigos – nesse caso, literários – a fim de entender o texto” (HUTCHEON, 1980, p. 83), a fim de participar do jogo paródico. Não somente o leitor atua como jogador, porém: textos assim realizados “apresentam uma relação essencial de ‘jogo’ entre o criador e seu público, e também entre o criador e sua arte” (STAM, 1981, p. 79).

A ideia da paródia como um jogo não passou despercebida para teóricos da literatura. Sant’Anna (1991, p. 7, 12), nesse sentido, assim se posiciona: “a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”; “[m]odernamente a paródia se define através de um jogo intertextual”. Também escritores de ficção notaram o aspecto lúdico de tal estratégia criativa, a exemplo de Nabokov (1990, p. 75, 76), para quem a “paródia é um jogo”, um jogo que pode ser “leve, delicado, zombeteiro”, mas que não pode, porém, deixar de ser levado a sério.

Convém ressaltar que o fato de a paródia ser um jogo “não implica no entretenimento convencional. Em vez disso, este jogo requer uma atividade intensa e uma

intervenção constante” (STAM, 1981, p. 71), sendo desenvolvidas pelo leitor, que, como jogador do jogo paródico, precisa assumir uma postura mais ativa para a significação do texto. Aguirre (2016, p. 3), nesse sentido, argumenta que o jogo “apresenta uma realidade nova ao leitor, que passa a participar de uma forma diferente no texto, ampliando suas faculdades para além daquelas de mero receptor”. Em sua atuação como jogador da paródia, o leitor vê-se em uma situação em que, por um lado, tem liberdade de criação, embora, por outro, precise seguir as regras do jogo em que participa:

O jogo, como a arte, é um equilíbrio entre a liberdade de criação e as regras que determinam suas possibilidades. Criar, dentro das regras, o jogo de jogar. Não se é jogador sem aceitar os pontos de partida; não se é jogador sem criar dentro dos limites, para ampliá-los. Disso consiste o jogo. E a arte (AGUIRRE, 2016, p. 3).

A paródia, assim como a metaficção em geral, ao se voltar para a própria ficção e para seu jogo ficcional, encontra-se em uma posição privilegiada para “examinar as velhas regras a fim de descobrir as novas possibilidades deste jogo” (WAUGH, 1984, p. 42). Velhas regras e novas possibilidades estão diretamente conectadas ao fazer paródico, na busca do novo calcada em uma reconfiguração de uma tradição. Stam (1981, p. 29), na esteira das discussões sobre a paródia desenvolvidas pelos formalistas russos, argumenta que

a paródia surge justamente quando o artista não mais acredita nas convenções artísticas de seu tempo, pois percebe que elas não mais correspondem às convenções sócio-históricas que as encerram. [...] A paródia demonstra a historicidade da arte, a sua contingência e sua transitoriedade. Esse é o verdadeiro plano político da luta entre as gerações artísticas.

Embora possamos concordar com Stam em relação à importância da paródia na renovação dos gêneros e das tradições literárias, a motivação por trás desta estratégia nem sempre diz respeito a um entendimento de que determinadas convenções literárias não são mais pertinentes. Escritores que prestam uma homenagem a determinados gêneros e convenções literárias através da paródia, por exemplo, não parecem se articular a essa prática descrita pelo teórico. Dito isto, é inegável que o jogo (meta)ficcional paródico, em todo caso, reavalia formas tradicionais de comunicação e significação, apontando novas possibilidades criativas a partir de convenções e padrões já estabelecidos (WAUGH, 1984, p. 36).

Ao direcionar sua ironia a diferentes “práticas estéticas, tradições e estilos, [...] a paródia funciona como um importante meio de crítica de convenções, normas e valores literários” (NÜNNING, 1999, p. 28). A paródia, assim, dará continuidade ao movimento metaficcional – sobre o qual já falamos – de trazer discursos críticos para dentro do texto ficcional. Ao fazê-lo, a paródia acaba por jogar também com a modalidade didática da arte reflexiva: textos paródicos “educam seus próprios leitores, levando-os a um maior grau de consciência sobre as possibilidades e as limitações da ficção” (ROSE, 1993, p. 99).

Em *Sweet Tooth*, há um processo contínuo de incorporação e de desvio em relação às tradições parodiadas, as narrativas de espionagem e de detecção. Em um romance altamente metaficcional, a paródia – por si só, já metaficcional – ganha contornos ainda mais reflexivos: às figuras do espião e do detetive correspondem, respectivamente, àquelas do escritor e do leitor. Nas seções que seguem, propomos jogar o jogo metaficcional/paródico/irônico arquitetado por Ian McEwan, oferecendo nossa análise para a paródia realizada em relação aos dois gêneros literários mencionados acima, em suas dimensões formais e pragmáticas.

2. Paródia das narrativas de espionagem em *Sweet Tooth*

A narrativa de espionagem é um gênero literário que se desenvolveu predominantemente no mundo anglófono, com a maioria dos escritores praticantes dessa tradição tendo nascido no Reino Unido. Como gênero literário, ele se caracteriza pelo elemento da espionagem, que, de acordo como o *website* do MI5, pode ser definido como “o processo de obtenção de informações que não estão normalmente disponíveis publicamente, usando recursos humanos (agentes) ou meios técnicos (como invadir sistemas de computadores)”¹⁸. Não nos enganemos, porém, com o eufemismo “informações que não estão normalmente disponíveis publicamente”: para a obtenção de tais informações, é prática comum a utilização de métodos secretos e extralegais (por vezes, flagrantemente ilegais). Na literatura, a espionagem pode estar imbuída tanto no contexto/na ambientação das histórias quanto ser utilizada como um recurso criativo que move as ações do enredo.

¹⁸ Disponível em: <https://www.mi5.gov.uk/espionage>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

Embora a atividade de espionagem seja tão antiga quanto a própria civilização, nenhum escritor fez uso ficcional dessa temática até o início do século XIX. A popularização do gênero, assim como seu estabelecimento, porém, só veio acontecer um pouco depois, na passagem do século XIX para o século XX (KOGER, 2008, p. 2102). Já no início do século XX, muitas das convenções da narrativa de espionagem se encontravam bem estabelecidas, tendo sido tal gênero, nessa época, alvo de farsas e comédias negras (SEED, 2003, p. 119), em suma, de paródias. De fato, por ser um gênero estruturado ao redor de convenções relativamente fixas, as narrativas de espionagem emprestam-se facilmente à paródia. De acordo com Du Bose (2008, p. 2075), “[u]ma vez que as convenções genéricas são apreciadas por fãs e amplamente reconhecidas pelo grande público, parodistas podem facilmente selecionar alvos para seu humor, que será entendido e identificado por praticamente todas as audiências”.

A existência de agentes de inteligência ou espões (oficiais ou extraoficiais), que precisam levar a cabo uma missão por eles recebida, é característica básica desse gênero literário. Além disso, nas narrativas de espionagem, costuma-se haver uma clara divisão maniqueísta entre o bem e o mal (só precisamos lembrar das aventuras de James Bond, por exemplo), com a justiça comumente prevalecendo no final. Ainda como convenções deste gênero, David Seed (2010, p. 233) aponta uma ênfase no processo de investigação; o fato de que sua esfera de ação costuma se encontrar para além dos limites da lei; o uso, por parte dos personagens, de nomes falsos e de identidades inventadas; e a típica progressão de fragmentos de informação aparentemente discrepantes para uma exposição mais completa das ações. O teórico destaca, porém, que sua principal característica é o dado da clandestinidade.

Ao longo do tempo, narrativas de espionagem foram desenvolvidas “em resposta a guerras, à antecipação de guerras e a outros eventos internacionais traumáticos” (KOGER, 2008, p. 2102). Em seu cerne, há uma promessa para o leitor de que esse terá “acesso aos processos que ocorrem por trás da história oficial, àquilo que Conan Doyle descreve em um de seus contos como ‘a história secreta de uma nação, muito mais íntima e interessante do que suas crônicas públicas’” (SEED, 2003, p. 117). Não por acaso, grandes escritores do gênero, como Ian Fleming e John le Carré, antes de darem início a suas carreiras literárias, trabalharam para agências de inteligência britânicas, o que, de certa forma, permite-nos concordar com Bloom (1990, p. 1) quando ele afirma que ler o romances de espionagem “como registros históricos, assim como uma ‘mera’ forma de entretenimento, pode ser bastante iluminador”.

Em meio a tensões políticas, tramas internacionais e espiões mortíferos que agem para além dos limites da legalidade, narrativas de espionagem têm explorado “situações de extrema ambiguidade, como a autenticidade de um desertor, [...] o uso de desinformações, e a construção de múltiplas identidades falsas” (SEED, 2010, p. 243). Além disso, já há algum tempo, “escritores mais habilidosos começaram a ampliar as possibilidades artísticas da ficção de espionagem, usando-a como uma oportunidade para explorar temas como lealdade, falsidade e traição de forma bastante envolvente” (KOGER, 2008, p. 2102).

Em *Sweet Tooth*, as convenções e os códigos das narrativas de espionagem são recorrentemente acionados e atualizados sob o prisma da paródia: no romance de McEwan, personagens, espaço, ambientação e eventos remetem direta e ironicamente a essa tradição literária. Nesse sentido, o fato de o próprio título deste romance fazer referência a uma operação secreta, levada a cabo por agentes do MI5, agência de inteligência, segurança interna e contraespionagem britânica, já é bastante significativo. A presença de uma operação secreta faz com que, por um lado, a narrativa de McEwan se articule com a tradição que busca parodiar; por outro, porém, a própria natureza de tal operação, que envolve embates de ideias na chamada parte suave da Guerra Fria, embates esses muito distantes de promover qualquer risco à integridade física dos agentes, faz com seja estabelecido um distanciamento em meio à contiguidade.

Na paródia realizada, por vezes, o mundo da espionagem é referenciado a partir de um tom lúdico e jocoso. O fato de que Serena e Tom escolhem beber o vinho Chablis, por exemplo, assim nos é explicado: “Escolhemos Chablis como uma brincadeira porque, aparentemente, era o que James Bond gostava” (*Sweet Tooth*, p. 222). Também a primeira aparição de Tony Canning na narrativa ganha esses contornos: “De repente, saindo de um pequeno beco lateral, apareceu em nossa frente, sob a iluminação fraca dos postes, o tutor de história de Jeremy, Tony Canning” (*Sweet Tooth*, p. 13). Nesta passagem, McEwan joga diretamente com as expectativas de seu leitor em relação às histórias de espionagem, brincando com os estereótipos que tem a figura do espião no imaginário popular, como alguém sorrateiro, que anda às margens da sociedade, sob iluminação inadequada. Tony Canning, como professor de história de Cambridge, é uma figura pública e, nesse caso, familiar a Jeremy, então namorado de Serena. Não haveria, pois, a princípio, a necessidade por sua parte de adotar uma postura clandestina. Sua aparição nesses termos, porém, marca um exagero paródico na narrativa sobre a figura do espião, informando-

nos, também, sobre uma possível relação de tal personagem com a atividade de espionagem, que de fato vem a se confirmar.

Não por acaso, após sua aparição, Tony convida Jeremy e Serena para tomar chá em seu gabinete na Universidade de Cambridge. Lá, promove um verdadeiro questionário a Serena, perguntando-lhe sobre os artigos que ela escrevera para a revista *?Quis?* e testando-a em relação a seus posicionamentos político-ideológicos. De uma posição futura, Serena reflete sobre esse evento:

Talvez devesse ter sido óbvio para mim o que isso tudo significava. No mundo minúsculo e fechado do jornalismo universitário, eu havia me anunciado como uma estagiária para a posição de soldado da Guerra Fria. Isso agora é óbvio. Estávamos, afinal, em Cambridge. [...] Estávamos indo a uma livraria e de repente encontramos-nos tomando chá com o tutor de Jeremy. Nada muito estranho nisso. Os métodos de recrutamento naqueles dias estavam mudando, mas somente um pouco (*Sweet Tooth*, p. 15-16).

