

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE AUTOR E LEITOR EM *SERENA*, DE IAN
MCEWAN**

NATÁLIA LEÃO PRUDENTE

Brasília - DF

2015

NATÁLIA LEÃO PRUDENTE

**RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE AUTOR E LEITOR EM *SERENA*, DE IAN
MCEWAN**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação / Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura. Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília - DF

2015

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília – UNB, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(Orientador)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UNB

Profa. Dra. Ana Maria Agra Guimarães
(Membro Externo)

Departamento de Artes Cênicas – UNB

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes
(Membro Interno)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UNB

Prof. Dr. William Alves Biserra
(Suplente)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UNB

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por sempre estarem presentes e não medirem esforços para acompanhar todos os aspectos da minha vida, seja ela pessoal, profissional ou acadêmica.

A Deus, por permitir essa oportunidade.

Ao professor João Vianney, por sua orientação durante a construção desse árduo trabalho.

À professora Elizabeth Hazin e ao professor André Luís Gomes, pelos comentários imprescindíveis durante o período de qualificação da dissertação que me auxiliaram a pensá-la de uma maneira mais reflexiva.

A todos os meus amigos que, de uma forma ou de outro, apoiaram e/ou contribuíram para a realização desse trabalho.

I said I didn't like tricks, I liked life as knew it recreated on the page. He said it wasn't possible to recreate life on the page without tricks.

Ian McEwan

RESUMO

O presente estudo almeja delinear a maneira pela qual autor e leitor se entrelaçam ao longo da narrativa metaficcional de *Serena*, de Ian McEwan, podendo tornar-se um só em determinados momentos. Para tanto, far-se-á uma análise com base no conceito de dialogismo de Bakhtin e dos pressupostos teóricos de Foucault, Barthes, Booth, Iser, Jauss, Eco e Piglia, que elucidam os papéis de autor e leitor em relação ao texto. Desse modo, pretende-se compreender na narrativa os vários níveis de leitura que ora se sobrepõem, ora são paralelos entre si, configurando uma investigação em que a análise da relação entre leitor e autor pode ser estendida a toda relação humana: analisar-se mutuamente a todo instante, o outro e a si mesmo.

Palavras-chave: Autor. Leitor. Dialogismo. Espelhamento.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the way in which author and reader relates with each other along the metafictional narrative *Sweet Tooth*, written by Ian McEwan, and could become one at certain times. To this aim, there will be an analysis based on the concept of dialogism of Bakhtin and the theoretical assumptions of Foucault, Barthes, Booth, Iser, Jauss, and Eco and Piglia, which elucidate the roles of author and reader in relation to the text. Thus, we intend to understand in the narrative the various reading levels which sometimes overlaps herein are parallel to each other by setting up an investigation in which the analysis of the relationship between author and reader can be extended to every human relationship: by analyzing each other every time, the other and your own self.

Key-words: Author. Reader. Dialogism. Mirroring.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem 1	67
Figura 2 – Imagem 2	67
Figura 3 – Imagem 3	67
Figura 4 – Imagem 4	67
Figura 5 – Imagem 5	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CAPÍTULO I: IAN MCEWAN – O PENSAR E O FAZER LITERÁRIO	
1.1. Percursos de leitura: a narrativa de Ian McEwan	17
1.2. Os meandros da metaficção	21
1.3. O eu e o outro: a noção de dialogismo bakhtiniano	30
2. CAPÍTULO II: AUTOR – O OLHAR SOB O TEXTO LITERÁRIO	
2.1. A (des)construção do conceito de autor	34
2.2. Autor implícito	40
2.3. Autor-criador	43
3. CAPÍTULO III: LEITOR – COMO LER O OUTRO	
3.1. A posição do leitor nas teorias de recepção	51
3.2 O leitor implícito	58
3.3. O leitor-modelo.....	61
4. CAPÍTULO IV: A COMPOSIÇÃO FICCIONAL E O PACTO NARRATIVO.....	
4.1. Romance (não) tradicional	70
4.2. Os contos de Tom Healy	78
4.3. Pavilhão de espelhos	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

Os romances de Ian McEwan são marcados pela experimentação da palavra e a preocupação quanto à construção da narrativa como à relação entre o leitor, autor e texto ficcional, sem deixar de abordar inquietações sociais. *Serena (Sweet Tooth, 2012)*, narrativa metaficcional sobre a qual propomos a análise neste trabalho, é, sobretudo, uma obra sobre diversos tipos de leitor: aquele que observam os personagens como espião; aquele ingênuo, que apenas decodifica o que lê; aquele que reflete a respeito do que lê; aquele que consegue ser não apenas receptor, mas também produtor do enredo, tornando –se coautor do processo autoral.

Ian Russell McEwan nasceu em 21 de junho de 1948 em Aldershot. Filho de um soldado do exército britânico, viveu em bases militares ao redor do mundo, em países como Singapura e Líbia. Quando completou onze anos foi enviado a um colégio interno mantido pelo estado, em Suffolk. Como provável reflexo dos seus dias em Woolverstone Hall, onde classes sociais se misturavam, seus estudos continuaram em uma universidade relativamente nova: Sussex. Graduou-se com honras e ingressou na University of East Anglia, a princípio porque “[eles] estavam oferecendo um mestrado para o qual pode-se apresentar um pouco de ficção em vez da tese escrita.”¹ (ROBERTS, 2010, p. 10). Nessa universidade ele foi aluno de Malcolm Bradbury e Angus Wilson, que se tornaram influências para seu estilo de escrita, e estudou autores modernos da literatura inglesa.

Em 1972, McEwan publicou seu primeiro conto *Homemade*, na *New American Review*, depois presente em sua primeira obra, uma coletânea de contos chamada *Primeiro Amor, Últimos Ritos (First Love, Last Rites, 1988)*, cuja versão original foi publicada em 1975. Em 1978, publicou sua segunda coleção de contos *Entre os Lençóis (In Between the Sheets, 2005)* e seu primeiro romance.

A exploração do grotesco e de temas perturbadores que rompem as convenções morais como incesto, estupro, pornografia, assassinatos brutais constroem a atmosfera dos primeiros livros, o que lhe rendeu o apelido de Ian Macabro.

Jack Slay descreve o estilo de escrita de Ian McEwan na década de setenta e oitenta como o criador de "retratos escuros da sociedade contemporânea, escrita que almejava expor os desejos e a política libidinal que se escondem sob a fachada de um mundo

¹ Tradução nossa. No original: “[they] were offering an M.A. for which one could submit a little bit of fiction

cotidiano.²” (SLAY, 1996, p.1). Peter Childs afirma que o início da carreira de McEwan pode ser definido como sendo “uma das *enfants terribles* de um novo tipo de escrita que estava surgindo na década de 1970.³” (CHILDS, 2006, p.1), mas acredita que o fator constante nos romances de McEwan é a obsessão por “delinear reações individuais para momentos de crise e apresentando a brutalidade e a ternura de relacionamentos sem sentimentalismo..⁴” (CHILDS, 2006, p. 6) No entanto, a tendência mais obscura dos primeiros romances se dispersa nas obras escritas após *Reparação* (*Atonement*, publicado em 2001), em que o modo de escrita é enfatizado e os personagens tornam-se mais sentimentais.

Childs explica que McEwan tem preocupação com crianças tornando-se adultos e com adultos retornando à infância, um dos temas centrais de seu primeiro romance *O jardim de cimento* (*The Cement Garden*, 1978) cujo enredo desenvolve-se em torno de quatro irmãos que assumem papéis que não lhes pertencem, de modo a estabelecer uma dinâmica familiar após a morte dos progenitores. Por meio de uma narrativa claustrofóbica, temas como incesto, violência sexual, agressão, assassinatos brutais, o mal que está presente na constituição biológica e/ou social do ser humano são recorrentes na primeira fase de suas obras que engloba, além dos romances já citados, *Estranha Sedução* (*The Comfort of Strangers*, 1981), *A Criança no Tempo* (*The Child in Time*, 1987), *O Inocente* (*The Innocent*, 1990) e *Cães Negros* (*Black Dogs*, 1992).

Os primeiros romances de McEwan, lidos agora, parecem de alguma forma simples, enquanto tentam subjugar o leitor a todo momento com um tema ofensivo. A fim de sobreviver como um autor de sucesso, McEwan teve uma escolha - ou desenvolver novas formas de escandalizar e surpreender leitores já cansados, ou levar seu estilo de escrita para uma nova direção - ele escolheu o último. Curiosamente, foi através da maneira como se colocou fora da sua zona de conforto e que o fez até agora ser relativamente bem sucedido - parecendo abandonar sua fase de choque e horror e se aventurar em algo novo - o que realmente o levou a ser um dos melhores romancistas britânicos.⁵. (COURTNEY, 2010, p. 14)

Alguns teóricos dividem as obras de Ian McEwan em duas fases distintas, sendo o divisor de águas *Reparação* (*Atonement*, 2001), sua obra mais aclamada pela crítica, o escritor

² Tradução nossa. No original: “dark portraits of contemporary society, writing to expose the haunting desires and libidinal politics that lurk beneath the façade of an everyday world.”

³ Tradução nossa. No original: “one of the *enfants terrible* of a new kind of writing that was emerging in the 1970s.”

⁴ Tradução nossa. No original: “delineating individual reactions to moments of crisis and presenting the tenderness and brutality of relationships without sentimentality.”

⁵ Tradução nossa. No original: “McEwan’s early novels, read now, seem somewhat simplistic, while attempting to beat the reader over the head with the offending theme. In order to survive as a successful author, McEwan had a choice - to either develop new ways of scandalising and astounding a jaded readership, or to take his writing style in a new direction - he chose the latter. Interestingly, it was through stepping outside of what he was familiar with and what had thus far made him relatively successful - through appearing to abandon his shock horror past and step into the mainstream - that he really ‘arrived’ as one of Britain’s top novelists.”

da primeira fase é aquele chamado de Ian Macabro e o da segunda é aquele mais preocupado com os problemas que afligem o mundo no século XXI e com a construção de sua narrativa, enfatizando questões de leitura e escrita. Peter Childs, no entanto, divide os trabalhos do escritor em três etapas: a primeira abrange as obras iniciais e se caracteriza por temas como o grotesco, o comportamento perverso, o bizarro e o macabro; a segunda fase enfatiza *A Criança no Tempo e Amor Sem Fim (Enduring Love, 1997)*, que segundo o teórico diferem dos anteriores no que tange à forma e ao conteúdo, pois aborda também as transformações e ritos de passagem que provocam maior aprofundamento nos personagens; a terceira e última fase compreende *Reparação* e os romances que foram publicados depois, além de *Amsterdam*, publicado posteriormente, que entreveem uma abordagem experimental para a escrita.

A divisão em duas fases é a mais apropriada quanto à temática e estilo de narrativa. Nos seus primeiros trabalhos, Ian McEwan explora o grotesco e a maneira pela qual o mal transparece nas ações dos seres humanos. A segunda fase, um período mais maduro em suas obras, demonstra personagens com momentos altamente introspectivos em narrativas que, mesmo implicitamente, discutem o fazer literário, o papel do autor e do leitor, tendo, como plano de fundo, temas atuais e polêmicos como terrorismo, mudanças climáticas, espionagem em agências de inteligência, crenças religiosas, desigualdade social e entre gêneros. As obras que permeiam essa fase são as já citadas *Amor Sem Fim* e *Reparação*, assim como *Sábado (Saturday, 2005)*, *Na praia (On Chesil Beach, 2007)*, *Solar* (versão original com o mesmo título, 2009) *Serena (Sweet Tooth, 2012)* e *A balada de Adam Henry (The Children Act, 2014)*. *Amsterdam* (versão original com o mesmo título, 1998), mesmo cronologicamente publicado entre *Amor Sem Fim* e *Reparação* representa um retrocesso no estilo de escrita do autor, já que pode ser classificado nas primeiras obras de Ian McEwan, pois o enredo, apesar de colocar em debate a prática da eutanásia, conduz a narrativa para uma cena chocante no clímax, o assassinato mútuo dos protagonistas, tal como é feito em *O jardim de cimento*, com o incesto cometido pelos irmãos, e em *O Inocente*, em que a jornada para esconder o corpo esquartejado e colocado dentro de uma mala chega ao fim, o clímax é seguido de um *denouement* extremamente curto.

Entende-se, no entanto, que essa divisão apenas delimita alguns temas que foram recorrentes em determinado período nos procedimentos composicionais do autor e em outros momentos foram relegados à segundo plano, pois o estilo de escrita se renova, os temas se modificam, mas a essência permanece a mesma, já que os personagens retratam seres humanos que erram, se arrependem e (sobre)vivem em um mundo caótico.

McEwan é um daqueles raros escritores cujas obras têm recebido aclamação tanto do público quanto da crítica. Seus romances se inserem nas listas de mais vendidos, e ele é bem visto pela crítica, tanto em seu estilo de escrita quanto como um pensador sério sobre a função e capacidades de ficção narrativa.⁶ (HEAD, 2007, p.2)

Seu apelo popular fez com que alguns de seus livros se tornassem adaptações bem sucedidas para o cinema como *Reparação (Desejo e Reparação, 2007*, dirigido por Joe Wright) e *Amor Sem Fim (Amor Para Sempre, 2004*, dirigido por Roger Michell). McEwan também ganhou vários prêmios em reconhecimento à sua produção literária ao longo dos anos como o *Booker Prize for Fiction*, por *Amsterdam*.

Ian McEwan também escreveu e publicou roteiros para o cinema e para televisão, oratórios para óperas, livros para crianças (*The Daydreamer, 1994*), sendo que seu estilo nunca permaneceu estagnado e o fator humano nunca foi deixado de lado em detrimento de qualquer outro assunto. O autor demonstra certa obsessão com a mente do indivíduo em um determinado momento ao longo de suas narrativa, por meio desses momentos McEwan expõe a humanidade, explorando como o personagem lida com cada situação. *Sábado* é um romance que se passa em um único dia, 15 de fevereiro de 2003, e seu protagonista, Henry Perowne, a todo momento questiona se o acidente de avião que viu da janela de seu quarto pela madrugada foi ou não um ato terrorista. Com o passar do dia, os noticiários afirmam que tudo não passou de uma falha mecânica, mas a atmosfera do romance já está impregnada de teorias conspiratórias e as causas da invasão no Iraque, contra a qual há protestos nas ruas de Londres naquele dia. O romance, entretanto, conduz o leitor até a noite daquele fatídico dia e os pensamentos do protagonista durante um assalto que a família sofre que não é narrado nos mínimos detalhes, pois os pensamentos de Henry o sobrepõe. Esses pensamentos voltam-se para determinismo da vida de um ser e o livre arbítrio de cada um. *Reparação* também é um romance que tem uma cena essencial em que a mente do indivíduo é ressaltada em detrimento da ação. Briony, uma criança com ambições de se tornar escritora, vê sua irmã, Cecília, tirar uma roupa e entrar em uma fonte no jardim de sua casa na presença de Robbie, um jovem de uma classe social inferior a quem o pai das duas ajuda nos estudos. A cena surpreende Briony, que não entende que o motivo que provocou essa atitude da irmã foi um vaso, herança de família, que caiu na fonte, a cena é descrita em dois pontos de vista, o de Cecília e o de Briony, a jovem escritora deseja narrá-la a partir de três pontos de vista, incluindo o de Robbie, mas essa versão é retirada da edição final que a renomada escritora Briony, com

⁶ Tradução nossa. No original: “McEwan is one of those rare writers whose works have received both popular and critical acclaim. His novels grace the best-seller lists, and he is well regarded by critics, both as a stylist and as a serious thinker about the function and capacities of narrative fiction.”

setenta e sete anos, pretende publicar. O momento enfatizado em *Serena* ocorre no capítulo final em que a protagonista lê a carta deixada por Tom Healy, que descontrói tudo lido até ali em uma exposição quase didática de todos os elementos necessários para criar e escrever um romance.

A criação literária é um tema recorrente nas ações e pensamentos dos personagens nas obras de Ian McEwan, assim como o papel do autor e do leitor. Por sua ingenuidade infantil, Briony acredita que escrever um romance consiste em apenas escrever uma história e criar um mundo inteiro por meio de letras traçadas em uma página, conseguindo, assim, transmitir pensamentos e sentimentos da sua mente para a mente do leitor. Henry Perowne é mais cético quando se trata da literatura: incitado pela filha, Daisy tenta escrever um romance sobre a menina que padece por causa do torpe divórcio dos pais, um tema promissor, mas a pobre Maisie logo desaparece, por trás de uma nuvem de palavras e, na página quarenta e oito, ele, que conseguia ficar seis horas de pé numa cirurgia difícil e tem o nome registrado na Maratona de Londres, desiste, esgotado. Ele não compreende o sentimento que a literatura causa nas pessoas, mesmo tendo uma poetisa como filha e um poeta célebre, John Grammaticus, como sogro, que ensinou Daisy a apreciar a leitura.

Persuadiu-a a tentar *Jane Eyre*, leu os primeiros capítulos em voz alta e traçou as linhas gerais dos prazeres que viria, dali para a frente. Daisy persistiu, mas só para agradar o avô. A linguagem não era familiar, as frases eram compridas, as imagens não se tornavam claras em sua cabeça, dizia ela, sempre. Perowne tentou ler o livro e teve exatamente a mesma sensação. Mas John fez a neta persistir e, por fim, cem páginas adiante, Daisy se encantou com Jane e mal conseguia parar de ler e vir comer. Quando a família saiu para passear pelos campos, numa tarde, deixaram-na com as últimas quarenta e uma páginas do livro. Quando voltaram, a encontraram chorando, debaixo de uma árvore, perto do pombal, não por causa da história, mas porque tinha terminados, e ela saíra de um sonho, para se dar conta de que tudo era criação de uma mulher que ela jamais conheceria. Chorava, explicou Daisy, de admiração, de alegria, por coisas assim poderem ser inventadas. (MCEWAN, 2005, p. 160, 161)

Tal como Henry Perowne, Serena possui uma mente racional. Ela é graduada em matemática, e, apesar de ser uma leitora voraz, suas impressões sobre as leituras que faz são superficiais: ela não aprecia os truques, armadilhas e labirintos por meio dos quais as narrativas metaficcionalizam o leitor. A ironia perpassa por toda a narrativa de *Serena*, pois a protagonista, que detesta jogos, está inserida em um romance metaficcional desde o início. Esse tipo de estratégia ocorre em diversas partes do romance e, por meio dela, McEwan destaca (ou não) detalhes que deseja passar para o leitor, como o nome da protagonista. Na primeira linha da versão original é enfatizado o fato de que o nome Serena

Frome, rima com *plume*, que em uma tradução livre significa pluma. Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 725) afirmam que, segundo mitos da Austrália e Nova Guiné, as plumas são uma parte do pássaro, sua pele, seu corpo; elas são, assim, o próprio pássaro; vestir-se com elas, embeber-se nelas, traga-las, é, portanto, participar do pássaro. Assim o autor adverte que Serena é apenas uma parte do romance: ela não é todo o romance e o leitor, para compreendê-lo precisa, adentrar seu universo e junto com a personagem percorrer o labirinto narrativo que se delinea ao longo dos capítulos. Certos intérpretes também veem na pluma um símbolo do sacrifício, pois em todas as latitudes, galos e galinhas eram sacrificados aos deuses e apenas suas penas restavam expostas, o que denota mais uma advertência do autor, em torno da mesma palavra, Serena é como um objeto, uma vítima que será sacrificada.

A manipulação dos detalhes não se limita apenas a palavras ou expressões: perpassa até pelo trecho que deveria ser o clímax do romance, mas não é. O leitor de *Serena* é levado a acreditar que o clímax da narrativa será no trecho em que o ficcionista, Tom Healy, descobre que está sendo enganado pela amante Serena, pois ela não é quem diz ser: ela trabalha em uma espécie de serviço secreto e faz parte de uma operação que recruta escritores que se manifestam e publicam textos e obras contra o comunismo. Surpreendentemente, o leitor ainda tem mais um capítulo depois desse trecho: o último capítulo do romance é uma carta de Healy para Serena em que ele revela que tudo lido até ali faz parte de um romance que ele espera publicar quarenta anos depois, um romance que ele escreveu na voz dela, se apropriando de seu corpo e de seus pensamentos. Entre as justificativas, ele ressalta seu processo de criação, a pesquisa e coleta de dados que ele teve que fazer sobre a vida dela e, como observador, ele se transformou em um leitor dos momentos em que conviviam.

A princípio *Serena* assemelha-se muito a *O inocente*, pois ambos os romances retratam o cenário das agências de inteligência em plena Guerra Fria. Contudo é uma narrativa que coloca em ênfase os modos de escrita, por conseguinte é semelhante em diversos pontos com *Reparação*, ambos fazem do último capítulo uma reviravolta na composição da narrativa e ressaltam o papel do autor e do leitor no texto ficcional.

Diante dessas impressões iniciais, desenvolveremos este estudo em quatro capítulos. No primeiro capítulo identificaremos o enredo de *Serena* e a maneira como o leitor é manipulado pelo autor em diversos romances de Ian McEwan. Além disso, definiremos o(s) conceito(s) de metaficção, assim como seus desdobramentos e faremos um esboço sobre a noção de dialogismo bakhtiniano.

No segundo capítulo enfatizaremos a função do autor, *a priori* contrataremos a relação entre anonimidade e autoria no período que antecede o século XVIII e como essa

relação ocorre no século XXI, na era digital. Utilizaremos, ainda, várias teorias para tentar definir o conceito de autor como: a função autor, de Foucault; a morte do autor, de Roland Barthes; o autor implícito, de Wayne Booth e o autor-criador e autor-contemplador, de Bakhtin.

O leitor será o centro da discussão do terceiro capítulo e para isso utilizaremos os pressupostos teóricos de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Umberto Eco e Ricardo Piglia. Identificaremos, também, momentos de leitura no romance em análise, as características dos leitores e os papéis representados.

Por fim, no quarto capítulo, tomaremos alguns pontos específicos da obra para desenvolver as postulações teóricas dos capítulos anteriores, ao passo que procuraremos apresentar a estrutura da narrativa de modo a evidenciar dialogicamente a relação entre autor e leitor, a partir da (des)construção de seus personagens, que transitam entre os dois papéis.

1. CAPÍTULO I: IAN MCEWAN – O PENSAR E O FAZER LITERÁRIO

1.1. Percursos de leitura: a narrativa de Ian McEwan

Serena Frome tem como trabalho um cargo burocrático no MI5, a agência de espionagem doméstica na Grã-Bretanha. Ela não é a espiã que deseja ser, já que na década de setenta as mulheres não alcançam tanto êxito na organização. Formou-se em matemática, pois sua mãe assim o quis, mas tem paixão pela leitura. Está no emprego por indicação de um amante mais velho, que teve muita influência em sua vida. No contexto da Guerra Fria, envolve-se em um projeto para recrutar escritores financiados pelo governo, que, sem terem conhecimento dessa informação, escrevam coisas que lhe sejam favoráveis. Torna-se amante de Tom Healey, escritor recrutado por ela, e teme que ele descubra quem ela realmente é.

Logo nas primeiras linhas uma informação de como o enredo se delineará é fornecida:

Meu nome é Serena Frome (a pronúncia é Frum) e há quarenta anos fui enviada numa missão secreta do Serviço de Segurança britânico. Eu não voltei em segurança. Um ano e meio depois de entrar fui despedida, depois de ter caído em desgraça e acabado com a vida do meu namorado, embora ele certamente tenha tido um pouco a ver com a sua própria queda⁷. (MCEWAN, 2012, p. 7)

Ao reler as mesmas palavras ao longo do romance o leitor compreenderá a premissa do enredo que lhe foi mostrada nas primeiras linhas, mas tudo que foi delineado em vinte e um capítulos desmoronará no último, quando Tom Healey revelar, por meio de uma carta, que tudo lido até ali é o rascunho de seu novo romance baseado em uma história que presenciou e viveu, visto que ele “era um romancista sem romance, e agora tinha jogado um belo de um osso na sua direção, o esboço de uma história útil⁸” (MCEWAN, 2012, p. 365).

Quem controla a narrativa? Em quem confiar? Em que acreditar? Essas são perguntas que podem perpassar a mente do leitor durante a leitura de um romance, principalmente se o enredo estiver construído como um labirinto narrativo que o conduzirá a pistas que necessitam ser desvendadas, característica de uma narrativa metaficcional como

⁷ No original: “My name is Serena Frome (rhymes with plume) and almost forty years ago I was sent on a secret mission for the British Security Service. I didn’t return safely. Within eighteen months of joining I was sacked, having disgraced myself and ruined my love though he certainly had a hand in his own undoing.”

⁸ No original: “I was a novelist without a novel, and now luck had tossed my way a tasty bone, the bare outline of a useful story.”

Serena, na qual o autor almeja confundir o leitor sobre quem está no comando da narrativa, se o ficcionista Tom ou a protagonista Serena, contrapondo milhares de espelhos que refletem seu começo. Para conseguir o que almeja, o autor deve selecionar e enfatizar certos momentos, conduzindo o leitor de maneira a persuadi-lo a prestar muito mais atenção em determinados detalhes do que os próprios personagens o fazem. Em *Reparação*, por exemplo, Briony enfatiza momentos de sua infância que a auxiliam a escrever seu romance sobre como por meio de um erro ela destruiu o relacionamento de Cecília e Robbie, trechos como a fonte, o sexo na biblioteca e a prisão de Robbie são mais destacados do ponto de vista da personagem do que o seriam do ponto de vista de outro personagem ou de um narrador imparcial. Todavia, existe um narrador imparcial? Todo narrador é conduzido por um autor-criador e, obedecendo aos seus desejos e orientações, prioriza determinado elemento dentro da narrativa em detrimento de outro(s), o que o torna inevitavelmente parcial. Tom Healy se utiliza da história pessoal de Serena para criar seu romance homônimo, por meio dela o leitor é levado a um passeio pela história da Grã-Bretanha no início da década de setenta. A narrativa é repleta de fatos históricos, mas esses fatos são citados com um objetivo específico, como a Guerra Fria, o IRA e as greves dos mineiros, em detrimento de outros que são irrelevantes ao enredo e, portanto, esquecidos, mesmo a vida de Serena é resumida aos pontos que o ficcionista Tom Healy deseja abordar: sua infância, por exemplo, é meramente citada nas duas primeiras páginas: “Nada de estranho ou terrível aconteceu comigo durante os meus primeiros dezoito anos e é por isso que eu vou pular esse período” (MCEWAN, 2012, p. 8), além de ser um momento na vida da protagonista do qual Healy não conhece os detalhes, também não é um trecho relevante ao propósito da narrativa. Além disso, uma das primeiras características da personalidade de Serena é o fato de que ela gostava de ler ficção, o que será primordial ao longo do romance. Todas as características atribuídas a cada personagem convergem para o que eles representarão para a composição da narrativa como um todo.

Portanto o leitor é levado a acreditar naquilo que o narrador seleciona como confiável. O narrador de *Amor Sem Fim* é o próprio protagonista, Joe Rose, assim, o leitor toma conhecimento do que acontece por meio dos olhos do personagem, um ponto de vista totalmente parcial. Muito embora a narrativa seja delineada de modo que o leitor esteja ciente do interesse anormal que Jed Parry desenvolve por Joe após se conhecerem quando ambos auxiliam no acidente de um balão no início do romance, o ceticismo que a mulher de Joe, Clarissa, mantém enquanto ele relata todas as ligações perturbadoras de Jed é frustrante para o leitor que acredita em todos os pensamentos do protagonista: talvez nem tudo o que lemos seja real; talvez Joe se tenha tornado um pouco paranoico sobre Jed e esteja inventando ou

interpretando erroneamente algumas das possíveis ações dele. McEwan planta a semente da desconfiança na mente do leitor intencionalmente para no fim poder afirmar que o leitor estava certo, Joe não estava louco e Jed havia desenvolvido a síndrome de Clérambault⁹, perseguindo-o obsessivamente. McEwan esclarece esse ponto por meio de dois apêndices no final do romance: um artigo fictício sobre a síndrome em que tem uma das referências um anagrama do próprio nome de Ian McEwan, Wenn, R. & Camia, A.; e outro, uma carta escrita por Jed Parry no final de seu terceiro ano de internação em uma clínica especializada em sua doença. Em contrapartida, os enredos de *Reparação* e *Serena*, que se mostram confiáveis ao longo de todas as páginas se transformam em narrativas metaficcionalis: no último capítulo do primeiro, o desejo de uma jovem que, por meio de um romance, quer ser digna de receber o perdão por algo que fez ainda criança e o romance criado por um ficcionista que se apropria da voz de sua amada para escrevê-lo, respectivamente, tornando-se manifestos da relação entre autores, leitores e textos ficcionais. Briony, além do mais, ressalta que lhe agradava escrever o que imaginava ser o pensamento das pessoas e não tinha nenhuma obrigação de dizer a verdade, pois não prometera uma crônica a ninguém e, na situação em que estava, desligada de tudo o que conhecia – família, casa, amigos –, a escrita era um fio de continuidade; era a coisa que ela sempre fizera. A fantasia, portanto, é o parâmetro de julgamento para a personagem. Por meio dela, a personagem criava o seu próprio mundo: quando criança passava dias no meio de palavras desfrutando de seu furor criativo, pois queria que suas peças e contos fossem lidos e apreciados até que criou sua obra-prima, uma história fictícia, na qual fingiu que tudo tinha ficado bem para a irmã, Cecília, e Robbie, a quem tinha acusado de ter agredido sexualmente sua prima Lola, ela inventou um romance na tentativa de reparar um erro. Tom Healy também inventou um romance com o qual pediu perdão à Serena por não ter lhe contado antes que pretendia usá-la para isso, a diferença é que a tentativa de Tom foi bem sucedida, enquanto a de Briony foi infrutífera.

