

## Estratégias metaficcionalis em narrativas de Ian McEwan

### Metafictional Strategies in Narratives by Ian McEwan

Caio Antônio Nóbrega\*  
caioamnobrega@gmail.com  
Universidade Federal da Paraíba

Genilda Azerêdo\*\*  
genildaazeredo@yahoo.com.br  
Universidade Federal da Paraíba

---

**RESUMO:** Neste artigo, direcionamos nossa atenção para quatro romances do escritor inglês Ian McEwan – *The Cement Garden*, *The Innocent*, *Enduring Love* e *Atonement* –, a fim de rastreamos recursos de criação metaficcional utilizados na composição destas narrativas. Ao fazer uso de estratégias como *mise en abyme*, paródia, e ao tematizar os processos de escrita e leitura, inserindo personagens que atuam como leitores e/ou escritores, McEwan inscreve em tais textos literários problematizações sobre sua própria construção ficcional e seu *status* de ficção. Concluimos que os quatro romances discutidos atestam a profundidade e o alcance de questões de ordem metaficcional no conjunto da obra de Ian McEwan.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ian McEwan. Metaficção. Paródia. *Mise en abyme*. Leitores e escritores ficcionais.

**ABSTRACT:** In this article, we seek to trace metafictional creative strategies in four novels by English author Ian McEwan – *The Cement Garden*, *The Innocent*, *Enduring Love*, and *Atonement*. By making use of creative strategies such as *mise en abyme* and parody and by making reading and writing processes a theme in these narratives as he introduces characters that perform the role of readers and/or writers, McEwan proposes a kind of fiction that questions its own fictional construction and status. Taking McEwan's literary *oeuvre* into consideration, we conclude that the four novels discussed herein attest to the range and depth of metafictional concerns.

**KEYWORDS:** Ian McEwan. Metafiction. *Mise en abyme*. Parody. Fictional readers and writers.

---

\* Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bolsista do CNPq.

\*\* Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Pesquisadora PQ2 do CNPq.

## Introdução

Ian McEwan é, sem dúvida, um dos mais importantes escritores da literatura inglesa e mundial na contemporaneidade. Em seus mais de quarenta anos de carreira, as narrativas de McEwan têm sido sucesso de público e crítica; vários de seus romances já estamparam as listas de *best sellers*, tanto em seu país natal como em outras partes do mundo. Bastante prolífico e versátil, McEwan tem escrito, desde a metade da década de 1970 até hoje, romances, contos, literatura infantil, roteiros para televisão e cinema e oratórios. Além dos vários prêmios literários recebidos e o fato de a maioria das resenhas sobre seus textos terem sido positivas, McEwan é, hoje, um dos autores vivos mais estudados em cursos de Graduação e Pós-Graduação de universidades mundo afora.

Em seus textos, Ian McEwan tem buscado representar temas e situações próprias de nossa contemporaneidade: “leitores são atraídos pelos trabalhos de McEwan precisamente por causa de sua contínua busca pelo ‘contemporâneo’, [...] pelo ‘espírito’ de nossos tempos” (GROES, 2013, p. 2)<sup>1</sup>. Segundo Groes (2013, p. 1), a “imaginação literária tem uma importante contribuição a fazer ao mapear as nuances da vida privada e da imaginação pessoal, assim como questões mais amplas da nação e do mundo, sendo Ian McEwan o mais importante cartógrafo de nosso tempo”<sup>2</sup>. O título de cartógrafo de nosso tempo, outorgado por Groes a McEwan, evidencia alguns pontos sobre sua ficção, a saber, um grande poder de percepção do escritor inglês em relação ao mundo que o rodeia e uma grande (em termos qualitativos e quantitativos) produção literária, capaz de analisar aspectos pessoais, políticos e literários (como veremos em nossa discussão sobre a metaficção em alguns de seus textos) de nossa contemporaneidade. Head (2007, p. 2) chama a atenção para alguns temas e questões que são centrais para nossa contemporaneidade e que são desenvolvidos por McEwan em sua ficção, como “política e a promoção de interesses pessoais; a violência masculina e o problema

---

<sup>1</sup> Todas as traduções ao português neste artigo são de responsabilidade dos autores. Texto-fonte: “readers are looking to McEwan’s work precisely for his continued quest for ‘the contemporary’ [...], the ‘spirit’ of our times”. (Esta e as demais traduções são de responsabilidade dos autores do artigo)

<sup>2</sup> Texto-fonte: “[the] literary imagination has a significant contribution to make in mapping the workings of the private life and the personal imagination, and the wider concerns of the nation and the world, and Ian McEwan is the foremost cartographer of our time”.

das relações de gênero; ciências e os limites da racionalidade; amor e inocência”<sup>3</sup>, que se somam àqueles elencados por Groes (2013, p. 2): “questões sobre moralidade, nacionalismo e história, sexualidade, e a natureza da imaginação e da consciência humana”<sup>4</sup>.

