

Metamidialidade e literatura: uma leitura do romance **Sweet Tooth**, de Ian McEwan

Caio Antônio Nóbrega*

Resumo

Neste artigo, objetivamos analisar como o romance **Sweet Tooth**, escrito por Ian McEwan, na condição de objeto de mídia literário, representa aspectos midiáticos da própria literatura — uma operação que aqui nomeamos de representação metamidiática. Levamos em conta como os aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais da literatura foram representados nesta narrativa em relação aos processos de produção, circulação e consumo que caracterizam a atividade literária. Percebemos que tal estratégia criativa tem dois principais desdobramentos: i. a apresentação da paisagem midiática da Inglaterra da década de 1970 para uma audiência contemporânea — paisagem essa marcada por fortes contornos autobiográficos; ii. a realização de um processo de letramento literário/midiático, que desenvolve nos leitores a consciência sobre o fato de a literatura ser uma forma mediada.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Ian McEwan. Metaficção. Metamidialidade.

Metamediality and literature: a reading of Ian McEwan's **Sweet Tooth**

Abstract

In this article, we aim at analyzing the forms by which Ian McEwan's novel *Sweet Tooth*, as an object of the literary media, represents literature's media aspects— an operation we named metamedia representation. We consider how material, economic, technical, social, and institutional aspects of literature are represented in this narrative in relation to process of production, circulation, and reception, which characterizes the literary activity. This creative strategy is responsible for two major outcomes: i. the presentation of the English media landscape from the 1970s to a contemporary audience — a landscape marked by an autobiographical frame; ii. the development of a literary/media literacy process, which informs the reader about the fact that literature is a mediated form.

Keywords: Contemporary literature. Ian McEwan. Metafiction. Metamediality.

Recebido: 09/01/2018

Aceito: 15/06/2018

* Universidade Federal da Paraíba. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Bolsista do CNPq.

Sweet Tooth, décimo terceiro romance do escritor inglês Ian McEwan, publicado em 2012, traz a narrativa em primeira pessoa de Serena Frome, uma jovem que, na década de 1970, é recrutada pela agência britânica de inteligência interna e contraespionagem, o MI5, e lá toma parte na Operação Sweet Tooth, que intitula o romance em questão. Nessa operação, intelectuais foram financiados secretamente pelo MI5, disfarçado por trás de conexões com fundações filantrópicas, a fim de que pudessem escrever, dentro de suas áreas, artigos, ensaios e pesquisas que se articulassem à ideologia capitalista. A paixão pela leitura e o fato de possuir certo conhecimento empírico sobre literatura contemporânea levaram Serena a ser chamada para atuar como colaboradora na Operação Sweet Tooth, na função de agente responsável por Tom Haley, o único escritor de ficção a ser financiado pela Operação. Ao longo do romance de McEwan, os dois personagens acabam desenvolvendo uma relação romântica, que coloca Serena no difícil lugar de agente/espia do homem que passa a amar.

Em **Sweet Tooth**, podemos observar processos em que a literatura se volta substancialmente em direção à própria literatura, um movimento reflexivo que caracteriza uma prática metaficcional. Entendendo a metaficção como “ficção sobre ficção — ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”¹ (HUTCHEON, 1980, p. 1), podemos apontar, no romance de McEwan, um rol de estratégias de criação metaficcional: em diversos momentos, na narrativa, por exemplo, há uma explicitação do processo de construção textual, seja pela tematização dos processos de leitura e escrita, seja pelas várias relações intertextuais e incursões paródicas presentes no texto, que se desenvolvem especialmente a partir do recurso de *mise en abyme*, ou estrutura em abismo, em que uma história é contada dentro de outra história, havendo relações de espelhamento entre elas.

Além dessas questões que envolvem uma autoconsciência textual, destaca-se, em **Sweet Tooth**, uma prática que se desloca para além das fronteiras do texto ficcional. Interessante perceber, nesse sentido, que “além de” é justamente uma das traduções para o prefixo “meta”, que constitui o termo metaficção. Tal deslocamento, no romance de McEwan, é resultado de uma representação dos processos de produção, circulação e consumo relativos à própria atividade literária, ou seja, relativos a uma representação da literatura em sua condição de mídia, concepção que nos permite entender a literatura para além de somente a questão textual.