A relação entre observador e observado, escritor e leitor, enunciador e enunciatário se faz muito presente no enredo de *Serena*. Em consequência o romance se molda como um grande exercício de escrita, de como construir uma personagem montando quebra-cabeças com peças da sua vida, que às vezes se encaixam somente por meio da

⁹ A síndrome de Clérambault, ou erotomania, é descrita como uma convicção delirante, apresentada, geralmente, por uma mulher que acredita que um homem, mais velho e de posição social mais elevada ama-a. O paciente persegue o objeto de amor e, por isso, eventualmente, envolve-se em retaliações e ameaças em resposta às repetidas rejeições.

imaginação do ficcionista Tom Healey. Essas peças refletem a presença constante do outro. Em todos os momentos do cotidiano, o ser humano é observado em suas ações, seu discurso, sua maneira de se portar perante o mundo. Por conseguinte, o papel do outro é primordial na constituição ideológica dos sujeitos, tendo em vista que nenhuma palavra ou pensamento é próprio, mas ocasiona em si a perspectiva de outra(s) voz(es).

“Um romance de espionagem, inevitavelmente, é sobre como ler situações, como ler as pessoas, a forma de chegar à frente, como para assumir o comando de uma narrativa..¹⁰”(MCEWAN, 2012b, s.p.) Sendo assim, Serena não está apenas sob o olhar atento de seu amante, mas suas ações também são vigiadas por seus colegas de trabalho, por seus ex-namorados e por sua família, além do leitor, que conhece a personagem Serena por meio da perspectiva do ficcionista Tom Healey, que a coloca como narradora em primeira pessoa de sua história, portanto parcial e inconfiável.

Ian McEwan afirma em uma de suas muitas entrevistas publicadas que “na minha ficção tentei indicar o meu senso de como curiosamente falhos nós somos nas maneiras em que nós representamos a nós mesmos e ‘o que sabemos’ um para o outro.¹¹” (ROBERTS, 2010, p. 113). *Serena*, portanto, segue a trajetória da leitora voraz que a protagonista revela ser fazendo com que o leitor desvende aspectos de sua personalidade ao mesmo tempo em que o ficcionista que a descreve. Ambos imaginam saber tudo sobre ela em certo ponto da narrativa, mas alguns segredos sempre permanecem intactos e não se sabe quem está mentindo para quem até o último capítulo. Mesmo antes dessa revelação, o enredo joga com o leitor e ultrapassa a fronteira entre o faz de conta e a realidade. Ao contrário de seus colegas de trabalho, que contam à família e amigos que trabalham para o MI5, Serena encobre sua história, transformando-se em uma espécie de personagem de ficção.

Serena é mantida como a protagonista do enredo, mas ela é apenas um subterfúgio que todos ao seu redor utilizam: Tom a usa como recurso para compor sua narrativa; o MI5 a utiliza como uma peça de xadrez. Mas, ao contrário de ser a rainha, ela é um mero peão: o próprio Ian McEwan recorre a ela para narrar sua história e, aparentemente, enganar o leitor que ao final descobre que a voz presente ao longo de toda a narrativa é a de Tom Healey; logo, Serena é apenas uma leitora de seu próprio romance.

Tal qual uma marionete conduzida por um ventríloquo, Serena é uma personagem manipulada por um ficcionista, assim como Baxter é manipulado em *Sábado* pela leitura que

¹⁰ Tradução nossa. No original: “*A spy novel, inevitably is about how to read situations, how to read people, how to get ahead, how to take charge of a narrative.*”

¹¹ Tradução nossa. No original: “*in my fiction I’ve tried to indicate my sense of how interestingly flawed we are in the ways in which we represent ourselves and ‘what we know’ to each other*”

Daisy faz do poema *Praia de Dover*, de Matthew Arnold, levando Henry Perowne a debater sobre o determinismo da vida de cada um e o livre arbítrio que de cada pessoa para controlar seu próprio destino; ele não entende a habilidade da literatura em emocionar pessoas, por isso atribui a euforia que Baxter sente ao ouvir o poema a um típico traço de sua doença neurológica, uma condição genética que, segundo o neurocirurgião, determinará todas suas ações e escolhas. Não obstante, é relevante notar que enquanto o personagem reflete sobre o determinismo genético e o livre arbítrio em um fluxo de consciência, ele está inserido em uma narrativa em que cada pensamento e ação é determinado por um autor.

Embora o romance *Serena* seja escrito do ponto de vista da protagonista, em alguns trechos percebe-se a voz do ficcionista Tom Healy guiando os pensamentos e palavras da personagem da qual se apropria, assim como há vários trechos para reflexão na vida da protagonista de modo que o ficcionista se afaste como personagem do romance que escreve e encontre espaço e tempo para aproximar o leitor da personagem que deseja enfatizar, Serena. Esses momentos são esporádicos, mas relevantes na construção ideológica e social da personagem, como o jardim murado dentro do qual vive na infância, os idílicos fins de semana que passa com o amante Tony Canning quando jovem; as viagens de trem que faz até Brighton para se encontrar com Tom Healy e nas quais lê os contos escritos pelo autor; a volta para passar o natal em casa e em família, como apontado no início da narrativa, numa catedral em uma cidadezinha linda no leste da Inglaterra e quando ela senta, sozinha, na mesa da cozinha do apartamento de Tom para ler a carta do capítulo final, endereçada à ela, trecho que também demonstra que a leitura é uma ação individual, mas se torna coletiva devido as várias vozes que emergem do romance.

1.2. Os meandros da metacção

O pós-modernismo é um movimento em andamento. Apresenta apenas perguntas e nunca as respostas definitivas, é indagador, “(...) um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia (...)” (HUTCHEON, 1991, p.19), motivo pelo qual é questionado por muitos críticos. Diferente das vanguardas, o pós-modernismo não é utópico em relação ao futuro e não nega o passado. Questiona sistemas fechados e centralizados, mas não os destrói; reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem. Segue a lógica do “e/e” e não do “ou/ou”, ou seja, é composto por opostos binários,

no entanto, eles não se contrapõem no enredo como ficção/não-ficção, negro/branco, homem/mulher, homossexual/heterossexual, havendo simultaneidade de mundos.

A estrutura narrativa modifica-se e o leitor passa a ser peça importante para entender as nuances do enredo proposto pelo escritor por meio de diversas vozes narrativas. Os romances também se deslocam dos grandes centros urbanos para habitarem lugares e tempos criados no interior, assim como os homens brancos que homogeneizavam a categoria de escritores passam a *perder* espaço para mulheres e negros, que desejavam também poder *contar* suas histórias e não serem meros personagens descritos pelos homens brancos em suas narrativas.

Hutcheon (1991) denomina esses escritores (mulheres, negros, homossexuais, etc.) como *ex-cêntricos*, pois eles não pertencem ao centro (homens brancos) e vivem à margem, procurando incluir-se e discutir assuntos que também estão fora do centro julgando a sociedade patriarcal, fazendo desses discursos e forma de narrar o mundo uma questão política, cultural, histórica e social.

Foe, escrito por Michael Cootzee, é uma paródia de *Robinson Crusóé*, de Defoe, e conta a versão de uma mulher naufraga, Susan Barton, da narrativa e a insistência da personagem para que Defoe (também como um personagem nessa versão) escreva a verdadeira história e não somente parte dela com o personagem masculino, a ironia também existe por ela chamá-lo de Foe (nome que dá origem ao livro) que em inglês significa “inimigo”. Em narrativas assim, o leitor é envolvido no processo, pois ele precisa desvendar as ironias presentes no enredo. De acordo com Hutcheon (1991, p.108) assim como Susan Barton acaba ficando à mercê de Foe e Coetzee, também se pode considerar que o receptor de qualquer texto fica à mercê de um *agent provocateur/manipulateur*, o produtor. Esse é o irônico e problematizante jogo pós-moderno da enunciação e do contexto.

Como uma manifestação do pós-modernismo, tal como afirma Hutcheon (1984; 1991) a metaficção é um sintoma típico da contemporaneidade, embora já encontrada em outras narrativas do século XVI, XVII e XVIII como em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne e *Jacques, Le fataliste*, de Denis Diderot, respectivamente.

A metaficção é um termo cunhado inicialmente pelo crítico americano e romancista William H. Gass em um ensaio intitulado *Philosophy and the Form of Fiction*, publicado no ano de 1970, para designar uma tendência que surgiu em parte dos romances

norte-americanos do pós-bomba atômica¹², que rompiam com as características do romance tradicional (a trama bem-feita, sequência cronológica, narrador onisciente, conexões racionais e atmosfera de certeza) e privilegiavam a metalinguagem em detrimento do enredo, interrupção da sequência linear da narrativa, pluralidade de vozes e atmosfera de incerteza.

É importante esclarecer, no entanto, que os textos identificados como metaficcionais não são exclusivamente contemporâneos, pois o fenômeno não se limita ao momento histórico em que essa discussão surgiu. Linda Hutcheon (1984, p.18) cita a presença de elementos metaficcionais na obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o que somente comprova o fato mencionado. Além disso, podemos mencionar ainda *Ulisses*, de James Joyce e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, no que tange à literatura brasileira há, entre outros, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *A Hora da Estrela*, de Clarisse Lispector; *Em Liberdade*, de Silviano Santiago e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins.

Tal qual as *matriochkas*, bonecas russas que são compostas por uma dentro da outra a metaficção é definida como “[...] ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística.¹³”, (HUTCHEON, 1984, p.1), ou, ainda, como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo.

Pensando nas distinções dos vários termos associados à metaficção, Laurent Lepaludier (2002) lista algumas nomenclaturas que são relacionadas ao campo da narrativa metaficcional:

Reflexividade ou auto-reflexividade (Boyd, Siegle, Ashmore), *mise en abyme*, espelhamento, especularidade (Ricardou, Rose, Dallenbach, Bal), a narrativa narcisista e auto-referencial (Alter, Hutcheon, Waugh), a antificção, a narrativa anti-mimética (Zavarzadeh, Hume), surperficção, às vezes, *nouveau roman* ou ficção pós-moderna (Thiha, Newman).¹⁴ (LEPALUDIER, 2002, p. 9)

Não importa a designação, todas elas se voltam ao leitor e leva-o a reconhecer sua responsabilidade pelo texto que está lendo, pelo mundo dinâmico que cria através dos referentes ficcionais da linguagem literária. Por esta razão, Hutcheon (1991) dedica uma parte

¹² A época de incerteza vivida pós-Segunda Guerra Mundial também é chamada de época pós-bomba atômica, devido às bombas atômicas que devastaram a cidade de Hiroshima e Nagasaki no Japão em 1945, fato este que fez o ser humano perceber que ele poderia se autodestruir em um instante.

¹³ Tradução nossa. No original: “[...] *fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.*”

¹⁴ Tradução nossa. No original: *Réflexivité ou auto-réflexivité* (Boyd, Siegle, Ashmore), *mise en abyme, écriture en miroir, spécularité* (Ricardou, Rose, Dallenbach, Bal), *récit narcissique ou fiction auto-référentielle* (Alter, Hutcheon, Waugh), *anti-fiction, récit anti-mimétique* (Zavarzadeh, Hume), *surfiction, même parfois nouveau roman ou fiction post-moderne* (Thiher, Newman).

do seu estudo à análise da figura do leitor, que carrega em si a identidade de leitor, escritor e crítico.

O pós-modernismo transforma o leitor em colaborador e não em um consumidor. A narrativa é vista em um contexto de relações sociais ativas e não isoladamente. Ressalta-se o discurso ou a linguagem em ação: Para que “eu” se dirige? O texto fala de um “eu” no singular ou no plural? Quem é a voz narrativa? Qual é o sujeito do discurso?

A metaficção tende a jogar com as possibilidades de significado e de significante demonstrando uma intensa consciência entre a produção literária e o papel a ser realizado pelo leitor, do qual se espera uma participação no enredo. Assim, parece difícil haver uma só interpretação ao texto, mas o narrador norteia os passos do leitor e o manipula na direção que julga correta.

O leitor transforma-se em alguém íntimo dos personagens na narrativa e do próprio autor, revelando seus anseios e dúvidas, transferindo as ideologias que mantém para o texto que lê, e o texto revela-se estruturalmente e não apenas como mero produto final.

Quando uma pessoa abre qualquer romance, este ato de repente mergulha-o em uma situação narrativa em que ele deve participar. Certas expectativas de um código narrativo são imediatamente estabelecidas, e ele se torna um leitor no sentido da palavra, acima mencionado. Textos abertamente narcisistas fazem deste ato algo auto-consciente, integrando o leitor no texto, ensinando-o, por assim dizer, como tocar a música literária. Como o músico decifrando o código simbólico da notação musical, o leitor está aqui envolvido em um processo interpretativo criativo a partir do qual ele vai aprender como o livro é lido.¹⁵ (HUTCHEON, 1984, p. 139)

Há uma linha tênue entre o leitor/autor nos romances metaficcionais: muitas vezes, eles se confundem em um só papel. O leitor apresenta-se como co-criador do enredo, é livre e precisa desvendar pistas deixadas pelo autor, viver em um mundo que ele reconhece como ficcional, porém verdadeiro, e a se envolver intelectual e efetivamente com as personagens na recriação do texto (organizando-o e interpretando-o). O autor também está consciente de seu papel de conduzir o leitor pelo labirinto narrativo que ele próprio criou, como John Fowles, em *A Mulher do Tenente Francês*, que não deixa apenas o leitor *ver*, mas o faz *enxergar* por trás dos mecanismos da criação literária.

¹⁵ Tradução nossa. No original: “*When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. Certain expectations of a novelistic code are immediately established, and he becomes a reader in the above-mentioned sense of the word. Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. Like the musician deciphering the symbolic code of musical notation, the reader is here involved in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read.*”

Talvez você suponha que baste o romancista puxar os cordões para que suas marionetes se comportem como gente de verdade e apresentem, quando solicitadas, uma análise completa de seus motivos e intenções. Naturalmente, a esta altura (*Cap. Treze – revelação do verdadeiro estado de espírito de Sarah*), eu pretendia contar tudo – ou tudo o que interessa. Mas de repente me vejo igual a um homem que estivesse no jardim da casa Marlborough, embaixo daquela janela escura, numa noite fria de primavera, e sei que, no contexto da realidade do meu livro, Sarah jamais iria enxugar as lágrimas, debruçar-se na janela e abrir-se comigo por um capítulo. Se tivesse me visto ali quando nasceu a lua minguante, teria virado as costas na mesma hora e sumido na escuridão do quarto. (FOWLES, 2008, p.105-106)

Fowles discute as ações de seus personagens e o decorrer de sua narrativa com o leitor justificando suas opções e escolhas, e, embora o enredo seja ambientado na sociedade vitoriana do século XIX ele utiliza a paródia e a ironia para que não haja estereótipos. É interessante ressaltar que o final da obra é subjetivo e depende de qual personagem o leitor considera como protagonista: Sarah (modernista) ou Charles (vitoriano).

Ainda segundo Hutcheon (1984, p.39) a metaficção permuta convenções e códigos, o leitor é forçado a sair de sua complacência e é desafiado a aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificação da leitura, a fim de estabelecer novos parâmetros narrativos. Por conseguinte, o novo papel concedido pela metaficção à função do leitor concorda com as concepções de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que colocam o leitor como peça-chave no ato de leitura, um agente ativo que se faz também produtor, teoria que desenvolveremos mais no terceiro capítulo deste trabalho.

No início de sua obra *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Waugh define metaficção como

[...] um termo dado para a escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para seu status como um artefato a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao produzir uma crítica dos seus próprios métodos de construção, tal escrita não examina apenas estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como explora também a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário de ficção.¹⁶ (WAUGH, 1984, p.2).

Ao mostrar como o autor cria o mundo ficcional, a metaficção ajuda o leitor a entender como uma narrativa sobre a realidade em que vive a cada dia é construída e como o autor constrói seu mundo imaginário. Assim, pode-se afirmar que, longe de uma *morte*, o romance tem alcançado um maduro crescimento de sua realidade como escrita, o que pode

¹⁶ Tradução nossa. No original: “[...] a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

somente assegurar sua continuidade e relevância no mundo contemporâneo que igualmente começa.

A metaficção propõe questões por meio de sua autoexploração com base na metáfora tradicional do mundo como livro. Consequentemente, se o conhecimento do mundo (como indivíduos) é visto de forma a ser mediado pela linguagem, então a ficção literária torna-se um modelo útil para aprender sobre a construção da *realidade* em si.

Os personagens fazem do enredo seu próprio enredo (às vezes paralelo ao enredo principal, que o leitor deve perceber) individual, utilizando para isso a linguagem. Seriam eles mais do que uma palavra ou um grupo de palavras? Assim como o mundo ficcional criado pelo autor, os personagens também são seres criados, mas não agem como marionetes e podem ter *vontade própria* e pontos de vista que levem o leitor a questionar determinada atitude ou sugiram um final aberto para que o leitor decida de acordo com sua visão do enredo.

De acordo com Waugh: “Ao longo de muitos romances metaficcionais, os personagens de repente percebem que eles não existem, não podem morrer, nunca nasceram, não podem agir.”¹⁷ (WAUGH, 1984, p.91). Sendo assim, os personagens representam um discurso, assim como o mundo real é representado através de um discurso nos textos metaficcionais.

Robert Scholes (1967), que também estuda questões referentes ao pós-modernismo e à metaficção inserida no movimento pós-modernista, popularizou o termo *fabulators* para descrever a crescente quantidade de escritores do século XX que tem um estilo parecido com o do “realismo mágico” (*magic realism*) e que não se encaixam nas categorias tradicionais de realismo.

O termo apareceu pela primeira vez em uma fábula que foi traduzida para língua inglesa por Caxton, em 1484. O enredo era em formato de um conto (sobre uma ovelha) dentro de um conto (sobre um rei e um contador de fábulas, o que se chamou de “*fabulator*”) dentro de um conto (sobre um mestre e um discípulo). Assim, são listadas características ao longo do texto de Scholes (1967) como o prazer pela forma, a habilidade em “brincar” com assuntos cotidianos e, apesar de evitar as representações realistas, os temas sempre se voltam para a vida humana por meio de uma visão fantástica ou satírica.

Scholes discute as obras de vários escritores, como Durrel, Vonnegut, Southern, Hawkes, Murdoch e Barth, que violaram, de diversas maneiras, padrões estéticos,

¹⁷ Tradução nossa. No original: “*Throughout many metafiction novels, characters suddenly realize that they do not exist, cannot die, have never been born, cannot act.*”

experimentando uma mudança nas temáticas, na forma, estilo, sequência temporal e a fusão do cotidiano, com o mítico, a fantasia, o pesadelo, o que rompeu os padrões tradicionais entre o que é sério ou trivial, trágico ou cômico, horrível ou belo.

A fabulação, escrita pelos *fabulators*, é metaficção e rompe com a visão realista e a sequência linear de um romance tradicional, utilizando para isso várias vozes narrativas, a mudança no papel do leitor que não é mais somente um receptor e técnicas como a alegoria.

O uso da alegoria é exemplificado pela obra *The Unicorn*, escrita por Iris Murdoch, cujo unicórnio retratado no título é apenas uma metáfora utilizada na narrativa. O mundo retratado na narrativa (*Gaze e Riders*) é paralelo ao mundo real e abriga personagens (Marian e Effingham) que entram nesse mundo fantástico possuindo a visão do mundo real. “Uma vez que cada cena, cada personagem, e todo evento em *The Unicorn* contribuem para o enredo ou o significado – frequentemente para os dois – devemos nos firmar na estrutura dos personagens e eventos para lidar com as dimensões alegóricas do conto”¹⁸ (SCHOLES, 1967, p. 107). Por meio dos personagens há o encontro do pensamento moderno, medieval cristão e o platonismo clássico (filosófico) discutindo questões como religião e amor. Por meio de diferentes vozes narrativas através dos capítulos, os eventos vão sendo apresentados por diferentes pontos de vista e a personagem principal, a enclausurada Hannah, somente é vista por meio das percepções de outros personagens. Ao leitor, é exigido que perceba os detalhes quase imperceptíveis para que compreenda o todo. É necessário compreender que o nome de Hannah Crean-Smith é um anagrama para *Christ-name* e, assim como Jesus, ela é a personagem que absorve as inquietações e pecados dos demais, ela é como o unicórnio intocável que é atingido somente por Marian, virgem mãe de Jesus (somente as virgens podem tocar os unicórnios), a personagem que entrou no enredo como uma estrangeira sem culpa e sem se envolver e saiu dele com sangue nas mãos (morte de Hannah), o sangue de culpa que também é uma metáfora para a morte do unicórnio que representa o sacrifício de Jesus na cruz pela humanidade.

Robert Scholes relata esses detalhes analisando-os e afirma que: “O leitor ideal, em sua construção de estrutura da narrativa, é provavelmente um bom jogador de xadrez, que sempre pensa muitos movimentos à frente assegurando todas as possibilidades na mente como

¹⁸ Tradução nossa. No original: “*Since every scene, every character, and every event in The Unicorn contributes to the plot or the meaning – usually to both simultaneously – we must have a firm grip on the structure of character and events in order to deal with the allegorical dimensions of the tale.*”

as possíveis formas que o jogo pode realmente assumir.”¹⁹ (SCHOLES, 1967, p. 108). Iris Murdoch não traça um único final, mas deixa a possibilidade de escolha para o leitor que se identifica ou com Marian (aquele que se envolve aos eventos seja para o bem ou para o mal) ou com Effingham (aquele a que tudo não passa de uma fantasia, se mantém distante).

Muitas obras são fábulas atemporais que, através de diversos discursos e técnicas como a alegoria presente em *The Unicorn*, pretendem discutir questões sociais, políticas e históricas exigindo, para isso, um leitor consciente e participativo que encare o romance em termos de composição literária.

Iris Murdoch e John Fowles, escritores já mencionados, são referidos por Ian McEwan no romance *Serena*, que também cita outros autores para expressar os hábitos de leitura dos personagens em uma narrativa que aborda a grande influência que a literatura exerce na vida e em nosso construto ideológico.

Fowles, em especial, é citado várias vezes ao longo do romance por seus truques narrativos – que *Serena* rejeita – e por sua fixação no movimento pós-moderno e em narrativas metaficcionalis, que ajudam McEwan a compor um enredo no qual se utiliza de vários pastiches: pessoas (Tom Masmamochler, Ian Hamilton, Martin Amis), prêmios, jornais (*The Guardian*), instituições (MI5) e situações reais permeiam uma narrativa em que o leitor é parte do quebra-cabeça, obrigado a encaixar as peças e as vozes de narrador e personagem e perceber que há uma lacuna, falta uma peça, o ponto final deve ser criado, não está pronto, mais ou menos como no epílogo de *O Mago*, de Fowles, em que um professor praticamente implora ao leitor que decida seu futuro, pois se vê deprimido e acossado em uma ilha por um homem poderoso, que pode estar apenas em sua imaginação ou não.

A reviravolta no último capítulo é uma das características metaficcionalis do romance: o leitor constata que tudo lido nas páginas anteriores é a voz do ficcionista Tom Healy e não de *Serena*, que apesar de ser sua amante, transforma-se apenas em uma personagem que narra em primeira pessoa o enredo, o que restringe informações ao leitor. A história de amor entre Cecilia e Robbie, em *Reparação*, desdobra-se metaficcionalmente no último capítulo em dois *denouements*: um trágico e, paradoxalmente, outro feliz, assim como *Serena* que também a partir do último capítulo pode se desdobrar em um romance tradicional, do ponto de vista da protagonista, e outro metaficcional, do ponto de vista de Healy.

¹⁹ Tradução nossa. No original: “The ideal reader, in his structure-building, is probably much like a good chess player, who is always thinking ahead many moves and holding alternative possibilities in mind as structures which the game may actually assume.”

Há histórias sobre histórias, ideias sobre ideias, até imagens sobre imagens que denunciam o aspecto metaficcional em *Serena*, mesmo um táxi que Serena e Healy pegam em uma noite tem “na tela que nos separava do taxista havia uma propaganda de um táxi igual àquele...”²⁰ (MCEWAN, 2012, p. 316), da mesma maneira que a adaptação cinematográfica de *Reparação* demonstra em sua primeira cena uma maquete de uma casa, igual aquela em que Briony e toda a família Tallis vivia na década de trinta no início do romance. Alguns teóricos como Mullan (2006), contrapõe metaficção, que enfatiza a própria natureza da ficção, o leitor está ciente de todos os processos de composição textual; e a metanarrativa, que ressalta a ficção sobre o processo de escrita, o leitor é levado ao conhecimento de que a narrativa é inevitavelmente pouco confiável e a figura do autor-criador é destacada como aquele que deseja ser visto no romance, que manipula personagens como marionetes. No entanto, entende-se que o romance pode ser tanto metaficcional quanto metanarrativo.

O enredo de *Serena* gera micronarrativas por meio dos contos cuja autoria também é atribuída a Tom Healy, que não são lidos em sua totalidade, há apenas trechos e o ponto de vista da protagonista sobre o enredo e seus personagens, o que contribui para a construção da metaficcionalidade do texto. A obra se desdobra por dentro de si mesma e favorece a multiplicação de vozes e de níveis narrativos no seu universo ficcional, a relação dialógica entre as vozes que emergem da narrativa permite sua sobreposição, incluindo, até mesmo a voz do leitor, que se entrelaça as demais mediante o pacto ficcional pré-estabelecido com o autor.

“McEwan faz perguntas importantes sobre as maneiras pelas quais nós escrevemos sobre nós mesmos e os outros, e, em particular, sobre as maneiras em que escrevemos sobre o passado.”²¹ (GROES, 2009, p.60). As funções de autor e leitor se entrelaçam e se refletem mutuamente. Serena lê um romance no qual ela é a protagonista e a narradora, se reconhece nas palavras, mas ao mesmo tempo elas estão em um universo ficcional, vê-se, portanto, manipulada, do mesmo jeito que o leitor se encontra em um labirinto narrativo tentando se tornar produtor, evitando ser manipulado, e o autor dilui-se cada vez mais nas vozes de personagens criados por ele e nas ações do leitor que se transforma em co-criador do enredo.

²⁰ No original: “On the screen that divided us from the cabbie was an advertisement for a taxi like this one.”

²¹ Tradução nossa. No original: “McEwan asks important questions about the ways in which we write about ourselves and others, and, in particular, about the ways in which we write about the past.”

1.3 O eu e o outro: a noção de dialogismo bakhtiniano

A perspectiva dialógica, baseada no pensamento de Mikhail Bakhtin, compreende que a interação entre interlocutores é necessária para a constituição ideológica, histórica e social dos sujeitos, que não são passivos perante o mundo os outros, mas detém, sempre, uma atitude responsiva.

Para Bakhtin, “o papel dos outros, para os quais o enunciado se elabora, é muito importante. Os outros, para os quais meu pensamento se torna um pensamento real, não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação” (2011, p. 320). Sendo assim, o indivíduo nunca se encontra sozinho, isolado, pois é o contexto em que vive e suas relações com o(s) outro(s) que o constituem enquanto sujeito, produto de um processo de interação. Mesmo em uma situação de silêncio e solidão, o indivíduo não se configura monologicamente, pois ele assimila e dialoga com sua cultura, a ideologia presente nos vários grupos com os quais convive já se reflete na constituição de seu próprio *eu*, que, teoricamente, se desdobra em *nós*, uma construção híbrida.

Adota-se, assim, como ponto de partida a ideia de que o sujeito é produto de um meio dialógico e

o homem no romance é essencialmente o homem que fala (...), sujeito essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social. (...) No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária e (...) o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. (BAKHTIN, 2014, p. 134-135)

Ainda segundo Bakhtin, o homem que fala no romance “pode agir, [...] mas sua situação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual) a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida”. (BAKHTIN, 2014, p. 136)

Por conseguinte, os discursos produzidos dialogam com outros já existentes, na tentativa de transformação e até mesmo de subversão de pensamentos, portanto o sentido de um discurso jamais é único e último, a possibilidade para várias interpretações é infinita.

Pode-se reconhecer, a partir da concepção bakhtiniana, a composição de um discurso que concebe o ato de escrita como um permanente processo de coautoria e, ao mesmo tempo, produzido por um sujeito singular, inserido em um contexto, ou seja, o

indivíduo, apesar de suas particularidades, apenas existe na relação com o *outro* (não-eu), assim como a obra, enquanto literária, não significa nada até ser ativada por um leitor.

Dialogismo é, antes de tudo, a valorização da alteridade, que intervém sempre. Só é possível a construção de uma identidade individual a partir de um movimento em direção ao outro, um reconhecimento de si por meio do outro, cujo elo é a linguagem. “Através da palavra, defino-me em relação ao outro, em última análise, em relação à coletividade. (...) A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 2009, p.117).

A partir dessa premissa é impossível pensar o ser humano isolado do outro, assim como desconsiderar as diferentes vozes que o constituem. A reflexão de Bakhtin, portanto, se faz sobre o homem como ser dialógico que se posiciona com relação ao mundo, a ele mesmo, a outrem, e ao próprio discurso.