Como cartógrafo de nosso tempo, a ficção de McEwan “se escreve certamente numa relação com o mundo” (SAMOYAULT, 2008, p. 9), com espaços e temas caros à contemporaneidade. Convém ressaltar, porém, que, em suas narrativas, McEwan tem continuamente aberto um diálogo com a tradição literária do passado, produzindo uma literatura que também se apresenta “numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (SAMOYAULT, 2008, p. 9). Na ficção de McEwan, a literatura volta-se para a própria literatura por meio, por exemplo, de incursões intertextuais e da realização de paródias de textos, escritores e gêneros literários. Além disso, em alguns de seus textos, podemos perceber problematizado o próprio ato de criação ficcional, em que entramos em contato com as dificuldades e possibilidades que existem em relação ao ato de ver, criar e contar uma história. Não por acaso, personagens leitores e escritores povoam as narrativas do escritor inglês, possibilitando um olhar detalhado sobre os atos e processos de leitura e escrita. Comumente, ele também insere narrativas menores que irão total ou parcialmente refletir a narrativa maior que as contém. O emprego de tais recursos de construção narrativa é característico de uma escrita metaficcional que, ao promover um desnudamento do processo de construção textual, faz com que seja fortalecida no leitor a consciência de que em sua frente há um produto, um artefato, além de provocar uma multiplicação de possibilidades interpretativas, a partir de novas camadas narrativas que vão além de somente a “história em si”.

Neste artigo, teceremos algumas considerações sobre diferentes recursos metaficcionais utilizados na escrita dos romances *The Cement Garden* (1978), *The Innocent* (1990), *Enduring Love* (1997) e *Atonement* (2001)<sup>5</sup>, aqui dispostos em uma ordem cronológica de suas publicações originais e na sequência em que serão

---

<sup>3</sup> Texto-fonte: “politics, and the promotion of vested interests; male violence and the problem of gender relations; science and the limits of rationality; nature and ecology; love and innocence”.

<sup>4</sup> Texto-fonte: “questions of morality, nationhood and history, sexuality, and the nature of the imagination and human consciousness”.

<sup>5</sup> Entre parênteses, encontram-se as datas em que os romances foram originalmente publicados. Em citações ao longo do texto e nas referências, constará a data das edições consultadas pelos autores do artigo.

discutidos. Em nosso percurso, será interessante perceber que, ao avançarmos cronologicamente pelos textos de McEwan, teremos partido de um texto menos ostensivamente metaficcional, como o é *The Cement Garden*, até chegar a um romance como *Atonement*, que possui um elevado grau de metaficcionalidade. Para tanto, em um primeiro momento, apresentaremos alguns dos principais pontos levantados por discussões teóricas sobre a metaficção, assim como identificaremos os conceitos de paródia e de *mise en abyme* que serão empregados em nossa leitura crítica. Firmado o alicerce teórico, partiremos para a análise das estratégias metafissionais empregadas nos quatro romances selecionados.

## 1 Sobre a metaficção

Dentro de textos ficcionais, quando nos deparamos com questionamentos ou comentários acerca do próprio fazer ficcional, temos a metaficção. Patricia Waugh, uma das pioneiras no estudo e sistematização da teoria da metaficção, assim define o fenômeno metaficcional: “[m]etaficção é um termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para seu status enquanto artefato, a fim de propor questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade”<sup>6</sup> (WAUGH, 1984, p. 1). Waugh, em sua citação, articula o fenômeno metaficcional à escrita literária, mas nós podemos entender a metaficção como podendo ser referida a qualquer forma de construção artística, como o faz Bernardo, ao definir a metaficção como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). O que é realmente interessante de perceber na citação de Waugh, porém, é que a metaficção, ao ser definida como escrita ficcional, também é ficção, estando, assim, regida por todos os processos de criação ficcional.

