

IMBRICAÇÕES ENTRE FICÇÃO, TEORIA E CRÍTICA EM *SWEET TOOTH*, DE IAN McEWAN

CAIO ANTÔNIO NÓBREGA*
GENILDA AZERÊDO**

RESUMO

Neste artigo, analisamos a ativação de discursos provenientes das disciplinas de teoria e crítica literárias em *Sweet Tooth*, romance do escritor inglês Ian McEwan. São quatro as formas examinadas: i. teorização sobre a metaficção; ii. teorizações diversas sobre a literatura em geral; iii. explicitação das técnicas utilizadas na construção da narrativa; iv. comentários críticos sobre outros escritores e outros textos literários. A imbricação de discursos funciona como uma forma de letramento literário, desenvolvido pelo próprio romance, em busca de formar leitores com uma maior capacidade reflexiva diante da literatura e da teoria e da crítica literárias.

PALAVRAS-CHAVE: literatura contemporânea, metaficção, ficção teórico-crítica, Ian McEwan.

Sweet Tooth, décimo terceiro romance do escritor inglês Ian McEwan, publicado em 2012, caracteriza-se por um elevado grau de metaficcionalidade.¹ Isso significa dizer que tal narrativa perscruta sua própria condição ficcional e seus processos de escrita e de leitura – é um texto literário, pois, que versa sobre a própria literatura. No romance, diversas estratégias de criação metaficcional são empregadas nesse sentido, dentre elas: a paródia realizada em relação às tradições narrativas de espionagem e de detecção; a inserção de micronarrativas que total ou parcialmente irão espelhar o romance que as contém, e a representação da literatura em sua condição midiática, a partir de uma exposição de seus processos de produção, circulação e consumo.

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil. Bolsista do CNPq. E-mail: caioamnobrega@gmail.com.

** Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br.

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.² Mais especificamente, a carta escrita por Tom Haley, que constitui o último capítulo do romance (o único dos 22 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.

É interessante perceber que esses procedimentos metafissionais estão intimamente conectados aos desdobramentos em nível de enredo. De acordo com Daniel Zalewski (2009, para. 9), “McEwan acredita que algum movimento ou agitação deve ocorrer em um romance. Embora seja animado por ideias, ele nunca colocaria dois personagens sentados em um sofá discutindo filosofias contrárias”. Mesmo que seja um texto literário que se proponha a discorrer substancialmente sobre a própria literatura, *Sweet Tooth* traz ainda uma envolvente trama centrada em Serena Frome, que relata seu trabalho no MI5 (agência de inteligência britânica) durante os anos 1970, especialmente no que concerne a sua participação na Operação Sweet Tooth, que nomeia o próprio romance. Tal operação foi uma tentativa, por parte do MI5, de participar ativamente dos embates ideológicos durante o período da Guerra Fria, a partir do financiamento secreto, por trás de fundações filantrópicas, de pensadores e cientistas que se mostrassem favoráveis aos ideais capitalistas. Serena, como leitora voraz da então literatura contemporânea britânica, é escolhida para agenciar aquele que será o único escritor de ficção da Operação Sweet Tooth, Tom Haley. Uma vez que Serena e Haley acabam por desenvolver uma relação amorosa, a jovem enreda-se na complexa situação de ser a espiã do homem que ama.

Neste artigo, objetivamos analisar a ativação de discursos provenientes das disciplinas de teoria e de crítica literárias em *Sweet Tooth*, o que caracteriza um procedimento metaficcional que, ao cruzar e recruzar fronteiras, leva-nos para além daquilo que é comumente entendido como ficcional. Convém ressaltar que “além de” é exatamente

um dos significados para o prefixo meta. Em nossa análise, teremos como foco as quatro formas através das quais há uma imbricação entre os discursos ficcional, teórico e crítico, a saber: i. teorização sobre o fenômeno metaficcional; ii. teorizações diversas sobre a literatura em geral; iii. explicitação das técnicas utilizadas na construção da narrativa; iv. comentários críticos sobre outros escritores e outros textos literários.