Ian McEwan dialoga com outros escritores por meio do enredo de seus romances e por meio deles constrói o modo como seus personagens se constituem enfatizando o momento em que estão inseridos. Como leitor de Jane Austen, McEwan faz alusões às suas personagens no enredo de *Serena*, a protagonista prefere os enredos das narrativas tradicionais do século XIX do que aquelas classificadas como pós-modernas, o autor cria, inclusive, um prêmio ficcional com o nome da autora que o escritor Tom Healy ganha com a distopia *Das planícies de Somerset*, adaptado de um conto escrito e publicado pelo próprio Ian McEwan na década de setenta na coletânea de contos *In between the sheets*, a narrativa ainda possui elementos parecidos com *1984*, de George Orwell. Há ainda referências constantes aos romances de Virginia Woolf, principalmente *Mrs. Dalloway*, cuja premissa de um dia na vida de uma pessoa na cidade ilustra o enredo de *Sábado* que no decorrer de um dia reflete sobre o que significa ser um homem, em uma cidade, em um século, em transição. *Reparação* também apresenta detalhes similares aos da cena da fonte no romance de Woolf; além disso o editor a quem Briomy envia seu primeiro esboço do romance a adverte: “por vezes nos pareceu haver uma presença um pouco excessiva das técnicas de Virginia Woolf” (MCEWAN, 2002, p. 373). O próprio McEwan convida seu leitor a tecer comparações entre seu romance e aqueles da escritora mencionada. Martin Amis, Salman Rushdie e Zadie Smith são autores lembrados ao longo dos romances iniciais de McEwan por apresentarem um estilo bizarro e macabro semelhante. *Serena* ainda representa certa obsessão pelos romances tradicionais do século XIX, em que a mente do personagem é focalizada como *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert e *Retrato de uma Senhora*, de Henry James.

A partir de um viés pós-moderno intertextual Henry Perowne, em *Sábado*, condena romances que atribuem poderes sobrenaturais a seus personagens, “um visionário

via, através da janela de um bar, os seus pais, como eram algumas semanas após a concepção, conversando sobre a possibilidade de fazer um aborto” (MCEWAN, 2005, p. 85), a intertextualidade e a ironia se fazem presentes, pois esse é uma dos trechos de um outro romance do próprio McEwan, *A Criança no Tempo*. O leitor, no entanto, precisa perceber essa autorreferência, então o autor depende necessariamente do leitor para que a ironia e a intertextualidade se concretizem em uma narrativa. Wayne C. Booth (1974, p. 10) estabelece quatro passos necessários para a concretização da ironia, todos realizados pelo leitor, primeiramente o leitor deve rejeitar o sentido literal de uma palavra ou expressão. Isso ocorre quando o leitor reconhece incongruências entre as palavras que lê e algo mais que ele conhece; durante o segundo passo, o leitor considera teorias alternativas do por quê isso ocorre, incluindo o fato de que o autor implícito pode não ser esperto o suficiente para perceber que determinada frase não pode ser crível; o passo três envolve a decisão sobre o conhecimento do autor implícito: se o leitor determina que a frase que ele precisa rejeitar já foi rejeitada pelo autor implícito, ele espera que o leitor também a rejeite, considerando-a irônica; para completar a ironia, durante o quarto passo, o leitor define um novo sentido para a palavra e/ou frase. McEwan e, até mesmo, estabelece a ironia em todo o enredo de um romance, à espera de que a relação dialógica entre autor e leitor a construa e concretize. *Na praia* é irônico, pois o enredo é construído por meio da discrepância entre o nosso conhecimento já vivendo no século XXI e o conhecimento dos protagonistas do romance que vivem no início da década de sessenta, quando a liberdade sexual ainda não ocorreu. *Serena* também apresenta ironia em seu enredo, pois a personagem deseja um romance sobre “uma menina num quartinho em Camden que tinha um emprego fuleiro no MI5²²” (MCEWAN, 2012, p. 84) e despreza os truques narrativos. O que ela não percebe no entanto é que ela é a leitora de um romance metaficcional sobre ela mesma. Alguns dos contos de Tom Healey que aparecem ao longo do enredo são versões de contos que o próprio McEwan escreveu em sua época de Ian Macabro, fato que só um leitor que já tenha lido as obras de Ian McEwan perceberá.

A(s) ideologia(s) que o sujeito leitor carrega interfere(m) em seu processo de leitura, que, em uma narrativa metaficcional, não é apenas compreender as palavras, mas participar ativamente do processo, o que torna o romance um grande diálogo, já que autor e leitor se refletem como espelhos opostos, que constroem o labirinto narrativo pelo qual as personagens se delinearão, o que permite o conceito de obra aberta, explorado por Umberto

²² No original: “a girl in a Camden bedsit who occupied a lowly position in MI5.”

Eco. As narrativas se apresentam subjetivas, pois há a impossibilidade de uma visão fixa do sujeito devido às várias vozes que aparecem no romance. É por meio da linguagem que o homem se constitui como sujeito e Linda Hutcheon lista esse sujeito de acordo com Benveniste e Silverman, em: sujeito falante (como ação do discurso), sujeito da fala (o “eu” do próprio discurso), sujeito falado (aquele que é constituído por meio da identificação com o sujeito da fala, do romance ou do filme) e “[...] em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e à sua própria história.” (HUTCHEON, 1991, p. 226).

Segundo Bakhtin (2010, p. 292) somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o ‘homem no homem’ para os outros e para si mesmo. Desde o nascimento até a morte o ser humano se define a partir da perspectiva dos outros, mas se define de maneira heterogênea, mesmo ideologicamente, pois convive com uma variedade de pessoas, ninguém é uma cópia fiel de um pensamento ou de outrem, o que permite que o sujeito seja um construto coletivo, mas singular ao mesmo tempo.

Onde existe um texto, existe também um ato de escrita e o papel do leitor, pois o texto só adquire pleno sentido no ato de leitura, quando um *outro* deseja interpretá-lo. Portanto leitura e escrita inserem-se no texto, criando uma relação de comunicação entre autor e leitor, visando à constituição de sentidos para o mesmo.

Por conseguinte, ao investigarmos na narrativa de *Serena* os vários níveis de leitura que ora se sobrepõem ora são paralelos entre si, configuraremos uma investigação que é metáfora não apenas da relação dialógica entre leitor e escritor, mas de toda relação humana: analisar-se mutuamente a todo instante, o outro e a si próprio.

2. CAPÍTULO II: AUTOR – O OLHAR SOB O TEXTO LITERÁRIO

O autor era um ponto invisível de onde se originavam os livros.

Italo Calvino

2.1. A (des)construção do conceito de autor

A acepção moderna de autor, aquele que cria algo individualmente e único, só surgiu no século XVIII. Segundo o historiador Roger Chartier, antes desse momento, as obras criadas eram produtos da tradição oral e/ou da revisão de inúmeros livreiros, sendo, portanto, criações coletivas com características essencialmente transitórias.

As múltiplas mudanças e adaptações permitiam que a autoria dos relatos se tornasse duvidosa ou, até então, anônima. O nome do autor não tinha relevância, pois ele era apenas o mediador e transmissor de manifestações divinas ou tradicionais. Chartier (1999, p. 31) demonstra que a Ode na Antiguidade era produzida pela inspiração de Deus, assim como na Idade Média o escritor não era senão o escriba de uma palavra que vinha de outro lugar, inspirada por Deus ou inscrita numa tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar, aquilo que já estava ali.

A reinvenção da imprensa por Gutenberg, no século XV, possibilitou a distribuição de livros a um público leitor maior, mas não diminuiu os problemas de autoria, já que o escritor era dependente do livreiro-editor, figura recorrente no século XVII. Os manuscritos eram cedidos para publicação, mas isso não assegurava, de modo algum, renda suficiente para aquele que os produziu.

Chartier acredita que foram os escritores de romance que, primeiramente, vislumbraram a possibilidade de alcançar lucro com seus escritos e conseguiram maior autonomia por meio da ascensão do gênero no século XVIII e da publicação dos capítulos dividida em folhetins.

O conceito de autor, tal qual compreendemos, só existiu, segundo Foucault, a partir do momento em que os discursos se tornaram transgressores e o indivíduo precisava ser responsabilizado e punido por seus atos, pensamentos e ideias escritos eram provas irrefutáveis. “Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 2009, p. 150).

Considerando que “o termo autor vem do verbo latino *augere*, produzir a si mesmo, crescer, levando à significação genérica de aquele que faz crescer, que faz surgir, que produz” (HANSEN, 1992, p. 16), não era mais aconselhável que ao escritor fosse relegado o segundo plano no ato da criação de uma obra, assim como essa criação não poderia ser mais considerada um processo coletivo. Assim, as ideias sofreram um processo de individualização e o escritor transformou-se na unidade central de uma obra.

No *Dicionário de Narratologia*, organizado por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, a nomenclatura autor é definida como um termo que designa uma entidade de projeções muito amplas, envolvendo aspectos e problemas exteriores à teoria da narrativa e é também a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um universo diegético com as suas personagens, ações, coordenadas temporais, etc.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. (BARTHES, 2012, p. 58)

Entretanto, após décadas como figura primordial na concepção da obra, o império do autor foi atacado por vários teóricos, entre eles Barthes, Foucault e Chartier, que romperam com o conceito mais tradicional do termo e desenvolveram uma nova concepção, em que o autor é visto como produto de uma construção histórica e portador de uma funcionalidade discursiva.

Em 1968, no ensaio intitulado *A morte do autor*, Roland Barthes descentraliza essa figura e a considera como uma construção histórica e ideológica vinculada à burguesia e ao individualismo, e que deve ser relegada a favor da autonomia do discurso. A morte anunciada no título não está associada ao desaparecimento total da figura autoral, é apenas um subterfúgio para chocar o leitor mais desatento. Barthes propõe, assim, o afastamento do autor, mudando o enfoque dos estudos literários, e considerando que é a linguagem que fala ao invés daquele que até então era considerado seu proprietário.

Barthes opõe-se ao pensamento de que o autor é o proprietário eterno de sua obra e os leitores simples usufrutuários; desmistifica as perguntas que conduzem a interpretação do que é lido de acordo com o que o autor quis dizer e o que o leitor entende. Para ele, a obra é um discurso, do qual várias vozes emergem e o autor é apenas uma dentre essas vozes.

Não existe, portanto, o autor concebido tal qual um sujeito que expressa suas opiniões, pensamentos e sentimentos por meio das palavras escritas, pois o ato de escrever é feito por um mediador, que somente ecoa as vozes sociais do meio em que está inserido. O teórico ainda propõe a substituição do termo, para ele trata-se, na realidade, de um *escriptor* e não de um autor, pois aquele “já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura” (BARTHES, 2012, p. 62).

Não é por acaso que um ano depois, em fevereiro de 1969, Michel Foucault em um texto intitulado *O que é um autor?* discute a noção dessa figura paradoxal, afastando o conceito do indivíduo e instaurando o que ele nomeou de “função autor”, aquele que só existe por meio da enunciação. O figura do autor não remete, portanto, a um ser humano de carne e osso, mas é composto por múltiplos *eus* linguísticos e textuais, inexistentes fora do discurso.

Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2012, p. 60)

Por conseguinte, a ideia da “função autor” é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 46). Sendo assim, é sempre relacionada com um grupo, uma ideologia, a pluralidade de vozes que se sobrepõe a um único eu.

A desconstrução do conceito de autor como indivíduo único ataca diretamente o biografismo como método crítico, pois não é mais possível explicar e interpretar um texto apenas em função do nome apresentado na capa; combate o “querer dizer” vinculado à pessoa do autor, características semelhantes que possam ser constadas no agrupamento de suas obras não são mais relevantes do que o conteúdo apresentado em conexão com o contexto histórico-social.

Foucault também reflete sobre a divergência do nome do autor e do nome próprio, em que, diferente do último, o primeiro apresenta uma funcionalidade dupla, pois busca recortar e delimitar o discurso de um único autor frente aos demais, excluindo alguns e opondo-os a outros, além de relacionar os textos que ele produz, conferindo-lhes unidade.

Alguns discursos, como conversas cotidianas e receitas, circulam no cotidiano sem necessariamente receber o sentido vindo de um nome, por isso, não são todos os discursos existentes que estão permeados pela “função autor”. O que os diferencia além de certa funcionalidade classificatória é o fato desses discursos serem objetos de apropriação, assim como podem variar conforme a época em que estão inseridos, serem mais complexos

do que a mera atribuição de um discurso a um indivíduo, o que constrói um ser dotado de razão denominado autor, além da multiplicidade de vozes supramencionada.

Desde que os discursos se tornaram transgressores e os poderes instituídos – Igreja e Estado – precisaram nomear o culpado para puni-lo, os textos se transformaram em propriedade individual e o conceito de autor como criador único do texto começou a se delinear, tornando-se assim a primeira característica que pode ser usada para diferenciar um discurso que contém a “função autor” daquele que não a tem.

A segunda característica enfatiza a transitoriedade dos discursos de acordo com a época. Foucault utiliza-se da comparação do texto literário com os textos científicos para exemplificá-la.

Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos “literários” (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente. Pelo contrário, os textos que hoje chamaríamos de científicos, versando a cosmologia e o céu, a medicina e as doenças, as ciências naturais ou a geografia, eram recebidos na Idade Média como portadores do valor de verdade na condição de serem assinalados com o nome do autor. “Hipócrates disse”, “Plínio conta” não eram, em rigor, fórmulas de um argumento de autoridade; eram os indícios com que assinalavam os discursos destinados a ser recebidos como provados. (FOUCAULT, 2009, p. 48-49)

A partir do século XVIII os papéis se invertem: o discurso científico passa a ser aceito sem necessariamente conter o nome do autor, transformando-se em uma verdade estabelecida, um fato; já os textos literários só são valorizados por meio da assinatura de seu autor com a ascensão dessa figura ao centro do ato de escrita. A construção da forma autor é o enfoque da terceira característica que permite atribuir vários discursos a um só autor, pois “permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas” (FOUCAULT, 2009, p. 53).

Enfim, a quarta característica corresponde ao discurso multifacetado e ao posicionamento do autor como aquele que fala do trabalho, aquele que o faz e aquele que reflete sobre objetivos, efeitos e falhas do mesmo. A “função autor”, portanto, efetua-se na própria cisão entre o escritor real e o locutor fictício.

O inglês evidencia bem esta noção e distingue *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto. O que se pode encontrar no francês antigo quando, em um *Dictionnaire* como o Furetière, em 1690 distingue-se entre “*écrivains*” e os “*auteurs*”. O escritor

(*écrivain*) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas. (CHARTIER, 1999, p. 32)

Relendo Foucault, Chartier (1994) afirma que a “função-autor” é resultado de operações específicas e complexas que atribuem a inscrição histórica, a unidade e a coerência de uma obra à identidade de um assunto construído. O historiador ainda centra-se na segunda característica supracitada, comparando a figura do autor como aquele cuja posição social dá autoridade ao discurso do conhecimento, além de encaminhar uma revisitação à história do contexto do surgimento desse termo literário tal qual o compreendemos.

Por conseguinte, Barthes, ao defender a ausência da figura do autor na narrativa; Foucault, ao instaurar e explicar a função autor; e Chartier, ao revisar a formação histórica do conceito de autoria, colocaram em xeque o sujeito autor e o reduziram à condição do indivíduo que se transforma mediante os contextos históricos e a descentralização de sua presença na obra literária. Sendo assim, entendemos que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 2009, p. 36). A figura autoral permanece no processo criativo, mas reduzida à condição de uma mera letra na vastidão das palavras, outras vozes se pronunciam, sendo uma delas a do leitor, a qual, doravante, será abordada.

De modo a ilustrar as diferentes vozes que perpassam uma narrativa e o crescente desvanecimento do autor, selecionamos duas partes do objeto de análise desse trabalho, o romance *Serena*. O primeiro trecho retrata o início da leitura que a personagem Serena faz do primeiro romance que Tom Healy escreve intitulado *Das planícies de Somerset*, o qual ainda ganharia o prêmio Jane Austen ao longo do enredo.

Das planícies de Somerset descrevia a jornada de um homem com a filha de nove anos de idade, através de uma paisagem em ruínas, de cidades e vilarejos incendiados, onde ratos, cólera e peste bubônica são perigos constantes, onde a água poluída e os vizinhos lutam até a morte por uma antiga lata de suco, onde os habitantes se consideram com sorte se são convidados a um jantar de comemoração em que um cachorro e alguns gatos esqueléticos vão se assados numa fogueira. A desolação é ainda maior quando pai e filha chegam a Londres. Entre arranha-céus decadentes e carros que enferrujam na rua e inabitáveis ruas cercadas de casas geminadas onde abundam ratos e cães selvagens, senhores tribais e seus capangas com o rosto pintado com faixas de cores primárias aterrorizam os cidadãos empobrecidos²³. (MCEWAN, 2012, p. 235)

²³ No original: “From the Somerset Levels described a journey a man makes with his nine-year-old daughter across a ruined landscape of burned-out villages and small towns, where rats, cholera and bubonic plague are constant dangers, where the water is polluted and neighbors fight to the death for an ancient can of juice, where the locals consider themselves lucky to be invited to a celebration dinner at which a dog and a couple of scrawny cats will be roasted over a bonfire. The desolation is even greater when father and daughter reach London. Among the decaying skyscrapers and rusting vehicles and uninhabitable terraced streets where rats and feral dogs teem, warlords their thugs, faces done up in streaks of primary colors, terrorize the impoverished citizenry.”

Percebe-se que não se trata da narrativa propriamente, mas das impressões da personagem leitora sobre ela. A voz autoral já está afastada, pois se entende que o leitor não contará o enredo com exatidão, não usará as mesmas palavras, excluirá alguns fatos, enfatizará outros e acrescentará suas próprias impressões. Deve ser enfatizado também o fato de que o enredo de *Das planícies de Somerset* está inserido no romance *Serena*, portanto o autor daquele é um personagem na narrativa do último, fazendo com que a voz de Ian McEwan se faça presente por meio de sua ausência, tornando-se elemento quase vazio na enunciação. A partir do trecho apresentado acima, compreendemos que o fato de não se nomear nem pai nem filha, assim como não haver descrição física de nenhum dos personagens, torna-os compatíveis com outras pessoas, possíveis leitores, ao mesmo tempo que não os transforma em estereótipos. O fato de delimitar a idade da filha, nove anos, traz a tona a compaixão do outro, uma criança ainda (sobre)vivendo em um mundo catastrófico, com uma tragédia pré-anunciada.

A partir da descrição de uma paisagem em ruínas, percebe-se que se trata de uma distopia, o que remete à voz de George Orwell e sua obra tão conhecida *1984*, a qual descreve a vida em Oceânia, onde os cidadãos vivem oprimidos por uma sociedade totalitária que controla a tudo e a todos e ter uma mente livre é considerado um crime gravíssimo. Essa voz também se reflete na narrativa em análise, pois *Serena* é agente do MI5, agência doméstica de inteligência britânica, que recruta escritores como maneira de tentar controlar o pensamento das pessoas, uma forma indireta de opressão e censura.

Além disso, outras vozes ecoam a partir do trecho supracitado como o contexto da Guerra Fria e das ideologias capitalistas e socialistas, a destruição da natureza, o acúmulo de lixo, a poluição, os dejetos tóxicos jogados a esmo nos rios, o poder, a violência e a questão ética sobre até que ponto é aceitável ir para sobreviver.

O segundo trecho escolhido é do primeiro capítulo da obra e *Serena*, como narradora-testemunha, apresenta sua mãe.

Ela era a quintessência, ou uma paródia, da esposa de um vigário e depois de um bispo – uma memória formidável para nomes e rostos e para as cismas dos membros da paróquia, um jeito de singrar uma rua da cidade com um lenço Hermès, com modos delicados-mas-firmes com a diarista e o jardineiro. Um charme irrepreensível em qualquer escala social, em qualquer tom²⁴. (MCEWAN, 2012, p. 9)

²⁴ No original: “She was the quintessence, or parody, of a vicar’s then a bishop’s wife – a formidable memory for parishioners names and faces and gripes, a way of sailing down a street in her Hermès scarf, a kindly but unbending manner with the daily and the gardener. Faultless charm on any social scale, in any key.”

A voz autoral de Ian McEwan desvanece pela presença da voz da narradora Serena: a personagem é quem apresenta suas observações sobre os hábitos da mãe, o que revela o início típico de um romance. Logo na primeira linha a protagonista julga a mãe uma farsa, uma paródia do que ela poderia vir a ser, o que denota que até então a protagonista não reconhece a máscara que usa em seu próprio romance, mas a voz do ficcionista Tom Healy que se sobrepõe à voz da narradora Serena percebe e enfatiza a ironia no uso da palavra paródia para descrever apenas a mãe da personagem. Serena se impressiona com a habilidade da mãe em decorar nomes e rostos, o que denota que ela mesma não tem uma memória formidável. A presença do lenço Hermès personifica a voz do consumismo pelo fato da marca ser enfatizada. O fato de a família possuir uma diarista e o jardineiro representa uma posição social mais elevada e cada membro ecoa a voz dessa classe. Mesmo que não seja de forma tão direta há a presença da voz do feminismo por meio da palavra paródia e, em contraponto, a voz do convencionalismo pelo casamento e os hábitos mencionados.

Além disso, a voz autoral ainda se mescla no último capítulo quando os papéis de narrador e personagem, por meio de Serena e Tom são invertidos. Pressupõe-se ainda que as características de matanarrativa que o romance possui desafiam a noção da morte do autor proposta por Roland Barthes, pois oferecem uma alternativa, a morte ou dissolução de um assunto, a vida de Serena como agente do MI5 na qual o leitor acredita tendo sido persuadido por um narrador em primeira pessoa, o que permite a sobrevivência e persistência do autor como uma voz distinta nos meandros da narrativa. Há ainda inúmeros autores e obras citadas ao longo da narrativa que, por meio da intertextualidade, ecoam outras vozes e outros tempos: o passado, o presente e o por vir.

2.2. Autor implícito

O conceito de autor implícito foi criado pelo crítico literário Wayne Booth (1980) e se contrapõe ao afastamento do autor da obra e seu conseqüente desaparecimento, como propõe Barthes. Segundo Booth, o autor nunca se retira totalmente de seu texto, ele deixa nele sempre um substituto que o controla em sua ausência: o autor implícito.

Sendo assim, o autor implícito transforma-se em mediador da narrativa: ele é uma imagem do autor real, que intermedeia as relações com o narrador e as personagens, mascarando-se por meio destas ou de uma voz narrativa que o denota. Embora um sujeito

ficcional, supõe-se que o mesmo possa refletir as concepções ideológicas do autor pessoa, mesmo quando elas estejam apenas limitadas à obra em questão. Trata-se, então, de uma estratégia discursiva criada intencionalmente pelo autor, que tem o objetivo de fazer com seu leitor perceba sua presença nas entrelinhas da narrativa, uma versão implícita de seu *eu*, que se compõe por meio da metalinguagem.

Reis e Lopes (2007, p. 43) afirmam que a concepção de uma entidade como o autor implícito decorre da necessidade de escapar de dois extremismos: por um lado o biografismo, que remete direta e imediatamente ao autor, responsabilizando-o ideológica e moralmente pela narrativa; por outro lado, o formalismo imanentista que tende a desvalorizar a dimensão histórico-ideológica do texto narrativo, ignorando não só o conteúdo da obra, mas também suas estruturas formais podem ser entendidas como reflexo da opinião do autor.

A terminologia de Booth representa uma figura que transita em uma linha tênue e, por isso, tão paradoxal, pois, ao posicionar-se diante do sujeito e do mundo real, desdobra-se numa entidade que se oculta nas lacunas da ficção e se mascara por meio do discurso, é o *alter ego* do autor, já que “até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas” (BOOTH, 1980, p. 167).

Chatman (1990, p. 155) diferencia o autor implícito da figura do narrador, o primeiro é o princípio que inventou o segundo, bem como todo o resto da narração. Acrescenta ainda que “diferente do narrador, o autor implícito não pode dizer-nos nada. Ele, ou melhor, isso, não tem voz, não tem meios diretos de comunicação” (CHATMAN, 1990, p. 155-156). Junkes (1997, p. 48-49), contudo, acrescenta que ele também não é um ausente/inexistente, pois em última análise é ele que usa um discurso e cita outros, embora estritamente não tenha voz, pelo que, mesmo no silêncio, ele não está ausente.

Por conseguinte, o autor implícito é um instrumento organizacional ao conduzir a escrita, ou seja, ele forma um todo, aglutinando diferentes partes composicionais do enredo como personagens, tempo, espaço, acontecimentos narrados, fazendo as escolhas conforme as finalidades que o autor real pretende atingir, à procura das respostas à indagações sobre o que narrar, em que ponto do enredo e por quem.

Todavia, o jogo entre autor implícito, narrador e personagens só pode ser mediado pela figura do leitor. Segundo Booth, “o autor cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; ele faz seu leitor, como ele faz seu segundo *self*, e a leitura mais bem-sucedida é aquela em que os *selves* criados, autor e leitor, podem entrar em pleno acordo” (BOOTH, 1983, p. 138). Autor e leitor, dialogicamente, preenchem as lacunas do não-dito nas

quais o autor implícito está inserido.

Sendo assim, ao leitor é necessária uma competência distinta, que atenda às expectativas do texto, busca-se um *leitor-modelo* capaz de cooperar para a atualização textual e participar ativamente do jogo da metalinguagem proposto pela narrativa metaficcional, na qual o autor produz um texto e ao mesmo tempo é produzido por ele, como a imagem que se reflete no espelho. O texto metaficcional evidencia, portanto, a construção e a desconstrução do mundo criado e a relação entre realidade e ficção: “O 'autor' descobre que a linguagem do texto produz-lhe o quanto ele ou ela produz a linguagem do texto. O leitor é informado de que, paradoxalmente, o 'autor' situa-se no texto no ponto exato em que ele afirma sua identidade fora dele”²⁵ (WAUGH, 1984, p. 133). Além disso, há outras estratégias composicionais nas narrativas metaficcionais, como a intertextualidade e a paródia, que formam lacunas que precisam ser desvendadas no ato da leitura, o que não permite um *leitor ingênuo* que acredita em tudo aquilo que lê.

Vários críticos recuperam a função de autor implícito que Booth conceitua, mas lhe atribuem nomes que julgam mais apropriados, *autor implicado* é um deles, pois, segundo Reis e Lopes (2007, p. 42) essa denominação corresponde melhor ao pensamento de Booth, sendo mais fiel à expressão original em língua inglesa *implied author*. Acrescenta-se a lista também *autor inferido*, *autor do leitor*, ou, *autor textual*.

Umberto Eco (2004) trabalha com um conceito similar ao autor implícito de Booth, o autor modelo, no entanto ambos apresentam algumas divergências, já que diferente do primeiro o conceito de Eco trata de um autor que tem voz no discurso em que está inserido e pode se dirigir diretamente ao leitor, não tendo que se mascarar nas entrelinhas da narrativa. Os únicos pontos em comum nos dois conceitos são: o fato dessa figura se situar entre o autor biográfico e o texto criado e o fato do autor implícito se relacionar com um leitor implícito e o autor modelo corresponder a um leitor modelo, conceito que exploraremos mais no terceiro capítulo deste trabalho.

Trechos como: “Nada de estranho ou terrível aconteceu comigo durante os meus primeiros dezoito anos e é por isso que eu vou pular esse período”²⁶ (MCEWAN, 2012, p. 8) e “[...] eu dei uns dois tapas educados para não ficar como a irmã certinha da Lucy. Que era

²⁵ Tradução nossa. No original: “The ‘author’ discovers that the language of the text produces him or her as much as he or she produces the language of the text. The reader is made aware that, paradoxically, the ‘author’ is situated in the text at the very point where ‘he’ asserts ‘him’ identity outside it” (WAUGH, 1984, p. 133).

²⁶ No original: “Nothing strange or terrible happened to me during my first eighteen years and that is why I’ll skip them.”

exatamente o que eu era²⁷” (MCEWAN, 2012, p. 281) demonstram a voz do ficcionista mascarada pela voz da narradora em *Serena*: o primeiro porque demonstra que os primeiros anos da protagonista não seriam narrados, pois ele quase nenhum fato conhecia sobre eles; e o segundo apenas reitera a visão que ele tem sobre Serena, que é também a visão de McEwan, uma pessoa facilmente manipulável, tal qual uma marionete. O autor ficcional Tom Healy, que Ian McEwan utiliza para compor o enredo da personagem Serena, demonstra sua voz em diversos pontos da narrativa mascarada por meio da voz da protagonista que também faz o papel de narradora. Na primeira leitura é mais difícil perceber essa voz entremeadada nas palavras de uma protagonista feminina, mas ela está lá, facilmente identificável após a leitura do último capítulo, onde o jogo metaficcional se revela.

Tom Healy, portanto, por representar a imagem do autor real no texto e não ser o narrador poderia ser classificado como autor implícito, caso o mesmo não se identificasse com um discurso e não estivesse inserido em um contexto histórico-social. Sendo assim, abordaremos ainda o conceito de autor-criador, no qual acreditamos que o personagem Tom Healy se encaixe.

2.3. Autor-criador

Bakhtin (2011, p. 10) define autor como o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, da completude da personagem e da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. O teórico ainda almeja distinguir o ser humano (autor-pessoa, ser biográfico) da figura da voz que transparece na escrita de um texto, a qual ele nomeia como autor-criador. Para ele, o autor é construído no/pelo/para o discurso.

Por causa da miscelânea heterogênea de vozes com o qual a linguagem se compõe, é necessário ao autor-pessoa transcender seu papel, a sua própria realidade, para que ele possa criar a partir da perspectiva de um outro, ou seja, o autor-criador tem a função (re)organizar o mundo ficcional, atribuindo significado à voz social do sujeito físico autor, às perspectivas das personagens e conduzindo o leitor para esse universo formado por palavras e guiando seu olhar.