Tony Canning e Serena acabam virando amantes. Durante os meses do verão de 1972, eles foram à casa de campo de Tony, em Suffolk: “Você saía de uma estrada bem estreita para uma trilha indistinta que cruzava um campo, parava na beira de uma floresta de árvores decotadas e, ali, escondido por um emaranhado de arbustos espinhosos, encontrava-se um pequeno portão branco” (*Sweet Tooth*, p. 19). A descrição da casa como remota e de difícil acesso reforça a caracterização de Tony como espião. É lá que Tony “treina” Serena, preparando-a para a entrevista de emprego no MI5. Entre outras coisas, tal treinamento consistiu da criação de uma identidade para Serena – de fato, a construção de um perfil considerado como desejado pelo MI5.

Ainda como aspirante a espiã, antes de ter sido aceita na entrevista, Serena já começou a colocar em prática disfarces: “meus pais [...] ficaram satisfeitos ao saber que eu estava considerando [uma posição em] uma respeitável repartição do Serviço Público, o Departamento de Saúde e Seguridade Social” (*Sweet Tooth*, p. 28). Este tema, o disfarce, é algo diretamente conectado ao universo da espionagem, e será uma prática constante na narrativa de McEwan, tanto em situações de espionagem oficiais, sancionadas pelo Estado, quanto em situações extraoficiais. A própria Serena, antes mesmo da entrevista, também foi vítima de uma situação desta natureza, quando Tony Canning rompe seu relacionamento, afirmando que Serena quis destruir seu casamento ao deixar uma camisa no cesto de roupas suja após um final de semana juntos. Canning, posteriormente, admite a artimanha em uma carta para Serena; descobrimos, também, que

este personagem era portador de um câncer terminal, tendo sido sua escolha passar seus últimos dias em completo isolamento.

Apesar do treinamento e de toda a atenção dispensada por Tony a Serena, esta personagem não se encontrava particularmente ansiosa por ter um futuro no MI5: “Uma oportunidade veio em minha direção e eu estava aproveitando. Tony queria aquilo [para mim], então eu também queria, além do mais, não estava acontecendo muita coisa em minha vida. Então, por que não?” (*Sweet Tooth*, p. 28). Tal desinteresse, por parte de Serena, fica evidente quando ela descobre, apenas durante a entrevista, que seu futuro cargo consistirá principalmente de trabalho burocrático/técnico nos arquivos da agência de inteligência. Lemos, em sua narração:

Eu não estava sendo recrutada como uma ‘oficial’. Não seria uma espiã, então, nada de trabalhar nas linhas de frente. Fingindo estar satisfeita, perguntei hesitantemente, e Joan confirmou como se fosse um fato rotineiro da vida: homens e mulheres tinham carreiras e ascensão funcional diferentes, e somente homens tornavam-se oficiais (*Sweet Tooth*, p. 42).

Descobrimos, nos capítulos finais de *Sweet Tooth*, que a razão para Serena ter sido aceita no MI5 foi a indicação por parte de Tony Canning. Antigo espião britânico, Canning foi o responsável, em determinado momento no pós-segunda guerra, pela entrega de segredos militares a uma agente de inteligência soviética. Os chefes do MI5, por precaução, desejaram observar mais atentamente a pupila indicada por Canning, com receio de que também Serena pudesse ser uma agente dupla. Para tanto, Max e Shirley – colegas de trabalho de Serena no MI5, por quem ela acabaria desenvolvendo laços afetivos – foram acionados para espionar a protagonista do romance de McEwan, interrogando-a e testando-a em relação a seu caso com Canning e a suas posições políticas. Tais atividades, desenvolvidas em nível interpessoal, ampliam e adensam as potencialidades da prática de espionagem em *Sweet Tooth*, demonstrando os vários possíveis desdobramentos desta atividade, além de antecipar a noção de que aqueles que menos esperamos podem, de fato, ser espiões.

A situação em que Shirley se vê obrigada a espionar Serena é bastante relevante quando pensamos na paródia das narrativas de espionagem realizada em *Sweet Tooth*. Após semanas de um maçante trabalho burocrático, Shirley e Serena são de repente chamadas para o escritório de um agente, Tim Le Prevost. Nesse momento, Serena reflete: “meu momento chegou – eu fui mandada em uma missão secreta fora do prédio, e Shirley

foi comigo” (*Sweet Tooth*, p. 88). Na tradição das narrativas de espionagem, os agentes de inteligência frequentemente precisam colocar em risco a própria vida, em missões bastante sensíveis e difíceis de serem finalizadas. Em *Sweet Tooth*, a ironia, caracterizadora da paródia, fica evidente quando Serena narra em que consistiria sua missão com Shirley:

Uma van estava estacionada em uma garagem privativa próximo à rua Mayfair, a oitocentos metros de distância. Nós deveríamos dirigir até um endereço em Fulham. Era um abrigo secreto, claro, e no envelope marrom que ele jogou, cruzando sua mesa, havia várias chaves. Na mala da van, nós encontraríamos materiais de limpeza, um aspirador de pó e aventais de vinil, que nós deveríamos colocar antes de sairmos. Nosso disfarce era que trabalhávamos para uma empresa chamada Springklene.

Quando chegássemos a nosso destino, deveríamos dar ao lugar ‘uma boa geral’, que incluiria mudar os lençóis de todas as camas e limpar as janelas (*Sweet Tooth*, p. 88-89).

A paródia, assim, constitui-se a partir de um jogo entre semelhanças – a existência de uma missão de espionagem que precisará ser levada a cabo por agentes de inteligência – e diferenças – a própria natureza de tal missão, de limpeza – com a tradição parodiada, as narrativas de espionagem. A partir da ironia, McEwan estabelece uma distância crítica que nos permite refletir sobre os lugares ocupados pelas mulheres em tal tradição literária, a saber, o fato de que o machismo, na ficção de espionagem, é encontrada em quase todos os romances do gênero, e, diferentemente de outras questões problemáticas, não há uma justificativa interna para sua existência; tal atitude machista envolve o fato de que mulheres costumeiramente são tratadas como menos capazes do que seres humanos inteiramente racionais em narrativas deste gênero (MacINTOSH, 1990, p. 171).

Embora Serena afirme não ter se incomodado com a situação, ela afetou bastante Shirley: “‘Nosso *disfarce*’, ela continuou repetindo em um alto sussurro, ‘a porcaria de nosso disfarce. Faxineiras fingindo ser *faxineiras*!’” (*Sweet Tooth*, p. 89, ênfase original). Novamente, a ironia é acionada na narrativa de McEwan, a fim de trazer à tona o não dito em relação ao lugar das mulheres na tradição das narrativas de espionagem. A existência de um disfarce cria uma tensão entre a realidade e a aparência; em “faxineiras fingindo ser faxineiras”, porém, a aparência equivale à realidade, mesmo que uma realidade momentânea. Além disso, a crítica da narrativa de McEwan à tradição que ela parodia também se encontra na recomendação máxima dada a Serena e Shirley por Le Prevost, um agente que pode ser visto metonimicamente como representativo de vários homens

envolvidos na escrita e na produção de narrativas do gênero, que aparentemente acredita que as duas personagens podem ter uma tendência a fofocas: “Acima de tudo, nós não deveríamos jamais mencionar este endereço, nem mesmo a nossos colegas no MI5” (*Sweet Tooth*, p. 89).

Antes de ir com Shirley nesta sua primeira “missão”, Serena havia passado alguns meses trabalhando no imenso sistema de arquivos e registros do MI5. A própria nos conta sobre sua ocupação durante este tempo:

Eu passei meus primeiros meses organizando listas com os membros de diretórios locais do Partido Comunista do Reino Unido e abrindo arquivos para aqueles que ainda não tinham sido fichados. [...] Durante os primeiros meses de 1973, este sistema tão fechado e funcional, por mais sem sentido que fosse, era um conforto para mim. Todas nós que trabalhávamos naquela sala sabíamos que um agente comandado pelo Centro Soviético jamais iria se anunciar se filiando ao Partido Comunista britânico (*Sweet Tooth*, p. 47-48).

Há, no romance de McEwan, uma ênfase nas atividades logísticas e burocráticas do MI5, a partir de descrições detalhadas de Serena sobre as funções por ela desenvolvidas. Tal ênfase acentua o caráter paródico do romance, que se distancia da tradição de narrativas de espionagem, marcada pelas grandes façanhas de espiões, em situações de elevado risco, ligadas diretamente a questões de segurança nacional. Serena, pois, em seu trabalho como arquivista e posteriormente como intermediária entre Tom Haley e a Operação Sweet Tooth, não poderia estar mais longe da linha de fogo inimiga. A própria também desenvolveu consciência sobre tal fato, afirmando: “Eu costumava refletir sobre a grande distância que separava a descrição de meu emprego e a realidade” (*Sweet Tooth*, p. 48). É bastante possível que a percepção de Serena sobre o trabalho de espiões tenha sido construída a partir de seu contato com narrativas de espionagem nas mídias literatura e cinema. Quando afirma, então: “eu não me sentia parte de um mundo glamouroso e clandestino” (*Sweet Tooth*, p. 49), Serena acaba por se apresentar metaficcionalmente como personagem de uma narrativa que direta e ironicamente parodia a tradição clássica de narrativas de espionagem, tradição responsável pela percepção que tem tal personagem sobre o que significa ser espião.

A paródia das narrativas de espionagem é tornada ainda mais densa a partir do desempenho de Serena como espiã/agente de inteligência na Operação Sweet Tooth. Por si, a própria operação já configura um desvio em relação ao que comumente encontramos em narrativas desse gênero, pois ela não envolve fugas e perseguições marcadas por um

elevado grau de suspense e aventura, mas sim uma tentativa, por parte do MI5, de participar e influenciar os combates culturais e ideológicos que permearam a Guerra Fria. Peter Nutting, um dos chefes de Serena na Operação Sweet Tooth, assim explica a motivação por trás de sua criação: “A ideia é tentar atrair intelectuais centro-esquerdistas europeus para longe dos ideais marxistas, fazendo com que a defesa do Mundo Livre seja algo intelectualmente respeitável” (*Sweet Tooth*, p. 105). Como leitora e conhecedora da então cena literária britânica, Serena é incumbida de gerenciar aquele que será o único escritor de ficção da operação, Tom Haley.

Como agente nessa operação, a primeira missão de Serena é recrutar Haley. O dinheiro que esse personagem receberia, saía, na verdade, do orçamento do MI5, porém foi apresentado como vindo de uma instituição filantrópica de apoio às artes, especialmente voltada para jovens artistas no início de suas carreiras. Em seu primeiro encontro com Haley, Serena, supostamente representando tal instituição, listou as vantagens financeiras que Haley poderia obter, tentando convencê-lo a aceitar o financiamento. Como agente/espia da Operação Sweet Tooth, Serena conseguiu passar tais informações muito bem, sendo também bastante persuasiva; a personagem, porém, falhou em um dos mais importantes aspectos de sua função: o seu disfarce pessoal. Assim vemos:

Ele me perguntou se eu havia frequentado alguma universidade. Eu disse que sim e falei o nome de onde tinha estudado.

“O que você cursou?”

Eu hesitei, eu me atrapalhei com as palavras. Eu não esperava que ele me perguntasse isso e, de repente, matemática começou a parecer algo suspeito; sem saber o que estava fazendo, eu disse “Letras”. [...]

Algo tão básico, e eu falhei em me preparar. Por que Max não tinha pensado em me ajudar a criar uma história pessoal sólida? Eu estava suando, nervosa, eu me imaginei levantando sem falar uma palavra, pegando minha bolsa e indo embora daquela sala (*Sweet Tooth*, p. 164-165).

O fato de ter pensado em desistir de sua primeira missão, assim como de ter se encontrado posteriormente em uma situação em que, não conseguindo lembrar o nome de sequer um poeta inglês contemporâneo, precisou admitir a Haley ter cursado matemática, confirmam o desempenho insatisfatório de Serena como espia, seu amadorismo.