A metaficção, na contemporaneidade, ocupa um espaço importante dentro do universo de criação literária, sendo várias as formas como o fenômeno metaficcional pode se configurar dentro de um texto. Os diversos recursos ou estratégias de criação metaficcional provocam o surgimento de diversos níveis narrativos, necessários de serem analisados a fim de que se tenha uma maior compreensão

---

<sup>6</sup> Texto-fonte: “Metafiction is 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”.

sobre os significados do texto literário. Ainda segundo Bernardo (2010, p. 37), “[a] ponte entre esses níveis de ficção tem o nome de ‘metaficção’. É uma ponte interna e nela se pensa a ficção dentro da ficção”.

David Lodge (2011, p. 213, 215), em *A arte da ficção*, oferece uma definição funcional para a metaficção, quando a apresenta como “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escrita”. Segundo Lodge, para alguns autores contemporâneos, como Jorge Luis Borges, Italo Calvino e John Barth, “o discurso metaficcional deixa de ser um recurso ou um álibi que o escritor eventualmente usa para escapar às limitações do realismo tradicional e transforma-se na preocupação e na inspiração central da obra literária”. Assim, podemos perceber que alguns textos literários são, de certa forma, mais densamente metaficcionais que outros, ao exporem mais ostensivamente sua arquitetura ou status ficcional, através de diferentes estratégias criativas. Tal gradação entre textos mais ou menos densamente metaficcionais pode ser vista na (meta)ficção de Ian McEwan. Em sua trajetória de escrita ficcional, McEwan tem feito experimentos bastante relevantes e complexos de caráter metaficcional, sendo seus romances *Enduring Love* e (principalmente) *Atonement* dois grandes êxitos nesse campo. Convém ressaltar, porém, que mesmo em textos em que o escritor não se volta ostensivamente a questões metaficcionais, não raramente podemos encontrar alguns dos recursos mencionados, como veremos, por exemplo, em relação a *The Cement Garden*.

Paródia e *mise en abyme* são duas estratégias de criação metaficcional aqui analisadas em relação às narrativas de McEwan. Neste artigo, alinhamos nosso entendimento sobre a paródia àquele desenvolvido por Linda Hutcheon (1989), em *Uma teoria da paródia*. Neste estudo, a teórica canadense apresenta a seguinte definição: “[a] paródia é [...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] [N]outra formulação, [é] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17). Durante muito tempo, a noção do ridículo acompanhou as discussões sobre paródia, sendo apontada como dado essencial para sua realização. Por ter a ironia como estratégia retórica preferencial, a paródia tem, de fato, um alto potencial de ridicularizar. Hutcheon, porém, aponta que, especialmente em relação às práticas artísticas contemporâneas, não podemos antecipar como

será a relação entre a paródia e seus “alvos”: “seu âmbito intencional [vai] do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador” (HUTCHEON, 1989, p. 17).

O alvo da paródia, ou seja, aquilo que pode ser parodiado, “é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado” (HUTCHEON, 1989, p. 28), a exemplo dos gêneros literários. Em qualquer uma de suas modalidades, em uma situação ideal, o leitor deve (re)conhecer a obra de fundo, fazendo uma sobreposição de textos através de uma mediação do ato de leitura através da/o obra/discurso parodiada/o (HUTCHEON, 1978, p. 206). Isto implica dizer que, ao examinarmos a paródia realizada em relação às narrativas de espionagem em *The Innocent*, devemos conhecer os códigos e as convenções deste gênero literário, buscando perceber como tais códigos e convenções foram recuperados e acionados (atualizados) em termos de semelhança e de diferença no romance de McEwan, assim como quais foram as consequências resultantes de tal prática.

Foi o escritor e ensaísta francês André Gide, em 1893, quem primeiro realizou um estudo substancial sobre o recurso *mise en abyme*, descrevendo, na literatura e em outras artes, uma prática comumente observada na heráldica, a saber, quando, no interior de um brasão, podemos encontrar uma réplica menor deste mesmo brasão (METZ, 2007, p. 217). Especificamente em relação a narrativas literárias, esse processo de duplicação/espelhamento é frequentemente caracterizado pela presença de histórias dentro de histórias, pela presença de micronarrativas dentro de contos, novelas e romances. Esta estratégia criativa pode ocorrer em uma modalidade mais simples, relativa ao nível do enunciado, quando “uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso” (RITA, s/d, para. 2). Em uma modalidade mais complexa de *mise en abyme*, “o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório” (RITA, s/d, para. 2), o que implica uma duplicação dos próprios processos desenvolvidos por produtores e receptores do enunciado.