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

Uma das grandes dificuldades que perpassam a realização de qualquer estudo sobre questões midiáticas é a própria definição do que vem a ser mídia. Ao longo dos anos, definições muito amplas ou muito restritas para mídia foram formuladas. McLuhan (1994), por exemplo, propõe a definição de mídia como sendo qualquer extensão do homem; nessa definição bastante ampla, poderiam ser vistos

1 Tradução livre do autor. No original: “fiction about fiction — that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

como mídia tanto uma cadeira quanto um aparelho de televisão. Por outro lado, alguns teóricos têm avançado uma noção de mídia calcada apenas em sua função transmissiva — nesse sentido, exemplos de mídia seriam a televisão, o telefone, livros, jornais, entre outros —, o que Marie-Laure Ryan critica por reduzir a mídia a “tubulações vazias, ou conduítes, através dos quais a informação passa sem ser afetada pela forma do canal.” (RYAN, 2005, p. 289).²

Em relação à grande quantidade de definições para mídia, Ryan argumenta que, nas “teorias da mídia, assim como em outros campos de estudo, o que constitui um objeto de investigação depende do propósito do investigador.” (RYAN, 2005, p. 288).³ Por essa razão, tendo em mente a representação da mídia literária tal como desenvolvida no romance **Sweet Tooth**, acompanharemos Werner Wolf em sua definição para mídia, a saber:

[m]ídia, como utilizada nos estudos literários e intermediários, é um meio de comunicação convencionalmente e culturalmente distinto, específico não somente por canais (ou canal) técnicos ou institucionais particulares, mas principalmente pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos, que incluem “mensagens” referenciais, embora a elas não se restrinjam. Geralmente, as mídias influenciam o tipo de conteúdo que pode ser evocado e como tais conteúdos são apresentados ou experienciados (WOLF, 2011, p. 2).⁴

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

Partimos do pressuposto de que a literatura constitui uma mídia e assim o faz em uma relação de oposição e competição com outras mídias (WOLF, 2011, p. 4), a exemplo do cinema e da música. Além disso, entendemos que a mídia literária abarca as diferentes práticas, gêneros, subgêneros e objetos de mídia (textos) entendidos como literários. Assim, o gênero dramático e o subgênero tragédia ou, mais pertinentes à representação metamidiática da literatura em **Sweet Tooth**, o gênero narrativo e seus subgêneros romance e conto são partes constitutivas da literatura como mídia.

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

Para que possamos perceber a representação da midialidade da literatura em **Sweet Tooth**, o romance nos “faz ver e enfatiza o alicerce midiático” (MOSER, 2006, p. 57). Em outras palavras, a literatura, como mídia, aparecerá como opaca, não como transparente. Moser, fundamentado nas

2 Tradução livre do autor. No original: “hollow pipelines, or conduits, through which information passes without being affected by the shape of the pipe”.

3 Tradução livre do autor. No original: “In media theory, as in other fields, what constitutes an object of investigation depends on the purpose of the investigator”.

4 Tradução livre do autor. No original: “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential ‘messages’. Generally, media make a difference as to what kind content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced”.

discussões levantadas por Bolter e Grusin, em **Remediation**: understanding new media, ilumina a relação entre mídia e as categorias de opacidade e transparência, ao argumentar que

[...] toda mídia nova pretende [...] propiciar acesso direto ao real — ela fará valer então sua transparência, até mesmo sua inexistência (*transparency, immediacy*) em relação àquilo que vai mediar. Por outro lado, esse apagamento da mídia é obtido por um acréscimo no nível do aparelho midiático e a mídia exibirá orgulhosamente sua sofisticação de funcionamento midiático (*hypermediacy*). (MOSER, 2006, p. 56, grifos do original).

Em geral, as mídias procuram esconder sua midialidade, sendo isso especialmente claro em relação à literatura realista, cujo rol de representações no século XIX é paradigmático quando pensamos sobre transparência midiática. Não por acaso, para Justino, “[e]m nenhum gênero do discurso, dos muitos que a modernidade criou, [...] [a mídia] foi tão invisível, a ponto de podermos afirmar ser a literatura o lugar por excelência onde a invisibilização [...] [da mídia] é princípio fundador.” (JUSTINO, 2014, p. 37).