Concomitantemente a sua participação na Operação Sweet Tooth, Serena trabalhou como assistente do agente Chas Mount em assuntos relativos às atividades do IRA na Irlanda. Ambos monitoram as ações de dois espões (do tipo “tradicional”,

daqueles que arriscam a vida em campo) que se infiltraram nas fileiras do IRA, a fim de passarem informações sobre seus planos e ações. Pouco sabemos sobre tais espões além de seus codinomes, “Helium” e “Spade”: *Sweet Tooth* não é, pois, uma narrativa tradicional de espionagem, mas sim uma paródia. O caráter paródico do romance de McEwan fica evidente na própria narração de Serena: “Não sabíamos nada sobre nossos agentes – para nós, eles eram somente ‘Helium’ e ‘Spade’, mas eu sempre pensava neles, nos perigos que corriam enquanto eu estava tão segura aqui neste escritório sombrio, do qual constantemente reclamava” (*Sweet Tooth*, p. 198).

O engajamento de Serena com as atividades relacionadas à Irlanda, porém, não pode ser comparado àquele relativo à Operação Sweet Tooth, em seu agenciamento de Tom Haley. Em determinado momento do romance, Serena encontra-se em uma situação em que sua atenção precisa ser dividida entre suas duas frentes de atuação: por um lado, atua (extraoficialmente, menos como agente que como amante) como leitora, revisora e cocriadora do conto “Probable Adultery”; por outro, precisa desenvolver seu trabalho burocrático em meio a uma intensa crise, desencadeada a partir da interceptação, pela Marinha irlandesa, de um barco que carregava armamentos e que estava sob supervisão do MI5. Após usar seu horário de almoço para trabalhar no conto de Haley, Serena precisa voltar à “realidade”, destinando sua atenção para a crise em andamento. Lemos, em sua narração: “Como foi enfadonho, após a história de Tom, ter que voltar ao manifesto ilegal do [navio] Claudia, cinco toneladas de explosivos, armamentos e munição [...]. Eu não poderia me importar menos” (*Sweet Tooth*, p. 246). Se, por um lado, tal trecho ressalta o potencial afetivo da literatura, em um romance que se volta substancialmente para a própria literatura, por outro, atesta a atuação inadequada por parte de Serena como agente de inteligência, uma das mais importantes características da paródia realizada em relação às narrativas de espionagem em *Sweet Tooth*. Em geral, a performance dessa personagem pode ser sintetizada a partir de uma de suas primeiras reflexões sobre sua própria atuação: “Eu percebi que não era muito boa em nada disso” (*Sweet Tooth*, p. 164).

Em *Sweet Tooth*, outra questão bastante relevante em relação à paródia das narrativas de espionagem é a proposta de uma aproximação entre as atividades realizadas por espões e por escritores de ficção. Percebemos, nesse sentido, que a paródia, no romance de McEwan, atua em mais de uma frente metaficcional: além de reconfigurar códigos e convenções da tradição que parodia, ela também desenvolve uma tematização mais geral da escrita ficcional, a partir de um foco na figura do escritor e no processo por ele realizado.

Antes mesmo de chegarmos ao capítulo final de *Sweet Tooth*, em que Tom Haley explicita seu trabalho como escritor e espião, a aproximação entre essas duas atividades já havia sido demarcada. Sobre uma das palestras que Serena precisou assistir no MI5, ela comenta: “Ele queria que nós entendêssemos a mente de nosso inimigo ‘desde dentro’ e que soubéssemos por completo os fundamentos que a animavam” (*Sweet Tooth*, p. 62). Ora, não é exatamente essa a atribuição do escritor de ficção, conhecer por completo a mente de seu personagem, atuando, para o leitor, como um condutor em meio a seus pensamentos e subjetividades? Em outro momento, tentando esclarecer algumas particularidades do trabalho em agências de inteligência para Serena, Max argumenta:

Neste trabalho, a linha entre o que as pessoas imaginam e o que de fato procede pode se tornar muito turva. Na verdade, esta linha é um grande espaço cinza, grande o suficiente para se perder lá dentro. Você imagina coisas – e você pode fazê-las virar realidade. Os fantasmas tornam-se reais (*Sweet Tooth*, p. 155).

De forma semelhante, podemos argumentar que é justamente a imaginação do escritor de ficção e sua capacidade inventiva que podem tornar reais os fantasmas que o assombram.

Se os dois trechos citados acima não mencionam diretamente o escritor em relação à atividade de espionagem, um dos comentários de Serena tecidos em relação à literatura metaficcional expõe claramente a relação entre ambas as atividades: “Então, nada de questionamentos capciosos sobre os limites de sua arte, nada de ser desleal com o leitor ao disfarçadamente parecer cruzar e recruzar as fronteiras do imaginário. Para mim, não há espaço em livros para o agente duplo” (*Sweet Tooth*, p. 77). Ora, se o metaficcionista é apontado como agente/espião duplo, ao cruzar e recruzar as fronteiras entre ficção e realidade – como o faz Haley (e também McEwan) em *Sweet Tooth* –, o escritor de ficção em geral seria também um agente/espião, embora “simples”, ao tentar camuflar, em vez de anunciar suas estratégias de codificação.

A correspondência entre as atividades de espionagem e de escrita ficcional é personificada na figura de Tom Haley. Como pudemos observar quando discutimos a reviravolta metaficcional no fim do romance, Tom Haley resolve desenvolver uma prática de contraespionagem, após Max lhe contar sobre a Operação Sweet Tooth, a fim de escrever seu segundo romance. Na carta do escritor para Serena, que é também o último capítulo de *Sweet Tooth*, lemos:

Então, eu não iria confrontá-la. Não haveria acusações, nem discussões e rompimentos, pelo menos não até então. Ao invés disso, silêncio, descrição, observação paciente e escrita. Os eventos decidiriam o enredo. Os personagens já se encontravam prontos. Eu não inventaria nada, apenas registraria. Eu a observaria em seu trabalho. Eu também poderia ser um espião (*Sweet Tooth*, p. 355-356).

[...] minha missão era ainda mais interessante que a sua. [...] Eu estava aprendendo a fazer o que você faz, aprimorando a atividade com uma dobra extra no tecido dos disfarces (*Sweet Tooth*, p. 359).

Em ambas as citações, percebemos uma sobreposição dos campos semânticos da espionagem e da escrita ficcional, articulados na figura de Haley, escritor espião.

Como espião, Haley se propôs a registrar os eventos tais como observados, ou ainda tais como lhes fossem relatados. Porém, em um romance que tem como narradora e foco da narrativa a personagem Serena, nem tudo poderia ser resultado de suas observações, especialmente aquilo sobre o que ele não tinha acesso, a exemplo do passado dessa personagem e seus pensamentos. Dentre as ações realizadas por Haley a fim de concluir sua missão, ele visitou Lucy, irmã de Serena, sob o pretexto (disfarce) de estar fazendo uma pesquisa para a caracterização de uma personagem que teria o perfil parecido com o dela. Ironicamente, Haley de fato estava fazendo uma pesquisa para a escrita de uma personagem; a pessoa pesquisada, porém, foi a própria Serena, não sua irmã. Sobre seu encontro com Lucy, lemos: “Eu consegui o que tinha ido buscar – sua infância e sua adolescência, embora eu tenha esquecido quase tudo, imerso em uma nuvem de fumaça de haxixe” (*Sweet Tooth*, p. 362). Assim como Serena, Haley não se mostrou como o melhor dos espiões, o que coloca mais uma vez em evidência o caráter paródico do romance de McEwan.

Frente a situações em que suas habilidades como espião não foram suficientes, o personagem precisou assumir exclusivamente o papel de escritor, deixando sua imaginação criativa atuar como seu guia: “Em casos como este, vi-me obrigado a extrapolar ou a inventar” (*Sweet Tooth*, p. 363). A tensão entre essas duas práticas, a espionagem e a escrita ficcional, será responsável por parte considerável dos significados resultantes da prática paródica que pode ser apreendida em *Sweet Tooth*.

Até aqui, o que foi exposto e discutido diz respeito à dimensão formal da paródia, a saber, a reconfiguração irônica de códigos e convenções literárias, através de um movimento de aproximação e distanciamento da tradição sendo parodiada. Cabe-nos agora refletirmos sobre a paródia das narrativas de espionagem em *Sweet Tooth* em

relação a sua dimensão pragmática, sobre a intenção e o propósito que informam tal prática literária desenvolvida por Ian McEwan.

A fim de buscarmos respostas para essa questão, podemos primeiramente nos perguntar: qual foi o espião mais bem-sucedido no romance – Serena, Haley ou o grupo responsável pela Operação Sweet Tooth (grupo que pode ser visto como representativo do MI5)? São abundantes, na narrativa de McEwan, ações de espionagem e contraespionagem: Serena espiona Haley e por ele foi contraespionada; Serena foi espionada pelo MI5, por sua ligação com Tony Canning; Haley também foi alvo da espionagem do MI5, uma vez que foi “beneficiário” da Operação Sweet Tooth; por sua vez, também o MI5 foi espionado, tendo suas ações expostas e dissecadas ao longo da narrativa. Uma vez que, a partir da realidade (ficcional, diga-se) estabelecida pelo romance, chega, até nós, o relato literário/artístico da série de eventos que compõem essa história, fica claro que a/o/os espiã/o/os mais bem-sucedida/o/os é/são aquela/e/es envolvida/o/os com a arte, com a escrita ficcional.

A primazia da literatura e da arte sobre o mundo da espionagem fica evidente no final do romance, quando, em sua carta, Haley conta a Serena sua história de espiões favorita, relativa à famosa Operação Mincemeat, quando, em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial, o corpo em decomposição de um oficial da Marinha britânica chegou às praias da Andaluzia, na Espanha. Veio também, segura por uma corrente em seu pulso, uma maleta onde se encontravam documentos que faziam referência a uma invasão britânica na Europa a partir da Grécia e da Sardenha. Os espanhóis acabaram entregando esses planos para os alemães, que desmobilizaram suas tropas na Sicília – onde esperavam que a invasão fosse ocorrer, e onde de fato ela aconteceu – em direção a esses dois outros locais. Lemos, na carta de Haley:

Mas como você provavelmente já sabe, com base em *The man who never was*, o cadáver e os planos eram falsos, uma trapaça arquitetada pela inteligência britânica. O oficial era, na verdade, um mendigo galês, recuperado de um necrotério, que foi, com uma grande atenção aos detalhes, envolto em uma identidade ficcional, completa com cartas de amor e entradas para um espetáculo em Londres (*Sweet Tooth*, p. 367, ênfase original).

Logo em seguida, Tom Haley comenta sobre o sucesso de tal empreendimento, comparando-o à Operação Sweet Tooth, quando afirma:

A Operação Mincemeat foi um dentre vários exercícios de inteligência durante a guerra, mas minha teoria é que sua genialidade e seu sucesso residem na maneira com a qual foi concebida. A ideia original veio de um romance publicado em 1937, chamado *The Milliner's Hat Mystery*. O jovem comandante naval que descobriu este episódio se tornaria também um famoso romancista. Era Ian Fleming, e ele incluiu essa ideia, junto com outras artimanhas, em um memorando que foi apresentado para um comitê secreto presidido por um professor de Oxford, escritor de romances de detetives. A criação de uma identidade, de uma história de fundo e de uma narrativa plausível para um cadáver foi feita com um instinto literário. O adido naval que orquestrou a chegada do oficial afogado à Espanha também era um romancista. Quem disse que a poesia não faz nada acontecer? Mincemeat foi um sucesso porque invenção e imaginação guiaram a inteligência. Sweet Tooth, o precursor da decadência, reverteu o processo e foi um fracasso, pois a inteligência tentou interferir com a invenção (*Sweet Tooth*, p. 367-368, ênfase original).