Em ambos os casos de *mise en abyme*, o que resulta é uma prática que especula (sobre) a própria ficção, como um mecanismo utilizado para que a narrativa se duplique ou possa comentar sobre si mesma internamente. Ao desenvolver *mise en abymes* que tematizam/dramatizam claramente processos de leitura e escrita, McEwan acaba por auxiliar seus leitores reais (nós, você) em seus

próprios processos de leitura, uma vez que eles são levados a perceber, selecionar e refletir sobre importantes desdobramentos decorrentes dos jogos de espelhos, seja em relação aos enredos das narrativas, seja em relação aos próprios atos de leitura e interpretação, seus e dos personagens ficcionais.

Embora a ordem de análise dos romances aqui sugerida pareça demonstrar uma preocupação crescente de Ian McEwan com a metaficção em seus textos, ela não é exatamente fiel a todo o conjunto da obra do escritor. Desde 1990, especialmente, até hoje, McEwan tem feito “movimentos mais e menos articulados a preocupações metaficcionais” (MALCOLM, 2002, p. 19)<sup>7</sup>, arquitetando narrativas em que ora prevalece um caráter realista, ora um caráter reflexivo/metaficcional. Dito isto, essa sequência proposta de certa forma se articula à posição adotada por McEwan sobre a metaficção no início de sua carreira; de fato, até 1990, com a publicação de *The Innocent*, ou mais especificamente, até 1994, quando ele escreveu *The Daydreamer*, suas narrativas não desenvolveram intensamente questionamentos em relação a sua condição de artefato ficcional. Tal fato em parte se explica pelo próprio posicionamento do escritor em relação à metaficção, quando, em 1978, argumentou no *The New Review* que

certamente não há ganho algum ao demonstrar-se mais uma vez, através de ‘ficções’ fechadas em si mesmas, que realidade são palavras e que palavras são mentiras. Não há necessidade alguma de sermos sufocados por esse ciclo em particular – o artifício da ficção pode ser tomado como ponto pacífico (McEWAN *apud* MALCOLM, 2002, p. 11)<sup>8</sup>.

Tal entendimento por parte do McEwan de 1978 não se sustenta frente toda a produção (meta)ficcional do escritor até a atualidade. Dessa citação, porém, entendemos que permanece a crítica feita a ficções fechadas em si mesmas [*self-enclosed fictions*]. De fato, nos textos metaficcionais de Ian McEwan, a literatura nunca irá se autoconter por completo, no sentido de que será uma literatura somente sobre literatura. Há sempre algo mais, desenvolvimentos em nível de enredo e personagens, que irão oferecer o mote ou moldura para que as questões metaficcionais sejam desenvolvidas. Nesse sentido, Zalewski (2009, para. 9)

---

<sup>7</sup> Texto-fonte: “movements in and out of metafictional concerns”.

<sup>8</sup> Texto-fonte: “there can surely be no more mileage to be had from demonstrating yet again through self-enclosed ‘fictions’ that reality is words and words are lies. There is no need to be strangled by that particular loop – the artifice of fiction can be taken for granted”.

argumenta que “McEwan acredita que algum movimento ou agitação deve ocorrer em um romance. Embora ele seja animado por ideias, ele nunca colocaria dois personagens sentados em um sofá discutindo filosofias contrárias”<sup>9</sup>. De modo semelhante, mesmo quando suas narrativas propõem-se como ficção sobre ficção, nelas encontraremos, por exemplo, uma trama de espionagem em Berlim durante a Guerra Fria, um terrível acidente de balão seguido por assédio e violência, e uma busca por reparação em meio às atrocidades da Segunda Guerra Mundial.

## 2 Os leitores, o espião, a escritora

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

No início do verão de meu décimo quarto ano, um caminhão estacionou do lado de fora de nossa casa. Eu estava sentado no batente da frente relendo uma história em quadrinhos. O motorista e outro homem vieram em minha direção. Eles estavam cobertos por uma camada de poeira fina e pálida, que dava a seus rostos uma aparência fantasmagórica. Ambos assobiavam estridentemente diferentes melodias. Eu me levantei e escondi a história em quadrinhos. Eu desejei estar lendo a página das corridas do jornal de meu pai, ou os resultados do futebol (McEWAN, 2006, p. 9)<sup>10</sup>.

Os homens no caminhão foram os entregadores dos vários sacos de cimento, material que posteriormente seria utilizado para enterrar a mãe dos quatro irmãos. Em tal passagem, porém, destaca-se a percepção de Jack de que seu hábito de leitura de uma história em quadrinhos seria encarado como infantil e não digno do

---

<sup>9</sup> Texto-fonte: “McEwan believes that something stirring should happen in a novel. Though he is animated by ideas, he would never ploop two characters on a sofa and have them expound rival philosophies”.