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

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

[...] *metamidialidade* é uma forma de autorreferenciação artística que sistematicamente espelha, questiona ou contempla as propriedades materiais de sua mídia. A metamidialidade literária, assim, chama atenção para a condição que textos ocupam como objetos de mídia, examinando a relação entre texto e livro (STARRE, 2010, p. 32, grifo do original).⁵

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

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

Nesse sentido, sentimos a necessidade de propor nosso próprio conceito para metamidialidade, associado à representação metamidiática. Para tanto, deixamos mais uma vez claro que nosso entendimento da literatura como mídia abarca as práticas comunicativas relativas à produção, à

⁵ Tradução livre do autor. No original: “metamediality is a form of artistic self-reference that systematically mirrors, addresses, or interrogates the material properties of its medium. Literary metamediality therefore draws attention to the status of texts as medial artefacts and examines the relationship between text and book”.

distribuição e ao consumo de um objeto de mídia, conjugando a prática literária a seus aspectos materiais, técnicos, econômicos, sociais e institucionais. Ampliando o entendimento de Starre, propomos a seguinte definição: a metamídia é uma forma de autorreferenciação midiática que sistematicamente espelha, questiona ou contempla a midialidade de sua mídia. A metamídia literária, assim, chama atenção para a condição que textos — romances, contos, poemas, peças — ocupam como objetos de mídia, sendo o resultado de uma complexa relação de produção, distribuição e consumo. A representação metamidiática, que pode ser levada a cabo por textos literários, enfatiza e expõe a midialidade da própria literatura, instituindo um panorama midiático que pode se relacionar com os aspectos materiais, técnicos, econômicos, sociais e institucionais de um objeto de mídia específico ou da literatura como um todo, em sua condição de mídia.

É importante deixar claro ainda que nosso entendimento de representação se articula àquele de Linda Hutcheon, tal como foi desenvolvido em relação a narrativas metaficcionais em **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Para a teórica canadense, ao entrar em contato com narrativas metaficcionais (a exemplo de **Sweet Tooth**), o leitor percebe que “a literatura é menos um objeto verbal que carrega significados do que sua própria experiência em construir, a partir do contato com a linguagem, um todo de forma e conteúdo coerente e autônomo.” (HUTCHEON, 1980, p. 42).⁶ Isso implica dizer que, em nossa análise, não podemos pensar em termos de uma representação de uma realidade exterior (como na clássica ideia da literatura como um espelho que passeia pelo mundo), mas sim no potencial representacional que o texto literário tem de firmar sua própria realidade, a partir do trabalho com a linguagem.

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

No romance, como já mencionado, acompanharemos a narrativa de Serena Frome, ambientada na Inglaterra do início da década de 1970, especialmente em relação a sua participação na Operação Sweet Tooth e a seu relacionamento com o escritor Tom Haley. A partir de Serena, uma leitora voraz da literatura contemporânea inglesa, poderemos perceber o viés de recepção da midialidade literária. Serena, ao acompanhar a escrita e o processo de publicação dos textos literários de Haley, em sua narração, acaba também por desenvolver a midialidade da literatura em seu caráter de produção e de circulação/distribuição. Porém, para fins de organização de nossa análise, dividiremos a discussão que segue em relação aos aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais da mídia literária, que nos possibilitarão fazer referências às práticas de produção, recepção/consumo e distribuição, tal como representadas metamidiaticamente em **Sweet Tooth**.⁷

1 Materialidade

Em **Sweet Tooth**, a representação da materialidade da literatura está intimamente ligada aos suportes utilizados para que a mensagem literária seja levada adiante. Nessa categoria, destacam-se principalmente os livros e os periódicos literários — jornais e revistas. Dentre os periódicos, a publicação que recebe mais atenção é a **Kenyon Review**, em que Haley publicou o conto “This is Love” (que se constitui como uma intertextualidade paródica do romance **Enduring Love**, escrito

⁶ Tradução livre do autor. No original: “literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content”.