Ironia e paródia, na narrativa de McEwan, não somente criticam tentativas por parte de agências de inteligência em interferir no mundo da arte. O próprio romance atua performativamente no embate entre literatura e espionagem, aqui representadas, respectivamente, pelas operações Mincemeat e Sweet Tooth. Se, em um primeiro momento, a espionagem conseguiu ludibriar a arte, ela logo percebeu que essa é de difícil controle: o primeiro romance de Tom Haley, escrito na forma de uma distopia, critica exatamente os valores do mundo capitalista que o MI5 buscava defender e incentivar. Seu segundo romance, *Sweet Tooth*, desmascara e expõe como fraudulenta a operação que inspirou seu título. Como parodista, criador de um jogo que alterna aproximação e distanciamento, Haley fez uso de técnicas de espionagem a fim de expor uma das instituições que mais as representam, o MI5. Entendemos que Haley foi bem-sucedido em sua empreitada pois seu propósito era especialmente artístico/literário, não somente político/ideológico.

Seja em relação à espionagem institucional, seja em relação à contraespionagem metaficcional, problemas éticos surgem em meio às questões estéticas. Sobre isso, MacIntosh (1990, p. 161, 178) argumenta que uma das particularidades das narrativas de espionagem é o fato de que seus escritores precisam obrigatoriamente convencer seus leitores de que as atividades sobre as quais escrevem são aceitáveis, éticas. Em suas tentativas de convencimento, escritores por vezes já atuaram como espiões, mascarando ou desviando o foco da relação entre ética e estética. Dentre as estratégias comumente utilizadas, destacam-se: a ideia de que uma situação insustentável permite ações antes impensáveis; a argumentação de que há diferenças entre bons e maus crimes; e o fato de

que vilões são caracterizados como socialmente inaceitáveis. Em outros casos, há somente uma “percepção de que há um problema ético, seguida de uma longa tentativa falha em resolvê-lo” (MacINTOSH, 1990, p. 179).

Para MacIntosh (1990, p. 179), o dilema ético na ficção de espionagem não é facilmente resolvido: para tanto, o texto literário precisaria mostrar a espionagem como uma atividade indesejável, o que caracterizaria um antirromance de espionagem. Se entendermos “antirromance” como paródia, como uma articulação entre semelhanças e diferenças, *Sweet Tooth* parece ser adequado para propor soluções a tal dilema. McEwan coloca nas mãos de seu escritor ficcional, Tom Haley, respostas ou sugestões para tal questão. A espionagem/atividade de inteligência institucional do MI5, durante a Operação Sweet Tooth, é vista claramente como inaceitável, antiética. Haley escreveu para Serena em sua carta: “Você e seus colegas deviam saber que este projeto era podre e fadado ao fracasso desde o início, porém seus motivos foram burocráticos, vocês seguiram em frente simplesmente porque a ordem havia vindo de cima” (*Sweet Tooth*, p. 368).

Sobre a atividade de espionagem levada a cabo pelo escritor de ficção, o limite entre o ético e o antiético torna-se um pouco mais difícil de ser traçado. Se Haley acabou por invadir a privacidade de Serena a fim de escrever o romance, ele o fez como uma atividade de contraespionagem, apenas após descobrir sobre a participação dessa personagem na Operação Sweet Tooth: “[...] havia um clima de toma lá dá cá. Nós dois reportamos nossas atividades. Você mentiu para mim, eu a espionei” (*Sweet Tooth*, p. 368). Além desse atenuante, Haley deixou algo claro em sua carta para Serena: o romance só seria publicado com sua permissão.

McEwan, escritor “real” de *Sweet Tooth*, afirmou ter escrito este romance como um ato de contraespionagem, como uma vingança da literatura contra serviços de inteligência que, por vezes, tentaram influenciá-la¹⁹, estabelecendo a primazia da arte e da literatura sobre a espionagem. O escritor, porém, também reconhece o potencial estético presente na “arte” da espionagem, quando afirmou, em entrevista pouco tempo após a publicação de *Sweet Tooth*: “Este é um romance sobre a natureza da espionagem”²⁰, atividade que acabou por ganhar claros contornos paródicos e metaficcionais em seu texto.

¹⁹ Informação recuperada do vídeo “Ian McEwan interview: how we read each other”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F4rQ-vbUfuI>. Acesso em: 29 de abril de 2017.

²⁰ Informação recuperada do vídeo “Ian McEwan hangout on air”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kMzN8D3DCvg&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 de abril de 2017.

Em geral, a atividade de espionagem navega entre os limites do certo e do errado, do aceitável e do injustificável, do pessoal e da segurança nacional. Especialmente na paródia das narrativas de espionagem realizada em *Sweet Tooth*, mesmo problematizando, através da ironia, diversos aspectos característicos desse gênero, McEwan não o faz através do elemento do ridículo, pois ele reconhece o potencial artístico e criativo da espionagem – a ponto de apontar o escritor como uma espécie de espião. Em sua realização literária, pois, a espionagem passa a ser condição necessária. Em entrevista a Jaggi (2012, para. 19), McEwan chegou até mesmo a afirmar: “Todos os romances são romances de espionagem”. Se pudermos ver isso como verdadeiro em relação à função do escritor espião em *Sweet Tooth*, também o leitor deste romance acaba desenvolvendo a consciência de que precisa atuar sub-repticiamente, por entre os fios textuais, como agente de espionagem – o que fazemos na ficção, afinal, senão observar atentamente o outro, procurar entendê-lo?

3. Paródia das narrativas de detecção em *Sweet Tooth*

A segunda incursão paródica em *Sweet Tooth*, sobre a qual nos debruçaremos agora, diz respeito à paródia realizada em relação às narrativas de detecção. Também comumente conhecido como narrativa/história de detetives, esse é possivelmente o mais popular e mais praticado dentre os subgêneros que constituem o gênero policial – sendo, por vezes, tomado metonimicamente como o próprio gênero que o abarca. Como o próprio nome já indica, a questão da detecção e a atuação de personagens como detetives são importantes elementos que compõem a paródia dessa tradição literária no romance de McEwan, assim como foram a espionagem e o desempenho de personagens como espiões, quando pensamos na paródia das narrativas de espionagem. Também de forma semelhante à prática paródica que discutimos anteriormente, a paródia das narrativas de detecção está alicerçada em uma reconfiguração irônica dos códigos e das convenções da tradição parodiada, que se torna ainda mais metaficcional através da articulação entre as figuras do detetive e do leitor.

Tal como estruturada por Edgar Allan Poe em “The murders in the Rue Morgue” (conto inaugural do gênero), a narrativa de detecção

é basicamente constituída de duas sequências narrativas, ligadas entre si pela modalidade do encadeamento, e de três personagens principais: a “história do crime”, cuja personagem principal é a *vítima*, e a “história do inquérito”, que apresenta a relação dialética entre o *detetive* e o *assassino* (D’ONOFRIO, 1995, p. 168, ênfase original).

Todorov (1979) aponta a existência dessas duas histórias, a do crime e a da investigação, como respectivamente equivalentes aos conceitos da teoria literária de história e discurso, no sentido de que o discurso explica a história, assim como a investigação ilumina o crime. Isso faz com que o gênero não somente seja bastante autoconsciente de sua própria ficcionalidade, mas também nos permite ver sua estrutura como uma exposição da estrutura das narrativas em geral, com sua dramatização das funções da história e do discurso, assim como da natureza de sua relação (MARCUS, 2003, p. 245).

A existência de mistérios e a busca de soluções para eles, através de parâmetros racionais, também são características importantes das narrativas de detecção. De acordo com Waugh (1984, p. 82):

A ficção de detetives é uma forma na qual a tensão é completamente gerada pela apresentação de um mistério e elevada pelo retardamento da solução correta. [...] O leitor permanece em suspense sobre a identidade do criminoso até o final, quando as operações racionais do detetive triunfam completamente sobre a desordem.

Em um primeiro momento, os enigmas e mistérios que caracterizam esse gênero literário se relacionaram a crimes, especialmente assassinatos, sequestros e roubos. Com o tempo, escritores (por vezes aqueles da chamada alta literatura) passaram a fazer uso da dupla mistérios e busca pela solução em diversos outros contextos, contextos por vezes completamente dissociados de uma investigação criminal. Escritores de metaficção, por exemplo, costumeiramente fazem uso das narrativas de detecção: além de Ian McEwan, em *Sweet Tooth*, podemos citar Umberto Eco, que escreveu *O nome da rosa* e Thomas Pynchon, escritor de *The crying lot of 49*. Nestes exemplos, os metaficcionistas fizeram um uso paródico do gênero, ao reconhecerem e recontextualizarem suas diversas possibilidades convencionais, a fim de problematizarem seu próprio fazer literário.

As rígidas convenções do gênero, que acompanham grande parte das narrativas de detecção, “devem ser obedecidas porque o *leitor* espera e precisa delas, a fim de ler a obra e participar da investigação” (HUTCHEON, 1980, p. 72, ênfase original). Em *Sweet Tooth* (e na metaficção em geral), a escolha em parodiar esse gênero pode ser explicada pelo fato de que a performance do detetive, durante a investigação, muito se assemelha

àquela do leitor, em seu ato de leitura: “[a]final, investigar um crime é procurar pistas, ou seja, sinais; e é mediante sua leitura e interpretação que os relatos adquirem significado e os enigmas começam a desvendar-se” (PONTES, 2007, p. 118).

Não por acaso, para Ricardo Piglia (2006, p. 74, 75), “[u]mas das maiores representações modernas da figura do leitor é a do detetive [...] do gênero policial. E não me refiro à leitura no sentido alegórico (Sherlock Holmes lê pegadas no assoalho), mas ao ato de ler palavras impressas e decifrar signos escritos num papel”. De fato, podemos ver demarcada a relação entre leitor e detetive na cena inaugural do gênero de detecção, quando Poe coloca seu detetive Dupin dentro de uma livraria na rua Montmartre, apresentando-o como um grande leitor. “O perfil de Dupin se delineia imediatamente como o de um homem de letras, um bibliófilo. [...] Essa imagem de Dupin como um grande leitor é o que vai definir sua figura e sua função [...] [, seu fascínio] pelo desejo de saber”.

Atuando como detetive, o leitor precisa seguir pistas/rastros/vestígios textuais a fim de decifrar o(s) enigma(s) proposto(s). Se as lacunas hermenêuticas e a busca por preenchê-las são, de forma explícita, textualmente funcionais no gênero de detecção, podemos argumentar que esse processo é emblemático da leitura de qualquer narrativa literária (HUTCHEON, 1980, p. 72). Em outras palavras, as narrativas de detetives, ao “se dedicarem aos princípios de sua própria construção, abertamente mostrando as semelhanças entre os processos de detecção e de leitura, tornam-se representativas da literatura em geral” (MARCUS, 2003, p. 245).

Como vimos, o jogo paródico se estabelece a partir de uma ênfase na diferença em meio à semelhança. Waugh (1984, p. 82), porém, chama a atenção para o fato de que “a ficção de detetives pura é extremamente resistente a mudanças, sendo, portanto, um marcador bastante efetivo de mudança quando usada explicitamente contra si mesma”. Na recodificação paródica dessa tradição realizada em *Sweet Tooth*, por exemplo, a atuação do leitor como detetive será bastante necessária, porém ele logo perceberá que as regras do jogo – senão o próprio jogo em si – mudaram, tornaram-se outras.

Se Serena foi a última leitora – para usar o termo de Piglia (2006) – no romance de McEwan, também será ela a última detetive. De fato, todos os mistérios que ocorrem na narrativa estão diretamente conectados a essa personagem. Três deles envolvem Serena e suas relações interpessoais com Jeremy, Tony e Shirley. O primeiro a ocorrer no romance, relacionado a Jeremy, namorado de Serena, é exemplar quando pensamos na reconfiguração irônica das narrativas de detecção, pois envolve “o enigma dos desejos de

Jeremy” (*Sweet Tooth*, p. 13). É importante perceber que a própria narrativa aponta autoconscientemente para a tradição parodiada, ao acionar o termo “enigma”; tal aproximação das narrativas de detecção, porém, é substancialmente irônica, pois não envolve uma atividade criminal, mas sim sexual, mais especificamente os orgasmos elusivos desse personagem. Um enigma, de qualquer forma, está posto, desafiando Serena e o leitor a procurarem uma solução.