Assim, o autor-criador não é apenas aquele que escreveu tal obra, mas aquele que

²⁷ No original: “[...] I took a couple of polite puffs in order not to come across like Lucy’s uptight older sister. Which was exactly what I was.”

está inserido na mesma. Em contrapartida, não é um componente narrativo como o narrador e/ou as personagens, mas a consciência de uma outra consciência, aquela que engloba a consciência do herói inacabado e de seu contexto histórico-social.

O autor-criador sabe mais do que sua personagem, já que se coloca em uma posição externa do plano narrativo e tal qual um observador contempla a personagem e, além dela, percebe o que ocorre em todos os níveis do enredo, por isso sua visão não é limitada e ele possui o que Bakhtin nomeia de excedente de visão estética.

[...] o excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade. Eu devo entrar em empatia com esse indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento [...] (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Por isso, o autor deve colocar-se à margem de si mesmo, se tornar *outro* para que possa apreender a personagem em sua totalidade, pois é somente a partir do *outro* que o *eu* se completa. Esse princípio é necessário mesmo quando autor e personagem se confundem em uma obra autobiográfica, o autor deve olhar para si com os olhos de um outro, colocando-se em um lugar exotópico.

Portanto, só é possível perceber-se por inteiro sob o olhar do outro, a voz autoral, ou voz social, apoia-se em uma relação dialógica de alteridade e se constitui de valores sociais heterogêneos, marcados pela diversidade ideológica assumida pelos sujeitos dos diferentes grupos que a refletem, o já-dito exige imediatamente uma resposta, o que ainda não foi dito, efetuando ainda mais o recorte valorativo que conduz uma refração na narrativa.

O autor, sendo peça-chave para o desenvolvimento da narrativa, não assume um papel passivo, aquele que recebe todas as formas de discurso anteriores, como determinou Barthes, ao contrário, a ele é atribuída uma posição ativa, na qual deve julgar circunstâncias, pensamentos e sentimentos, em relação à narrativa, ao herói e ao leitor, o que é determinante para a construção da obra, ele também determina a seleção de palavras do autor e a recepção delas pelo ouvinte/leitor, além de ser porta-voz do autor-pessoa, cuja obra é produto de sua vida social inteira e consciência do livre arbítrio que o herói possui no enredo.

Segundo Bakhtin (2011, p. 6) o autor-criador nos ajuda a compreender o autor-pessoa, cujas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar depois da leitura. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a

levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor, o que significa que a obra está aberta a todos os olhares e autônoma, sem elos que a prendem à figura de seu criador, por isso qualquer indivíduo pode se posicionar diante da personagem.

Vista em sua completude, a personagem se torna um ser autônomo e apresenta características que refletem seus próprios valores morais, éticos, religiosos, não aqueles que a ligam ao seu criador e lhe pertencem. Como exemplo de personagens da literatura universal que alcançaram essa completude poderíamos citar: Emma Bovary, Dom Quixote, Frankenstein, Sherlock Holmes, etc. Como exemplo na literatura brasileira temos, entre outros, Macunaíma, Dom Casmurro e Policarpo Quaresma.

O autor e a personagem são “elementos correlativos do todo artístico da obra” (BAKHTIN, 2011, p.10), esta não existe sem aquele, pois, apesar do fato supracitado de que ambos se desvinculam no término da narrativa, é o autor, por meio de sua consciência, quem constitui a personagem, é a partir dele que a mesma constrói sua própria personalidade, os dois não se unem, um apenas observa e auxilia o outro. Essa distância é necessária para conferir acabamento a personagem, pois só assim hão que ser dissonantes as relações axiológicas entre o autor-pessoa e o mundo onde habita, com a personagem e o meio no qual está inserida. Só então, o autor a deixa livre e dela se desentrelaça.

Para compor a diegese em análise neste trabalho e escrever sobre a personagem Serena, Tom Healy busca o auxílio dos fatos pessoais que já conhece sobre Serena, com quem mantém uma relação amorosa e isso só pode acontecer mediante ao seu afastamento da narração, se colocando no lugar do outro.

Na minha leitura, naquele tempo, o seu rosto olhando para mim mostrava apenas prazer e os princípios de uma afeição verdadeira. Agora que eu sabia o que você sabia, o que você tinha que esconder, eu estava tentando imaginar ser você, estar em dois lugares ao mesmo tempo, amando e... relatando. Como é que eu podia entrar naquilo e relatar o que vi? E foi isso. Eu entendi. Mais do que simples. Não era eu quem tinha que contar aquela história. Era você. O seu trabalho era relatar por mim. Eu precisava sair do meu corpo e entrar no seu. Eu precisava ser traduzido, ser travestido, me enfiar em suas saias e saltos altos, nas suas calcinhas, e levar sua bolsinha branca e brilhante pela alça. No meu ombro. E aí começar a falar, como você.²⁸ (MCEWAN, 2012, p. 368)

²⁸ No original: “As I read it then, your face as you looked down showed nothing but pleasure and the beginnings of real affection. Now I knew what you knew, what you had to conceal, I tried to imagine being you, being in two places at once, loving and... reposting back. How could I get in there and report back too? And that was it. I saw it. So simple. This story wasn’t for me to tell. It was for you. Your job was to report back to me. I had to get out of my skin and into yours. I needed to be translated, to be a transvestite, to shoehorn myself into your skirts and high heels, into your knickers, and carry your white glossy handbag on its shoulder strap. On my shoulder. Then start talking, as you.”

O ficcionista Tom Healy é capaz de enxergar além do que a personagem sabe. Para conhecê-la verdadeiramente, ele faz pesquisas sobre fatos que aconteceram em sua vida e se encontra com amigos, colegas e familiares, recorrendo a sua imaginação apenas quando a verdade dos fatos não corrobora a fluidez da narrativa. A relação do autor não se restringe, pois, ao herói: ela se estende aos outros, pois ele considera as avaliações destes em relação àquele. Por conseguinte, Tom Healy se coloca como o autor-criador, portador da voz do autor-real Ian McEwan, que faz do jogo da narrativa metaficcional um subterfúgio para que a relação dialógica entre as ações de leitura e escrita possam existir, sobrepondo a voz de Tom e Serena em um mesmo espaço discursivo.

O autor-criador molda-se durante o processo da criação, não como uma consciência plena e absoluta, mas como uma consciência exotópica que, por meio de uma relação dialógica com o objeto estético, é capaz de vivenciar o acontecimento sócio-discursivo organizando, dar acabamento à personagem contemplada e produzir um discurso que pode construir a imagem do leitor que ele pretende atingir. Cada elemento da obra é construído pelo autor-criador de modo que se torne um elo no plano narrativo e discursivo; portanto cada um é visto como uma resposta do autor a outras obras antecedentes e as personagens se formam a partir das relações estabelecidas com outras personagens, em uma atitude responsiva, assim como o ser humano.

Na vida, há uma atitude responsiva a todo instante, pois a reação que temos a cada situação reflete nossos valores morais, éticos, religiosos, entre outros, ela é construída para e a partir de um referente. A personagem também apresenta características que divergem ou se assemelham a um referencial: ela é construída pelo outro, seja ele outras personagens, o autor criador ou, até mesmo, o próprio leitor. Sendo assim, é necessário considerar o papel do *outro* na constituição ideológica da personagem Serena, tendo em vista que nenhuma palavra ou pensamento é próprio, mas ocasiona em si a perspectiva de outra(s) voz(es).

A personalidade de Tony Canning, o amante mais velho de Serena, lhe é familiar, pois a remete à figura do seu pai, o bispo, com quem não tem um bom relacionamento, mas a quem obedece sempre, sendo-lhe impossível cortar os laços que ainda a prendiam à família, laços esses que denotam sua infantilidade perante o mundo. Sua atitude perante a figura masculina ainda é a de uma menina subserviente e comportada, presa em um mundo fechado repleto de preconceitos, fato que fica explícito em trechos como: “Teria negado, mas estava tentando agradar, dar as respostas certas, ser interessante²⁹” (MCEWAN, 2012, p. 22), “eu era

²⁹ No original: “I would have denied it, but I was trying to please, to give the right answers, to be interesting.”

fácil de conduzir³⁰” (MCEWAN, 2012, p. 33), “Tony queria, então eu também queria, e eu não tinha grandes ideias diferentes³¹” (MCEWAN, 2012, p. 35) “Tony tinha escolhido minha profissão, tinha me emprestado um bosque, *porcini*, opiniões, cosmopolitismo. (...) Eu não gostava, mas era o legado dele (...)”³² (MCEWAN, 2012, p. 67).

Shirley Shilling, colega de trabalho de Serena no MI5, representa a ousadia e confiança que a protagonista desejava ter para desatar todos os nós que a prendiam ao passado da família patriarcal, na qual ela foi criada. O contraponto entre as duas figuras femininas tem como premissa o fato de que mediante a convivência com a colega, Serena amadurecerá aos olhos do escritor e do leitor, deixando de ser um pouco a menina complacente como todas as outras colegas de trabalho e se aproximando da mulher exótica que Shirley representa

Tom Healy, o autor-criador na narrativa, enquanto personagem representa a novidade na vida da protagonista, repleta de uma velha monotonia. Aquele que se ausenta de seu texto para olhar a si mesmo com os olhos de outro, para colocar a narrativa na voz de Serena. O texto ficcional, então, “deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123). Além da relação dialógica que existe entre os personagens e entre o texto e o leitor, há também aquela que existe entre escritor e leitor ao longo do romance, pois os mesmos invertem os papéis várias vezes ao longo da narrativa nas figuras das personagens Tom e Serena, há sempre uma atitude responsivas entre as mesmas seja através dos contos escritos por Tom, lidos por Serena e comentados pelos dois, seja por meio de trechos que refletem a carta ao final do romance e que serão analisados no quarto capítulo do presente trabalho.

Mesmo o silêncio da personagem é uma atitude responsiva a algo e é a relação desta com a voz autoral que atribui a medida exata desse “falar”. Serena não conta aos pais sobre seu trabalho burocrático no MI5, mesmo sem ter nenhuma restrição a isso, o que denota que ela ainda julga o trabalho inferior aos outros. Ela também omite a verdadeira razão pela qual se aproxima de Tom Healy, assim como esconde de todos seu romance com Tony Canning, não só porque ele era um homem casado, mas porque ela se sentia inferior perante ao conhecimento que ele detinha.

A escrita de um texto passa impreterivelmente pelo sujeito, já que ser autor é assumir uma posição ideológica perante o mundo. O autor-criador engloba, no texto literário, sua própria consciência, adicionada a do personagem (chamado de herói por Bakhtin) e seu

³⁰ No original: “I was easily led.”

³¹ No original: “Tony wanted it so I wanted it and I had a little else going on.”

³² No original: “Tony had chosen my profession for me, lent me his woods, *cèpes*, opinions, worldliness. (...) I didn’t like it, but it was the legacy (...)”

mundo. Observa-se ainda a presença do autor-contemplador, a quem Bakhtin também concebe como elemento do objeto estético.

O autor-contemplador aglutina características do autor-pessoa e do autor-criador. Ele recorre a sua própria experiência de vida e de arte para explicar os acontecimentos e construir seus personagens, ele coloca sua voz na personagem, mas para que ela não se transforme totalmente em um ser autobiográfico, o autor tem a necessidade de se colocar fora de sua obra, somente contemplando o que ali ocorre.

A personagem é moldada de maneira a expressar suas vontades e emoções, mas também reflete a voz social de quem a criou e de quem a recria, portanto, é fruto da relação entre autor-criador e autor-contemplador. Por isto, o todo da personagem não pode ser alcançado, pois ao mesmo tempo em que ela satisfaz o lado estético do texto literário, ela também apresenta uma perspectiva biográfica que não é sua. Assim, o autor-contemplador é um elemento externo da obra, que pode ser comparado ao leitor; já o autor-criador, mesmo em um posição exotópica, é um elemento interno, e está relacionado ao dialogismo implícito de todo enunciado.

Tom Healy é o autor-criador em *Serena*, pois o mesmo faz da vida da mulher que amou todo o seu enredo, abordando algumas das facetas dessa personagem, a partir de um posicionamento axiológico, “um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor” (FARACO, 2005, p. 42). Para atingir a totalidade cabe à personagem e ao seu leitor seguir as pistas deixadas pelo autor-criador nas entrelinhas do texto literário. O leitor mais atento perceberá, inclusive, vários pontos em que a narrativa de *Serena* se assemelha à própria vida de seu autor empírico, Ian McEwan: ambos estudaram em Sussex; e McEwan também teve um conto publicado pela revista *Encounter* na década de setenta, que era secretamente financiada pela CIA, o mesmo conto do qual foi adaptada a história *Das planícies de Somerset*, com a qual Healy ganhou um prêmio fictício ao longo do romance, McEwan também cede o conto do homem apaixonado pela manequim que tinha como título *Dead as They Come* e já estava presente na coletânea de contos *In Between the Sheets* há quase quarenta anos, Tom Healy faz algumas pequenas modificações seguindo as temáticas contemporâneas. “Houve uma espécie de algo podre nisso,” McEwan admite em uma entrevista, “e outros pequenos pensamentos meus que concedi a Healey: a maneira como ele descreve a suposição automática de Serena de que Cambridge é um lugar superior a Sussex, de algum modo deriva da minha própria experiência

de ser rejeitado em Cambridge porque eu estraguei a entrevista.³³” (DOHERTY, 2012, s.p.). As semelhanças se estendem, inclusive, às pessoas, Tom Healy é publicado por Tom Maschler, o primeiro editor de McEwan, assim como divide o palco durante a uma leitura de seu primeiro romance com o autor Martin Amis, tal qual Ian McEwan:

Martin e eu fizemos uma leitura no Y em Nova York há muitos anos e ele leu algo realmente engraçado. Foi um grande erro deixá-lo ir em primeiro lugar. Eu ia ler algo realmente escuro e triste. A pessoa que foi mediadora da noite foi o nosso querido amigo, Christopher Hitchens. Eu estava prestes a ler o que tinha preparado e as pessoas ainda estavam limpando os olhos e Hitch disse: "Não vá, eu só tenho que ir e fazer algo" Então ele voltou ao palco e falou a todos, colocando-os para baixo. Ele disse, 'bem, isso foi muito engraçado ', e então ele deu uma pequena espécie de palestra improvisada na ficção literária britânica, de modo que no momento em que eu cheguei, tudo estava muito mais sombrio.³⁴ (CHAI, 2012, s.p.)

Tanto Tom Healy quanto Ian McEwan passaram pela mesma situação, sendo que o primeiro não teve a mesma sorte de ter alguém que o auxiliasse a quebrar um pouco o ambiente cômico que havia se instalado desde a leitura feita por Martin Amis. A heroína, Serena Frome, é levemente baseada em Polly Bide, uma namorada de Ian McEwan de seus dias em Sussex que morreu de câncer em 2003, certamente não uma espiã, mas alguém que foi importante e marcou o início de sua carreira. Os críticos apontam que Ian McEwan em alguns momentos parece se divertir em uma viagem nostálgica, se encontrando com antigos amigos e com a primeira fase de sua escrita, em outros momentos parece aconselhar seu eu mais novo a se tornar alguém que se estabelece, que cria não só um romance, mas uma família tal qual ele o fez, portanto, há um senso de pertencimento desenvolvido ao longo de toda narrativa.

Por conseguinte, o conceito de autor-criador elaborado por Bakhtin revela um sujeito consciente de sua posição dentro de um contexto histórico-social e ciente de seus atos, que se mostra como organizador do texto literário e dos discursos ali inserido. É um sujeito

³³ Tradução nossa. No original: “There was a sort of gaminess with that, and other little thoughts of mine I’ve given to Haley: the way he bridles at Serena’s automatic assumption that Cambridge is a superior place to Sussex, somewhat drawn from my own experience of being turned down at Cambridge because I fluffed the interview”

³⁴ Tradução nossa. No original: “Martin and I gave a reading at the Y in New York many years ago and he read something really funny. It was a great mistake to let him go on first. I was going to read something really dark and sad. The person who was mediating the evening was our dear friend, Christopher Hitchens. I was about to go on and people were still wiping their eyes and Hitch said, ‘Don’t go on, I’ve just got to go and do something’ So he went back on stage and he talked everyone down. He said, ‘well that was very funny,’ and then he gave a little sort of impromptu lecture on British literary fiction, so that by the time I came on, everything was a lot more somber.”

que reconhece-se como inacabado, e que, acrescido de um excedente de visão sempre presente mediante qualquer outro indivíduo, busca, em uma relação dialógica, a completude por meio da formação de identidades.

O objetivo nesse trabalho não é o de exaurir a questão da autoria, mas demonstrar diferentes conceitos para uma figura tão paradoxal quanto o autor, conceitos esses que podem ser comparados, se assemelharem ou divergirem, mas que auxiliam na compreensão da função dessa figura no romance a ser analisado.

3. CAPÍTULO III: LEITOR – COMO LER O OUTRO

Os críticos raramente se lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos.

Wolfgang Iser

3.1. A posição do leitor nas teorias de recepção

Durante muito tempo a crítica literária relegou a figura do leitor em prol da relação autor-texto: o ato de leitura era visto apenas como a prática de decifrar sinais gráficos. Somente a partir da década de sessenta, por meio da Escola de Constância, teóricos como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser promovem a discussão de maneiras para mudar e renovar essa visão restrita com base na estética da recepção. Mais do que saber quem é o autor de uma obra e o que ele desejou transmitir a partir de suas palavras, a estética da recepção prioriza o que o leitor entende, quais são suas percepções acerca das palavras que compreende, de modo que a tríade autor-texto-leitor seja responsável por uma nova visão dos papéis atribuídos a seus componentes.

A princípio, todo texto é escrito para um destinatário. O escritor é, antes de tudo, um leitor de suas próprias palavras. O verbo ler tem sua origem na palavra latina *legere*, que é associada à agricultura e significa colher e escolher, ou seja, obter informações mediante a percepção das letras, selecionar o melhor daquilo que se analisa. O verbo ler é transitivo, portanto, leem-se textos, imagens, rostos, gestos, pessoas, cenas, personagens, e até mesmo, autores. A obra, enquanto literária, também faz-se transitiva, pois só existe quando é ativada pelo leitor.

A aceção moderna de texto permite que seu receptor não seja apenas um consumidor de sinais gráficos, mas interprete suas palavras e as traduza, mesmo que elas estejam em sua própria língua a mente procurará sinônimos, antônimos e conexões com outros objetos e/ou situações para que o significado do conjunto de palavras e do contexto em que elas estão inseridas seja alcançado. Assim, há a reinterpretação do texto a partir do ato da leitura.

Diversos romances destacam o ato de leitura realizado pelos personagens como *Dom Quixote*, de Cervantes, no qual o personagem se utiliza das páginas dos livros para se transportar para mundos ficcionais onde ele não é apenas um homem comum, mas um

cavaleiro errante que luta contra dragões e é apaixonado por uma linda donzela.

Emma Bovary, protagonista do romance *Madame Bovary*, igualmente, se utiliza das páginas dos romances que lê para encontrar outra vida possível, em contrapartida à vida monótona que leva com o marido, tornando-se uma adúltera. Ricardo Piglia (2006, p. 137) distingue os jornais dos romances e afirma que os primeiros eram destinados a um público leitor masculino por conta dos acontecimentos públicos que relatava, enquanto os romances enfatizavam a vida íntima e eram parte da esfera privada a que as mulheres eram relegadas. O público feminino era visto como criaturas de capacidade intelectual limitada, imaginativas, frívolas e emotivas, o que somente confirma os preconceitos dominantes sobre o papel da mulher na sociedade patriarcal dos séculos XVII, XVIII e XIX. Ironicamente, Piglia ainda afirma que o modelo da leitora perfeita é a adúltera, à la Bovary, aquela que não segue as convenções impostas e se contradiz em atitudes, não se conformando com o que encontra e esquadrihando as entrelinhas em busca de mais.

O leitor apenas representado nos romances por meio dos personagens que possuem o hábito da leitura faz-se presente em forma de narratário na obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, publicada no século XVIII e escrita por Laurence Sterne. Em diversos momentos durante o enredo a voz autoritária do narrador é dirigida ao leitor como no trecho em que este repreende uma leitora imaginária porque do seu ponto de vista ela não prestou a atenção que devia na informação contida no final do capítulo anterior, acrescenta ainda:

Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer seus efeitos: — e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler (STERNE, 1984, p. 96).

Entremeado ao romance, portanto, há um discurso, seja direto ou indireto, em constante diálogo com o leitor. No entanto esse diálogo não se restringe a narrador e leitor, engloba também o autor, as personagens, o contexto histórico-social em que o enredo está inserido, assim como as ideologias e os valores que cada elemento privilegia, o que conduz ao conceito de dialogismo bakhtiniano, em que o discurso não se constrói isolado, mas sempre com base no outro que perpassa, atravessa e condiciona o próprio eu.

Na literatura brasileira, podem-se citar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito por Machado de Assis, como exemplo de enredo em que o narrador se dirige ao leitor:

“Podendo acontecer que alguns dos meus leitores tenham pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala” (ASSIS, 1986, p. 586). O narrador antecipa as ações de alguns leitores que por julgarem um trecho com descrições exageradas tedioso não o leem, pulando diversas partes do enredo.

A narrativa metaficcional de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, também se fragmenta não só aos olhos do leitor, mas em diálogo com ele. O enredo do livro de Julia Marquês Enone, personagem amante do professor de Ciência Natural que detém o papel de narrador, só é transmitido ao leitor por meio do narrador do romance de Lins, ou seja, ele é fragmentado, e algumas partes são omitidas por serem consideradas irrelevantes ou por esquecimento.

Observarão acaso os leitores [...], haver por vezes hiatos, entre uma data e outra destas anotações. Na verdade, quase todos os dias – nem sempre o mesmo número de horas – tomo o caderno e escrevo. Muitas vezes apago o que escrevi, outras tantas, conservo a página como registro de minhas insuficiências [...] (LINS, 2005, p. 69)

A busca do narrador pela sua identidade faz com que ele se aprofunde cada vez mais em sua análise do livro de Julia Marquês Enone numa tentativa de procurar a resposta em seus personagens, a tal ponto em que ele transmuta-se em um personagem e a voz narrativa do romance de Lins torna-se inexistente. Ao leitor cabe a função de unir os fragmentos de um enredo não linear e de preencher as lacunas deixadas.

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, o leitor não é apenas o interlocutor, figura com a qual o narrador dialoga, mas se transmuta em personagem protagonista, aquele em torno do qual o enredo se desenvolve. Seguindo a metáfora borgiana do livro como labirinto, a narrativa se delineia com uma multiplicidade de vozes e combinações ilimitadas de leitura, desde o início é uma obra aberta a todas as possibilidades. Os dez romances apócrifos, organizados de forma entrelaçada em doze capítulos, somente reforçam a tríade autor-obra-leitor, em que o primeiro se dilui, do segundo se é (in)capaz de capturar o sentido e no último há um papel essencial não apenas de decodificação da palavra escrita, mas também na configuração como personagem que faz com que a ausência do autor se faça presente nas lacunas de sua ausência, na figura do leitor que o completa. Por meio de Silas Flannery, escritor que procura um leitor ideal que possa ler o seu romance ainda não escrito, o autor cria mais uma das armadilhas da narrativa, afirmando que aquele é o autor do romance e esclarece a maneira pela qual o construiu:

Veio-me a ideia de escrever um romance feito só de começos de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que é continuamente interrompido. O Leitor adquire o novo romance A do autor Z. Mas é um exemplar defeituoso, e ele não consegue ir além do início... O leitor volta à livraria para trocar o volume... Poderia escrevê-lo todo na segunda pessoa: você, Leitor (...) é preciso que encontre alguma outra mulher em seu percurso. A Leitora poderia ter uma irmã... (CALVINO, 1999, p. 202)

Apesar das sugestões apontadas para a narrativa que se concretizam, não se pode afirmar que Silas Flannery seja o autor do romance *Se um viajante numa noite de inverno*: ele é apenas mais um personagem tentando se colocar no enredo. Em muitas passagens do romance os métodos de produção são desnudados e explicitados aos olhos do leitor, desfaz-se a imagem do autor como condutor da obra e ao leitor é designada uma coparticipação no processo, podendo figurar até como protagonista no método de escrita. Autor e Leitor se entrelaçam em uma só figura, há, portanto, a unificação de sujeitos e de discursos, (des)construindo a narrativa a partir do jogo de imagens ausentes e dos relatos inacabados, nos quais a ausência do autor é a presença do leitor, em constante transmutação de um para o outro.

Similar ao enredo de Calvino, *Reparação*, de Ian McEwan descobri todo seu processo composicional no último parágrafo, onde se verifica o jogo metaficcional da autora-criadora Briony, que se mostra consciente das atitudes de seu leitor que a acompanhou até ali, enganado (ou não) por um narrador inconfiável, ela confessa: “sei que haverá sempre um tipo de leitor que se sente obrigado a perguntar: mas, afinal, o que foi que aconteceu *de verdade*?” (MCEWAN, 2002, p. 443) e esclarece que esse não é o tipo de verdade que almeja. Para Briony, enquanto restar um único exemplar de sua versão final do romance o casal apaixonado estará vivo e feliz. Henry Perowne, protagonista de *Sábado*, é um desses leitores que persegue a verdade a todo custo e não se tranquiliza enquanto não a encontra, pois, para ele, a literatura deve ser lógica como o cérebro humano, “talvez (...) ele esteja ficando como Darwin, em seus últimos anos, que achava Shakespeare chato, a ponto de ter enjoo.” (MCEWAN, 2005, p. 74). A discussão sobre os tipos de leitores é intensificada nas obras de McEwan por meio de *Serena*, já que, ainda que seja uma leitora voraz, a protagonista é tradicional em seu papel: ela desaprova os obstáculos que a metalinguagem impõe ao enredo. “Eu queria personagens em que pudesse acreditar, e queria que me deixassem curiosa sobre o que iria acontecer com eles³⁵” (MCEWAN, 2012, p.13). Ela queria se ver no romance, do seu

³⁵ No original: “I wanted characters I could believe in, and I wanted to be made curious about what was happen to them.”

ponto de vista um bom romance sempre terminava quando alguém dissesse “Casa comigo?”.

McEwan esclarece:

Serena ama, assim como uma leitora voraz, o tipo de romance em que você pode se encontrar. Ela gosta de julgar romances quando eles descrevem as coisas que ela conhece, ela pode realmente dizer o quão bom é o escritor. Prefiro simpatizar com essa visão. Eu tenho uma curiosidade vulgar sobre romances contemporâneos estabelecidos no presente que eu conheço. Acho que posso ter uma medida da habilidade do escritor. Mas, ao mesmo tempo, eu também estou com Tom, seu amante. Ele ama Pynchon e Borges e John Barth, assim como eu. "Serena" é uma tentativa de trazer esses amantes juntos, o que eu acho que o romance faz. Não apenas como amantes, mas também este é o romance que cada um poderia amar. Ela poderia lê-lo, porque é sobre uma garota como ela que vive em uma quitinete no norte de Londres, e ele podia amá-lo porque reflete sobre seu próprio processo de escrita. Então, eu me senti como se eu fosse alguém que se inclinou sobre uma bancada de trabalho tentando construir um novo tipo de relógio que marque, precisamente, o que iria satisfazer estes dois cantos de nosso desejo.³⁶ (MCEWAN, 2012c, s.p.)

Porém, mais do que unir os dois tipos de leitores que ele aborda em uma única narrativa, McEwan deseja ressaltar antíteses e demonstrar como elas podem conviver mutuamente e até mesmo cooperar mutuamente, se tornando necessárias uma para outra, como as figuras do autor e do leitor, que apesar de dissonantes na narrativa, podem se complementar por meio do processo composicional.

Além de McEwan, Calvino, Lins, Machado, Sterne, Flaubert e Cervantes, vários outros autores também consideram primordial a presença do interlocutor na figura do leitor que é capaz de (re)interpretar e (re)significar todas as palavras lidas. A noção de que a obra por si só existe, baseado apenas na relação entre autor e texto, é constantemente refutada.

Enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geometricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas. Quando o abrimos, quando o livro dá com seu leitor, ocorre o fato estético. E, cabe acrescentar, até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos, já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje o homem de hoje não será o de amanhã. Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito. (BORGES, 1999, p. 284)

³⁶ Tradução nossa. No original: “Serena loves, as a speed-reader, the kind of novel in which you can find yourself. She likes to judge novels when they describe things that she knows, she can actually tell how good the writer is. I rather sympathize with that view. I have a vulgar curiosity about contemporary novels set in the present that I know. I think I can get a measure of the writer’s skill. But at the same time, I’m also with Tom, her lover. He loves Pynchon and Borges and John Barth, as do I. “Sweet Tooth” is an attempt to bring these lovers together, which I think the novel does. Not only as lovers, but also this is the novel that they both could love. She could read it because it’s about a girl just like her living in a bedsit in North London, and he could love it because it reflects on its own processes. So, I felt like I was someone stooped over a work bench trying to build a new kind of watch that would tick in precisely this way, that would satisfy these two corners of our desire.”

O leitor, assim como o texto, se transforma como o rio de Heráclito; leitor e texto dialogam e, por meio desse contínuo diálogo, ambos não permanecem criaturas estáveis, como água do mesmo e diferentemente do rio, nem o texto nem o leitor se superpõem um ao outro, mas cooperam entre si. O indivíduo sofre constantes mudanças tal qual as águas de um rio, por isso a figura do leitor é considerada como estratégia textual, pois um ser humano composto por carnes e ossos para a teoria literária é difícil normatizar.