⁷ Fazemos uso das categorias utilizadas por Moser (2006).

pelo próprio McEwan). Acompanhamos a leitura de Serena dessa narrativa, o que nos permite conhecer seu enredo e, a partir de comentários feitos pela narradora de **Sweet Tooth**, apreender dados sobre a midialidade material do conto tal como publicado em **Kenyon Review**. Lemos: “Aqui, na décima oitava página de um total de trinta e nove, havia um espaço entre os parágrafos, adornado com um único asterisco.” (McEWAN, 2013, p. 120).⁸ A materialidade da literatura é referenciada, nesse sentido, com informações sobre páginas (inclusive a quantidade) e sobre a disposição e impressão do conto em tais páginas de papel, conto esse que foi dividido em parágrafos e que traz dois deles separados por um asterisco. Curiosamente, nessa passagem citada, o próprio romance de McEwan espelha a quebra entre parágrafos distintos em uma narrativa, embora, diferentemente do conto de Tom Haley, faça uso somente de um espaçamento duplo entre os parágrafos, sem a utilização de um asterisco.

A materialidade do livro e sua relação com a prática de recepção estão especialmente conectadas às fases de escrita e publicação do primeiro romance de Tom Haley, **From the Somerset Levels**. Trata-se de uma narrativa distópica, crítica ao capitalismo, que representou uma Inglaterra futura completamente devastada. Serena, lendo a primeira versão de **From the Somerset Levels**, ainda como manuscrito, e antevendo as críticas que seus chefes do MI5 fariam a tal romance, considerou a narrativa como um desperdício da habilidade de Haley como escritor de ficção. Porém, quando Serena e Tom estavam comemorando o fato de este ter ganhado o Prêmio Austen de Literatura por **From the Somerset Levels**, com Serena segurando em mãos uma cópia adiantada de tal livro, que sequer havia sido distribuído nas livrarias, lemos:

Eu insisti em trazer comigo **From the Somerset Levels**, e nós o passamos de um para o outro por cima da mesa, folheamos suas cento e quarenta e uma páginas para admirar a fonte tipográfica, e nos alegamos com a foto do autor e a capa, que mostrava, em um padrão granulado cinza e preto, uma cidade arruinada, que poderia muito bem ter sido Berlim ou Dresden em 1945. Reprimindo reflexões sobre as questões de segurança, eu exclamei ao ver a dedicatória “Para Serena” (McEWAN, 2013, p. 314, grifo do original).⁹

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

2 Economia

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

⁸ Tradução livre do autor. No original: “Here, on the eighteenth of thirty-nine pages, was a space between the paragraphs adorned with a single asterisk”.

⁹ Tradução livre do autor. No original: “I’d insisted on bringing with me **From the Somerset Levels** and we passed it back and forth across the table, flipped through its one hundred and forty-one pages to admire the typeface, rejoiced in the author photograph and the cover, which showed in grainy black and white a ruined city that may have been Berlin or Dresden in 1945. Suppressing thoughts about the security implications, I exclaimed over the dedication, ‘To Serena.’”

(McEWAN, 2013, p. 75).¹⁰ Como leitora voraz, Serena desenvolveu o hábito de “devorar” um livro após o outro. Ocupando, pois, uma posição subalterna no MI5, com um salário que não permitia muitos luxos, ela se viu forçada a comprar os livros em formato brochura, mais acessíveis. Não é somente uma questão de valor econômico, porém, que diferencia os livros em formato brochura daqueles de capa dura. Na conversa que Serena teve com seus chefes da Operação Sweet Tooth, tal distinção fica visível, quando ela afirma: “Eu gosto de ler em meu tempo livre, senhor. [...] Eu leio principalmente romances em livros usados de formato brochura, alguns anos após eles terem sido lançados em capa dura. Os de capa dura estão um tanto fora de meu orçamento.” (McEWAN, 2013, p. 103).¹¹ Isso a que Serena se refere condiz com uma prática editorial, em busca de lucro, ainda em voga no mundo anglófono, a partir da qual livros que prometem um bom volume de vendas são lançados em formato capa dura a um preço em média três ou quatro vezes maior do que sua posterior versão em formato brochura, que costuma aparecer um ano após lançada a edição mais sofisticada. Vemos conjugadas, assim, as questões material e econômica da mídia literária em relação aos diferentes formatos de livro. Na circulação desses objetos de mídia pela sociedade, percebemos que os livros em capa dura estão associados a uma questão de *status*, pois estão conectados a uma maior qualidade do material utilizado e a uma possibilidade primeira de acesso.