Em narrativas de detecção tradicionais, detetives atuam incansavelmente na busca de soluções para os mistérios, fazendo uso dos mais variados métodos a seu dispor. Na paródia de tal tradição realizada em *Sweet Tooth*, Serena, como detetive, não age dessa forma, a fim de tapar as lacunas hermenêuticas – na maioria das ocasiões, ela apenas comenta sobre a existência dos mistérios. Essa postura, por parte da narradora de *Sweet Tooth*, acaba por impedir também a investigação do leitor, pois as pistas e os vestígios a seu dispor são os mesmos que os seus, detetive diegética. Serena, como uma investigadora falha e um tanto desinteressada, não foi capaz de solucionar o mistério de Jeremy; lemos, em sua narração: “[...] ainda me incomodava o fato de que eu não tinha conseguido descobrir o segredo de Jeremy antes que ele partisse, não conseguindo satisfazê-lo” (*Sweet Tooth*, p. 18). De fato, a solução para tal questão somente surgiu a partir do próprio Jeremy, em uma carta que enviou para Serena:

Algumas semanas depois, ele me enviou uma carta carinhosa e arrependida na qual dizia ter se apaixonado por um violinista a quem tinha escutado uma noite, no Usher Hall, tocar um concerto de Bruch, um jovem alemão de Düsseldorf com um tom excepcional, especialmente no movimento lento. O nome dele era Manfred. É claro. Se eu tivesse sido um pouco mais antiquada, eu teria adivinhado, pois houve um tempo em que todos os problemas sexuais de um homem se resumiam a uma única causa.

Que conveniente. O mistério foi resolvido e eu podia parar de me preocupar com a felicidade de Jeremy (*Sweet Tooth*, p. 18).

De forma semelhante, os mistérios que envolvem a demissão e o desaparecimento de Shirley e a forma como Tony Canning rompeu seu relacionamento com Serena não são resolvidos pela narradora do romance de McEwan, através de uma prática investigativa. O mistério relacionado a Shirley foi solucionado pela própria personagem, quando, em conversa com Serena, afirmou que suas origens na classe trabalhadora foram a causa para sua demissão, em um MI5 composto por pessoas provenientes das elites: “Eles têm um jeito de te fazer entender. E não me chame de paranoica. Escola errada, universidade errada, sotaque errado, atitude errada. Em outras

palavras, incompetência generalizada” (*Sweet Tooth*, p. 341-342). Também é Tony Canning aquele que resolverá, por meio de carta a Serena, o mistério a ele relacionado: sofrendo de câncer terminal, o personagem quis se isolar completamente em uma Ilha do Báltico, rompendo bruscamente o relacionamento com Serena, a fim de esconder a doença e impedir que ela o acompanhasse.

No romance de McEwan, há ainda dois outros mistérios que, embora se aproximem do universo policial/detetivesco, pela forma como foram conduzidos na narrativa, especialmente em relação à atuação de Serena como detetive, também contribuem substancialmente para a paródia das narrativas de detecção. O primeiro deles diz respeito aos *watchers*, espécie de vigias do MI5, que foram acionados para vasculhar e espionar a vida de Serena, quando a agência de inteligência ainda desconfiava de sua relação pregressa com Tony Canning. Chegando em casa à noite certo dia, Serena percebeu que o marcador que usava para indicar onde interrompera sua leitura não se encontrava dentro do romance que estivera lendo na noite anterior, mas sim em cima de sua poltrona. Essa quebra tão flagrante de sua fixa rotina de leitura provoca nela a seguinte reação:

Eu andei pelo quarto procurando outros sinais de interferência. [...] Estava tudo em ordem. Eu vasculhei a cômoda e as gavetas, minha *nécessaire*, olhei embaixo da cama – nada havia sido movido ou roubado. Eu voltei para a poltrona e fiquei olhando para baixo por um bom tempo, como se isso fosse resolver o mistério. Eu sabia que deveria ir lá embaixo procurar sinais de uma invasão, mas eu não queria fazer isso (*Sweet Tooth*, p. 79-80).

Por um lado, essa situação confirma a proximidade de Serena com a literatura, pois a invasão a seu quarto foi percebida a partir de uma quebra em sua rotina ligada ao marcador e ao livro que estivera lendo, o que indicia a importância desses, ou seja, do próprio ato de leitura, na constituição da subjetividade da personagem. Por outro lado, este evento também funciona como um destaque para a performance inadequada de Serena como detetive, marca da paródia das narrativas de detecção em *Sweet Tooth*.

Nas narrativas de detecção, uma das mais importantes características da atuação dos detetives é seu uso da razão. Para D’Onofrio (1995, p. 170, ênfase original), nesse sentido, “[a]s qualidades que se exigem para ser um bom detetive são basicamente duas: a *capacidade de análise* e o *espírito de observação*”. O universo racional e intelectual do gênero policial, para Piglia (2006, p. 76), permeia “[u]ma história da luz, uma história da

reflexão, da investigação, do triunfo da razão”. Assim, a reação de Serena demarca claramente a subversão dessa característica do gênero. Nessa situação específica, o ápice da paródia das narrativas de detecção é uma tentativa de autoconvencimento, por parte de Serena, de que nada teria acontecido. Lemos, em sua narração:

Aos primeiros raios de sol, eu havia me persuadido de que o cansaço tinha enevado minha memória, que eu estava confundindo a intenção com o ato, e que eu tinha guardado o livro sem o marcador. Eu estava me assustando com minha própria sombra. A luz do dia pareceu ser a manifestação física do senso comum (*Sweet Tooth*, p. 80).

A razão e o raciocínio, vemos, foram substituídos por um autoconvencimento baseado no senso comum. Tal substituição provou-se bastante inadequada, até porque detetives (e espiões), na ficção, costumam lidar com o universo do incomum, do extraordinário.

Bons detetives, na tradição da ficção policial, perseguem pistas e vestígios, fazendo uso da razão, a fim de buscarem soluções para os enigmas, comumente envolvidos em situações criminais. Sherlock Holmes (aclamado detetive criado por Conan Doyle), por exemplo, lê e interpreta pegadas de lama e cinzas de cigarro – certamente, ele muito teria a falar sobre um de seus objetos que apareceu fora de lugar. Esse método de detecção – calcado na investigação a partir de vestígios, de detalhes – foi nomeado por Carlo Ginzburg (1990), filósofo italiano, como paradigma indiciário. Não somente os detetives, porém, fazem uso de tal método – também médicos/psicanalistas e estudiosos da arte são praticantes do paradigma indiciário: “[n]os três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível” (GINZBURG, 1990, p. 150). Ginzburg (1990, p. 152, 154) ainda argumenta que

[o] que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente [...] [,] uma atitude orientada para a análise de casos individuais, reconstruíveis somente através de pistas, sintomas, indícios.

Em relação aos mistérios e enigmas a que nos referimos acima, Serena, em momento algum, atuou efetivamente como detetive, a partir de um paradigma indiciário. O maior esforço de Serena como detetive ocorreu durante sua missão secreta com Shirley, quando ambas as personagens foram destacadas para limpar um abrigo secreto do MI5. Em um dos quartos da casa, Serena encontrou um colchão com uma grande mancha de sangue: “Shirley não escondeu seu enojamento, enquanto eu fiquei bastante

entusiasmada. Alguém tinha sido intensamente interrogado” (*Sweet Tooth*, p. 91). Nesse mesmo quarto, a personagem também encontrou um pequeno recorte de uma página do jornal *The Times*, em que se liam ‘tc’ e ‘umlinge’. A partir dessas pistas, Serena pôde estabelecer uma relação com Tony Canning: “Não havia ambiguidade. Suas iniciais, sua ilha. Mas não sua caligrafia” (*Sweet Tooth*, p. 97).

Sobre esta situação, Serena reflete autoconscientemente, a partir de sua posição como detetive: “Se isso era um grande mistério, eu não tinha informações suficientes para resolvê-lo” (*Sweet Tooth*, p. 97). Ciente deste fato, Serena resolve ampliar seu campo investigativo, a fim de, utilizando um paradigma indiciário, construir uma narrativa que pudesse jogar luz sobre esse enigma. Para tanto, a personagem coloca em prática duas ações: 1. verificar se o sangue na cama teria alguma relação com o recorte de papel e com Tony Canning; 2. buscar, no amontoado de edições do *The Times* que havia na casa, o número correspondente àquele recorte de papel. Embora esta tenha sido a mais extensa e cuidadosa atuação de Serena como detetive, ela ainda se mostra bastante falha. De fato, mais uma vez o caráter paródico da narrativa é substancialmente realçado, especialmente a partir das reflexões da própria narradora. Sobre a questão relativa ao sangue, lemos: “Eu estava tentada a virar o colchão somente para olhar o sangue mais uma vez. [...] Será ele tão velho quanto o pedaço de papel? Eu não sabia como o sangue envelhecia” (*Sweet Tooth*, p. 97). Sobre o jornal, Serena conseguiu encontrar a edição de onde viera o recorte, embora a isso se resuma todo seu êxito. Lemos, em sua narração: “Eu não tinha resolvido nada, mas estava me sentindo inteligente por ter feito progresso. E o sentimento de inteligência, sempre achei, está a somente um passo do sentimento de alegria” (*Sweet Tooth*, p. 98).

Assim como os três mistérios anteriormente mencionados (que não se relacionam diretamente ao universo das narrativas policiais), estes dois últimos também são constituídos de pistas a serem perseguidas, verdadeiras peças de um jogo de quebra-cabeça. Este jogo, em textos do gênero de detecção, é costumeiramente jogado pelo personagem detetive e pelo leitor das narrativas (que atua também como detetive). Em *Sweet Tooth*, porém, a partir da paródia realizada, o desvendamento destes mistérios não se dá de forma tradicional, a partir de processos investigativos desenvolvidos por personagens. Se foram Jeremy, Shirley e Tony quem esclareceram os mistérios que os envolviam, os enigmas relativos aos *watchers* e ao abrigo secreto do MI5 foram resolvidos, respectivamente, pelos personagens Max e Harry Tapp, em conversas que tiveram com Serena.

É interessante perceber que o jogo paródico desenvolvido por McEwan, em *Sweet Tooth*, de certa forma se distancia de outras práticas contemporâneas que parodiam narrativas de detecção. Como exemplo, podemos citar as narrativas de “detecção pós-moderna e metafísica”, apontadas, por Patricia Merivale (2010), como um dos subgêneros do gênero policial, subgênero esse que se desenvolveu bastante recentemente, tendo sido praticado por escritores como Jorge Luis Borges e Paul Auster. Nele, há um uso das convenções clássicas das narrativas de detecção, a fim de questioná-las, subvertê-las e parodiá-las, especialmente em relação à solução ou ao desvendamento dos enigmas lançados (MERIVALE, 2010, p. 308). A ironia, em narrativas deste subgênero, é instaurada a partir da existência de muitos enigmas e muitas pistas, porém nenhuma (possibilidade de) solução.

Em *Sweet Tooth*, porém, todos os mistérios que surgiram em nível diegético (a exemplo dos cinco que mencionamos há pouco) tiveram soluções. Esses, contudo, não representam a totalidade dos enigmas existentes no romance de McEwan. Quando discutimos a reviravolta que ocorre no capítulo final de *Sweet Tooth*, afirmamos que tal conclusão fez surgirem diversos outros enigmas, enigmas esses, porém, de outra natureza, metaficcional. No final do romance, as duas principais questões que despontam são as seguintes: quem escreveu *Sweet Tooth*, Serena e/ou Haley?; quando a última versão desta narrativa foi finalizada, na década de 1970 ou na década de 2010?. A estes mistérios, de ordem metaficcional, não são apresentadas soluções evidentes e incontestáveis. Pelo contrário, o próprio romance finaliza com questões não respondidas, a saber, o pedido de casamento e a proposta de colaboração artística que Haley fez a Serena.