Wolfgang Iser (1996) enfatiza que o texto literário só produz efeito quando é lido e que este se comporta como um tipo de organismo vivo que se liga ao leitor por um *feedback* e que lhe dá instruções e se estabiliza por meio do mesmo constante processo de leitura pelo qual se ajustam à imprevisibilidade do texto, tendo em vista que a leitura não é um processo em apenas uma direção e nunca é linear, “o leitor se vê obrigado a olhar para trás e, ao reler o texto, também mais vezes e em certos casos recomeçando a partir do fim” (ECO, 2004, p. 74).

Durante o ato de leitura, segundo Iser, o leitor carrega consigo conhecimentos de ordem social, histórica, ideológica e cultural que constituem um repertório que se será ativado mediante as palavras lidas. Por conseguinte, a interpretação de cada texto ocorrerá por meio da relação dialógica entre esse repertório que o leitor detém e o próprio texto. Jauss considera ainda que, no diálogo estabelecido entre texto e leitor, é preciso levar em conta as leituras prévias de uma obra, a própria orelha e a contracapa de um livro – nas quais a maioria dos leitores se baseia para decidir pela leitura ou não – já fornecem pistas suficientes para saber do tema central do livro e de alguns de seus personagens, portanto o receptor deve considerar o já-dito durante o ato leitura, processo em frequente atualização. Borges (1999, p. 256) manifesta o desejo de ler textos homéricos sem o conhecimento de leituras precedente e afirma que a primeira leitura de um livro clássico, é sempre a segunda, por já abrimos suas páginas tendo o conhecimento de algumas informações referentes ao enredo. Esse conjunto de referências prévias que o leitor possui e é ativado durante o processo de recepção de uma obra é classificado por Jauss como horizonte de expectativas.

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (JAUSS, 1994, p. 28)

A Estética da Recepção, portanto, tem como principal objetivo fomentar as

discussões acerca da figura paradoxal do leitor, tentando instaurar um paradigma entre os aspectos marxistas, que privilegiam a análise do contexto e os aspectos formalistas, que prezam pela estrutura. Nesse sentido, conteúdo e forma se entrelaçam na análise literária e não se prioriza apenas o momento de produção, mas o momento de recepção, que é tão ou mais importante para uma interpretação eficaz e plena.

O poder da autoria diminui consideravelmente a partir da Estética da Recepção, em consequência, o poder do leitor aumenta, sendo o último “apenas esse ‘alguém’ que tem reunido no mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 1984, p. 53), e embora não tenha história própria, o leitor faz parte de todas as histórias do texto, pois é o responsável pelas diferentes maneiras de lê-lo.

Jauss (1994), um dos precursores da Estética da Recepção, enfatiza o estudo da recepção que ocorre por meio do diálogo entre a figura do leitor e o contexto do autor ou da obra em si, enquanto Iser, outro precursor, constrói uma teoria do efeito estético teorizando o conceito de leitor implícito. A teoria de Jauss não formula um conceito de leitor como o fazem Wolfgang Iser e Umberto Eco, mas propõe uma história da teoria literária que contemple a recepção que “diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão de textos” (ISER, 1996, p. 7). Jauss ainda concebe o prazer estético como algo que é realizado em simultaneidade a uma contemplação desinteressada e uma participação experimentadora. Sendo assim, a Estética da Recepção é, sobretudo, a experiência individual de leitura transformada na capacidade de ver e ser o outro. Cada indivíduo é singular, portanto, essa experiência ocorre de maneira diferenciada em relação a cada indivíduo face à recepção da mesma obra, já que cada um traz no momento da recepção diferentes horizontes de expectativas, que aglutinam pensamentos, estado de ânimo, inferências culturais e conhecimentos prévios. É necessário ressaltar que o autor também tem um horizonte de expectativas quanto ao texto e quanto ao leitor.

O leitor, conseqüentemente, é como o viajante sem rumo que se personifica em personagem no romance de Calvino, leitores-viajantes que “circulam nas terras alheias nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram” (CERTEAU, 1994, p. 269). Cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância é singular, mas conceber o leitor ideal é demasiado utópico, por isso, vamos nos limitar aos conceitos de leitor implícito, de Iser, de leitor-modelo, postulado por Eco e de último leitor, definido por Ricardo Piglia.

3.2. O leitor implícito

Apesar de existirem muitos pontos em comum entre a teoria de Jauss e Iser como a relação dialógica entre texto e leitor, ambos mantêm limites distintos: enquanto o primeiro se situa a partir de uma dimensão histórica, o último conduz seus estudos por meio de uma dimensão estética, enfatizando a figura do leitor implícito como construção textual. Faz-se necessária, portanto, a análise detalhada das reações do leitor enquanto a leitura de determinado texto é realizada.

O conceito de leitor implícito é formulado a partir da teoria de autor implícito elaborada por Wayne Booth, em contrapartida os conceitos não são necessariamente simétricos e correlatos. Iser (1974) define leitor implícito como a entidade que incorpora tanto a pré-estruturação do sentido potencial efetuada pelo texto, como a realização deste potencial efetuada pelo leitor durante o processo de leitura, sendo assim, é uma entidade meramente textual, a princípio, por não estar vinculada a uma existência concreta porque é anterior ao ato de recepção.

[...] o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto (...) a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. (ISER, 1996, p. 73)

Iser enumera ainda várias nomenclaturas de leitores formuladas por outros teóricos da Estética da Recepção, por exemplo, o arquileitor de Rifaterre, o leitor informado de Fish e o leitor intencionado de Wolff, conceitos concebidos “como construções, mas todos se referem, de maneira mais ou menos evidente, a um substrato empírico” (ISER, 1996, p. 67).

O leitor implícito é passivo perante o texto, pois ele só apreende aquilo que lhe é concedido, sua função se limita a absorver elementos que o autor fornece, por isso, é apenas uma estratégia textual pré-determinada. Em contrapartida, o leitor empírico (real) tem a função de construir o sentido do texto a partir dos dados fornecidos pelo leitor implícito e com o auxílio do repertório que possui. “O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto” (COMPAGNON, 2006, p. 151), portanto, um é dependente do outro para que a leitura não se torne um ato

mecânico baseado somente na estrutura textual ou nas experiências de vida do interlocutor.

A obra literária é aberta a partir do momento que conta com a colaboração tanto do leitor, de quem se espera uma interpretação eficaz, quanto do autor, que projeta a figura de um leitor ideal, o que faz com que o leitor não seja totalmente livre, pois a liberdade a ele concedida é mascarada nas atitudes do autor, nos pontos de indeterminação do texto; o autor continua delineando as regras do jogo, cabendo ao leitor obedecê-las. O gênero em que o texto é escrito demonstra os limites para interpretação, pois apesar de ajudar o leitor a compreender o texto por meio de sua estrutura, impõe um conjunto de regras e normas que não devem ser ultrapassados, assim como a língua em que o texto é escrito é imposta, não é escolhida pelo leitor.

Somente por meio da relação autor-texto-leitor os significados das palavras lidas são compreendidos. A interpretação sempre se estabelecerá por meio do que não está incluso, por isso as entrelinhas, os vazios, aquilo que não está escrito são o lugar ideal para a ocupação do leitor. Os vazios abrem frestas para que o processo de (re)interpretação pelo qual o leitor é responsável seja possível, mas também o regulam, não permitindo que o leitor interprete somente a partir de suas intenções em dissonância ao que o autor projetou para seu texto. Os significados dos textos literários permanecem inacabados, pois sentidos diferentes confundem-se e se entrecruzam na interação entre texto e leitor, uma vez que este se move pelos diferentes limites possíveis para interpretação, ora se detendo sobre um, ora sobre outro, constituindo suas próprias percepções, mesmo que imbricadas com as possibilidades oferecidas pelo texto. Os vazios dos textos ficcionais exigem, portanto, a decisão seletiva do receptor que “deve adquirir um senso de discernimento, e isso requer a capacidade de abstrair-se de suas próprias atitudes, para que ganhe a distância necessária ao julgamento de seu próprio modo de orientação” (ISER, *apud* Lima, 1979, p. 111).

Há vazios a serem preenchidos em diversos momentos da leitura de *Serena*, principalmente a partir de uma segunda leitura, em que o leitor já possui a informação de que a protagonista, além de personagem de Ian McEwan, também é personagem e narradora do ficcionista Tom Healy, que se propõe a escrever um romance sobre a amada a partir das informações que detém sobre seu cotidiano, sua família e seu trabalho no MI5. O leitor, portanto, deve pensar a partir da perspectiva de Tom para compreender *Serena*, a leitora voraz que é capaz de memorizar todas as palavras de um poema, mas não se prender ao sentido do conjunto formado por elas.

“Diga para mim tudo o que você se lembra do poema.” Aí eu disse tudo o que eu sabia, quase verso a verso, e até lembrei dos fardos de feno, das nuvenzinhas, dos

salgueiros e da rainha dos prados além de Oxfordshire e Gloucestershire. Ele pareceu impressionado e estava me olhando de um jeito esquisito, como se estivesse fazendo uma descoberta. Ele disse “A sua memória está perfeita. Agora tente se lembrar dos sentimentos”. [...] Eu disse, “Eu tenho certeza de que não há nenhuma menção a sentimentos³⁷.” (MCEWAN, 2012, p. 217)

No trecho acima, percebe-se o simples ato de decifrar sinais gráficos a que a leitura ficou relegado a por muito tempo, assim como Tom insiste, é preciso descobrir os sentimentos de um poema, interpretá-lo e refletir acerca dos próprios sentimentos com relação às palavras. Serena também caracteriza o leitor comum e de algum modo o conceito de leitor implícito ao aglutinar as informações que lhe são concedidas e necessitar de Tom, que caracteriza o leitor empírico, para perscrutar os caminhos enevoados da interpretação.

Em outro trecho Serena demonstra seus hábitos de leitura ao ler um dos contos de Tom Healy e tal qual o leitor comum tem a prática de interromper a leitura para pegar um copo de água ou uma xícara de chá ou ainda fazer qualquer outra coisa para postergar o momento em que será obrigada a ler algo que a inquieta.

Com certa relutância, levei o chá para cima e sentei na beira da cama, criando a coragem de pegar mais algumas páginas de Healy. Claramente a ideia era que o leitor não obtivesse nenhum alívio da loucura do milionário, ele não teria chance alguma de ficar do lado de fora e ver aquilo como era de verdade. Não havia a menor possibilidade de que esta história melosa terminasse bem.³⁸ (MCEWAN, 2012, p. 149)

A personagem se utiliza de conhecimentos adquiridos em leituras anteriores para afirmar que não tinha possibilidade de que aquele enredo que lia terminasse bem, o que reafirma sua relutância em continuar a leitura do conto, já que ela adorava enredos com finais felizes.

Como adendo, ressalta-se a teoria proposta por Stanley Fish (1980) que se preocupa com o que acontece quando se lê, baseada na diluição da tríade entre autor, texto e leitor e na disputa de autoridade entre esses elementos, condicionando seus papéis ao que denomina como *comunidades interpretativas* que fornecem as normas de interpretação (literárias e extraliterárias) que um grupo social compartilha, um texto não possui sentido fora

³⁷ No original: “Say it back to me, everything that you can remember.” So I told him all I knew, almost line by line, and even remembered the haycocks, cloudlets, willows and meadowsweet, as well as Oxfordshire and Gloucestershire. He seemed impressed and he was looking at me oddly, as if he was making a discovery. He said, “There’s nothing wrong with your memory. Now try to remember the feelings.” [...] I said, “I’m sure there isn’t a single mention of a feeling”.

³⁸ No original: “With some reluctance, I carried my tea upstairs and sat on the edge of my bed, willing myself to pick up another of Haley’s pages. Clearly, the reader was intended to have no relief from the millionaire’s madness, no chance to stand outside it and see it for what it was. There was no possibility of this clammy tale ending well”.

do conjunto de pressuposições instaurados por uma comunidade e devem ser interpretados coletivamente e não mais a partir de um só indivíduo, ou seja, o leitor. Muitos teóricos criticam essa linha de pensamento porque ela retira toda a liberdade que outrora fora concedida ao leitor, mas ela demonstra ser apenas um conceito mais arraigado do que aquilo que já ocorre a partir da relação dialógica entre os mesmos elementos, apenas a função interpretativa que é responsabilidade de um único sujeito recai sobre um grupo social.

Para Iser a leitura deve contribuir para que o leitor reflita e repense o mundo em que vive, mas somente uma experiência de leitura que não resvale na previsibilidade, no automatismo e na padronização permite tal prática. Ao leitor cabe ainda o papel de decifrar a imensa rede textual tecida pelo autor e selecionar as informações relevantes para se inserir no mundo da leitura e da releitura.

3.3. O leitor-modelo

O conceito de leitor-modelo é um dos elementos básicos na teoria de interpretação proposta por Umberto Eco e possui muitos pontos similares ao conceito de leitor implícito de Iser, principalmente no que concerne às terminologias utilizadas como repertório em uma e enciclopédia em outra, a noção de vazio, de tema e de horizonte.

Nas últimas décadas impôs-se uma mudança de paradigma em relação às discussões críticas precedentes. Se em clima estruturalista privilegiava-se a análise do texto como objeto dotado de caracteres estruturais próprios, passíveis de serem descritos através de um formalismo mais ou menos rigoroso, em seguida a discussão passou a ser orientada para uma pragmática da leitura. Do início dos anos sessenta em diante, multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor, e hoje temos, leitores virtuais, leitores ideais, leitores-modelo, superleitores, leitores projetados, leitores informados, arquiteitores, leitores implícitos, metaleitores e assim por diante. (ECO, 1990, p. 1)

Umberto Eco classifica o texto como um mecanismo preguiçoso, que necessita de toda ajuda possível para que funcione, por isso, todo texto requer a participação de um destinatário que o atualize, seja capaz de correlacionar elementos textuais e também de preencher os espaços em branco, o não-dito. Quando o autor escreve um texto pressupõe a maneira como ele será lido, as ironias que precisam ser compreendidas e os trechos a serem percorridos com mais atenção pelo leitor, Eco denomina esse elemento textual previsto como leitor-modelo. Ressalta, no entanto, que o autor não deve esperar que esse leitor apareça

repentinamente, mas deve moldar o texto de forma a construí-lo por meio de diversas estratégias textuais.

Há certos *passos cooperativos* que leitor e autor devem obedecer para que as possibilidades interpretativas sejam construídas e o elo dialógico que possibilita a interação entre ambos não se rompa. A própria escolha de uma determinada língua já exclui aqueles que não a leem. A seleção de um tipo específico de conhecimento enciclopédico também elimina aqueles que não disponham desse conhecimento. Os passos cooperativos são: 1) dicionário básico, quando se lê *Era uma vez num reino longínquo uma bela princesa chamada Branca de Neve*, por exemplo, o leitor relaciona *princesa* com a palavra mulher, ser vivo; 2) regras de correferência em que o leitor não se confunda com expressões dêiticas e anafóricas: em *Ela era bela*, o leitor não teria dificuldade em fazer a relação entre o pronome *ela* significando Branca de Neve; 3) seleções contextuais e circunstanciais, em que o leitor relaciona os termos encontrados com o uso que se fez deles em textos/contextos anteriores; 4) hipercodificação retórica e estilística, em que o leitor é capaz de fazer hipóteses quanto ao contrato enunciativo, a partir do *frame*³⁹ "Era uma vez" saberá que os acontecimentos não devem ser entendidos como reais e há, por último, 5) inferências baseadas em quadros comuns e em quadros intertextuais, em que a hipótese se constrói fundamentada no que já foi lido/ouvido.

É importante ressaltar que o leitor que conhece o código linguístico em que o texto está escrito como o vocabulário e a gramática, mas não tem noção histórica, social e cultural do local em que o enredo está inserido, assim como desconhece expressões idiomáticas na língua alvo, terá muita dificuldade durante a interpretação. Ele será capaz de ler, mas não compreenderá e isso é mais comum do que se supõe em textos de línguas estrangeiras, em textos antigos e em revistas acadêmicas de áreas especializadas.

Cabe ainda destacar que as considerações de Eco não reduzem a figura do leitor a um simples decifrador de enigmas nem àquele que preenche espaços vazios. As expectativas do autor podem se mostrar frustradas quando o leitor-modelo foge do papel traçado a ele e percorre caminhos não pensados, mas que se sustentam por meio do texto, assim como as expectativas do leitor são derrubadas quando o texto o ilude, construindo uma hipótese e em seguida, mudando de direção.

A liberdade concedida ao leitor pela maioria das teorias da recepção é limitada por uma série de regras que norteiam a estrutura do texto, que detém mecanismos de controle para conduzir o leitor de modo a não deturpar o sentido das palavras lidas com interpretações

³⁹ Moldura, encenação.

próprias, pouco entrelaçadas ao contexto textual. O leitor tem a função de se indagar sobre o que deseja fazer com determinado texto, mas seus interesses não podem ultrapassar aquilo que a obra permite inferir, pois a interpretação só consegue êxito com bases verificáveis na malha de palavras lidas.

Walter J. Slatoff (1970, p. 66) pondera que o leitor deve trazer sua própria consciência e experiência para suportar os dispositivos de interpretação que encontra diante do ato de leitura, mas não deve ultrapassar as dimensões do próprio texto com elas. Todo conhecimento que enriquece é válido, mas é aprisionado pela demarcação textual, que exige que “por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente” (ECO, 2004, p. 42).

Há textos que são claramente dirigidos a determinado público, com propósitos já bem definidos desde o ato de sua produção, são, portanto, artifícios excludentes, mesmo que, ironicamente, sejam classificados por Eco como obra aberta, que se abre para inúmeras possibilidades interpretativas, mas todas norteadas pela decisão do autor de até que ponto é permitido ao leitor cooperar. Eco cita *Finnegans Wake*, de Joyce, para demonstrar como o leitor-modelo atua na compreensão da narrativa, que projeta um leitor ideal que disponha de muito tempo, tenha perspicácia associativa com uma enciclopédia vasta, consiga fazer leituras cruzadas, domine a língua inglesa e possua um dicionário de pelo menos duas mil palavras desta língua, sendo assim, a estratégia textual desta obra não concebe um leitor sem tais competências, ocasionando por isso a ilegibilidade do romance. O leitor-modelo nasce com o texto e nele é aprisionado, podendo desfrutar apenas da liberdade que o texto lhe permite.

Eco ainda destaca a definição de uso e interpretação, elementos opostos já que o uso corresponde à maneira deliberativa de se ler e compreender uma obra e a interpretação se norteia por meio de um limite, “sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo” (ECO, 2004, p. 43).

Destacam-se ainda os passeios inferenciais que o leitor-modelo faz de maneira a se deslocar do texto para procurar caminhos diferentes daqueles apresentados pelo autor, o que vai de encontro ao que Barthes (2012, p. 26) propõe durante o ato de leitura: o leitor deve levantar a cabeça das páginas lidas sempre que possível para ser capaz de pensar no significado e associação de alguma palavra e/ou de algum trecho.

Ao encontro do leitor-modelo definido por Eco, Ricardo Piglia (2006) postulou o último leitor, aquele que se empenha de corpo e alma na tarefa de decifrar a página escrita, no intervalo perigoso entre ficção e realidade: trata-se, assim, de um leitor extremo, imperfeito, porém real. Piglia aproxima as imagens do leitor-modelo e do detetive, personagem tão

presente nos romances contemporâneos, de modo que o leitor consciente de sua função e cooperativo na interpretação textual acerca-se do leitor atuante e investigativo, que tem em mente que o texto sempre conta duas histórias: aquela que transparece na superfície por meio das palavras e outra que se esconde no recôndito do que não está dito, ficando, dessa forma, subentendido nas entrelinhas.

A paratextualidade constitui importantes mecanismos de composição ficcional, uma vez que, por meio dos paratextos, o leitor mais atento pode ter uma vaga noção das intenções do autor, por isso as epígrafes são primordiais para o começo da leitura de um romance. Logo na epígrafe de *Serena*, McEwan esclarece que se propõe a escrever um romance sobre leitores e autores disfarçado entre o MI5 e a Guerra Fria e a frase extraída de *The File*, de Timothy Garton Ash, somente auxilia o leitor a preencher os vazios daquilo que lerá, pois se trata de um romance que se desloca entre o pessoal e o político, investigando arquivos de um jovem estudante e jornalista que trabalhava na Alemanha Oriental anos depois para reconstruir o passado, tanto de sua história pessoal quanto dos elementos ocultados em uma época conturbada politicamente.

Serena, observadora dos contos escritos pelo ficcionista Tom Healy, vê-se caracterizada em cada personagem feminina descrita e deseja ler além das palavras de T.H. Healy, decifrando também o ser humano que as escreve, o que se torna difícil ao se distinguir o autor-homem do autor-criador, estratégia textual assim como o leitor-modelo. Serena ainda tem todas as suas ações observadas pelo autor para se tornar personagem de um romance em construção, um espiona o outro, assim como leitor e autor observam-se mutuamente. Conseqüentemente, é necessário indagar: quem é o leitor-modelo em *Serena*? A própria personagem, leitora voraz, ou Tom Healy que monta as peças da vida do outro tal qual um quebra-cabeças; observa e lê as atitudes da protagonista e se coloca na voz autoral de outra pessoa para se tornar autor de sua própria história? Definitivamente o último, já que autor e leitor se fundem na figura de Tom.

Sendo o leitor tradutor do texto, mesmo que seja em sua língua materna, de modo a interpretá-lo e o tradutor um traidor do texto original, por inevitavelmente colocar suas impressões de leitura construindo um novo texto, pode-se afirmar que o leitor também é um novo autor do que lê, pois, por meio de sua perspectiva e impressão, ele produz um novo texto, mesmo que não seja escrito em palavras. Barthes afirma que tanto leitor quanto autor são produtores do texto. Para o crítico francês, o autor é tido como *scriptor*, aquele que existe apenas para produzir a obra, enquanto o leitor é o verdadeiro lugar em que todas as camadas de um escritura coexistem.

À exemplo do capítulo anterior o objetivo deste trabalho não é o de exaurir a questão do papel do leitor dentro do romance, mas apresentar teorias que possam fundamentar a análise que será realizada no último capítulo, tendo em vista o romance *Serena*, de Ian McEwan, e a compreensão responsiva que existem entre leitor e autor na narrativa.

4. CAPÍTULO IV: A COMPOSIÇÃO FICCIONAL E O PACTO NARRATIVO

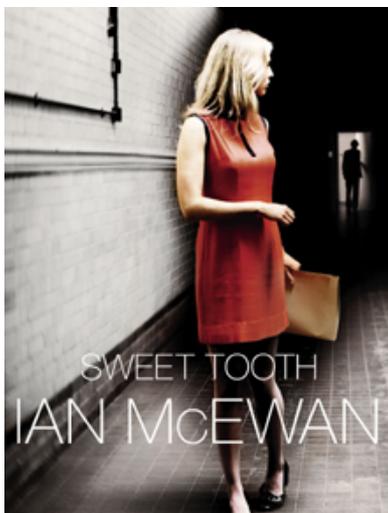
A leitura de qualquer livro começa antes da primeira palavra inserida no enredo: o título, a capa, a contracapa, a orelha, a epígrafe e, até mesmo, o nome do autor fornecem informações muito precisas sobre a obra que está prestes a ser lida. Muitos elementos são estratégias das editoras para aumentar a venda de determinado título. Em *Serena*, por exemplo, em sua versão original, em língua inglesa, o nome de Ian McEwan é destacado na capa e logo abaixo ressalta-se que ele é o autor de *Reparação*, o seu livro mais conhecido, que vendeu milhões de cópias em todo mundo e também foi sucesso de bilheteria em sua versão cinematográfica. Essa associação não é feita ao acaso, pois a editora almeja que a informação influencie o leitor que leu e gostou de *Reparação* a ficar curioso quanto ao enredo de *Serena* e, conseqüentemente, comprar a obra. Ambos têm a mesma estratégia narrativa: a de revelar um enredo metaficcional no último capítulo. Portanto, para o leitor que conhece as obras de McEwan, a associação entre os dois títulos não é aleatória, mas serve de pista para o que pode encontrar ao longo das páginas a serem lidas.

Nota-se, ainda, a mudança que ocorre no título do romance quando traduzido para outras línguas, o que também permite ao leitor entrever como a narrativa se delineará. O título na versão original, em língua inglesa, é *Sweet Tooth*, portanto, enfatiza-se a operação secreta do MI5 na qual Serena se engaja para recrutar escritores que contribuam para a guerra de ideias que acontece na década de setenta, por meio da qual ela conhece Tom Healy e se apaixona. O título em língua francesa, *Opération Sweet Tooth*, é ainda mais explícito ao enfatizar a palavra operação, ou seja, é por meio dela que o enredo do livro se desenvolverá. Em contrapartida, o título em língua portuguesa da versão brasileira, *Serena*, demonstra que a operação é apenas um subterfúgio para que o encontro entre Tom e Serena ocorra e que a personagem feminina é a figura central do enredo, pois é por meio da voz dela que a narração ocorre e por meio dela como personagem Tom Healy, controlando seus pensamentos e palavras, tece o romance que o leitor tem em mãos.

Para o mercado editorial a imagem de um livro é primordial para sua comercialização; por isso, além de enfatizar o nome do autor, o título do romance e algumas informações adicionais, as capas, além de se relacionarem com o enredo, devem chamar atenção em uma livraria de modo que convençam um número elevado de pessoas a comprarem determinado título. Por este motivo, analisaremos os elementos que as imagens estampadas nas capas de diferentes versões de *Serena* evocam e como eles se relacionam com

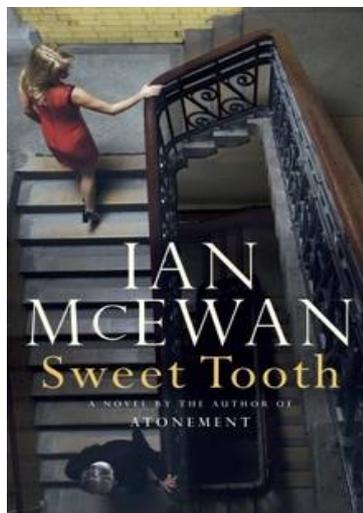
o enredo e os personagens do romance.

Imagem 1



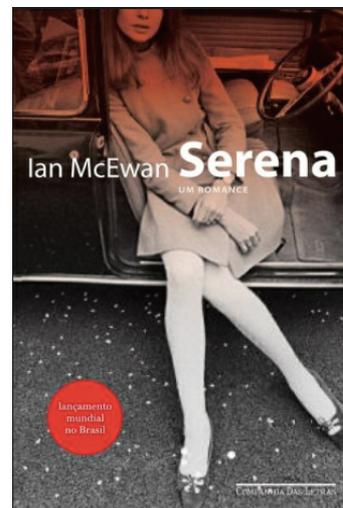
Edição dos Estados Unidos

Imagem 2



Edição do Reino Unido

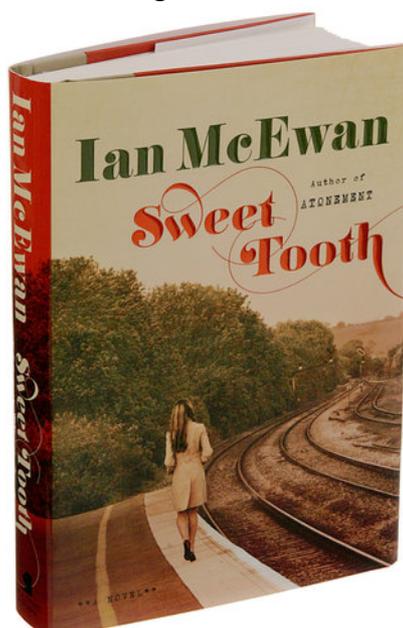
Imagem 3



Edição do Brasil

Nas três versões apresentadas acima a figura da protagonista é enfatizada, o leitor percebe que ela é uma jovem, loira e, provavelmente, muito bonita. Nas duas primeiras versões há uma figura masculina se distanciando, em direção contrária, à figura feminina, o que demonstra que os caminhos de ambos se encontram em algum ponto, mas podem seguir rumos diferentes. O enredo também é permeado por antíteses que tanto Serena quanto Tom Healy representam por meio de suas personalidades e ações, assim como os gostos literários dos dois personagens são distintos.

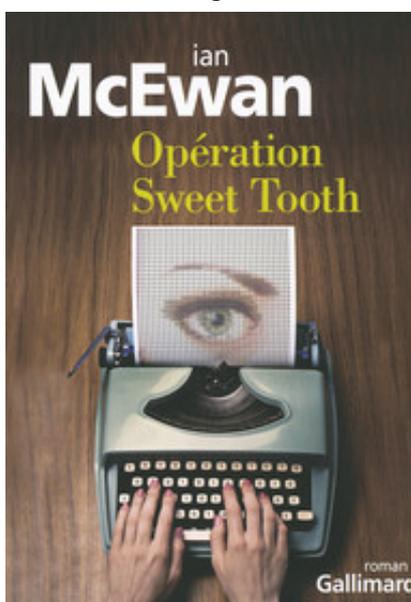
Imagem 4



Edição de capa dura em língua inglesa

Nesta versão a figura da protagonista ainda é enfatizada, mas ela caminha por uma estação de trem vazia, imagem que demonstra evolução, “uma etapa do nosso destino” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2008, p. 897). Em diversos momentos da narrativa Serena se encontra à bordo de um trem, seja lendo os contos de Tom Healy antes de conhecê-lo, seja indo encontra-lo em Bristol quando já era sua amante, seja voltando para casa e para tudo o que lhe lembrava a infância protegida na época do feriado natalino. Logo no primeiro parágrafo do romance, a protagonista nos avisa que, ao longo daquelas páginas, ela não será a mesma, deixará de ser quem um dia acreditou que era: aquela é a sua jornada e também a de outros que a influenciaram e moldaram ao longo de sua vida, principalmente Tom Healy, o autor-criador que se apropria de sua voz para escrever, em paralelo, à própria transformação.