No romance, a questão econômica também está ligada a Tom Haley, escritor em início de carreira. Ainda trabalhando como professor de literatura na Universidade de Sussex, não tendo ainda aceitado o substancial financiamento (da suposta fundação representada por Serena), vemos que a questão econômica é a razão pela qual ele não podia se dedicar completamente à escrita ficcional. Em sua primeira conversa com Serena, acompanhamos a reflexão de Haley sobre tal questão:

Todos os dias eu penso sobre este problema. Eu não tenho nada mais importante que isso para pensar. É algo que me impede de dormir à noite. Sempre os mesmos quatro passos. Um, eu quero escrever um romance. Dois, não tenho dinheiro. Três, preciso trabalhar. Quatro, o emprego acaba matando a escrita. Não consigo ver uma saída (McEWAN, 2013, p. 169).¹²

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

Uma casa editorial reconhecida disse que lá eles gostaram dos contos, porém não irão publicá-los em uma coletânea até que ele escreva um romance. Contos não vendem. Editores geralmente fazem essas coleções como um favor para seus escritores já estabelecidos. Ele precisa escrever algo mais longo. Isto é relevante porque escrever um romance leva tempo e é algo difícil de ser feito quando se tem um emprego. E ele está interessado em escrever um romance, diz que tem uma ideia para um, aparentemente (McEWAN, 2013, p. 112).¹³

10 Tradução livre do autor. No original: “That year it was mostly modern stuff in paperbacks I bought from charity and second-hand shops [...], or, when I thought I could afford it, from Compedium, near Camden Lock”.

11 Tradução livre do autor. No original: “I like reading in my spare time, sir. [...] I read novels in second-hand paperbacks mostly, a couple of years after they’ve appeared in hardback. The hardbacks are a bit beyond my budget.”

12 Tradução livre do autor. No original: “Every day I think about this problem. I don’t have anything bigger to think about. It keeps me awake at night. Always the same four steps. One, I want to write a novel. Two, I’m broke. Three, I’ve got to get a job. Four, the job will kill the writing. I can’t see a way round it.”

13 Tradução livre do autor. No original: “A well-known publishing house has said they like the stories but won’t publish them in a collection until he comes up with a novel. Short stories don’t sell. Publishers usually do these collections as a favour to their well-established authors. He needs to write something longer. This is important to know because a novel takes a while and it’s hard to do when you’ve got a full-time job. And he’s keen to write a novel, says he has an idea for one apparently.”

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

O plano de *marketing* e distribuição de um objeto da mídia literária, no caso, o romance de Haley, **From the Somerset Levels**, também se articula às questões econômicas representadas em **Sweet Tooth**. A publicação de tal romance foi planejada em relação ao Prêmio Austen de Literatura — o qual abordaremos no tocante à institucionalidade da mídia literatura —, tendo como responsável pelo processo o editor Tom Maschler. Vemos, no romance, que a relação entre prêmios, discussões em jornais e mundo editorial pode ter uma forte influência no sucesso editorial de romances e de outros textos literários, a ponto de Tom Haley ter sido agraciado com o Prêmio Austen de Literatura.

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

3 Técnica

Uma das questões técnicas relativas à produção literária, tal como encontramos em **Sweet Tooth**, perpassa o manuseio de instrumentos — folha, caneta, máquina de escrever — a fim de se realizar a escrita, a revisão e o processo de reescrita, como podemos ler em: “Ele levantou uma página após a outra, procurando uma passagem específica; encontrando-a, pegou um lápis para fazer uma marcação. Ele franzia o cenho enquanto girava o rolo [...] para ler a folha na máquina de escrever” (McEWAN, 2013, p. 230);¹⁴ e em: “Encontrei alguns erros de digitação e palavras repetidas, pelos quais ele se mostrou desproporcionalmente agradecido. Durante a semana seguinte, ele finalizou outra versão com leves revisões.” (McEWAN, 2013, p. 256).¹⁵

O manuseio de tais instrumentos está associado, por vezes, a um dado quantitativo em relação à produção literária. Tal como desenvolvida em **Sweet Tooth**, porém, a questão da quantidade não está associada a um mero volume de páginas, palavras ou caracteres. Quando, por exemplo, Serena e Haley discutem sobre o conto “This is Love”, lemos:

“Eu achei que [o conto] tinha a dimensão de um romance. [...] Você nunca pensou em expandi-lo para um romance, digamos, enchê-lo um pouquinho?” Ele olhou para mim com curiosidade. “Não, eu não pensei em enchê-lo um pouquinho. [...] Ele tem exatamente o tamanho que eu queria. Por volta de quinze mil palavras.” [...] Eu nunca tinha ouvido textos ficcionais serem quantificados assim, desta forma técnica (McEWAN, 2013, p. 167).¹⁶

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

14 Tradução livre do autor. No original: “He lifted one page after the other, searched the pile for a certain passage, found it and picked up a pencil to make a mark. He was frowning as he turned the carriage [...] to read the sheet in the typewriter.”