O fato, porém, de que os enigmas que envolveram Serena e suas relações interpessoais e institucionais (com o MI5) tiveram soluções, confere ao leitor de McEwan certo grau de otimismo, no sentido que também estes dois outros mistérios, de ordem metaficcional, podem ser elucidados. Não foi colocada por acaso, no romance do escritor inglês, tamanha ênfase em questões ligadas à leitura, à investigação e à interpretação – seja em situações de recepção de textos literários, seja em situações de investigação. Se, quando discutimos a representação de Serena como leitora, afirmamos que McEwan está nos indicando como **não** ler textos ficcionais, de forma semelhante, podemos argumentar que a representação paródica de tal personagem como detetive parece nos mostrar, ironicamente, como **não** agir como detetives, como **não** investigar. Tal informação é bastante importante, uma vez que o leitor de McEwan logo irá perceber que, a fim de que os enigmas metaficcionais possam ser solucionados (e há indícios de que eles podem ser),

ele precisará atuar como leitor (e) detetive, utilizando um paradigma indiciário em sua prática de (re)leitura, na busca por pistas/rastros/vestígios textuais. Tal prática, que será caracterizada por substanciais processos de leitura, detecção e interpretação, muito deve diferir daquela desenvolvida por Serena.

E é com a disposição de leitores (e) detetives que, a seguir, propomos nossa resolução (nossa leitura) para os enigmas metaficcionais do romance de *Sweet Tooth*.

3.1. Pistas/rastros/vestígios textuais

Antes de começarmos nossa investigação das pistas deixadas por entre as malhas textuais de *Sweet Tooth*, precisamos fazer uma importante observação. Ao buscarmos respostas para, por exemplo, o mistério relativo a quem escreveu este romance, acabaremos entrando no universo das tensões entre a ficção e a realidade, que encontra, na metaficção, terreno adequado para ser desenvolvido. Textos metaficcionais, como discutimos, ao exporem seu processo de construção (até mesmo apontando um ou mais personagens como autores do texto), acabam por firmar sua própria realidade. Será esta a realidade a que iremos nos referir – uma realidade ficcional, marcadamente uma construção convencional. Não cabe, portanto, confundir esta realidade textual/ficcional com a realidade empírica em que vivemos. Nesta, sabemos que o escritor Ian McEwan é o autor do romance *Sweet Tooth*, embora possamos discutir/investigar, em meio ao heterocosmo ou à realidade ficcional firmado/a pela narrativa, tal função autoral sendo desenvolvida por personagens ficcionais criados pelo próprio McEwan²¹.

Deixaremos claro, antes de tudo, qual é nossa proposta de solução para os enigmas metaficcionais decorrentes da reviravolta no fim de *Sweet Tooth*. Acreditamos que, de fato, Serena atuou em regime de coautoria com Tom Haley na escrita do romance, revisando e ampliando o primeiro manuscrito composto pelo personagem. Além disso, entendemos que a versão da narrativa que chega aos leitores foi fruto de revisões e de um processo de maturação ao longo dos anos, tendo sido “finalizada” algumas décadas após os eventos da narrativa, já no século XXI. Em outras palavras, Serena aceitou as propostas feitas por Haley em sua carta final. A seguir, apresentaremos as pistas textuais que nos permitiram compor esta solução para os mistérios metaficcionais do romance. Em geral,

²¹ De qualquer forma, o fato de haver, por vezes, um choque entre realidades ficcional e empírica, como na complexa relação entre Haley e “seu duplo”, McEwan, atesta a qualidade labiríntica de *Sweet Tooth*.

tais pistas estão relacionadas a uma questão temporal e à atuação dessa personagem como co-criadora da narrativa *en abyme* “Probable adultery”.

Discutimos anteriormente que, em sua carta, capítulo final do romance, Tom Haley convida Serena para um projeto de colaboração artística, no qual ela poderia corrigir e complementar a primeira versão manuscrita de tal história – versão essa que defendemos não ser a mesma que aquela chega até nós, leitores. Na proposta de co-criação de Haley para Serena, lemos: “Se você ainda me ama e sua resposta for sim, então nossa colaboração começa e esta carta, com seu consentimento, será o último capítulo de *Sweet Tooth*” (*Sweet Tooth*, p. 370). Temos, com essa declaração, uma importante pista: o capítulo final – a carta – permaneceria intacto, não sendo posteriormente alterada a sugestão de Haley de que Serena deveria, por exemplo, “inserir detalhes às voltas ao passado: naqueles dias, naquela época, aqueles foram os anos em que...” (*Sweet Tooth*, p. 370). Assim, embora não tenhamos uma confirmação flagrante de que Serena aceitou colaborar com Tom Haley no romance (até porque tal confirmação, se articulada de forma expressa, diminuiria o potencial de surpreender da reviravolta metaficcional no desfecho da narrativa), tal informação pode ser perseguida a partir de uma busca pelos enxertos temporais, que Haley admite estarem em falta em seu primeiro manuscrito.

Em meio à diegese, encontramos diversas ocasiões – especialmente a partir de comentários feitos por Serena, em sua narração – em que há um embate entre duas temporalidades distintas. No início de um de seus relacionamentos, por exemplo, Serena faz a seguinte reflexão sobre a aparência física de Tony Canning:

Que estranho, que, na minha surpresa, rapidamente escondida, não me ocorreu que eu estava olhando para meu próprio futuro. Eu tinha vinte e um anos. O que eu acreditava ser o padrão – rigidez, maciez, flexibilidade – era condição especial e passageira da juventude. Para mim, os velhos eram uma outra espécie, como os papagaios ou as raposas. E agora, o que eu não daria para voltar a ter cinquenta e quatro anos novamente! (*Sweet Tooth*, p. 22).

Está claramente demarcada, na passagem citada acima, a diferença entre a temporalidade em que ocorreu a ação (relacionamento e surpresa) e o a temporalidade em que tal ação foi narrada. Se Serena tinha vinte e um anos no início da década de 1970, ela, nesse comentário, admite que já ultrapassou (até mesmo de forma considerável, pelo tom saudosista) a idade de cinquenta e quatro anos. Tal comentário, pois, dentro da realidade

ficcional do romance, não poderia ter sido escrito muito antes do início da década de 2010.

Além desse, vários outros comentários, feitos por Serena, em sua narração, também contrapõem duas ou mais temporalidades, a exemplo de: “Quando, anos depois, tornou-se permitido falar a todos que você trabalhou no MI5, sempre me faziam essa pergunta” (*Sweet Tooth*, p. 45); “(Londres é muito mais limpa hoje)” (*Sweet Tooth*, p. 49); “Ao menos era o que eu achava” (*Sweet Tooth*, p. 79).

Pode-se argumentar que as diferenças temporais, nas citações acima, são possíveis projeções futuras de um escritor em 1974 (ano em que Haley escreveu sua carta e seu primeiro manuscrito), fazendo uso da voz de seu personagem/narrador. Em algumas outras ocasiões, porém, dados históricos posteriores ao ano de 1974 são inseridos no romance, tornando impossível a versão que temos ter sido a mesma que foi finalizada em tal ano. Em determinado momento do romance, nesse sentido, lemos: “Anos depois, quando o Muro [de Berlim] caiu e os registros foram abertos, descobriu-se que não era verdade” (*Sweet Tooth*, p. 93). O Muro de Berlim, construído em 1961, só viria a cair no ano de 1989. Em um outro comentário, em sua narração, Serena aponta para eventos que viriam a ocorrer também por volta do início da década de 1990, quando afirma: “Os Estados Unidos somente começariam a entender quanto tivessem seus próprios ataques terroristas” (*Sweet Tooth*, p. 82).

Essas questões temporais, porém, atestam apenas que a versão da história que lemos não é aquela escrita em 1974, não provando a participação direta de Serena como co-criadora do romance. Algumas pistas que, em certo sentido, apontam para tal noção estão relacionadas às minuciosas descrições das atividades burocráticas realizadas por Serena no MI5, assim como todas as informações concernentes a sua participação na Operação Sweet Tooth. De qualquer forma, ainda é possível argumentar que Haley, na realidade ficcional da narrativa, buscou outras fontes, a fim de recriar ficcional e detalhadamente a participação de Serena na Operação Sweet Tooth e seu trabalho no MI5, assim como McEwan o fez na realidade empírica. Não fica claro, assim, se informações sobre o imenso banco de dados do MI5, sobre os agentes Helium e Spade, e as minuciosas descrições das reuniões realizadas pelos chefes da Operação Sweet Tooth, foram acréscimos posteriores de Serena ou criações exclusivas de Haley.

A atuação de Serena em relação ao conto *en abyme* “Probable adultery” é fundamental para que possamos manter nossa afirmação de que ela foi, de fato, co-criadora do romance. A própria gênese de tal narrativa merece ser recontada: durante um

jantar no restaurante favorito do casal, Tom pediu a Serena que lhe contasse uma história do universo da matemática. Serena assim o fez, descrevendo para ele o conhecido Problema Monty Hall, que envolve noções de probabilidade e que se caracteriza por ser bastante contra-intuitivo²². O escritor teve bastante dificuldade para entender o problema, chegando até mesmo a desafiar a explicação de Serena para o mesmo. Na verdade, Tom Haley não chegou a compreender a lógica por trás das noções de probabilidade do Problema Monty Hall, algo que ficou claro quando, posteriormente, ele escreveu um conto, ficcionalizando o problema em relação a uma situação de adultério. Nesta narrativa, o marido precisa escolher qual porta abrir, a fim de flagrar sua esposa adúltera, quando em frente a três quartos de um motel. Logo após escrever a narrativa, Haley a envia para Serena, perguntando: “Será que acertei?” (*Sweet Tooth*, p. 240). Após ler o conto, Serena reflete: “Era uma boa história. [...] Mas quando a li naquela manhã, soube, de súbito, que era falha, construída sobre suposições enganosas, paralelos irreconciliáveis, matemática incorrigível” (*Sweet Tooth*, p. 242-243). Diante de tal situação, Serena resolve propor uma reescrita para a narrativa, corrigindo as noções matemáticas e promovendo algumas alterações no enredo, especialmente em relação à situação desencadeadora do Problema Monty Hall. Após quarenta minutos na frente da máquina de escrever, que resultaram em três páginas de anotações, Serena ainda escreveu uma carta, explicando, “nos termos mais simples” (*Sweet Tooth*, p. 246), onde estavam os equívocos de “Probable adultery”.

Como discutimos em relação às incursões *en abyme* em *Sweet Tooth*, este conto é o único que não encontra contrapartida intertextual dentre as narrativas anteriormente escritas e publicadas por Ian McEwan. Além disso, “Probable adultery” também é a única dentre as ocorrências de *mise en abyme* que não irá promover espelhamentos, em nível de enredo, em relação à narrativa maior que a abarca, ou seja, o próprio romance *Sweet Tooth*. A especificidade dos espelhamentos deste conto, na verdade, muito tem a informar sobre a prática reflexiva em *Sweet Tooth*, especialmente em relação aos enigmas metaficcionalis que aqui estamos procurando solucionar. De fato, a posição adotada por Serena em relação a “Probable adultery” é espelhada para além dessa narrativa, em direção aos alicerces estruturais do próprio romance *Sweet Tooth*, que, assim como o conto em questão, deve muito a Serena e a sua atuação como leitora, revisora e co-autora.

²² Para mais informações sobre este problema, visitar: https://pt.wikipedia.org/wiki/Problema_de_Monty_Hall. Acessado em: 18 de maio de 2017.