Embora o aproveitamento da teoria e da crítica literárias em textos ficcionais não tenha sido um dos maiores focos das discussões sobre a metaficção, sua pertinência já está demarcada nas palavras de Zênia de Faria, para quem a literatura reflexiva tem 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 (FARIA, 2012, p. 237-238).

De fato, especialmente a partir da década de 1960 – quando ocorreu um substancial aumento na escrita de textos metaficcionais (HUTCHEON, 1980, p. 1) –, 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).

Em narrativas metaficcionais, as articulações entre ficção, teoria e crítica são desdobradas em relação a diversas correntes da teoria e da crítica literárias, aparecendo em diferentes graus de complexidade e explicitação. Para o teórico Mark Currie, a própria conceituação do fenômeno metaficcional depende de tal relação, pois 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” (1995, p. 2). A incorporação dos discursos teóricos e críticos pela ficção não diminui, de forma alguma, o potencial inventivo e criativo desta; pelo contrário, antes o adensa, 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 de 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, lembra-nos 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 pelos caminhos da literatura, escrevendo, na maior parte da vezes, romances em que percebemos entrecruzamentos da ficção com a teoria e a 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, ele se distanciou de tal meio para se dedicar à 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 subverte as fronteiras tradicionalmente impostas a ela, entrelaçando-se com discursos provenientes da teoria e da crítica literárias.

Escritores e escritos metaficcionalis têm contribuído para uma problematização dos lugares ocupados pelo escritor de ficção e por teóricos/críticos da literatura. Nessa nova tradição, segundo Zaydun Al-Shara, 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” (2009, p. 1).

Concordamos ainda com Patricia Waugh, para quem escritores de metaficção “exploram uma teoria da ficção através da prática da escrita ficcional” (1984, p. 2). Nesse sentido, 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 desse tipo de ficção sobre a qual nos debruçamos foi muito benéfica para o desenvolvimento das disciplinas contemporâneas de teoria e crítica literárias, pois, por não se ver impedido por amarras teórico-metodológicas, o escritor teria total liberdade para realizar seus experimentos narrativos, podendo chegar a resultados inesperados que, por vezes, são recuperados posteriormente pelos discursos teórico-críticos. A relativa 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.

Para Italo Calvino,

[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 (apud FUX; MOREIRA, 2008, p. 203).

Como já afirmamos, em *Sweet Tooth*, as ideias teórico-críticas são desenvolvidas de forma muito próxima e orgânica aos acontecimentos no enredo, garantindo uma certa 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), como discutiremos a seguir.

Especificamente sobre a teorização da metaficção desenvolvida em *Sweet Tooth*, é importante seguirmos os comentários de Serena, que constantemente aborda 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 e 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 seguia a forma de um documentário social pouco exigente (McEWAN, 2013, p. 76).

Em um primeiro momento, afirmações como estas de Serena podem causar certa 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 prática³: ao defender o realismo literário, como narradora de *Sweet Tooth*, Serena acaba introduzindo 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.

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 tentado ler e descartado autores que meus amigos sofisticados de Cambridge haviam me indicado – Borges e Barth, Pynchon e Cortázar e Gaddis (McEWAN, 2013, 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 ficção, a partir de um fazer metaficcional que oferece, inclusive, uma definição para tal fenômeno que muito se assemelha àquelas apresentadas por teóricas da metaficção como Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1984). 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 a ficção, que finge, portanto, o próprio fingimento. Por fim, Serena aponta um dado interessante, ao fazer referência a seus amigos de Cambridge, ao fato de a literatura metaficcional ter algo de elitista. Robert C. Spires, 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” (1984, p. 126). A exposição advogada por Spires é levada adiante pelo próprio romance, que conscientiza o leitor não somente em relação ao estatuto ficcional da narrativa e seus processos de escrita e leitura, 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.