Imagem 5



Edição da França

A edição francesa ressalta a figura do escritor – representado, inclusive, por mãos femininas – e antecipa o último capítulo do livro. Tom Healy, o autor-criador, se utiliza da voz de Serena para escrever o romance. Como um ventríloquo controlando sua marionete, ele molda pensamentos, palavras, atos e omissões da narradora protagonista. Somente o olho de Serena é enfatizado na página colocada na máquina de escrever, pois segundo um ditado popular os olhos são a chave para acessar a alma de uma pessoa, e é exatamente isso o que o ficcionista deseja ao se apropriar da voz de Serena, se apropriar e compreender todo o seu ser.

Do mesmo modo que os leitores são influenciados e julgam o livro pela capa, a orelha e a contracapa também são partes essenciais para apresentar a obra, elas divulgam o resumo do enredo, sem muitos detalhes, e uma pequena biografia do autor. Em geral, as

contracapas das versões apresentadas de *Serena* expõem pequenos trechos da crítica positiva que a mídia especializada – jornais e revistas de circulação nacional – teceu sobre o romance em questão, na versão brasileira de *Serena*, há ainda um pequeno resumo da obra e uma advertência: neste romance, o leitor também precisará ser um ótimo espião. A orelha é sutil e não conduz o leitor a nenhuma informação sobre o último capítulo, pois apresenta o enredo de um romance tradicional, na versão original pergunta-se “quem está inventando quem⁴⁰” (MCEWAN, 2012, s.p.), já na versão em língua portuguesa do Brasil a orelha se apega muito ao que rodeia a personagem, exagerando em sua personalidade e suas conquistas, acentuando a opinião de que o romance é uma “reflexão admirável sobre a arte de contar histórias” (MCEWAN, 2012, s.p.).

Entre os elementos paratextuais, há ainda a epígrafe, que por meio de uma pequena citação de outra obra, permite que o leitor perceba a essência do enredo que está prestes a ler, além de ser parte da intertextualidade do romance. A epígrafe de *Serena* é retirada do romance *The File*, de Timothy Gardon Ash e afirma: “Se pelo menos eu tivesse encontrado, em toda essa busca, uma única pessoa claramente má”. Por conseguinte, o leitor sabe que o romance trata de uma jornada em busca de algo e que, ao final do caminho percorrido, não houve um único indivíduo evidentemente mau em suas ações, todos tinham uma razão para mentir, assim o segredo de Tom Healy, revelado no último capítulo, é eximido de culpa, pois ele enganou Serena quanto ao romance assim como ela o enganou quanto aos motivos para contrata-lo como escritor em nome de uma fundação, as circunstâncias fizeram ambos vacilarem, errarem, enganarem aos outros e a eles mesmos, não o caráter de cada um.

A descrição de todos esses elementos foi feita de modo a demonstrar que o vínculo entre autor, leitor e texto ficcional começa antes mesmo da primeira palavra lida no enredo, todos os elementos são importantes para estabelecer a relação dialógica que analisaremos no último capítulo deste trabalho, cujo objetivo primordial é analisar alguns trechos da obra em que a figura do autor e do leitor se relacionam a partir da caracterização e da desconstrução de seus personagens, que transitam entre os dois papéis, de modo que as postulações teóricas desenvolvidas nos capítulos anteriores sejam aplicadas. Para isso, o romance *Serena* – que é composto por vinte e dois capítulos – será dividido em três partes: a primeira parte abrange os sete primeiros capítulos; a segunda perpassa entre o oitavo capítulo e o vigésimo primeiro e a terceira parte compreende apenas o último capítulo, pois é nele que a narrativa se modifica e revela explicitamente todo o seu aspecto metaficcional

⁴⁰ Tradução nossa. No original: “and whom is inventing whom?”

4.1. Romance (não) tradicional

O início de *Serena* é aquele de um típico romance, ou seja, apresentação das características dos personagens, desenvolvimento do enredo e, conseqüentemente, do conflito, ambientação de espaço e de tempo. Para o leitor tradicional, a descrição física e psicológica dos personagens, principalmente no que tange à protagonista, é normal, até mesmo, ordinária, ele acredita ler um enredo narrado em primeira pessoa pela jovem Serena Frome, que é filha de um bispo anglicano e de uma dona de casa; e cresceu com uma irmã dentro dos muros protegidos de uma catedral, em uma casa simpática, lustrosa, organizada e cheia de livros. Para o leitor modelo, que se detém aos detalhes, o primeiro parágrafo no qual a voz da protagonista adverte que há quase quarenta anos foi enviada em uma missão secreta do Serviço de Segurança britânico e não voltou em segurança é o primeiro sinal de que a narrativa não será tão tradicional quanto aparenta ser, por isso, a caracterização da protagonista se aproxima muito do estereótipo de garota inocente: ela é perfeita demais para ser confiável. O que permite entrever a voz do autor-criador Tom Healy quando a voz narrativa afirma que o local em que a protagonista viveu na infância era “estável, invejável, até idílico. Nós crescemos dentro de um jardim murado, com todos os prazeres e limitações que isso implica⁴¹” (MCEWAN, 2012, p. 8), Healy quase não acredita nessa tranquilidade que ela esboça, o que denota muito dele próprio, mesmo antes do leitor saber que ele será um personagem tão importante na história da vida de Serena e autor do romance que é lido. Uma segunda leitura que atente para esse trecho possibilita a percepção de que ele passou por dificuldades na infância. Claramente crescer perto de uma catedral moldou o caráter de Serena em sua infância e adolescência, tornou-a dependente emocionalmente da família e aumentou seu desejo de se libertar desse ambiente da única maneira que sabia: aceitar os argumentos de sua mãe de ir para Cambridge estudar matemática, mesmo sem ter muita certeza de que era isso que desejava fazer. Seus relacionamentos na faculdade são um reflexo da liberdade sexual conquistada na década de sessenta. O relacionamento com um homem mais velho, Tony Canning, transformou suas leituras, levando-a a interessar-se mais por história e política, e a conduziu para um emprego burocrático no MI5, onde, junto com todas as suas colegas arquivava documentos, e acreditava ser importante, um trabalho que ela só aceita, pois o "dinheiro estava acabando (...). Eu só podia voltar para a casa dos meus pais

⁴¹ No original: “all stable, enviable, idyllic even. We grew up inside a walled Garden, with all the pleasures and limitations that implies.”

então, virar filha de novo, criança, e encarar a indiferença do Bispo e o fervor organizacional da minha mãe⁴²" (MCEWAN, 2012, p. 50).

Assim como em *Sábado* – em que o narrador introduz o personagem Henry Perowne na primeira linha do romance não como um homem de família, um jogador de squash amador ou aquele que vive em um mundo amedrontado com a iminência de ataques terroristas, mas sim como um neurocirurgião, não há razão para introduzir essa qualidade antes da outras, a não ser o fato de que o personagem é definido pelo seu trabalho e todas as suas ações ao longo da narrativa o guiarão de volta ao cérebro humano e ao pensamento racional de que a genética é o fator que determina cada pessoa – em *Serena* a protagonista é definida pela proteção que a catedral de sua infância oferece, pois, mesmo que essa fase de sua vida seja apenas mencionada, todas as suas ações giram em torno de adquirir liberdade, sair do seio familiar e da maneira protetora com que todos ao seu redor a tratam, apenas quando ela enfrenta uma situação atípica, quando seu segredo é descoberto por Tom Healy e por todos que leem jornais, ela amadurece e se livra da imagem da garota inocente, do estereótipo da “mulher bonita, de minissaia, com cabelo louro caindo em cachos pelos ombros⁴³” (MCEWAN, 2012, p. 12), que não poderia ser bela e inteligente seguindo os padrões impostos pela sociedade. Ainda que, no início do romance ela admita que “gostava de estar por cima e de chegar no alto sem fazer muita força⁴⁴” (MCEWAN, 2012, p. 8) e, para isso, utiliza muito mais sua beleza do que sua inteligência. Essas palavras demonstram a voz do autor-criador entremeada na narrativa, já que é pouco provável que alguém admitiria algo assim de si próprio, mesmo que só em pensamentos, sendo assim, essa é a visão que Tom Healy possui da personagem que caracteriza e desconstrói com o propósito de escrever um romance.

A narrativa associa o caráter do Bispo, a quem Serena raramente chama de pai, à sua profissão, pois, já que o nome do mesmo é omitido intencionalmente pelo enredo, o leitor deve vê-lo apenas como um Bispo fazendo um sermão para sua congregação, mesmo que sua fé seja acomodada e razoável, identificando-o facilmente com as figuras de Tony Canning, o amante mais velho de Serena, e o bispo que assistirá o sermão de Giles Alfredus em um dos contos escritos por Tom Healy, Serena, por meio de um parênteses acrescenta, durante a leitura do conto, que naturalmente viu seu pai nesse papel, após a menção do fato de que o bispo do conto é conhecido por ser um sujeito irritadiço e intolerante. O nome da mãe de

⁴² No original: “my money was running (...) No choice then but to go back to my parents, become a daughter again, a child, and face the Bishop’s indifference and my mother’s organizing zeal.”

⁴³ No original: “a good-looking girl in a miniskirt, with blond hair curling past her shoulder blades.”

⁴⁴ No original: “I enjoyed being top, and getting there without much work.”

Serena também é omitido intencionalmente da narrativa para criar empatia com o leitor e demonstrar que ela pode ser qualquer mãe preocupada com o futuro dos filhos, mas alguém com uma autoridade natural para lidar com qualquer situação, seja convencer sua filha mais velha a ir estudar matemática em Cambridge, seja obrigar sua filha mais nova a fazer um aborto para não manchar o nome da família, alguém que preza as aparências acima de tudo, era a propagandista, a criada, a pessoa que facilitava a vida do Bispo a todo momento para que ele pudesse cuidar apenas de sua congregação. A irmã de Serena, ao contrário dos pais, possui um nome próprio, Lucy, e uma é a antítese da outra, “ela sempre falou mais alto, sempre foi mais mal-humorada, correu mais riscos, e tinha sido muito mais convencida do que eu pelo passo manco que a libertação dos anos de 1960 tinha já no final da década⁴⁵” (MCEWAN, 2012, p. 36), ou seja, na visão da protagonista, sempre foi mais inconsequente, de uma maneira que ela nunca ousou ser, mas gostaria.

As figuras masculinas com as quais Serena se envolve sexualmente no decorrer da narrativa, com exceção de Tony Canning, são similares em personalidade e aparência, menciona-se uma sucessão de namorados na época da universidade, mas o enredo enfatiza apenas Jeremy Mott, pois através dele Serena conhece Canning, “ele era um tipinho antiquado – esguio, nariz comprido, com um pomo de adão exagerado. Era descabelado, inteligente sem ser pretensioso, e extremamente educado⁴⁶” (MCEWAN, 2012, p. 18) e Maximilian Greatorex, colega de trabalho de Serena no MI5 e o responsável por contar toda a verdade a Tom Healy, a quem a voz narrativa associa a figura de Jeremy: tinha cerca de trinta anos, orelhas que se projetavam da cabeça, e era extremamente reticente, se por timidez ou superioridade ninguém sabia ao certo. Os dois representam a causa e a consequência, respectivamente, do relacionamento que Serena manteve com Tony Canning durante poucos meses. Ele é como um guia do que vale a pena ler e saber, por isso desde que eles se conhecem é imposta uma certa distância entre os dois, apesar do relacionamento amoroso, o leitor deve se ater ao fato de que por causa dele Serena se engaja na leitura de assuntos referentes à história e política e é recrutada pelo MI5. Por este motivo, o conflito que permeia o romance pode existir, a voz narrativa reconhece que ele pertencia aos bons e grandes, mas adverte que “ele ia mudar minha vida e agir com generosa crueldade enquanto se preparava

⁴⁵ No original: “She was always louder, feistier, a bigger risk-taker, and had been far more convinced than I was by the liberating sixties as they limped into the next decade.”

⁴⁶ No original: “He was of a certain old-fashioned type – lanky, large-nosed, with an outsized Adam’s apple. He was unkempt, clever in an understated way, and extremely polite.”

para embarcar numa jornada que não tinha esperança de volta⁴⁷ (MCEWAN, 2012, p. 24) e o leitor é lembrado de que aquela história já aconteceu há quarenta anos e seus fatos podem ter se perdido no decorrer do tempo ou podem ter sido modificados por uma questão estética ou composicional.

As personagens femininas com as quais Serena tem contato profissionalmente – e que o enredo ressalta – são um contraponto da personalidade da protagonista, mas revelam o desejo que ela tem de se tornar uma delas. A primeira delas é a editora da revista semanal *?Quis?* na qual Serena tinha uma coluna “O Que Eu Li Semana Passada” onde escrevia textos leves com resumos e percepções dos livros que lia (ou devorava). Rona Kemp lhe deu uma oportunidade de escrever enquanto ela era uma estudante mediana de matemática e se tornou uma editora conhecida em todo mundo no decorrer dos anos. Outra personagem bem sucedida é Millie Trimmingham, a mãe solteira que um dia se tornaria diretora geral do MI5, baseada em Stella Rimington, a primeira mulher que se tornou diretora da agência na década de noventa. A última personagem feminina enfatizada não é célebre, mas é amiga de Serena e também trabalha no MI5, Shirley Shilling tem um nome aliterativo, sorriso de canto de boca e um gosto antiquado em termos de diversão, é o oposto de Serena e de todas as outras garotas que trabalham na organização, é exótica, extrovertida, a descrição dela é exagerada e caricata, pois, segundo o enredo, ela tinha viajado mais que quase todo mundo que trabalhava no MI5, no ano seguinte à sua formatura ela foi de carona sozinha até Istambul, vendeu sangue, comprou uma moto, quebrou a perna, o ombro e o cotovelo, se apaixonou por um médico sírio, fez um aborto e veio da Inglaterra num iate que partia da Anatólia em troca de cozinhar um pouco a bordo, esses, provavelmente, são todos os comentários que circulavam no MI5 à seu respeito, pois ela pertencia a uma classe social mais baixa a todas as mulheres que ali trabalhavam e sua personalidade não submissa possibilitava que a imaginação de todos fosse fértil, mas ela era apenas mais uma jovem que queria se tornar uma escritora publicada. Todas essas mulheres tinham a liberdade que Serena almejava e refletiam a transformação pela qual a sociedade patriarcal passava na década de setenta quanto aos papéis atribuídos a cada gênero.

A caracterização das personagens é essencial para que o leitor modelo seja capaz de participar do jogo metaficcional proposto, assim como esteja apto a desvendar o não-dito pela narrativa, pois Serena é o conjunto de todas as pessoas com quem convive, é uma parte de cada um: por meio do(s) outro(s) ela se compõe como personagem e evolui, assim como

⁴⁷ No original: “He would change my life and behave with selfless cruelty as he prepared to set out in a journey with no hope of return.”

Tom Healy, que por meio da voz da protagonista revela, mesmo sem intenção, muitos aspectos de sua personalidade. Do mesmo modo que o leitor é conduzido pelo enredo a criar falsas expectativas quanto ao mesmo, as expectativas quanto aos personagens são frequentemente desafiadas, eles não são quem aparentam ser: Canning é um espião, não somente um professor, Jeremy confessa que é homossexual e Max trai a confiança de Serena revelando à Tom Healy que ela o enganou quanto à fonte que financiava seu tempo livre para escrita, assim sendo, o romance sugere que não podemos confiar em tudo que os outros aparentam ser, nem no que nós mesmos mostramos aos outros, somos enganados por máscaras e enganamos demonstrando inverdades a todo momento, assim como a narrativa metaficcional de McEwan ilude constantemente seu leitor.

Mesmo que a voz ficcional tente frequentemente (re)afirmar que aquilo que menciona é indubitável, há sempre lacunas deixadas com a intenção de que o leitor-modelo perceba nas entrelinhas tudo o que está sendo omitido. Com respeito aos finais de semana idílicos que passa em um chalé isolado de Suffolk com o amante, Tony Canning, Serena afirma que se lembra de tudo, no entanto acrescenta: “Tony e eu fizemos muitas dessas refeições naquela mesa, mas essa pode representar todas⁴⁸” (MCEWAN, 2012, p. 29), ou seja, o autor-criador opta por aglutinar momentos que se passaram durante os encontros entre os amantes em um único jantar, tornando irrelevante a afirmação da protagonista de que se lembrava de tudo, ignorar fatos e selecionar só aquilo que é primordial para o desenvolvimento do enredo é uma escolha que afeta todo o processo composicional, o leitor, mais uma vez, é advertido pelo autor-criador de que o narrador em primeira pessoa não é confiável, a voz feminina tentará guia-lo por caminhos incertos, mas ele deve se ater sempre aos detalhes e às ambiguidades contidas nas palavras. A narradora relembra, em muitos trechos do romance, as obras de Jane Austen, fazendo um paralelo entre suas heroínas e sua própria vida. Esse grande número de menções não ocorre por acaso, pois o leitor é conduzido a comparar à vida de Serena com as heroínas do século XIX descritas por Jane Austen, como se a primeira estivesse vivendo ainda em um mundo antiquado, em que o papel da mulher na sociedade era irrelevante, inserida em um romance escrito com técnicas composicionais tradicionais, sem nenhum truque.

A voz do autor-criador ainda aparece em vários trechos de modo a alertar o leitor para não se deixar ser conduzido passivamente por uma voz narrativa que é parcial no relato dos fatos. O leitor-modelo que se prende aos detalhes argumentará que a blusa de seda que

⁴⁸ No original: “*Tony and I ate many similar meals at that table, but this one can stand for the rest.*”

Serena sempre usava em seus encontros e foi a razão do fim de seu relacionamento com Tony Canning é feita de um tecido que não deve ser colocado em uma máquina de lavar, como lhe foi sugerido pelo amante, assim como uma jovem mulher que vive na década de setenta, em plena revolução feminista, não se deixaria ser conduzida tão facilmente por uma figura masculina, mas perceberá também que o fato da protagonista jogar xadrez na adolescência e mencionar a famosa posição de Saavedra durante sua entrevista no MI5 é uma antecipação do que virá no último capítulo, já que nessa posição rei e peão vencem rei e torre, sendo o rei o autor-criador do romance, Tom Healy, o peão, a protagonista e narradora, Serena Frome e a torre, o MI5. Só quando Tom e Serena se encontram e trabalham juntos, utilizando um ao outro, sem segredos eles são capazes de amadurecer como pessoas e estabelecer vínculos em uma relação sincera.

Enquanto o futuro se faz presente na narrativa por meio de expressões como “naqueles dias”, “naquele tempo”, aqueles foram os anos em que, naqueles dias tumultuosos, ou ainda, “agora que o espelho já conta uma história diferente⁴⁹” (MCEWAN, 2012, p. 23), a voz do autor-criador tenta recuperar o início da década de setenta contextualizando os fatos que afetam direta ou indiretamente a vida da protagonista como a Guerra Fria, ainda presente por meio da cultura; o conflito sangrento na Irlanda do Norte; a greve dos mineradores que afetou o abastecimento de energia e provocou a semana de três dias; a crescente crise econômica da Grã Bretanha, aliada ao uso de pequenos objetos característicos desses anos ingleses como a máquina de escrever elétrica e a minissaia, além dos títulos de livros e autores citados. McEwan afirma, em entrevista, que a década de setenta foi um importante fator para começar a escrita do romance.

Prefiro refletir sobre meus romances. Por muito tempo eu estive interessado no assunto sobre a *Encounter* [Stephen Spender renunciou ao cargo de editor da revista literária *Encounter*, em 1967, depois que foi revelado que a CIA o tinha financiado secretamente], e eu me perguntei se havia algo lá para mim; depois que eu terminei *Na Praia*, que se passa no início dos anos 60, eu pensei: mais cedo ou mais tarde eu vou escrever sobre a Inglaterra na década de 70. Então eu acho que era ambos. Então, eu só peguei o meu caderno verde e fiz Serena começar a falar - embora um pouco contra a minha vontade. Porque eu tenho um preconceito contra narrativas em primeira pessoa. Há muitas delas. Elas são muito fáceis; é só ventriloquismo e os autores podem esconder seu estilo terrível atrás de caracterização. Qualquer número de clichés é permitido..⁵⁰ (COOKE, 2012, s.p.)

⁴⁹ No original: “Now that the mirror tells a different story.”

⁵⁰ Tradução nossa. No original: “I rather drift into my novels. For a long time I've been interested in the *Encounter* affair [Stephen Spender resigned as the editor of the literary magazine *Encounter* in 1967, after it was revealed that the CIA had been covertly funding it], and I wondered if there was something in there for me; after I finished *On Chesil Beach*, which is set in the early 60s, I thought: sooner or later I'm going to write about England in the 70s. So I think it was both. In the end, though, I just took up my green notebook and got Serena to start talking – albeit somewhat against my will. Because I've got a prejudice against first-person narratives.

É irônico pensar que Ian McEwan sempre demonstrou ceticismo com relação aos narradores em primeira pessoa e se utiliza de um deles para compor sua narrativa. No entanto, após o último capítulo, o leitor é capaz de perceber que a voz narrativa de Serena é apenas um instrumento do qual o ficcionista Tom Healy se utiliza para compor o seu romance e para construir a personagem ele deve pensar e se comportar como ela, não se esquecendo de todos os outros que compõem seu construto ideológico e influenciam, também, a voz do próprio autor-criador.

É praticamente impossível ao leitor, mesmo o mais tradicional entre eles, não perceber que é retratado na narrativa por meio da própria protagonista, que se revela uma leitora voraz, que “passava correndo por esses mesmos livros, jogava conversa fora sobre eles (...) ler não era o meu jeito de pensar em matemática. Mais que isso (...) era o meu jeito de não pensar⁵¹” (MCEWAN, 2012, p. 12-13), a velocidade de leitura não lhe incomoda, ela se orgulha dela e tudo é material para horas em companhia das palavras, que ela apreende, mas não se prende aos sentimentos evocados por e para elas. A caracterização do tipo de leitora que Serena revela ser é mais um lembrete de que a narrativa não é confiável e o leitor não deve apenas ler as palavras, mas interpretá-las, examiná-las em busca de ambiguidades e, se possível, analisá-las em contexto com os personagens e o enredo perscrutando as pequenas pistas deixadas pelo autor-criador, que o conduzirá ao propósito real da narrativa. O leitor-modelo também é advertido que os autores mencionados por Serena são relevantes, pois além de revelar (ou não) sua preferência no quesito leitura, eles, frequentemente, modificam seus pensamentos e moldam sua ideologia, como Soljenítsin, que a fez pensar como as pessoas viviam fora de seu mundo perfeito e protegido pela catedral e a influenciou de tal modo contra o comunismo que ela aceitou sem pestanejar a missão designada a ela no MI5. As marcas que o autor deixou em seus pensamentos são as mesmas que o marcador de livros encontrado no chão do seu quarto, pois permitem pensamentos diversos daqueles com que ela estava acostumada e um medo constante de estar sendo vigiada. O marcador é o único objeto que Serena possui como lembrança de que o relacionamento fugaz com Tony Canning realmente aconteceu. Foi um presente simples que ele lhe concedeu de modo a evitar que ela amassasse os livros e, conseqüentemente, os rasgasse, dobrando as lombadas para marcar a última página lida, as marcas deixadas por um marcador de páginas em um livro são mínima,

There are too many of them. They're too easy; it's just ventriloquism and authors can hide their terrible style behind characterisation. Any number of clichés are permitted.”

⁵¹ No original: “I raced through the same books, chatted about them perhaps (...) Reading was my way of not thinking about maths. More than that (...) it was my way of not thinking.”

mas estão presentes, assim como as marcas que serão deixadas tanto no leitor quanto nos personagens que não serão os mesmos após a última página do romance.

As palavras lidas influenciam o modo de pensar sobre a própria vida e sobre a sociedade, por isso o MI5 tinha a intenção de financiar escritores que pudessem criar artigos e livros que refletissem o pensamento anticomunista do governo inglês na década de setenta e fossem favoráveis ao sistema capitalista em voga. Tom Healy é apresentado como o único romancista no quadro de escritores recrutados, alguém formado em letras pela Universidade de Sussex, com louvor e distinção, que fez um mestrado em relações internacionais sob orientação de Peter Calvocoressi, e agora está fazendo um doutorado em literatura. Ele publicou uns textos em jornais e cinco contos dos quais se orgulhava, procurava editor, mas também precisava achar um emprego de verdade para quando seus estudos acabassem, ou seja, o candidato perfeito para exercer a função que o MI5 esperava dele. O fato curioso sobre o nome de T.H. Healy, como gosta de ser publicado, é que na versão em língua inglesa que foi lançada depois da versão em língua portuguesa no Brasil, onde o romance teve seu lançamento mundial aproveitando a presença de Ian McEwan para a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), o nome teve de ser modificado para Tom Haley a fim de evitar problemas legais, já que, por coincidência, há um professor de literatura na Universidade de Sussex com o mesmo nome, Tom Healy, a quem McEwan foi apresentado após ser convidado para receber uma medalha na mesma universidade onde se graduou. A introdução do personagem no romance *Serena* possibilita ainda mais um aviso ao leitor: "de certa forma, foi aqui que a história começou, no momento em que entrei no escritório e me explicaram a missão⁵²" (MCEWAN, 2012, p. 108-109), assim, todos os seis capítulos anteriores são importantes, mas do ponto de vista do ficcionista Tom Healy, não por causa da voz narrativa de Serena.

A narrativa possui muitas nuances que devem ser identificadas pelo leitor para que o propósito do autor-criador seja exposto não apenas no último capítulo, mas ao longo de todas as palavras inseridas no enredo, até mesmo quando ele possui características típicas de um romance tradicional.

⁵² No original: "In a sense, this is when the story began, at the point at which I entered the office and had my mission explained."

4.2. Os contos de Tom Healy

O ponto de vista de Serena sobre a personalidade de Tom Healy é enfatizada antes mesmo que ela possa conhecê-lo e analisá-lo pessoalmente como candidato apto a participar da operação do MI5 que se intitula *Tentação*, já que ela faz a leitura de todos os contos que ele publicou e que se configuram em metáfora do próprio romance, pois Serena se identifica constantemente com as personagens femininas descritas. A voz narrativa também controla o fluxo de informações para o leitor empírico que só conhece o enredo de cada conto por meio dos pontos que a leitora Serena destaca, o leitor lê somente os aspectos que ela julga importantes. É interessante pontuar, no entanto, que os elementos foram selecionados por meio da voz do autor-criador, Tom Healy, na perspectiva da protagonista. Ela lê um conto de cada vez em diversos momentos e a ordem de leitura desses contos é relevante para a formação da opinião que a personagem terá do ficcionista Tom Healy e do mundo que ele habita, pois a leitora tradicional que Serena demonstra ser associa a personalidade do próprio escritor com diversos de seus personagens, evocando-os em muitas situações distintas.