Apesar desta ser a mais clara prova da colaboração artística entre Serena e Tom Haley, outra passagem do romance se destaca, como um metacomentário lúdico sobre a intrincada composição reflexiva de *Sweet Tooth*. Tal comentário se dá na narração da própria Serena, pouco após a indicação de Tom Haley ao Prêmio Austen, quando ele acabara de começar a escrever o romance que viria a ser o embrião de *Sweet Tooth*. Lemos: “Porém, o recém descoberto escritor conseguiu se manter distanciado do burburinho causado pelo Austen, apesar de ter ficado perplexo com a cobertura da imprensa. *The Levels* já tinha sido deixado para trás, foi ‘um exercício de cinco dedos’” (*Sweet Tooth*, p. 309, ênfase original). O fato de Tom Haley se referir a seu primeiro romance como ‘um exercício de cinco dedos’ é bastante revelador, pois a expressão *a five finger exercise*, originária do mundo da música (mais especificamente, dos praticantes de piano), significa, figurativamente, uma atividade realizada com o propósito de aprimorar habilidades. Por outro lado, aproveitando a ambiguidade inerente a esta mesma expressão, podemos ver ‘um exercício de cinco dedos’ como sendo um trabalho – uma escrita – realizada por somente uma mão. Se *From the Somerset Levels* constitui um exercício a uma só mão, *Sweet Tooth* foi um empreendimento realizado a duas mãos – ficcionais –, pertencentes a Serena Frome e a Tom Haley.

De acordo com Patricia Waugh (1984, p. 2), textos metaficcionais, “ao fornecerem uma crítica de seus próprios métodos de construção, [...] não somente examinam as estruturas fundamentais da ficção em forma narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional”. Tal citação é bastante pertinente em relação à prática reflexiva desenvolvida por Ian McEwan em *Sweet Tooth*. Com a reviravolta metaficcional, porém, o escritor inglês parece ter ido além, chamando a atenção para a indispensável e significativa realidade do mundo ficcional.

Nesta relação entrecruzada entre ficção e realidade, percebemos que narrativas, a exemplo de *Sweet Tooth*, mesmo quando tentam ludicamente subverter códigos e convenções literárias, acabam por simular a vida tanto quanto a própria literatura: em ambas, necessita-se de pessoas/personagens, espaços, tempos, fios narrativos – para que tudo faça sentido, porém, é necessário o diálogo de alguém que conta/narra e alguém que ouve/lê. Há que ter, em outras palavras, um encontro imaginativo entre escritores e leitores – ou, levando em conta suas novas funções em *Sweet Tooth*, um encontro imaginativo entre espiões e detetives.

•

Se a paródia, no romance de McEwan, é articulada a partir de uma estrutura lúdica, os jogadores do jogo paródico logo percebem que este é um jogo seríssimo, uma vez que dele decorre o entendimento de que a metaficção e seus enigmas precisam ser revistos, reconsiderados, reinvestigados. O lúdico, pois, acaba por se tornar bastante pedagógico, ensinando-nos que o que está em jogo é a própria possibilidade de (res)significação de *Sweet Tooth*, a partir de suas múltiplas leituras e necessárias releituras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar e discutir criticamente textos metaficcionais significa perseguir as formas através das quais a literatura se volta em direção a si mesma, em direção a suas próprias condições de produção e de recepção. Significa, além disso, entrar em contato com uma das práticas representacionais mais relevantes e recorrentes na literatura (e na arte/mídia) contemporânea. Especificamente em relação a *Sweet Tooth*, objeto de estudo desta dissertação, significa buscar apreender a significância do universo literário para Ian McEwan, um dos escritores mais expressivos da contemporaneidade, a partir de sua (meta)ficcionalização de tradições literárias, de textos escritos por ele anteriormente e de sua própria vida.

Talvez o mais metaficcional dentre os escritos de McEwan, *Sweet Tooth* se constitui a partir de várias estratégias criativas de caráter reflexivo, que acabam por desnudar as estratégias de codificação e possibilitar que a literatura seja problematizada dentro de um texto literário. Tais estratégias dotam o romance de uma estrutura complexa e híbrida, um verdadeiro labirinto metaficcional composto por diferentes discursos e camadas narrativas, que precisa ser percorrido durante os atos de leitura e interpretação do romance. E é exatamente o percurso analítico por entre os (des)caminhos desse labirinto que constitui o propósito desta dissertação.

No desenvolvimento deste trabalho, em um primeiro momento, sentimos a necessidade de apresentar alguns dados biográficos do escritor Ian McEwan, assim como algumas das principais características de sua produção literária e sua utilização de recursos metaficcionais em quatro romances anteriores a *Sweet Tooth*. Tal necessidade se explica pelo que podemos encontrar no próprio romance analisado, pois há muito em comum entre McEwan e seu personagem Tom Haley. Em relação ao desenvolvimento de uma literatura reflexiva, percebemos que os quatro romances discutidos atestam a profundidade e o alcance de questões de ordem metaficcional no conjunto da obra do escritor inglês. Com isso, esperamos não somente ter fundamentado as bases para a análise que seguiria, mas também contribuído com as pesquisas e discussões sobre o escritor em contexto brasileiro.

Antes de começarmos a análise em si de *Sweet Tooth*, discorreremos sobre importantes questões ligadas à metaficção: apontamos o entendimento que têm os principais teóricos e críticos da área acerca deste fenômeno estético; discutimos sua

próxima relação com o conceito de metalinguagem; apontamos a problematização que textos metaficcionais desenvolvem em relação à ficção e à realidade; e a diferença entre este tipo de literatura em relação à tradição realista, especialmente no que concerne à participação do leitor e sua concretização consciente do texto.

Tratamos como deslocamentos metaficcionais diferentes tipos de movimentos – internos, circulares e externos – que caracterizam a complexa estrutura narrativa de *Sweet Tooth*. Percebemos dois movimentos como externos, pois nos levam para além das fronteiras do que é tradicionalmente entendido como literatura: o primeiro diz respeito à presença de discursos da teoria e da crítica literária em meio à narrativa ficcional, enquanto o segundo se caracteriza pelo que nomeamos de representação metamidiática da literatura, que acabou por nos mostrar que a literatura, em sua condição midiática, envolve muito mais que somente uma questão textual. Como movimento interno, apontamos a prática de *mise en abyme* presente no romance, caracterizada pela inserção de micronarrativas que total ou parcialmente espelham/refletem a narrativa maior que as contém, seja em relação a questões de enredo, seja em relação a seus próprios processos de produção e recepção. Por fim, voltamo-nos ao deslocamento de tipo circular, marcado por um efeito oroboro, que, no desfecho de *Sweet Tooth*, impele os leitores a retornarem ao início da narrativa, em busca de pistas que possam solucionar os diversos enigmas de ordem metaficcional que surgiram em decorrência da reviravolta final.

Não foi surpresa encontrarmos respostas para tais enigmas, em um romance que se volta tão substancialmente em direção à própria literatura, em meio às práticas paródicas desenvolvidas em relação às narrativas de espionagem e de detecção. A partir do jogo (meta)ficcional e paródico tramado por Ian McEwan, essas duas tradições literárias foram ironicamente recodificadas, deslocando, de seus lugares tradicionais, as práticas de detecção e de espionagem e as atuações de personagens como espiões e detetives. Talvez mais importante para nossa pesquisa tenha sido o fato de que a paródia – por si só, já uma estratégia metaficcional – tornou-se ainda mais reflexiva ao articular as figuras do espião e do detetive àquelas do escritor e do leitor de ficção. Em ambos os casos, as atividades de espionagem e de detecção foram celebradas por seu potencial artístico e criativo, sendo apontadas como necessárias para a concretização do próprio romance.

Percebemos como dois os principais desdobramentos da metaficção no romance de McEwan. Em primeiro lugar, as várias incursões metaficcionais em *Sweet Tooth* acabaram por promover uma celebração da própria literatura e daquilo que a faz possível:

seus códigos e convenções, sua história literária e, sobretudo, sua elevada capacidade inventiva e imaginativa. Por estar envolto em uma atmosfera com claros contornos autobiográficos, este romance foi utilizado por Ian McEwan como um espaço privilegiado para refletir sobre sua própria história – sobre sua relação com o mundo e com a literatura.

Além de celebrarem a própria literatura, os diversos recursos metaficcionais desenvolvem, no leitor de *Sweet Tooth*, a consciência de quão importante é o processo de leitura por ele desenvolvido. De fato, ao ser confrontado com uma estrutura complexa, composta por vários níveis narrativos que se articulam, por vezes, em movimentos zigzagueantes, o leitor percebe que a narrativa requer uma detalhada/cuidadosa prática de leitura. Esse mesmo leitor, porém, não fica desassistido, pois, se, por um lado, as estratégias metaficcionais tornam complexo o ato de leitura, por outro, elas munem o leitor de fundamentos teórico-críticos (como percebemos em relação à imbricação do discurso ficcional com discursos provenientes das disciplinas da teoria e da crítica literária) e o auxiliam a selecionar e refletir sobre os principais desdobramentos metaficcionais na narrativa (como discutimos em relação à prática de *mise en abyme* e à paródia das narrativas de espionagem e de detecção).

A ênfase na figura do leitor e em seu processo de recepção de textos literários, em *Sweet Tooth*, é confirmada pelo próprio McEwan, em entrevista concedida ao *The Guardian*²³, quando afirma: “Este é um romance sobre a leitura”. Ampliando esta afirmação, podemos dizer que este é um romance sobre a relevância do ato de leitura, sobre a relação do leitor com o texto literário, sobre a potência imaginativa e criativa inerente ao processo de recepção, sobre a atuação de leitores como jogadores no fantástico jogo da (meta)ficção. É um romance, acima de tudo, que destaca a importância da releitura²⁴: no desfecho da narrativa, encontramos a “história da história”, tal como contada por Tom Haley; somente em uma segunda ou terceira leitura, porém, nós podemos começar a vislumbrar a “história da história da história”, que defendemos, a partir de pistas textuais, tratar da história da publicação da narrativa apenas no século XXI, após um trabalho de colaboração artística desenvolvido por Tom Haley e Serena Frome.

²³ Informação recuperada do vídeo “The Guardian - Interview Ian McEwan - Sweet Tooth”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b53AyL87gLk>. Acesso em: 24 de maio de 2017.

²⁴ McEwan, nesta mesma entrevista ao *The Guardian*, afirmou: “Acredito que todos nós, romancistas, vivemos para ser lidos duas vezes, e isso é o que mais desejamos”.

Nesta dissertação, certamente não esgotamos as discussões sobre a metaficção e as diversas estratégias reflexivas tal como articuladas em *Sweet Tooth*. Ainda há muito a ser explorado e discutido em relação às idas e vindas metaficcionais neste romance. Alguns caminhos, inclusive, não chegaram a ser explorados em nossa pesquisa, a exemplo da apropriação ficcional de personagens e fatos históricos, que caracteriza a metaficção historiográfica, e de possíveis problematizações de gênero, como na tematização do processo de caracterização de uma personagem mulher por um escritor homem, que muito dialoga com a narrativa *en abyme* “Dead as they come”. De qualquer forma, esperamos ter contribuído, em geral, com as discussões sobre a metaficção e sobre a produção literária de Ian McEwan, e, mais especificamente, com a formação da ainda incipiente fortuna crítica de *Sweet Tooth*.

Como um sofisticado manual poético de leitura, *Sweet Tooth* ensina a seu leitor que ele deve ler – tanto a literatura quanto pessoas e situações – de forma atenta e detalhada. Ele deve, pois, sempre que possível, atuar como leitor (e) detetive. Ao ler este romance, porém, esse mesmo leitor compreende que McEwan exige dele ainda mais, ao solicitar sua colaboração ativa na concretização da realidade ficcional da narrativa. A própria significação do romance, o leitor vem a entender, depende em grande medida de seu desempenho no ato de leitura como co-criador do texto literário – depende, em outras palavras, de sua performance como leitor (e) espião.

REFERÊNCIAS

1. *Sweet Tooth*

McEWAN, Ian. *Sweet Tooth*. London: Vintage, 2013a.

_____. *Serena*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

1.1. Fortuna Crítica:

CHALUPSKÝ, Petr. Playfulness as apologia for a strong story in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. *Brno Studies in English*, Praga, v. 41, n. 1, p. 101-115, 2015.