Além de comentários teóricos sobre a reflexividade literária, em *Sweet Tooth* também encontramos teorizações sobre a literatura em geral. Elas se explicam pela importância que tem a literatura para a maioria dos personagens do romance. Nesse sentido, um dos tópicos mais relevantes é a relação entre ficção e ideologia. Em determinado momento da narrativa, 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” (McEWAN, 2013, p. 107). O romance tematiza, assim, o fato de a ambiguidade e a pluralidade de significados que caracterizam a linguagem literária não nos permitirem 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?” (McEWAN, 2013, 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? Mais do que oferecer uma resposta, *Sweet Tooth* faz seu leitor refletir sobre tal questão.

Uma possível relação entre escritor e sua obra também é desenvolvida em *Sweet Tooth*. Antes de conhecer Tom Haley, Serena recebeu um arquivo com seus contos e artigos jornalísticos. 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, entre outros. Sobre Jean, personagem de “Thisis Love”, um dos contos de Haley que estão inseridos em *Sweet Tooth*, Serena 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” (McEWAN, 2013, 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 (McEWAN, 2013, p. 127).

Ao conhecer o escritor, 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 e sua produção ficcional. Podemos inferir, além disso, que a narrativa de McEwan sugere que uma leitura crítica através do método biográfico não se sustenta inteiramente. Nesse ponto, vemos uma articulação entre *Sweet Tooth* e as discussões sobre a questão da autoria que ocorreram no âmbito da teoria literária no século XX, quando se firmou que o autor é muito mais uma criação mental dos leitores, ou ainda uma idealização deles do que vem a ser a figura autoral, do que realmente um ser humano – um homem ou uma mulher, em carne e osso – que escreveu um texto literário (BENNETT; ROYLE, 2004, p. 20).

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 (McEWAN, 2013, p. 247).

Até mesmo Serena, defensora das narrativas realistas, admite que na criação (de um artefato) ficcional há sempre um dado de artifício.

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” (McEWAN, 2013, 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).

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? (McEWAN, 2013, p. 204-205).

Em tal reflexão, em que Serena admite não conhecer sequer um leitor de poesia, temos uma confirmação da posição privilegiada de textos em prosa em relação aos textos poéticos na cena literária contemporânea, dado apontado, 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 um estudioso da literatura, Ballew Graham (1968, p. 693), fundamentando-se nas proposições do escritor Edgar Allan Poe, ter apontado características compartilhadas por poemas e contos, a saber, brevidade, economia, unidade e sustentação de efeito, sendo ambos os gêneros, em seu melhor estado, intensos, memoráveis e merecedores de mais que somente uma leitura casual.

Além de fazê-lo em relação à metaficção e à literatura 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” (McEWAN, 2013, p. 1-2). Um pouco mais adiante na narrativa, lemos: “É válido registrar a sequência precisa dos eventos” (McEWAN, 2013, 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 metaficcionalis 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, já que foi lá que o professor de História Tony Canning a recrutou para as fileiras da agência de inteligência britânica. Por essa 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” (McEWAN, 2013, p. 6). 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” (McEWAN, 2013, 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 (McEWAN, 2013, p. 40).

No original em inglês, a construção do perfil de Serena é feita 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 nessa agência de inteligência. A construção da personagem Serena-matemática-anticomunista, porém, reverbera para além da situação da entrevista, pois pode ser estendida para a construção de uma outra personagem, a Serena-leitora-narradora, o que nos permite pensar sobre a criação de personagens em geral na ficção, a partir de movimentos nunca neutros ou desinteressados.

Como temos visto até aqui, a inserção de elementos teórico-críticos em *Sweet Tooth* – em relação à própria metaficção, à literatura 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 este 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”⁴, de Edward Thomas, por Haley e Serena.

Primeiramente, convém ressaltar que “Adlestrop” não está inserido no corpo da narrativa. 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 ele, 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” (McEWAN, 2013, p. 206). Interessante perceber que, nesta passagem, Haley contrapõe os dados de inovação estética e (seu) 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 diálogo abaixo tem lugar:

“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” (McEWAN, 2013, p. 206).