15 Tradução livre do autor. No original: “I’d picked up a few typos and repetitions for which he was disproportionately grateful. Over the following week or so he completed another draft of light revisions.”

16 Tradução livre do autor. No original: “‘I thought [the short story] had the scale of a novel. [...] Did you ever think of expanding it into a novel, you know, filling it out a bit?’ He looked at me curiously. ‘No, I didn’t think of filling it out a bit. [...] It’s the length I wanted. About fifteen thousand words’. [...] I had never heard fiction quantified in this technical way.”

fosse meramente uma questão de quantidade, e não de propósitos estéticos conscientes.

4 Socialidade

O aspecto social também faz parte da representação metamidiática da literatura em **Sweet Tooth**, englobando relações de escritores com outros escritores e com seus leitores e editores. Na reunião com os idealizadores da Operação Sweet Tooth, por exemplo, perguntam a Serena se ela, como leitora, possui alguma relação com escritores, editores ou qualquer outra pessoa do meio literário e se já, inclusive, escreveu para algum autor uma carta de fã [*fan letter*]. Esse último questionamento indicia um dado bastante interessante da cena literária contemporânea, que está intimamente ligado à socialidade da literatura como mídia, que é o desenvolvimento da figura do escritor como uma celebridade. Não por acaso, nos dias que antecederam o Prêmio Austen de Literatura, Serena encontrou uma reportagem no **Daily Telegraph** que afirmava que “todos concordavam que Tom Haley era bonito e que as garotas ficavam ‘trêmulas’ quando ele sorria”. (McEWAN, 2013, p. 309).¹⁷ Tom Haley acaba sendo referenciado não em relação a sua produção literária, mas sim a sua aparência física, como uma espécie de símbolo sexual, o que indica a circulação social da figura do autor como celebridade.

Em **Sweet Tooth**, a proeminência social da figura do escritor está ainda associada ao episódio em que Haley foi convidado para realizar uma leitura pública de um trecho de seu romance **From the Somerset Levels**. Nesse tipo de evento, mais importante do que aquilo que é lido é a própria performance de leitura levada a cabo pelo escritor. Nas palavras do próprio Haley: “[...] ficar em pé em frente a uma plateia, lendo coisas que eles são perfeitamente capazes de ler por eles mesmos. Eu não sei para que isso serve.” (McEWAN, 2013, p. 287).¹⁸ Na leitura pública realizada em Cambridge, Tom Haley é acompanhado do (então) também escritor iniciante Martin Amis, que lê uma passagem de seu romance **The Rachel Papers**. Após tal evento, Haley e Amis vão juntos a um bar conversar sobre a noite — para Amis, um sucesso; para Haley, uma decepção —, o que evidencia as relações sociais — também de segurança e de inveja — entre escritores.

As relações entre escritores, leitores e editores em restaurantes e bares recebem atenção no romance de Ian McEwan. Destaca-se o bar/restaurante The Pillars of Hercules, local escolhido pelo poeta e editor Ian Hamilton como sede da revista **New Review**. A relação de Haley com seus editores perpassa questões de ordem econômica (já discutidas) e institucionais (nosso próximo ponto); porém também se destaca o aspecto social de tais relações, como podemos comprovar em:

Então, nós três ficamos no bar um bom tempo bebendo. Os homens conversavam sobre livros e fofocavam sobre escritores, particularmente sobre o poeta Robert Lowell, um amigo de Hamilton que estava possivelmente enlouquecendo; e sobre futebol, assunto em que Tom era fraco, mas adepto em fazer bom uso das duas ou três coisas que ele sabia (McEWAN, 2013, p. 301).¹⁹

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

17 Tradução livre do autor. No original: “it was generally agreed Tom Haley was handsome and girls went ‘wobbly’ when he smiled.”

18 Tradução livre do autor. No original: “[...] standing up in front of a crowd, reading stuff people are perfectly capable of reading for themselves. I don’t know what it’s for.”