COOKE, Rachel. Ian McEwan: 'I had the time of my life'. *The Guardian*, 2012.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview>. Acesso em: 15 de janeiro de 2017.

JAGGI, Maya. All Novels Are Spy Novels: Ian McEwan Talks 'Sweet Tooth' and His Life. *The Daily Beast*, 2012. Disponível em:

<http://www.thedailybeast.com/articles/2012/11/15/all-novels-are-spy-novels-ian-mcewan-talks-sweet-tooth-and-his-life>. Acesso em: 01 de maio de 2017.

2. McEwan

2.1. Ficção:

McEWAN, Ian. *Atonement*. London: Vintage, 2014.

_____. *Black Dogs*. London: Vintage, 1998.

_____. *Enduring Love*. London: Vintage, 2004.

_____. *First Love, Last Rites*. London: Vintage, 2006a.

_____. *Saturday*. London: Vintage, 2006b.

_____. *The Cement Garden*. London: Vintage, 2006c.

_____. *The Innocent*. London: Vintage, 2005.

_____. *The Ploughman's Lunch*. London: Methuen, 1985. (E-book)

2.2. Não-ficção:

McEWAN, Ian. Only love and then oblivion. Love was all they had to set against their murderers. *The Guardian*, 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

_____. An inspiration, yes. Did I copy from another author? No. *The Guardian*, 2006d. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>. Acesso em: 4 de junho de 2016.

_____. Ian McEwan: when faith in fiction falters – and how it is restored. *The Guardian*, 2013b. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/feb/16/ian-mcewan-faith-fiction-falters>. Acesso em: 17 de junho de 2016.

_____. Ian McEwan: when I was a monster. *The Guardian*, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/28/ian-mcewan-first-love-last-rites-40-years-since-publication>. Acesso em: 7 de junho de 2016.

2.3. Fortuna crítica:

AZERÊDO, Genilda. Words, images and invention: the power of metafiction in Austen, McEwan and Joe Wright. *Estudos Anglo-Americanos*. Florianópolis, v. 34, p. 6-22, 2010.

BENGLEY, Adam. Ian McEwan, The Art of Fiction No. 173. *Paris Review*, 2002. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/393/the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan>. Acesso em: 7 de junho de 2016.

CHILDS, Peter. *Ian McEwan's Enduring Love*. Routledge: London and New York, 2007.

COOK, Jon; GROES, Sebastian; SAGE, Victor. Journey without maps: an interview with Ian McEwan. In: GROES, Sebastian (org.). *Ian McEwan*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013, p. 144-155.

CORMACK, Alistair. Postmodernism and the ethics of fiction in *Atonement*. In: GROES, Sebastian (org.). *Ian McEwan*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013, p. 70-82.

D'ANGELO, Kathleen. "To make a novel": the construction of a critical readership in Ian McEwan's *Atonement*. *Studies in the novel*, v. 41, n. 1, p. 88-105, 2009.

- DWELLE, Josh. McEWAN, Ian (Russel). In: SCHLAGER, Neil; LAUER, Josh (orgs.). *Contemporary novelists*. 7. ed. Detroit: St. James Press, 2001, p. 681-683.
- ELLAM, Julie. *Ian McEwan's Atonement*. New York: Continuum, 2009.
- GARRARD, Greg. *Solar*: apocalypse not. In: GROES, Sebastian (org.). *Ian McEwan*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013, p. 123-136.
- GROES, Sebastian. Introduction – A cartography of the contemporary: mapping newness in the work of Ian McEwan. In: _____ (org.). *Ian McEwan*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013, p. 1-12.
- HEAD, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- _____. *On Chesil Beach*: another “overrated” novella? In: GROES, Sebastian (org.). *Ian McEwan*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013, p. 115- 122.
- KELLAWAY, Kate. At home with his worries. *The Guardian*, 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/16/fiction.ianmcewan>. Acesso em: 3 de junho de 2016.
- MALCOLM, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.
- MATHEWS, Peter. The impression of a deeper darkness: Ian McEwan's *Atonement*. *ESC: English Studies in Canada*, v. 32, n. 1, p. 147-160, 2006.
- NOBRE, Lucia Fatima Fernandes. *Jogo de espelhos em Atonement*: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme. 2013. 322 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- O'HARA, David K. Briony's being for: metafictional narrative ethics in Ian McEwan's *Atonement*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, v. 72, n. 1, p. 74-100, 2011.
- RENNISON, Nick. *Contemporary British novelists*. Abingdon: Routledge, 2005.
- RIDLEY, Matt. Foreword. Ian McEwan and the rational mind. In: GROES, Sebastian (org.). *Ian McEwan*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013, p. ix-xii.
- ROWE, Anne; UPSTONE, Sara. Iris Murdoch, Ian McEwan and the place of the political in contemporary fiction. In: ROWE, Anne; HORNER, Avril (orgs.). *Iris Murdoch: texts and contexts*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 59-73.
- WALKOWITZ, Rebecca L. Ian McEwan. In: SHAFFER, Brian W. (org.). *A companion to the British and Irish novel, 1945-2000*. Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 504-514.

- WOOD, James. The manipulations of Ian McEwan. *London Review of Books*, 2009. Disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v31/n08/james-wood/james-wood-writes-about-the-manipulations-of-ian-mcewan>. Acesso em: 13 de maio de 2016.
- ZALEWSKI, Daniel. The background hum: Ian McEwan's art of unease. *The New Yorker*, 2009. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum>. Acesso em: 1 de junho de 2016.

3. Referencial teórico-metodológico

- AGUIRRE, Joaquín M^a. Literatura y juego: presentación del editor. *Espéculo*, Madrid, n. 57, p. 2-3, 2016.
- ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo da dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- AL-SHARA, Zaydun Ali. *Creative metacriticism: the portrayal of literary theory in contemporary fiction*. 2009. 142 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of English, Western Michigan University, Kalamazoo, 2009.
- AZERÊDO, Genilda. *Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *An introduction to literature, criticism and theory*. 4. ed. London and New York: Routledge, 2014.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BERNS, Ute. Performativity. 2013. Disponível em: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Performativity>. Acesso em: 15 de novembro de 2016.
- BLOOM, Clive. Introduction – The spy thriller: a genre under cover?. In: _____. (org.). *Spy thrillers: from Buchan to le Carré*. Basingstoke: Macmillan, 1990, p. 1-11.
- BRUHN, Jørgen. *Intermediality and narrative literature: medialities matter*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. 2. ed. Trad. Jack Sage. London: Routledge, 1971.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

- CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 5. ed. Malden: Wiley-Blackwell, 2013.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- CURRIE, Mark. Introduction. In: _____ (org.). *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995.
- DÄLLENBACH, Lucien. Reflexivity and reading. Trad. Annette Tomarken. *New Literary History*, Baltimore, v. 11, n. 3, p. 435-449, 1980.
- _____. *El relato especulado*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- DENDITH, Simon. *Parody*. London and New York: Routledge, 2000.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- DU BOSE, Thomas. Parodies. In: ROLLYSON, Carl (org.). *Critical survey of mystery and detective fiction*. Revised Edition. Pasadena: Salem Press, 2008.
- FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237-251, 2012.
- FOSTER, Thomas C. *Para ler romances como um especialista*. Trad. Maria José Silveira. São Paulo: Lua de Papel, 2011.
- FUX, Jacques; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção. *Remate de males*, Campinas, v. 28, n. 2, p. 197-210, 2008.
- GASPARETO JUNIOR, Antonio. Erotomania. *InfoEscola*, s/d. Disponível em: <http://www.infoescola.com/psicologia/erotomania/>. Acesso em: 17 de junho de 2016.
- GASS, William H. *Fiction and the figures of life*. Boston: David Godine, 1970.
- GENETTE, Gérard. *Narrative discourse: an essay in method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cíbele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GRAHAM, Ballew. "Silent snow, secret snow": the short story as poem. *The English Journal*, v. 57, n. 5, p. 693-695, 1968.

- GREANEY, Michael. *Contemporary fiction and the uses of theory: the novel from structuralism to postmodernism*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- HUTCHEON, Linda. Parody without ridicule: observations on modern literary parody. *Canadian review of comparative literature*, Edmonton, v. 5, p. 201-211, 1978.
- _____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- _____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. A new introduction, an old concern. In: _____. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000a, p. xi-xvii.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000b.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 19. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: 2003.
- JOUE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- JUSTINO, Luciano Barbosa. *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente*. Campina Grande: EDUEPB, 2014.
- KIMBALL, Roger. The treason of the intellectuals & “The undoing of thought”. *The New Criterion*, 1992. Disponível em: <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/The-treason-of-the-intellectuals----ldquo-The-Undoing-of-Thought-rdquo--4648>. Acesso em: 5 de janeiro de 2017.
- KOGER, Grove. Spy novels. In: ROLLYSON, Carl (org.). *Critical survey of mystery and detective fiction*. Revised Edition. Pasadena: Salem Press, 2008, p. 2102-2111.
- KORKUT, Nil. *Kinds of parody: from the Medieval to the Postmodern*. 2005. 185 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, Ankara, 2005.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- MacINTOSH, J. J. Ethics and spy fiction. *Intelligence and national security*, v. 5, n. 4, p. 161-184, 1990.

- MARCUS, Laura. Detection and literary fiction. In: PRIESTMAN, Martin (org.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 245-267.
- McLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.
- MERIVALE, Patricia. Postmodern and metaphysical detection. In: RZEPKA, Charles; HORSLEY, Lee (orgs.). *A companion to crime fiction*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, p. 308-320.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *ALETRIA: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 42-65, 2006.
- NABOKOV, Vladimir. *Strong opinions*. New York: Vintage International, 1990.
- _____. Good readers and good writers. In: BOWERS, Fredson (org.). *Lectures on literature*. San Diego: Harvest Book, 2002, p. 1-7.
- NEUMANN, Birgit; NÜNNING, Ansgar. Metanarration and metafiction. 2014. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>. Acesso em: 20 de setembro de 2015.
- NÜNNING, Ansgar. The creative role of parody in transforming literature and culture: an outline of a functionalist approach to modern parody. *European journal of English studies*, v. 3, n. 2, p. 123-137, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PONTES, Mario. *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.
- RITA, Annabela. Mise en abyme. In: CEIA, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5967/mise%20en%20abyme/>. Acesso em: 19 de janeiro de 2017.
- RON, Moshe. The restricted abyss: nine problems in the theory of mise en abyme. *Poetics Today*, Durham, v. 8, n. 2, p. 417-438, 1987.
- ROSE, Margaret A. *Parody/meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- _____. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- RYAN, Marie-Lauren. Media and narrative. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (orgs.). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge, 2005, p. 288-292.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- SCHOR, Naomi. *Reading in detail: aesthetics and the feminine*. London and New York: Routledge, 2007.
- SEED, David. Spy fiction. In: PRIESTMAN, Martin (org.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 115-134.
- _____. Crime and the spy genre. In: RZEPKA, Charles; HORSLEY, Lee (orgs.). *A companion to crime fiction*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, p. 233-244.
- SKJERDINGSTAD, Kjell Ivar; ROTHBAUER, Paulette. Introduction: plotting the reading experience. In: ROTHBAUER, Paulette et al (orgs.). *Plotting the reading experience: theory, practice, politics*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2016, p. 11-24. (E-book)
- SPIRES, Robert C. *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London and New York: Routledge, 1992.
- STARRE, Alexander. 'Little Heavy Papery Beautiful Things': McSweeney's, metamediality, and the rejuvenation of the book in the USA. *Writing Technologies*, Nottingham, v. 3, p. 25-41, 2010.
- THE ECONOMIST. Why books come out in hardback before paperback. 2014. Disponível em: <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2014/10/economist-explains-15>. Acesso em: 31 de janeiro de 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Edições 70, 1979.

- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.
- WOLF, Werner. Metareference across media: the concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. In: _____ (org.). *Metareference across media: theory and case studies*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2009.
- _____. (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative literature and culture*, West Lafayette, v. 13, n. 3, p. 1-9, 2011.