Neste trecho, Serena desenvolve um resumo do poema de Edward Thomas. Quando vozeado para Haley, esse resumo serve como uma demonstração da incapacidade de Serena como leitora para este personagem, pois ela demonstra não 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” (McEWAN, 2013, 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 buscar 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 mais adequada diante de textos literários.

As críticas e os comentários de Haley sobre escritores e textos literários ressoam como especialmente significativos 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 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 (McEWAN, 2013, 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” (McEWAN, 2013, 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” (McEWAN, 2013, 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.

Há, em *Sweet Tooth*, uma 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 constrictas 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 (McEWAN, 2013, 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.

Nas interações entre Serena e Haley, muitos escritores e textos da cena literária da década de 1970 no Reino Unido são mencionados. Em seu primeiro encontro romântico, Serena e Haley mencionam, por exemplo, 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 produziram durante a década de 1970, alguns deles hoje possivelmente desconhecidos pelo público.

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 Tiphaine Samoyault, 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 inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos [...] de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (2008, p. 47). Em

relação a Dickens, tal efeito é alcançado a partir de uma citação direta, por parte de Haley, de um trecho do romance *Dombey and Son* (1848) que, para Serena, funcionou como um espelhamento de sua própria confusão interior.

Em *Sweet Tooth*, são mais densas e encontram-se em maior número as referências a Jane Austen. O prêmio literário (fictício) que Tom Haley recebe na parte final do romance, por exemplo, é intitulado “Jane Austen Prize for Fiction”, o que já indicia o lugar de extremo prestígio ocupado pela escritora inglesa no universo literário – algo confirmado pelo romance de McEwan, ao assim nomear o prêmio que inventa. Tal 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 Rua Santo Agostinho, Londres, Noroeste Um, dispunha de menos de mil por ano e de um coração pesado* (McEWAN, 2013, 49, ênfase original).

Se Dickens foi citado em *Sweet Tooth*, Jane Austen e seu estilo foram intertextualmente acionados através da paródia, a partir de um foco em dois dados importantes que marcaram a ficção da escritora inglesa: o estado financeiro e a caracterização psicológica de suas personagens. 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, na 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*⁶ 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” (McEWAN, 2013, 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” (McEWAN, 2013, 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 aprovava –, críticas estas 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?” (McEWAN, 2013, p. 316).

Ao longo do romance, Serena passa por um processo de amadurecimento como leitora, fruto de um repertório acumulado 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 diante de todos os escritores e 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 de ela 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 artigo. É importante perceber que ele reverbera também para além do próprio romance, em direção ao leitor de *Sweet Tooth*, que é levado também a se questionar sobre o mesmo tema. Percebemos, assim, que a incorporação de elementos da teoria e da crítica literárias 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 para retirar o leitor de sua posição de conforto, buscando desenvolver nele, através de inquietações/provocações, uma maior capacidade reflexiva diante da literatura e dos discursos da crítica e da teoria literárias, em uma atitude de constante 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, o que é 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 uma política metaficcionalis – “original e corajosa, excitante, que cruza as fronteiras de diferentes disciplinas” (McEWAN, 2013, p. 260), em um substancial processo de letramento literário, levado a cabo pelo próprio texto (meta)ficcional.

ARTICULATING FICTION, THEORY AND CRITICISM IN IAN McEWAN'S *SWEET TOOTH*

ABSTRACT

In this article, we analyze the activation of discourses from the disciplines of literary theory and criticism in *Sweet Tooth*, a novel written by English author Ian McEwan. Four strategies will be examined: i. theorization of metafiction; ii. theorizations regarding literature in general; iii. exposition of the techniques used in the construction of the narrative; iv. critical commentaries about other writers and other literary texts. The intertwinement of discourses works as a form of literary literacy, developed by the novel itself, in order to form more reflexive readers in relation to literature and to literary theory and criticism.