19 Tradução livre do autor. No original: “So the three of us stood at the bar for a long time drinking. The men talked books and gossiped about writers, particularly the poet Robert Lowell, a friend of Hamilton and possibly going mad; and football, on which Tom was weak, but adept at making good use of the two or three things he knew.”

5 Institucionalidade

Quando nos referimos ao aspecto econômico da literatura, vimos que grandes editoras — a Penguin é citada (McEWAN, 2013, p. 111) — recusaram a publicação de uma coletânea de contos por acreditarem que romances seriam a melhor aposta em termos de retorno financeiro. Tal recusa está associada à questão institucional da literatura e seu circuito de produção e publicação de textos literários, pois indicia uma relação hierárquica, com os editores ocupando uma posição de poder e decidindo aquilo que será ou não publicado — decidindo, de certa forma, aquilo que será lido pelo público leitor. Haley, durante o romance, tem um conto aceito e outro rejeitado pelo já mencionado editor Ian Hamilton, assim como tem seu romance **From the Somerset Levels** aceito para publicação pelo editor Tom Maschler.

Outro aspecto relativo à institucionalidade da mídia literária é a representação da função do crítico literário/resenhista. Quando primeiramente se encontrou com Haley, a fim de convencê-lo a aceitar a proposta da Fundação que supostamente representava, Serena tenta convencê-lo inflando seu ego, ao afirmar: “Nós temos dois professores e dois famosos resenhistas em nosso conselho. [...] [V]ocê devia ter visto a excitação na última reunião. [...] Pela primeira vez, a votação foi unânime.” (McEWAN, 2013, p. 168).²⁰ O efeito de tal fala sobre Tom foi quase hipnótico — trata-se, pois, de uma validação de sua escrita ficcional (mesmo tudo tendo sido então inventado por Serena), proveniente daqueles que detêm a primazia (institucional) de avaliar e de validar o valor literário de textos e obras.

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

Diferentemente de seu primo mais novo, o Booker, o Austen não oferecia banquetes nem tinha todopoderosos como juízes. Como Tom descreveu para mim, haveria uma sóbria recepção no Dorchester, seguida por um breve discurso de alguma figura literária eminente. Os juízes eram principalmente tipos literários, acadêmicos, críticos, com o convite ocasional para um filósofo ou historiador. O prêmio em dinheiro já fora bastante considerável — em 1875, duas mil libras levavam alguém bem longe. Agora não tinha mais como se comparar ao Booker. O Austen era valorizado somente pelo prestígio (McEWAN, 2013, p. 312-313).²¹

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

A representação metamidiática da literatura em **Sweet Tooth** abre uma distância entre a questão exclusivamente textual e a midialidade da literatura, pois esta envolve um conjunto de práticas de criação, circulação e consumo conjugadas a aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais. McEwan, ao desenvolver tal prática representacional, torna ainda mais complexa e densa a metaficcionalidade de seu romance.

É imprescindível ressaltar que a representação metamidiática da literatura em **Sweet Tooth** tem uma demarcação espaço-temporal bastante específica, a saber, a Inglaterra no início da década de

20 Tradução livre do autor. No original: “We have two professors and two well-known reviewers on our board. [...] [Y]ou should have heard the excitement at the last meeting. [...] For the first time ever the vote was unanimous.”

21 Tradução livre do autor. No original: “Unlike its boisterous infant cousin, the Booker, the Austen didn’t go in for banquets, or for having the great and good on its judging panel. As Tom described it to me, there was going to be a sober drinks reception at the Dorchester, with a short speech by an eminent literary figure. The judges were mostly literary types, academics, critics, with an occasional philosopher or historian drafted in. The Prize money had once been considerable — in 1875 two thousand pounds took you a long way. Now it was no match for the Booker. The Austen was valued for prestige alone.”

1970, justamente onde e quando Ian McEwan começou a dar seus primeiros passos em sua carreira como escritor de ficção. A fim de representar a midialidade literária relativa a tal configuração espaço-temporal, McEwan traçou interessantes paralelos entre suas próprias vivências e aquelas do personagem Tom Haley. Em um primeiro momento, a identificação de semelhanças entre eles é mais claramente visível através da recuperação intertextual e paródica, dentro da narrativa de *Sweet Tooth*, de textos de McEwan, apresentados como sendo criações de Haley — a exemplo da já citada reescrita do romance *Enduring Love* como o conto “This is Love”. Mesmo que possamos perceber diferenças entre as narrativas embrionárias e aquelas reescritas, as semelhanças prevalecem, pois o segundo grupo ainda mantém dados grotescos e insólitos que fizeram McEwan, no início de sua carreira, receber a alcunha de Ian Macabro [*Ian Macabre*].