“Eu me acomodei na poltrona, inclinei a luminária nova e peguei meu marcador de estimacão. Estava com um lápis pronto, como quem se prepara para uma aula⁵³” (MCEWAN, 2012, p. 123). É dessa maneira que Serena se prepara para ler o primeiro conto e tecer suas impressões. Ela ainda acrescenta, antes da leitura, que o conto tinha sido publicado na *Kenyon Review* no inverno de 1970 e o tema era um sujeito com o nome pavoroso de Edmund Alfredus, a primeira informação que reflete seu ponto de vista e que, para o leitor empírico, se revela errônea, pois, apesar de Edmund ser o personagem principal, o tema central do enredo não é exatamente ele. Em alguns momentos há trechos em itálicos que, pressupõe-se, são extraídos do conto que a personagem lê, trechos que caracterizam personagem, lugares e situações. O conflito se desenvolve a partir da gripe agravada por uma laringite que o vigário anglicano e irmão gêmeo de Edmund contrai, o que o impede de realizar um sermão em sua congregação para a inspeção de um bispo, como são gêmeos idênticos, eles decidem que Edmund, estritamente ateu, fará o sermão no lugar de Giles. Serena julga o enredo de acordo com seus gostos de leitura, faz pausas para reflexões, compara os personagens com as vozes daqueles que a cercam, “Edmund me lembrava Max, e Jeremy. E Tony acima de tudo. Aqueles homens ignorantes, amorais, inventivos, destrutivos,

⁵³ No original: “I settled myself into my armchair, angled my new reading lamp and took up my bookmark fetish. I had a pencil at the ready, as though preparing for a tutorial.”

homens determinados, egoístas, gélidos, gelidamente atraentes⁵⁴” (MCEWAN, 2012, p. 129) e se surpreende com o que o autor decide para a composição ficcional: “Não tinha me ocorrido que, com metade do conto contado, Healy fosse introduzir outro personagem importante. Mas ela estava lá durante todo o culto, (...) sem que Edmund a percebesse. O nome dela é Jean Alise⁵⁵” (MCEWAN, 2012, p. 130). A personagem se apaixona perdidamente pelo vigário, descobre que ele é, na verdade, o irmão gêmeo Edmund; segue-o até Londres, onde eles têm um envolvimento amoroso e, quando ele decide retornar para a ex-mulher, Molly, ela não aceita, escreve várias cartas para o casal, aborda as crianças no caminho da escola, liga várias vezes todo dia e diariamente fica plantada na frente de casa, esperando qualquer membro da família que ouse sair. A polícia não faz nada pois afirma que Jean não está violando lei alguma; o casamento de Edmund se esgota mais uma vez e chega ao fim. Depois de perder seu cargo no Parlamento, ele decide se casar com Jean, se mudar para a linda casinha dela em Sussex e frequentar a congregação na qual seu irmão era vigário. Para o leitor-modelo que conhece as obras publicadas por McEwan, Jean Alise assemelha-se ao personagem Jed Parry, de *Amor sem Fim*, pois ambos possuem uma doença psiquiátrica, a síndrome de Clérambault, mesmo que essa informação não fique explícita, mas as atitudes dela relembram muito as atitudes dele. Jean também é tal qual a narrativa metaficcional, pois ela permanece escondida ao longo da narrativa e é o elemento surpresa que modifica todo o enredo, assim como a metaficcionalidade que se revela no último capítulo de *Serena*. O título do conto, *Eis o amor*, só é revelado ao final e, ao contrário do sermão proferido pelo falso vigário, Edmund Alfredus, demonstra o amor obsessivo em vez de benigno. A narrativa é cíclica, começando em um vicariato e retornando ao mesmo lugar, mas o personagem que o conto descreveu no início não é o mesmo do fim: ele se transforma com o enredo. Assim como em *Serena*, o início da narrativa, sutilmente, adverte sobre o fim, apesar de enfatizar o personagem masculino, a ambientação em uma igreja, que em determinado ponto de vista se apresenta “sob a forma de um busto de mulher” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2000, p. 500), favorece a importância conferida à personagem feminina, sobre a qual o enredo se constituirá. Edmund, cansado da perseguição, é confinado em um mundo que não é o dele, o mundo de Jean Alise, ao qual ele se adapta, como ocorre com Tom Healy ao longo do romance, que se vê preso ao mundo de *Serena*, do qual ele precisa ser um exímio conhecedor

⁵⁴ No original: “Edmund reminded me of Max, and of Jeremy. And of Tony most of all. These clever, amoral, inventive, destructive men, single-minded, selfish, emotionally cool, coolly attractive.”

⁵⁵ No original: “It had not occurred to me that with almost half of the story told, Haley would introduce another important character. But she was there all through the service, (...) unnoticed by Edmund. Her name is Jean Alise.”

de modo a compor seu romance. Serena se indaga, ao fim do conto, se ao conhecer o autor, o leitor compromete a própria leitura com sua figura: “Talvez Alfredus – um homem sem importância, acima de tudo – representasse o tipo de pessoa que Healy tinha medo de virar⁵⁶” (MCEWAN, 2012, p. 135); e se aproxima da própria personagem feminina quando a descreve como “tão insegura, destrutiva, encantadora⁵⁷” (MCEWAN, 2012, p. 175).

Durante a leitura do primeiro conto, a voz narrativa de Serena atribui significado especial ao bispo irritadiço e intolerante que ouvirá o sermão do vigário, um dos gêmeos, e, ainda, destaca entre parênteses a informação de que naturalmente, viu seu pai nesse papel, compartilhando suas impressões de leitura com o leitor empírico; outro leitor, que não tivesse um bispo como pai, não teria destacado esse traço da personalidade da autoridade eclesiástica, talvez nem o mencionasse como personagem, já que ele não é relevante para a continuidade do enredo. Há ainda um único asterisco, no espaço entre parágrafos da página dezoito que a faz pausar as leitor e refletir sobre o próximo passo do enredo, o que ela gostaria que acontecesse era que o sermão sobre o amor que Edmund proferiu o comovesse e o levasse de volta para a mulher e os filhos, mas logo em seguida ela admite que isso não é muito comum nos contos modernos. Ela ainda destaca que ficou com a esperança que a narrativa seguisse o bispo até sua casa, pois não queria que seu pai sumisse de cena, já que ela estava se sentindo nostálgica, lembrando de sua infância, como leitora ela “só queria o meu mundo, comigo dentro, devolvido para mim de maneira artísticas e de uma forma acessível⁵⁸” (MCEWAN, 2012, p. 129). Nesse momento de introspecção, em que Serena encara o asterisco, McEwan permite que o leitor tenha uma pausa para refletir e perceber a mudança que ocorre entre os detalhes da história de Healy e aqueles selecionados pela personagem para recontar o enredo por meio de sua voz parcial.

A leitura do segundo conto se inicia depois de Shirley Shirlling revelar para Serena que o MI5 deseja obter informações sobre ela, por isso a está seguindo, o que tinha feito Shirley ser demitida naquele dia já que ela se recusou a conceder suas impressões sobre a conversa política que eles a motivaram a ter com Serena. Desconfiando de tudo e de todos, amedrontada com o fato de que cada passo seu estivesse sendo vigiado, Serena inicia a leitura do conto *Amantes*, em que Neil Carder tinha uma vida vazia e sem graça, pois a fortuna repentina, que ninguém sabia de onde tinha vindo, o afastou dos amigos do funcionalismo

⁵⁶ No original: “Perhaps Alfredus – not a necessary man after all – represented the kind of person Haley feared he could become.”

⁵⁷ No original: “so insecure and destructive and alluring.”

⁵⁸ No original: “All I wanted was my own world, and myself in it, given back to me in artful shapes and accessible form.”

público e o tornou ainda mais recluso; um dia, uma manequim lhe chamou atenção na vitrine de uma loja, a leitora Serena enfatiza que segundo o personagem ela estava afastada do grupo de outros manequins, alheia a tudo, se indagando sobre como poderia se libertar, então Carder decide comprá-la, juntamente com roupas e acessórios e a leva para sua casa, eles se tornam amantes, o silêncio dela alimenta o amor dele que vive em uma fantasia doce e agradável até que suspeita que Hermione, a manequim nomeada como sua ex-mulher, se afasta cada dia mais, suas dúvidas crescem à medida que Abeje, a empregada da casa, tem certas atitudes ríspidas, o que o leva a suspeitar de que as duas eram amantes, já que Hermione não tinha contato com ninguém mais, durante uma crise de ciúmes e ira ele mata a manequim sufocada durante a relação sexual; o conto termina de maneira irônica, pois Abeje, apesar de ter sido demitida por meio de um bilhete, encontra todas as joias, sapatos e vestidos de seda, que ela pensava pertencer à uma amante secreta do patrão que tinha como gosto excêntrico utilizar uma manequim para expô-las, em um saco de lixo e desfila com todas as roupas para o marido, acrescentando que a amante tinha abandonado Carder e isso tinha acabado com ele. Como já foi mencionado nos capítulos anteriores desse estudo, esse conto é uma adaptação de um conto escrito por Ian McEwan na década de setenta, *Dead as They Come*, e publicado na coletânea intitulada *In Between the sheets*; por isso é relevante tecer comparações entre um e outro, mesmo que ambos não sejam iguais, com o propósito de demonstrar como a voz da leitora influencia o leitor empírico narrando somente partes do conto, selecionando as informações que julga mais apropriadas aos seus gostos literários e propósitos narrativos. No conto escrito por Ian McEwan, o narrador é o próprio personagem masculino, portanto a descrição de seus sentimentos é mais elaborada, assim como as motivações de sua mente para fantasiar e possuir um amor platônico por uma manequim, que, quando aparece no conto, assemelha-se mais a uma modelo que o personagem diz admirar praticamente todos os dias, observando suas roupas. Só quando ele a compra é que se revela ao leitor o que ela é realmente, a obsessão que ele sente por ela, seu silêncio que lhe apraz porque, em seu trabalho como empresário do ramo telefônico, ele está sempre com pressa, cercado de vozes e em casa ele deseja o silêncio, uma relação descomplicada. A empregada nigeriana Abeje não existe no conto original, mas seu papel é desempenhado pelo motorista Brian: ele desperta o ciúme no personagem, que não é nomeado nessa versão, e o motiva a matar sua amante sufocando-a com um travesseiro. O controle das informações por meio da leitura de *Serena* permite apenas que o resumo do enredo seja narrado, as emoções, motivações e pensamentos do personagem não é acessível ao leitor empírico, o que evita que o mesmo crie empatia por Neil Carder e só não o julga louco, pois as impressões de Serena sobre a leitura não o conduzem à utilização

desse adjetivo. Serena interrompe, mais uma vez a leitura, dessa vez não por um asterisco, mas para beber chá, mas esse momento a leva a indagar se Neil Carder seria mais um personagem a ser pisoteado pela botina narrativa de Healy por ter entendido tudo errado e, novamente, ela espera pelo que virá, mas dessa vez ela não faz previsões felizes, por já conhecer o estilo do autor, ela afirma que “não havia a menor possibilidade de que essa história melosa terminasse bem⁵⁹” (MCEWAN, 2012, p. 149). A fantasia construída em torno do personagem que julga ter a vida perfeita ao lado do objeto de seu amor e afeição é a mesma construída por Briony, em *Reparação*, um mundo idealizado onde sua irmã Cecilia pode ser feliz com Robbie, o amor de sua vida, o que nunca seria possível se não fosse por meio da fantasia. Assim como a manequim, a narrativa revela, em seu último capítulo, que Serena é a fantasia de um homem sobre uma mulher, pois um ficcionista apropria-se de suas palavras, gestos, pensamentos e, até mesmo se seus livros lidos para tecer um romance em que o grande tema é a relação dialógica entre observador e observado, autor e leitor, já que Tom Healy ora se comporta como autor-criador, ora como leitor-modelo. De certa forma ele é a personificação dos vigilantes que Serena teme, pois segue os passos da personagem na narrativa, se apropria de sua voz para criar seu romance. Além disso, Serena ainda é similar à manequim, pois ambas são imagens distorcidas de pessoas que os personagens masculinos conheceram no passado; a última relembra a ex-mulher de Carder, tendo até o mesmo nome, e a primeira é a versão de Tom Healy da mulher que amou, uma versão em que as características que ele amava e odiava são enfatizadas na personalidade da personagem; suas ações são, em diversos momentos, exageradas e seus sentimentos e pensamentos em torno dos contos são aqueles expressos por meio de palavras ao ficcionista ou, em sua maioria, aqueles que Healy deseja que ela tivesse.

Serena se encontra com Tom Healy pela primeira vez no escritório dele na universidade de Sussex e admite estar nervosa, já que nas últimas semanas tinha se tornado íntima da sua versão particular de Healy e tinha lido as suas ideias a respeito de sexo e ilusão, orgulho e fracasso; portanto primeira impressão que tem dele é associada diretamente aos seus próprios personagens, “mas ali estava ele, irmão gêmeo, vigário presunçoso, deputado trabalhista inteligente e com um grande futuro milionário solitário apaixonado por um objeto inanimado⁶⁰” (MCEWEAN, 2012, p. 170). O terceiro conto é relido no trem em que Serena volta para Londres, mas pela primeira vez apresentado ao leitor empírico do romance, tem

⁵⁹ No original: “There was no possibility of this clammu tale ending well.”

⁶⁰ No original: “But here he was, twin brother, smug vicar, smart and rising Labour MP, lonely millionaire in love with an inanimate object.”

como personagem principal Sebastian Morel, professor de francês que tenta fazer a diferença, mas se sente desmotivado a prosseguir, foi um ávido montanhista em sua juventude, tem um casamento praticamente arruinado pela falta de dinheiro e um assalto que ele sofre as vésperas do natal quase arruína tudo. Sua esposa desconfia de que ele tenha forjado tudo e ficado com o dinheiro que eles tinham economizado para os presentes, o que o feria, já que ele trabalhava duro, era franco, fiel e não tinha segredos. Um dia a esposa liga na escola onde ele trabalhava dizendo que a casa em que eles moravam foi assaltada. Os ladrões tinham levado poucos itens, mas todos eram coisas significativas para ele, incluindo seu equipamento de montanhismo, com exceção de um secador que pertencia à sua esposa, mas que não lhe faria muita falta porque ela tinha dois. Dias depois ele é chamado na delegacia de polícia e vê em uma filmagem de uma loja de penhores a sua esposa tentando vender as coisas que supostamente tinham sido furtadas de sua casa. Ele fica indeciso quanto a confrontá-la ou não durante o jantar naquela noite e a desconfiança os leva a uma relação sexual como há muito tempo não tinham. O final é aberto às interpretações do leitor. Serena adverte que, para ela, “a desolação ficava por vir, fora da página. O leitor era poupado do pior⁶¹” (MCEWAN, 2012, p. 195).

Em “Penhorgrafia”, como o conto é denominado, Serena afirma que, em sua opinião, Tom Healy gastou muito tempo com o frango de despedida e aquilo lhe pareceu especialmente arrastado em uma releitura o que a fez ficar tentada a pular toda a descrição que ela julgava desnecessária de uma vez e ler as últimas palavras logo. Ao longo do conto há um pensamento determinista que remete ao personagem de Henry Perowne, em *Sábado*. No último ele acreditava que uma pessoa seria o que sua genética determinasse, no primeiro, Sebastian Morel deseja ir contra o pensamento de culpar a pobreza por tudo, mas falha ao prestar queixa na polícia pelo assalto que sofreu, no qual o assaltante era apenas um menino de cerca de dezesseis anos de idade, caribenho, com uma faca de cozinha, grande e serrilhada, sem culpa da situação em que vive. A descoberta de que a esposa havia fingido o assalto à sua própria casa fez Sebastian Morel perceber que não a conhecia tão bem quanto imaginava: todos podem manter segredos, assim como Tom não conhece as verdadeiras intenções de Serena, pois, no primeiro encontro dos dois, ela omite que trabalha para o MI5 e que a organização irá financiá-lo para que ele tenha tempo livre para escrever; já Serena é enganada por Tom, que se utiliza dela para escrever seu romance; também o próprio leitor é enganado pelos truques narrativos do romance que lê, o qual descreve toda a ruína que ocorre ao redor

⁶¹ No original: “The desolation was to follow, off the page. The reader was spared the worst.”

dos personagens, seja no contexto histórico (a greve dos mineiros, o colapso econômico da Grã Bretanha), seja no contexto familiar (o aborto da irmã dela e o alcoolismo da irmã dele), mas não menciona a ruína que acometerá eles mesmos quando todos os segredos forem descobertos.

Os personagens dos contos ainda se fazem presentes quando Serena e Tom se tornam amantes em uma tarde de sábado: ela compara a relação sexual que eles tiveram com a do casal Sebastian e Monica e afirma não ter sido tão extasiante. Quando eles conversam sobre a família de cada um, Tom menciona o fato de ter uma irmã mais nova, Joan, casada com um vigário anglicano que, antes do casamento, tinha sido figurinista, a quem Serena logo associa como “a fonte da manequim de vitrine assim como do reverendo Alfredus, eu pensei mas não disse⁶²” (MCEWAN, 2012, p. 222). Ela se compara sempre com os personagens de Tom Healy e se indaga se todas as experiências dele não são pano de fundo para sua ficção, pensamento que a atormenta, pois ela o vislumbra retirando um caderninho e um lápis do paletó assim que eles chegassem ao fim do ato sexual, atitude típica da leitora tradicional que ela revela ser: aquela preocupada com o final feliz de cada personagem e que abomina os truques ficcionais, mas ao mesmo tempo mais um lembrete que o autor-criador fornece ao leitor modelo que deseja para sua ficção.

Tom Healy já é um escritor financiado secretamente pelo MI5 quando escreve outro conto que Serena, movida pela curiosidade, lê enquanto ele está fazendo uma pesquisa na biblioteca. O enredo é descrito rapidamente, sem que a voz narrativa forneça maiores detalhes. O conto “era narrado por um macaco falante dado a reflexões angustiadas sobre sua amante, uma escritora que estava tendo dificuldades com o seu segundo romance⁶³” (MCEWAN, 2012, p. 234), só na última parte o leitor descobre que o conto que estava lendo era, na verdade, o conto que a escritora estava escrevendo, Serena afirma que desconfiava instintivamente desse tipo de truque ficcional e que para ela havia um contrato tácito com o leitor, que o autor devia honrar, mas para o leitor modelo do romance *Serena* é exatamente por esse tipo de truque que espera ao analisar cada frase, é a inserção da essência do romance em um parágrafo, a ironia que a metaficcionalidade da narrativa permite. O conto só ganha um título, *O segundo romance da escritora*, quando sua publicação é confirmada, título este ambíguo pois remete ao conto em si ou à dificuldade que a escritora tem em criar seu segundo romance. O fato de o personagem ser um macaco e Serena apontar para a zoofilia é uma

⁶² No original: “the source of the shop-window dummy as well as the Rev. Alfredus, I thought, but did not say.”

⁶³ No original: “was narrated by a talking ape prone to anxious reflections about his lover, a writer struggling with her second novel.”

metáfora para os mundos diferentes a que ela e Tom pertencem, dois seres que irão apaixonar-se e mudarão a vida um do outro, também remete a ideia de que o macaco na simbologia egípcia “é o patrono dos sábios e letrados” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2000, p. 573). Após a leitura desse conto, Serena lê o romance distópico *Das planícies de Somerset*, com o qual Healy ganharia o prêmio ficcional Jane Austen, e fornece mais detalhes sobre a narrativa descrevendo o ambiente lúgubre e pós-apocalíptico da jornada de um homem e sua filha de nove anos em busca da mãe da garota. Serena não gosta daquele tipo de narrativa, que acha deprimente: tudo tão desprovido de esperança que o autor devia ter pelo menos poupado a criança, dado ao leitor um tiquinho de fé no futuro. Não estava à altura do talento de Tom Healy e para o MI5 seria um choque, pois colocava em reflexão tudo o que eles condenavam, aquele ambiente poderia representar o futuro de qualquer cidade em colapso econômico no mundo capitalista. “Enquanto nós íamos andando eu ficava pensando na menininha da cena final, morrendo em meio a um sofrimento horrível no chão molhado de um porão incendiado⁶⁴” (MCEWAN, 2012, p. 268), para o leitor modelo é a antecipação do fim do romance, mas Ian McEwan poupa o seu leitor, principalmente aquele semelhante a Serena: ele destrói apenas a menina protegida e inocente que ela foi um dia. É uma morte ilusória, que permite uma nova oportunidade. Em determinado ponto de vista também é possível dizer que a distopia escrita por Tom Healy tem a intenção de se opor à mensagem política da inserção de ideias culturais na literatura disseminada pela operação *Tentação* no romance *Serena*.

O último conto descrito por Serena, *Adultério Provável*, é escrito a partir da probabilidade matemática que acontece no programa de televisão *Let's Make a Deal*, em que seu apresentador Monty Hall eleva as possibilidades do prêmio desejado pelo participante estar na caixa pela qual ele não optou. Depois que o apresentador abre uma caixa vazia entre as duas não escolhidas, não é uma caixa aleatória, é aquela que com certeza não tem nenhum prêmio. É possível fazer uma associação entre esse enigma matemático e o gato de Shrodinger, pois enquanto a caixa não é aberta há possibilidades iguais para o gato estar ou não morto, mas a presença do apresentador Monty Hall altera a probabilidade no enigma matemático para dois terços quando uma caixa vazia é aberta entre três, então são dois para três chances de que o prêmio esteja na caixa não escolhida. Segundo Serena, Tom não entende o enigma “quando li a história de manhã, eu soube imediatamente que ela era furada, construída a partir de premissas falsas, paralelos insustentáveis, de uma matemática sem

⁶⁴ No original: “As we walked along I kept thinking of the little girl in the final scene, dying in agony on the wet floor of a burned-out cellar.”

salvação⁶⁵” (MCEWAN, 2012, p. 253), mas ela falha ao pensar de maneira lógica para justificar sua escolha de se livrar do casal indiano com seu bebê de lábio leporino, por mais que fossem encantadores, e substituí-los por uma camareira de lábio leporino que atuaria no lugar de Monty Hall para fazer o enigma funcionar matematicamente e que o personagem principal fosse capaz de entrar no quarto em que sua esposa estava com o amante, mas o casal tem uma importância narrativa que Serena não compreende: eles são um casal com um bebê, uma família aparentemente feliz, o que o personagem principal desejava, mas não tinha por causa de sua mulher adúltera, “ a simpatia e a vulnerabilidade deles contrastavam com o casal agarrado no quarto ao lado⁶⁶” (MCEWAN, 2012, p. 258), assim como eles são reflexo do casal que pediu informação à Serena e Tom na rua em determinada noite, fato que somente reafirma ao leitor modelo que o romance lido até aquele ponto é do ficcionista Tom Healy e não de Serena. O enigma ainda reflete a relação dialógica entre autor e leitor, pois o leitor precisa que o autor, assim como Monty Hall, apresente os caminhos que devem ser percorridos na narrativa, apresentando as opções, um depende do outro para que o prêmio seja alcançado ou para que a composição metaficcional do enredo seja compreendida. O fato de Serena estudar matemática na universidade e possuir um exímio pensamento lógico promove um debate entre os papéis e expectativas para cada gênero, além de retomar um tema recorrente nas obras de McEwan em que personagens extremamente racionais se opõem ao pensamento extremamente literário de outros personagens. É assim em *Sábado* com o protagonista Henry Perowne, um neurocirurgião, que contrapõe seu modo de ver o mundo com o da filha, Daisy e seu sogro, Grammaticus, ambos com poemas publicados e em *Amor sem fim* Joe é a mente racional, um físico que escreve artigos científicos de maneira mais acessível ao público leigo, e Clarissa, sua noiva, é a professora e crítica literária cujo objeto de pesquisa é o poeta John Keats.

Mesmo que amasse o autor e a pessoa que Tom Healy era, Serena ainda omitia coisas primordiais quanto ao início de seu relacionamento. Ela se perguntava constantemente se deveria revelar-lhe toda a verdade e, às vezes, quase se convencia disso, mas, a verdade era pesada demais e ela achava que a consequência seria a destruição de seu relacionamento e do prestígio de Tom no âmbito literário, em cada ponto daquela trajetória, quando mais ela gostava dele, mais arriscado era dizer-lhe a verdade na mesma medida em que ficava mais importante fazê-lo, mas nunca havia um momento certo. Carregando esses sentimentos

⁶⁵ No original: “when I read it that morning, I knew at a stroke that it was flawed, built on specious assumptions unworkable parallels, hopeless mathematics.”

⁶⁶ No original: “Their pleasantness and vulnerability contrasted with the rutting couple in the room next door.”

conflituosos ela passa o Natal em casa, por causa de uma convocação familiar, o que significa a volta a um passado recente, um lembrete de que ela ainda era a mesma menina que se escondia nos muros protegidos da catedral. Por isso, ao encontrar-se com o pai na porta da casa, ela desaba em um choro descontrolado no colo dele, buscando atenção de quem nunca foi próxima e demonstrando exaustão devido à todas as mentiras contadas. Nessa mesma época, no final de dezembro, Tom Healy descobre os segredos que Serena lhe escondia e, depois que sua raiva passa, ele tem a ideia para um novo romance. Assim impõe-se um tempo longe dela, por meio de desculpas diversas, para que possa escrever e pensar sem ser influenciado por seus sentimentos; e, quando ambos se encontram depois de duas longas semanas, ela percebe que ele está diferente e ele lhe diz que só está começando a perceber o quanto ela é especial. Há um inversão de papéis, Healy se torna o espião, o leitor que observa os gestos e atitudes de Serena, transcrevendo as palavras poucos minutos após elas terem sido pronunciadas.

A narrativa se delinea como um jogo de xadrez, cujo tabuleiro simboliza a tomada de controle sobre um adversário e um território, mas também sobre si mesmo, há “alternância das casas brancas e negras” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2000, p. 967), não há peça alguma que não tenha repercussão sobre as demais, o que é metáfora para relação entre o autor, que controla o fluxo de informações, e o leitor, que percorre o labirinto narrativo desvendando as ambiguidades e ironias presentes no enredo; elementos que, apesar de representarem papéis distintos, precisam um do outro para que o propósito metaficcional da narrativa seja atingido.

Serena e Tom aglutinam, em seus gostos literários, os dois tipos de leitor que McEwan pretende representar no romance. A metaficção representa o leitor modelo, aquele que percebe os detalhes e se satisfaz com os truques na composição da narrativa e a história de amor com um final aparentemente feliz representa o leitor tradicional que à exemplo de Serena “queria personagens em que pudesse acreditar, e queria que me deixassem curiosa sobre o que iria acontecer com eles⁶⁷” (MCEWAN, 2012, p. 13). O conflito não se desenvolve em um ano apenas, mas se enfatiza por meio das estações: há o verão idílico que Serena vive com o amante Tony Canning; a primavera quente em que ela se adapta a sua nova vida de funcionária burocrática do MI5; um longo inverno no qual todas as complicações do enredo se desenvolvem; e todos os segredos são revelados em março, no outono, quando as folhas se transformam, assim como os personagens, que deixam de ser o que um dia foram

⁶⁷ No original: “I wanted characters I could believe in, and I wanted to be made curious about what was to happen to them.”

4.3. Pavilhão de espelhos

Cada palavra de *Serena* é escrita de modo a demonstrar que aquele não é o romance típico ao qual se assemelha: é muito mais do que isso para o leitor que souber observá-lo. As pistas estão lá mesmo antes de Serena ir até o apartamento de Tom Healy, preocupada porque ele não atende suas ligações desde a noite anterior, com seus segredos estampados na capa dos jornais do dia, temerosa porque o primeiro pensamento que lhe vem à mente quando vê todo o apartamento limpo e arrumado é o de que ele possa estar morto dentro da banheira e o que encontra à sua espera é um envelope pardo e uma carta que revelará muito mais do que ela esperava e desconstruirá o final que muitos leitores previam.

A inserção do gênero carta em um outro gênero textual que é o romance é consoante à teoria de Bakhtin (2011), que elabora uma classificação para os gêneros do discurso, dividindo-os em dois grupos: gêneros discursivos primários e gêneros discursivos secundários. Os gêneros primários correspondem aos gêneros simples ou do cotidiano e são produzidos nos locais em que cada esfera da atividade humana se realiza, materializando-se em seu contexto específico, como a conversa informal realizada pessoalmente ou os bilhetes pessoais, já os gêneros secundários são os gêneros complexos, mais elaborados, como romances, pesquisas científica, artigo de opinião, cartas, esses gêneros são desenvolvidos com base em um convívio cultural mais formal, e são, geralmente, produzidos na modalidade escrita da língua. Diversos textos, principalmente aqueles que pertencem à esfera jornalística, mesclam gêneros do discurso, um único texto agrega características de dois ou mais gêneros, fenômeno este que é denominado como hibridismo. *Serena* é um exemplo de hibridismo, pois o romance possui quatro cartas pessoais ao longo de suas páginas que são essenciais para o enredo, pois comunicam ao destinatário, em todas as situações a protagonista Serena, elementos primordiais para o desenvolvimento do conflito, sendo que a principal carta é aquela que ocupa todo o último capítulo e revela explicitamente o caráter metaficcional da narrativa.

Não é a primeira vez que McEwan se utiliza dessa revelação no último capítulo de um romance com o propósito de transformar toda a composição ficcional anteriormente construída. Em *Reparação*, somente no último capítulo a personagem Briony se revela a escritora do romance que o leitor acompanhou até aquele ponto, assim como Tom Healy o faz em *Serena*. No entanto o primeiro evidencia que a fantasia permeia a narrativa pois a partir da prisão de Robbie, Briony nunca mais o encontrou e o romance foi um meio de remediar sua

culpa. Para Tom Healy, o romance que escreve também é um meio de se desculpar por ter omitido informações daquela que amou, mas ele não precisa criar um universo paralelo para isso. É também uma resposta de Serena à carta endereçada a ela no final, na qual o ficcionista propõe que aquele romance seja publicado no período de algumas décadas com o consentimento dela e que aquela carta seja o último capítulo de *Serena*. É interessante notar também que em *Reparação* há as siglas de Briony Tallis, BT, seguida do local onde o livro é escrito, Londres, e a data, 1999, ao final da terceira parte, logo antes do último capítulo, o que já é uma grande pista ao leitor do que está por vir. Em contrapartida, em *Serena*, não há o nome de Tom Healy assinado em local nenhum, nem mesmo no desfecho da carta, o leitor deve ler as entrelinhas para descobrir o jogo metaficcional antes da leitura do último capítulo. Em algumas obras, como *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, o recurso utilizado para deixar esse detalhe explícito é utilizar na contracapa o nome de um autor diferente daquele que se encontra na capa.

Serena previne o leitor daquilo que virá mediante suas percepções de leitura. Ela afirma que nos livros que gosta não há lugar para agentes duplos e abomina os truques como a inserção de pessoas reais na narrativa que lembram ao coitado do leitor que todos os personagens e até eles mesmos são puras invenções e que há uma diferença entre a ficção e a vida, ou ainda insistem que a vida afinal é uma ficção, na qual se interpreta um papel para conquistar aquilo que se almeja. Apesar dos vários vestígios deixados ao longo do enredo, explícitos ou não, o leitor tende a acreditar naquilo que o narrador diz, naquilo que as personagens fazem. Muitos leitores nem se questionam sobre as reais intenções e motivações de cada um. Baseando-se nessa predisposição de atitude por parte do leitor, o autor cria sua ficção de modo a controlar o fluxo de informações para que um contrato de confiança seja estabelecido. Assim a maioria dos leitores ficam surpresos, até mesmo chocados, com a revelação final; para perceber, em seguida, que qualquer narrativa é, em certo nível, inventada e como tal pode ser reconstruída pelas diversas possibilidades de interpretação. *Serena* é ainda melhor em uma segunda leitura quando todas as nuances são notórias e o processo de criação literária com o qual McEwan compôs o romance é elucidado e todos os passos podem ser elencados a partir da (des)construção do enredo.