KEYWORDS: contemporary literature, metafiction, theoretical-critical, fiction. Ian McEwan.

IMBRICACIONES ENTRE FICCIÓN, TEORÍA Y CRÍTICA EN *SWEET TOOTH*, DE IAN McEWAN

RESUMEN

En este artículo, analizamos la activación de discursos originados de las asignaturas de teoría y crítica literaria en la novela *Sweet Tooth*, del escritor inglés Ian McEwan. Son cuatro las formas examinadas: i. teorización sobre la metaficción; ii. diferentes teorizaciones acerca de la literatura en general; iii. explicaciones de las técnicas utilizadas en la construcción de la narrativa; iv. comentarios críticos acerca de otros escritores y textos literarios. La imbricación de discursos funciona como una forma de alfabetización literaria, desarrollada por la propia novela, buscando formar lectores con mayor capacidad reflexiva ante la literatura y la teoría y crítica literaria.

PALABRAS CLAVE: literatura contemporánea, metaficción, ficción teórico-crítica, Ian McEwan.

NOTAS

1. Neste artigo, trabalharemos com a versão original do romance, escrito em língua inglesa. Convém ressaltar que uma tradução para o português, intitulada *Serena*, foi publicada no Brasil pela Companhia das Letras em 2012. Essa escolha se justifica por acreditarmos que essa prática resulta em uma maior uniformidade das citações neste artigo, uma vez que também somos responsáveis pelas traduções das citações dos textos teóricos e críticos cujos tradutores não estiverem indicados nas referências bibliográficas. Além disso, trabalhar com romance em inglês nos permite notar nuances metaficcionalis que porventura não foram contempladas pela tradução brasileira. 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, 2013, p. 1). Na tradução para o português, lê-se: “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?
2. Isso é comum na obra de McEwan, uma característica sua: compare-se este final com o de *Atonement* [*Reparação*], em que o romance lido não conta a verdade dos fatos, mas fantasia e cria uma verdade paralela sobre eles, especificidade que a peça de teatro representada no epílogo (que apenas traz a data “Londres, 1999”) ilustra à perfeição. Ainda, ao ser concluída a “Terceira Parte” do romance, aparecem como assinatura as iniciais “BT” e a data “Londres, 1999”. BT são as iniciais do nome Briony Tallis, a personagem escritora e que “escreve” o romance.
3. Não percamos de vista, porém, 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.
4. O poema original pode ser lido em: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/53744>. Aqui, oferecemos esta (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./ Ouvei 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”.

5. Edward Thomas (1878-1917) foi um poeta e ensaísta anglo-galês. Parte de seus poemas faz referência a situações de guerra ou foi escrita durante a Primeira Guerra Mundial.
6. Ajuda a entender a ironia de McEwan o fato de esse livro estar no *Guinness Book of World Records* como o romance mais vendido da indústria editorial (até 2016, 31 milhões de cópias).

REFERÊNCIAS

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.

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *An introduction to literature, criticism and theory*. 3. ed. London and New York: Routledge, 2004.

BERNS, Ute. Performativity. 2013. Disponível em: <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Performativity>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

CURRIE, Mark. Introduction. In: _____ (Org.). *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução, *Signótica*, v. 24, n. 1, p. 237-251, 2012.

FUX, Jacques; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção. *Remate de males*, v. 28, n. 2, p. 197-210, 2008.

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. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

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

_____. *Sweet Tooth*. London: Vintage, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHOR, Naomi. *Reading in detail: aesthetics and the feminine*. London and New York: Routledge, 2007.

SPIRES, Robert C. *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

ZALEWSKI, Daniel. The background hum: Ian McEwan's art of unease. 2009. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum>>. Acesso em: 1 jun 2016.

Submetido em 24 de agosto de 2017

Aceito em 1 de fevereiro de 2018

Publicado em 31 de agosto de 2018