Em relação à representação metamidiática da literatura, mais interessa, porém, a recuperação de dados biográficos de McEwan na caracterização de Haley, pois se trata de uma reconstituição — ficcional, nunca é demais frisar — da circulação de McEwan em meio à paisagem midiática da literatura na Inglaterra da década de 1970. Assim como nas intertextualidades paródicas, as vivências de McEwan e Haley se dão em uma relação de semelhança e diferença, o que levou o crítico Chalupský (2015, p. 111) a afirmar que Haley não é McEwan, embora não o deixe de ser por completo. São várias as semelhanças entre criador e criatura: assim como McEwan, Haley cresceu em Suffolk e estudou na Universidade de Sussex e de East Anglia (CHALUPSKÝ, 2015, p. 112). Como maiores diferenças, temos o fato de que McEwan não chegou a seguir a carreira acadêmica, dedicando-se diretamente à escrita ficcional e, nas palavras do próprio escritor, “[...] uma bela mulher jamais entrou em minha sala e me ofereceu benefícios financeiros”. (COOKE, 2012, 8º parágrafo).²²

Especialmente em relação às práticas e aos aspectos midiáticos que foram discutidos, destacam-se as semelhanças entre os inícios das carreiras de escritor de McEwan e Haley: ambos foram “descobertos” por Tom Maschler (editor da Jonathan Cape), tiveram textos publicados na *New Review*, revista literária editada por Ian Hamilton, e fizeram importantes conexões e amizades como frequentadores do Pillars of Hercules. Também a leitura pública ao lado de Martin Amis, amigo pessoal de McEwan, foi recriada ficcionalmente com base em um episódio factual. Indagado por Cooke sobre as semelhanças que compartilha com seu personagem Tom Haley, McEwan admite que *Sweet Tooth* “é uma autobiografia sutil e distorcida”. (COOKE, 2012, 8º parágrafo).²³

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

A partir de nossa análise, pudemos perceber que a literatura, em sua midialidade, é, de fato, um dos temas mais relevantes do romance *Sweet Tooth*. Por estar conjugada a seus aspectos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais, a representação metamidiática da literatura nos indica que a mensagem literária depende das aberturas e dos limites oferecidos por sua própria midialidade

22 Tradução livre do autor. No original: “a beautiful woman never came into my room and offered me a stipend”.

23 Tradução livre do autor. No original: “is a muted and distorted autobiography”.

a fim de se concretizar. Nesse sentido, além de servir como uma demonstração da grande plasticidade da linguagem verbal e de seu robusto potencial para desenvolver metacomentários tal como este aqui analisado, a representação metamidiática, em **Sweet Tooth**, funciona como um processo de letramento literário/midiático — levado a cabo pelo próprio romance —, pois acaba por desenvolver nos leitores a consciência sobre “o fato bastante óbvio, porém por vezes negligenciado, de que a literatura é, por definição, uma forma mediada”. (BRUHN, 2016, p. 22).²⁴

Referências

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BRUHN, Jørgen. **Intermediality and narrative literature: medialities matter**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

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

COOKE, Rachel. Ian McEwan: ‘I had the time of my life’. **The Guardian**, 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

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

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

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

McLUHAN, Marshall. **Understanding media: the extensions of man**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 14, p. 42-65, 2006.

RYAN, Marie-Lauren. Media and narrative. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Org.). **Routledge encyclopedia of narrative theory**. London and New York: Routledge, 2005. p. 288-292.

STARRE, Alexander. Little heavy papery beautiful things: McSweeney’s, metamediality, and the rejuvenation of the book in the USA. **Writing Technologies**, Nottingham, v. 3, p. 25-41, 2010.

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

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the study of literature. **CLCWeb: Comparative literature and culture**, West Lafayette, v. 13, n. 3, p. 1-9, 2011.

²⁴ Tradução livre do autor. No original: “the very basic but often overlooked fact that literature is by definition a mediated form”.