Tom Healy se utiliza da personalidade de Serena, tal qual um ventríloquo que conduz sua marionete, para criar seu romance, mas também para construir-se na narrativa. Serena é mais do que essencialmente uma matemática com outros interesses adequados e Tom Healy é mais do que o ficcionista que a ama, ambos são um construto ideológico do próprio Ian McEwan. O leitor experimenta certo distanciamento da personagem Serena

quando é revelado que sua voz é a criação de seu amante, a quem o leitor julgava como um objeto manipulado pela protagonista e pelo MI5. Tom Healy reivindica seu lugar como a voz narrativa, o criador do enredo, porém, apesar das coincidências bibliográficas com o autor empírico mencionadas anteriormente, Healy é apenas uma ilusão, um personagem e o autor-criador do romance de Ian McEwan, autor empírico que também tem uma relação estreita com sua protagonista. Ao contrário do autor empírico e do autor-criador, Serena Frome é essencialmente uma consumidora em vez de uma criadora de romances. Desde a primeira palavra ela se assemelha mais ao leitor do que a voz narrativa e dada a sua natureza ilusória sua voz é acentuadamente inconfiável e irônica, é também uma indicação de que a relação que mantém com Haley é a mesma que o autor-criador mantém com McEwan, um objeto literário com o qual tanto o autor quanto o leitor se identificam. Portanto, se Serena é uma versão de seu autor, seja ele Healy e/ou McEwan, pressupõe-se que os próprios autores não podem ser agentes só de si, mas também reverberam a cultura dominante em que estão inseridos, sustentando a teoria bakhtiniana de que o sujeito se constitui à medida que interage com o outro. A formação da identidade individual somente se completa a partir da alteridade do outro, pois cada um influencia e é influenciado por outros indivíduos inseridos na mesma sociedade. O *eu* singular só pode existir a partir de seu contato com o *outro*; por isso, Serena é um construto ideológico de seus criadores: tal qual uma marionete ela simboliza os “arquetipos das paixões e dos comportamentos humanos” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2000, p. 594). Por meio da protagonista, o autor ousa expressar aquilo que mantém oculto, pois ela representa a heroína dos desejos e pensamentos secretos; é a confissão discreta de si mesmo aos outros e de si para si, o que é irônico, pois a personagem constrói a sua vida através de enganações, mentiras e omissões. A ironia ainda se faz presente quando o leitor percebe que o enredo que ele acreditava estar lendo e a narrativa criada por Tom Healy representam, respectivamente, aquilo que Serena desejava, que o enredo mostrasse tal qual um espelho a vida de uma garota como ela, e os truques narrativos dos quais ela não gostava, que transformam a imagem do espelho supracitado em algo distorcido e inexato.

A carta no último capítulo contrapõe milhares de espelhos que refletem o começo do enredo, como um caleidoscópio, demonstrando o inacabamento da narrativa. No que tange aos diversos significados associados à palavra espelho dois se destacam para a análise desse trabalho, aquele que conduz à mesmice, em razão da repetição da imagem e está atrelado ao início da narrativa em que o autor deseja manipular o leitor de modo que ele acredite que a narrativa é um romance típico, provavelmente uma história de amor clichê, sem nenhum truque ficcional; outro aborda o oposto e enfatiza a alteridade, o que acrescenta certa

complexidade e fascínio para a narrativa especular que se revela como um espelho distorcido da vida da personagem Serena, em consequência, da vida de Tom Healy, pois a mesma não era o que ele acreditava, o dinheiro que ele recebia para financiar o que escrevia não era pelo seu talento, nem o prêmio Jane Austen e muito menos a espia. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 396), a função do espelho não é somente refletir uma imagem, mas é também reflexo da alma de um indivíduo, o que pode propiciar uma transformação que se realiza na configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que contempla. Por isto a carta escrita por Tom Healy destinada a Serena simboliza o espelho na narrativa: por meio dela o caráter metaficcional é revelado e todos os segredos expostos, assim como ela é um divisor na vida dos personagens que se transformam depois de tudo o que viveram. Assim como a personagem Alice da obra *Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá*, de Lewis Carroll, que, ao atravessar um espelho se encontra na mesma sala que estava antes. Mas nesse mundo através do espelho tudo está ao contrário. E a narrativa de *Serena* se delineia de modo a contrapor pares opostos, mas que se complementam, já que o ato de reflexão de uma imagem em um espelho é de ação e reação, existe a imagem real e aquela duplicada, que é refletida, portanto, uma ilusão, há a vida ficcional da personagem Serena criada por Tom Healy em contraponto com a vida que ela própria narraria como personagem. Serena, na visão de Tom Healy, como produto de suas esperanças e vaidades, contrasta com a personagem que lê o último capítulo, a leitora voraz; Tom Healy como autor-criador opõe-se a Ian McEwan, o autor empírico do romance; e o autor agindo como manipulador do enredo diverge do leitor, que pode ser visto como uma marionete passível de manipulação quando se permite ser, ou, ao contrario, como colaborador e co-criador do enredo.

“O fim já está lá no começo. Serena, não existe trama ali. É uma meditação⁶⁸” (MCEWAN, 2012, p. 298), a voz de Tom Healy, personagem, falando sobre seu romance *Das planícies de Somerset* pode se confundir com a voz do próprio McEwan falando sobre *Serena*. O primeiro parágrafo descreve o que vai acontecer ao final, comprovando que a narrativa é cíclica e que o enredo não deve ser tão enfatizado em detrimento da composição metaficcional da narrativa.

Através da carta do último capítulo, Healy coloca nas mãos de Serena o destino do único exemplar daquele romance que ele escreveu. Se ela estivesse de acordo ele poderia ser publicado no século XXI, quando todos os crimes prescrevessem, subtende-se que Serena não jogou aquela única cópia no lixo e o encontrou para que começassem sua obra conjunta.

⁶⁸ No original: “The end is already in the beginning. Serena, there is no plot. It’s a meditation.”

Por isto pode-se pensar que o romance foi escrito, em parte, a quatro mãos. Mesmo que Tom Healy reivindique a voz autoral durante a escrita da carta alguns trechos do romance demonstram claramente a voz de Serena se sobrepondo à dele, principalmente no que tange ao que aconteceria em um tempo posterior àqueles acontecimentos, “anos mais tarde, depois de tudo que aconteceu, sempre que eu acordava no meio da noite e precisava de algum consolo, eu evocava aquela noite (...) quando estava nos braços dele e ele (...) e me dizia (...) o quanto me amava⁶⁹” (MCEWAN, 2012, p. 317), ou ainda quando Serena e Tom se encontram pela primeira vez e a voz narrativa que deveria ser de Serena, mas é do autor-criador Tom Healy, descreve: “Tom esta me olhando daquele jeito dele⁷⁰” (MCEWAN, 2012, p. 173), nesse ponto do enredo eles mal se conheciam. Portanto a voz narrativa não poderia afirmar isso, assim como o autor-criador não seria tão incisivo quanto à maneira que ele olharia para personagem, é um detalhe que somente uma voz feminina enalteceria.

O papel do crítico também é evidenciado pela narrativa por meio do romance *Das planícies de Somerset*, escrito por Tom Healy. O lançamento oficial do livro ocorre após ele ter vencido o prêmio Jane Austen e, por causa da fama alcançada por meio do prêmio, a maioria dos jornais em Londres tecem críticas sobre o enredo. A maioria das críticas é positiva, mas algumas são negativas, geralmente elas mencionando as reações do leitor, e são irônicas quanto ao pacto narrativo entre autor e leitor do romance *Serena*, já que afirmam que desde o primeiro parágrafo o leitor está nas mãos do autor: o primeiro sabe o que o outro está fazendo e sabe que também pode confiar nele, o que não se reflete em uma narrativa metaficcional permeada pela desconfiança e por omissões.

O texto ficcional “deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123). Além da relação dialógica que existe entre os personagens e entre o texto e o leitor, há também aquela que existe entre autor e leitor ao longo do romance, pois eles invertem os papéis várias vezes ao longo da narrativa nas figuras das personagens Tom e Serena. Há sempre uma atitude responsiva entre as mesmas seja através dos contos escritos por Tom, lidos por Serena e comentados pelos dois; seja por meio de trechos que refletem a carta ao final do romance, por exemplo, o trecho em que Tom explica os motivos pelos quais ele narrou a ida de Serena até a universidade de Sussex por meio do preconceito que ela tinha em relação a universidades novas, que não tinham anos de tradição como Cambridge, assim como

⁶⁹ No original: “Months and then years later, after all that happened, whenever I woke in the night and need comfort, I’d sommon that winter evening when I lay in his arms (...) and told me (...) how he loved me.”

⁷⁰ No original: “Tom was looking at me in that way he had...”

o trecho na carta em que ele resume todos os personagens do conto que havia escrito em comparação com a relação que viveu com a protagonista.

O marido palerma com tesão pela mulher que roubava as coisas dele, com o seu prazer potencializado pelo fato de secretamente saber da traição dela. Tudo bem, ela foi um ensaio de você antes de eu saber que você existia. E eu não nego que a raiz comum sou eu. Mas estou pensando em outro conto, aquele do irmão do vigário que acaba amando a mulher que vai destruí-lo. Você sempre gostou desse. E que tal a escritora levada a escrever o seu segundo romance graças ao espectro das macaquices do amante? Ou o bobo que acredita que a sua amada é real quando na verdade ele a criou num sonho e ela é apenas uma imitação, uma cópia, uma falsidade?⁷¹ (MCEWAN, 2012, p. 370)

Tom Healy ainda enfatiza na carta que escreve uma comparação entre a operação *Tentação* e uma operação real realizada pela inteligência britânica durante a Segunda Guerra Mundial denominada *Mince meat* (Carne Picada), em que um homem que nunca existiu foi criado através do corpo de um indigente morto, encontrado com documentos falsos, elaborados pela inteligência britânica, com o propósito de desviar as atenções das tropas alemãs da região da Sardenha, para que os aliados pudessem invadi-la, Healy afirma que essa é sua história de espionagem preferida e que deu certo porque a invenção, a imaginação, conduziu a inteligência, já em *Tentação*, operação que ele denomina como precursora da decadência, inverteu o processo e fracassou porque a inteligência tentou interferir na invenção, ou seja, ele valoriza mais uma vez a criação literária e os elementos que a compõe.

Em diversos momentos da narrativa os tipos de leitores são enfatizados, principalmente quando Serena é caracterizada como uma leitora voraz e tradicional e Tom Healy é aquele leitor que aprecia os truques narrativos e os elementos que estruturam o enredo. Há ainda uma metáfora por meio da parábola do Bom Samaritano que Healy ouve o pai de Serena, o Bispo, proferir durante sua pesquisa sobre a vida dela quando visita a catedral em que ela viveu durante sua infância. Na parábola um homem, viajando por esse caminho foi interceptado por bandidos, que, depois de o roubarem, deixaram-no gravemente ferido. Três personagens são inseridos por Jesus na parábola: um sacerdote, um levita e um samaritano, os dois primeiros não fazem nada para ajudar o homem ferido; somente o terceiro é capaz de salvá-lo. O homem ferido é a narrativa metaficcional e os três personagens representam três

⁷¹ No original: “The foolish husband lusting after the wife who stole his stuff, his pleasure sharpened by his secret knowledge of her deceit. All right, she was a rehearsal for you before. I knew of your existence. And I don’t deny the common root is me. Nut I have in mind my other story, the one about the vicar’s brother who ends up loving the woman who’ll destroy him. You always liked that one. Or how about the writer driven to her second novel by the specter of her apish lover? Or the fool who believes his lover is real when in fact he’s dreamed her up and she’s only a counterfeit, a copy, a fake?”

tipos de leitor: o tradicional, que não gosta de truques, aquele que lê como um passatempo e o leitor modelo, somente o último compreende os truques narrativos, as ambiguidades e a ironia que existem nas entrelinhas da narrativa.

A expressão *Sweet Tooth* é uma das ironias presentes no enredo: em inglês, significa loucura por doces, algo que se aproxima de um vício, assim como enganar, mentir, distorcer e desconstruir são vícios que permeiam a narrativa de *Serena* e seus personagens, vícios que todo ser humano pode vir a ter. Nos primeiros capítulos, a protagonista Serena mostra-se sincera: em diversas situações, repudia, até mesmo, a mentira que Tony Canning elabora para que os dois possam terminar seu relacionamento. Mas a entrevista de emprego no MI5 faz com que comece a omitir coisas para impressionar, pois ela sente a necessidade de contar para a família que trabalha em outro setor do governo, mesmo que suas colegas de trabalho digam que trabalham no MI5. O enredo ainda está permeado por antíteses, o amargo e o doce, que são uma metáfora para as mentiras e as verdades, o real e o ficcional, a integridade pessoal e o dever público, assim como o amor e a confiança, em que o último par não precisa ser opostos em todas as situações.

Serena explica que a transformação dos personagens ao final ocorre por causa do amor. O romance certamente contém mais histórias de amor que o leitor pode mapear, mas todas elas falham, até mesmo a de Tom e Serena, pois aqueles que eles eram no início não existem mais: a história deles, que deveria ser de confiança, é repleta de segredos. A única história de amor que tem êxito é aquela entre o autor e o leitor. Em um dos contos fica explícito o papel do amor como construtor ou destruidor de almas: é a história de um ateu e um irmão gêmeo que é vigário. Eles trocam de lugar porque o último está doente e o primeiro tem que proferir um sermão sobre o amor que “não é invejoso, (...) não trata com leviandade, não se ensoberbece. Não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal; não folga com a injustiça, mas folga com a verdade...”⁷² (MCEWAN, 2012, p. 126-127). Tom Healy declara que somente quando se pôs no papel de Serena pôde amá-la plena e verdadeiramente.

Eu realmente achava que podia fechar essa questão toda entre as capas de um livro e me livrar de você escrevendo, e dizer adeus. Mas estava desconsiderando a lógica de todo o processo. Eu tive que ir à Cambridge para receber o seu diplominha terrível, fazer amor num chalé de Suffolk com um sapo velho e bonzinho, morar no seu quartinho de Camden, sofrer uma desilusão, lavar o seu cabelo e passar as suas saias para o trabalho e aguentar a jornada matutina no metro, viver a sua vontade premente de independência assim como os laços que te prendiam aos seus pais e te

⁷² No original: “... love envieth not; love vaunteth not itself, is not puffed up, doth not behave itself unseemly, seeketh not her own, is not easily provoked, thinketh no evil, rejoiceth not in iniquity, but rejoiceth in the truth.”

fizeram chorar no peito do seu pai. Eu tive que provar a sua solidão, morar na sua insegurança, no seu desejo de receber elogios dos superiores, na sua falta de amor fraterno, nos seus impulsos mais mesquinhos de esnobismo, ignorância e vaidade, na sua consciência social mínima, nos seus momentos de sentir pena de você mesma e na sua ortodoxia em quase tudo. E fazer tudo isso sem ignorar a sua astúcia, beleza e doçura, o seu amor pelo sexo e pela diversão, o seu humor caustico e os seus instintos protetores tão queridos (isso é o que os romances exigem), e ao fazer isso, bom, o inevitável aconteceu. Quando eu me verti na sua pele eu devia ter adivinhado as consequências. Eu ainda te amo. Não, não é isso. Eu te amo mais.⁷³ (MCEWAN, 2012, p. 379)

Serena não é a vítima a ser sacrificada. Mas, ao ler toda a carta, o amor que ela sente se transforma, pois era manipulativo com o propósito de recrutar um escritor e alcançar seus ideais no MI5, mesmo que eles fossem pequenos, assim como o modo como ela segue a imagem que construiu de Tom a partir de seus personagens, da mesma forma que Tom se apropria de sua voz para narrar seu romance, uma reminiscência da relação entre perseguidor e perseguido de *Amor Sem Fim*. *Serena* é um romance sobre amor e confiança, mas, antes de tudo, é um romance sobre autores e escrita, leitores e leitura.

⁷³ No original: “I really believed that I could wrap the matter up between the covers of a booke and write you out of my system and say good-bye. But I reckoned without the logic of the process. I had to go to Cambridge to get your terrible degree, make love in a Suffolk cottage to a kind old toad, live in your Camden bedsit, suffer a bereavement, wash your hair and iron your skirts for work and suffer the morning Tube journey, experience your urge for Independence as well as the bonds that held you to your parents and made you cry against your father’s chest. I had to taste your loneliness, inhabit your insecurity, your longing for praise from superiors, your unsisterliness, your minor impulses of snobbery, ignorance and vanity, your minimal social conscience, moments of self-pity, and orthodoxy in most matters. And do all this without ignoring your cleverness, beauty and tenderness, your love of sex and fun, your wry humor and sweet protective instincts. Living inside you, I saw myself clearly; my material greed and status hunger, my single-mindedness bordering on autism. (...) To recreate you on the page I had to become you and understand you (this is what novels demand), and in doing that, well, the inevitable happened. When I poured myself into your skin I should have guessed at the consequences. I still love you. No, that’s not it. I love you more.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

McEwan afirmou em uma entrevista enquanto divulgava *Serena* que “todos os romances são romances de espionagem, assim como todos os autores são espiões⁷⁴” (TAYLOR, 2012, s.p.). O uso da espionagem é somente uma metáfora para uma diversificada gama de assuntos que incluem segredo, confiança, decepção, sedução, traição, mentira e verdade, mas sobretudo para uma narrativa que preza o jogo de palavras, a informação e a relação entre escrita e leitura. Assim como um espião, o autor se disfarça na figura de Tom Healy que segue os passos da personagem *Serena* de modo a criar seu romance que unirá sua preferência para romances experimentais e a simpatia de *Serena* por estruturas mais convencionais, ao leitor é destinado um papel primordial de não se deixar enganar pela parcialidade da voz narrativa e desvendar o jogo de xadrez proposto pela metaficcionalidade do romance, cujo cheque mate, o último capítulo, é destinado principalmente ao leitor. Segundo Sartre (2006, p. 20), a função do autor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele, mas estar consciente da sociedade em que vive e das pessoas com as quais convive. Portanto a leitura é um exercício de generosidade, pois a criação só pode encontrar sua completude por meio do processo de leitura. Assim, o autor deve confiar a outrem a tarefa de (re)significar aquilo que iniciou, uma vez que solicita ao leitor que utilize sua liberdade de pensamento para que possa interpretar as páginas lidas e se tornar um colaborador no processo de (re)escrita do romance.

Sendo um autor extremamente popular, McEwan deve alcançar uma maneira de ir além dos rótulos fáceis na escrita de um romance, sem abandonar o estilo que seus leitores adoram. Por isso, sua narrativa torna-se inteligente, conciliando a qualidade literária com o apelo popular, apresentando uma forma crível e interessante de inserir temas políticos e uma aproximação com o leitor de modo que ele sinta como se estivesse sendo descrito na obra, o autor observa ainda as pequenas tragédias de crescer e envelhecer com humor e perspicácia desde a década de setenta, revisitada em *Serena*, em que era denominado como Ian Macabro, os temas ainda perpassam a criação literária e se tornam uma crescente em suas obras, principalmente aquelas que foram publicadas nas duas últimas décadas.

Em *Serena*, McEwan explora estas questões, incorporando debates teóricos sobre o seu próprio trabalho. *Serena* é uma admiradora do trabalho de Tom Healey, mas quando sua

⁷⁴ Tradução nossa. No original: "All novels are spy novels, as all writers are spies."

narrativa se afasta do clichê e se aproxima dos truques ficcionais que ela detesta, ela se sente traída, pois pensa que é a leitora mais fácil de agradar, não exigindo muito de um romance, apenas o seu próprio mundo inserido nele. *Serena* é, de modo geral, o tipo de romance que Serena quer, mas é também mais do que isso. É difícil decidir se o livro julga os críticos, pelos prêmios concedidos, os leitores, por se deixarem enganar pela narrativa metaficcional, ou o próprio McEwan, por suas escolhas literárias e pelo pacto narrativo que não é mantido. *Serena* é um romance sobre autores e leitores, mas consegue fazer com que seus personagens, que a princípio são descritos superficialmente, sejam analisados em diferentes nuances, assim como a narrativa, com a qual o leitor se identifica, seja ele como Tom Healy ou como Serena Frome.

McEwan reflete sobre os diversos tipos de leitor ao logo do romance, dos contos que compartilha com Tom Healy e até da carta que revela o caráter metaficcional da narrativa. Por isto, durante a leitura, o leitor se identifica com um ou mais personagens, através da autorreflexão volta-se a si mesmo e lê suas próprias emoções, pensamentos e atitudes em relação com o outro.

Extravasar os limites da narrativa tradicional, aprofundar a discussão sobre o papel da literatura e discutir a identidade do *eu* em um momento da história e como o mesmo é influenciado por meio dos *outros* são características inerentes aos romances de Ian McEwan, com quem o leitor está sempre no território das (im)possibilidades.

REFERÊNCIAS

ALGHAMDI, Alaa. *The Survival of the Author in Ian McEwan's Sweet Tooth*. Disponível em: <http://www.awej.org/index.php?option=com_content&view=article&id=362:alaa-alghamdi&catid=43&Itemid=138> Acesso em 12 abr. 2015.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1999.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. VOLOSHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1983.

_____. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas - Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo, 1999.

BRUNNER, Rob. *Sweet Tooth*. Disponível em: <<http://www.ew.com/article/2012/11/02/sweet-tooth-review-ian-mcewan>> Acesso em 28 fev. 2015.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARRELL, Severin. *I am an English writer, not a British one, Ian McEwan tells Alex Salmond*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2012/aug/22/ian-mcewan-not-a-british-writer>> Acesso em 10 abr. 2015.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Abril, 1978.

CHAI, Barbara. *Ian McEwan Revisits the Past With Sweet Tooth*. Interview with McEwan. Disponível em: <<http://blogs.wsj.com/speakeasy/2012/10/29/ian-mcewan-revisits-the-past-with-sweet-tooth-part-1/>> Acesso em 01 abr. 2015.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad: Vera da Costa e Silva. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHILDS, Peter. *The Fiction of Ian McEwan: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2006.

COETZEE, John Maxwell. *Foe*. London: Penguin Books, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COOKE, Rachel. *Ian McEwan: 'I had the time of my life'*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview?newsfeed=true>> Acesso em 01 abr. 2015.

COSTA LIMA, Luiz. (Sel. Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COURTNEY, Hannah. *The intensity of the event: the impact of Ian McEwan's distended moments in Atonement, Saturday and On Chesil Beach*. University of New South Wales, 2010. Disponível em: <<http://unsworks.unsw.edu.au/>> Acesso em 20 dez. 2014.

CURZON, Tony. *Are the heart and the mind really a battlefield?* Disponível em: <<https://www.opendemocracy.net/tony-curzon-price/are-heart-and-mind-really-battlefield-0>> Acesso em 12 abr. 2015.

DOHERTY, Mike. *Spying with McEwan's eye*. Disponível em: <<http://www.macleans.ca/culture/books/spying-with-mcewans-eye>> Acesso em 21 mar. 2015.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

_____. *Lector in Fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. *Os limites da Interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

ERRETT, Benjamin. *Sweet Tooth, by Ian McEwan*. Disponível em: <<http://news.nationalpost.com/arts/books/book-reviews/book-review-sweet-tooth-by-ian-mcewan>> Acesso em 01 abr. 2015.

FARACO, Carlos Alberto. *Autor e autoria*. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge, Massachussets & London: Harvard University Press, 1980.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

FOWLES, John. *A mulher do Tenente Francês*. Trad: Adalgisa Campos da Silva. Rio e Janeiro: Objetiva, 2008.

GREIG, Geordie. *Sex, spies, the Seventies and me: Writer Ian McEwan in his most revealing interview yet*. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2190237/Sweet-Tooth-Author-Ian-McEwan-talks-sex-spies-1970s-new-book.html>> Acesso em 01 abr. 2015.

GROES, Sebastian. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London and New York: Continuum International Publishing Group, 2009.

HANSEN, João A. “Autor”. In JOBIM, José L. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HEAD, Dominic. In *Ian McEwan*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London/New York: Methuen, 1984.

_____. *Poética do pós-modernismo: confiança.*, teoria, ficção. Trad: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. 1, 2 v. Trad. J.c Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *The Implied Reader*. London: The Johns Hopkins University Press, 1974.

JAMES, Henry. *O retrato de uma senhora*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernadina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

JUNKES, Lauro. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: A. C. L., 1997.

KAKUTANI, Michiko. *The Spy Who Liked It Hot*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/11/05/books/sweet-tooth-by-ian-mcewan.html?_r=1> Acesso em 12 abr. 2015.

LASDUN, James. *Sweet Tooth by Ian McEwan -- Review*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2012/aug/23/sweet-tooth-ian-mcewanreview?newsfeed=true>> Acesso em 28 fev. 2015.

LEPALUDIER, Laurent (org.). *Métatextualité et métafiction*. Théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MCEWAN, Ian. *A Balada de Adam Henry*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A Criança no Tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Amor sem Fim*. Trad.: Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Amsterdam*. Trad.: Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Black Dogs*. London: J. Cape, 1992.

_____. *Cães Negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Entre os Lençóis*. Lisboa: Gradativa, 2005.

_____. *Estranha Sedução*. Lisboa: Gradativa, 2008.

_____. *First Love, Last Rites*. London: Cape, 1975.

_____. *In Between the Sheets*. London: Cape, 1978.

_____. *Na Praia*. Trad.: Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O Inocente*. Trad.: Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O Jardim de Cimento*. Paris: Gallimard, 2014.

_____. *Opération Sweet Tooth*. Trad.: Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Primeiro Amor, Últimos Ritos*. Lisboa: Gradativa, 1988.

_____. *Reparação*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Sábado*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____. *Solar*. Trad.: Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Sweet Tooth: a novel*. New York: Random House, 2012.

_____. *The Child in Time*. London: Vintage Books, 1992.

_____. *The Comfort of Strangers*. London: Vintage, 1997.

_____. *The Daydreamer*. London: Vintage Books, 1995.

_____. *Ian McEwan on his ambitions for 'Sweet Tooth'. Entrevista ao The Wall Street Journal*. Disponível em: <<http://blogs.wsj.com/speakeasy/2012/10/30/ian-mcewan-on-his-ambitions-for-sweet-tooth-part-2/>> Acesso em 20 jan. 2014.

_____. *The novel shows us how we read each other. Entrevista ao Louisiana Channel*. Disponível em: <<http://channel.louisiana.dk/video/ian-mcewan-how-we-read-each-other>> Acesso em 12 abr. 2014.

MULLAN, John. *Looking forward to the past: John Mullan analyses Ian McEwan's Atonement*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2003/mar/15/ianmcewan>> Acesso em 12 abr. 2015.

MULLAN, John. *How Novels Work*. New York: Oxford University Press, 2006.

MURDOCH, Iris. *The Unicorn*. London: Penguin Books, 1987.

OPERAÇÃO MINCEMEAT. Disponível em: <<http://www.clubedosgerais.org/site/artigos/71/2014/06/operacao-mincemeat---o-homem-que-nunca-existiu/>> Acesso em 13 abr. 2015.

PARÁBOLA DO BOM SAMARITANO. Disponível em: <http://www.bibliaon.com/parabola_o_bom_samaritano/> Acesso em 13 abr. 2015.

PATALAY, Ajesh. *Harpers Bazaar*. Disponível em: <<http://www.harpersbazaar.co.uk/culture-news/staying-in/ian-mcewan-sweet-tooth-210812>> Acesso em 12 abr. 2015.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: G. C. Gráfica de Coimbra, 2007.

ROBERTS, Ryan (org). *Conversations with Ian McEwan*. United States: University Press of Mississippi, 2010.

ROIPHE, Katie. *Want To Understand Sexual Politics? Read This Novel*. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/double_x/roiphe/2012/11/ian_mcewan_s_sweet_tooh_sexual_politics_in_novel_form.html> Acesso em 01 abr. 2015.

SANTIAGO, Silvano. *Em Liberdade: uma ficção de Silvano Santiago*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHOLES, Robert. *The Fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.

SLATOFF, Walter J. *With respects to Readers*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1970.

SLAY JR., Jack. *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers, 1996.

SITE OFICIAL DE IAN MCEWAN. Disponível em: <<http://www.ianmcewan.com>> Acesso em 13 abr. 2015.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

SUTCLIFFE, J. C. *With Sweet Tooth, McEwan Is at the Top of His Form*. Disponível em: <<http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/book-reviews/with-sweet-tooth-mcewan-is-at-the-top-of-his-form/article4511694/>> Acesso em 12 abr. 2015.

TAYLOR, Catherine. *Ian McEwan's 'Sweet Tooth' is a smoothly contrived spy story*. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/9496984/Sweet-Tooth-by-Ian-McEwan-review.htm>> Acesso em 12 abr. 2015.

TONKIN, Boyd. *Ian McEwan: Why I'm Revisiting the Seventies*. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/ian-mcewan-why-im-revisiting-the-seventies-8076683.html>> Acesso em 01 abr. 2015.

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

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

YARDLEY, Jonathan. *Sweet Tooth by Ian McEwan*. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/opinions/sweet-tooth-by-ianmcewan/2012/11/09/ce53a8fe-2352-11e2-ba29-238a6ac36a08_story.html> Acesso em 01 abr. 2015.