<sup>10</sup> Texto-fonte: “In the early summer of my fourteenth year a lorry pulled up outside our house. I was sitting on the front step rereading a comic. The driver and another man came towards me. They were covered in a fine, pale dust which gave their faces a ghostly look. They were both whistling shrilly completely different tunes. I stood up and held the comic out of sight. I wished I had been reading the racing page of my father’s paper, or the football results”.

universo masculino adulto no qual ele deseja adentrar. Também sua leitura sobre o que vem a ser uma masculinidade adulta, a partir da observação dos entregadores de cimento, terá importantes reverberações na forma como ele se apresenta – sempre sujo, recusando-se a cuidar de sua higiene – e se comporta – buscando fazer valer sua vontade, tal como numa competição de assovios dissonantes.

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

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

“Permiti-lo vagar para sempre no espaço”, explicou um cientista a Hunt em uma de muitas reuniões, “não somente criaria o risco de colisões, mas quem sabe o que outros raios cósmicos poderiam fazer a sua massa apodrecida? Quem sabe quais outras mutações monstruosas poderiam emergir de sua carcaça?” (McEWAN, 2006, p. 36)<sup>11</sup>.

A leitura desse romance de ficção científica (que permanece anônimo durante a narrativa de McEwan) por parte de Jack suscitará diversas reações no personagem: defronte ao espelho, ele reflete sobre sua aparência física em relação à tripulação da nave espacial, sonha acordado com o Capitão Hunt e suas aventuras, e até mesmo em sua festa de aniversário demonstra impaciência para voltar à leitura do romance. Além das reações afetivas suscitadas em Jack-leitor, também a importância da releitura é tematizada na narrativa de McEwan, quando Jack afirma: “Três semanas após a morte de nossa Mãe, eu comecei a reler o livro que Sue havia me dado no meu aniversário. Eu fiquei surpreso com a quantidade de

---

<sup>11</sup> Texto-fonte: “All morning I lay on my bed reading the book Sue had given me. It was the first novel I had ever read all the way through. Minute life-bearing spores drifting in clouds across galaxies had been touched by special rays from a dying sun and had hatched into a colossal monster who fed off X-rays and who was now terrorizing regular space traffic between Earth and Mars. It was Commander Hunt’s task not only to destroy this beast but to dispose of its gigantic corpse. // ‘To allow it to drift for ever through space,’ explained one scientist to Hunt at one of their many briefings, ‘would not only create a collision hazard, but who knows what other cosmic rays might do to its rotten bulk? Who knows what other monstrous mutation might emerge from this carcass?’”

coisas que não havia percebido” (McEWAN, 2006, p. 82)<sup>12</sup>. Entre outras questões, algo que havia passado despercebido a Jack foi o fato de que, “durante as longas horas em que não havia decisões urgentes a serem tomadas, o Comandante Hunt passava o tempo ‘lendo e relendo as obras primas da literatura mundial, e escrevendo seus pensamentos em um grande caderno, enquanto Cosmo, seu cão fiel, cochilava a seus pés” (McEWAN, 2006, p. 82)<sup>13</sup>. A partir da utilização das aspas, temos passagens exatas do romance de ficção científica citadas por Jack, que tematizam a passagem de um nível narrativo a outro, onde uma história encontra-se inserida na outra. A essa proliferação de níveis narrativos, soma-se uma multiplicação de leitores e leituras sendo feitas: o leitor de McEwan lê Jack lendo o Capitão Hunt ler as obras primas da literatura mundial.

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

A superfície de concreto estava dividida por uma enorme rachadura, que em alguns lugares chegava a medir meia polegada. Sue queria que eu me abaixasse para olhar. Ela colocou a lanterna em minha mão, apontou e disse algo que eu não consegui ouvir. Quando eu direcionei a luz ao longo da rachadura, eu me lembrei de uma

<sup>12</sup> Texto-fonte: “Three weeks after Mother died I began to reread the book Sue had given me for my birthday. I was surprised how much I had missed”.

<sup>13</sup> Texto-fonte: “during the long hours when there were no urgent decisions to be taken, Commander Hunt passed the time ‘reading and rereading the masterpieces of world literature, and writing down his thoughts in a massive steel-bound journal while Cosmo, his faithful hound, dozed at his feet”.

ocasião em que o Comandante Hunt e sua tripulação voaram através da superfície de um planeta desconhecido. Milhares de milhas de um deserto plano e ressequido, cujo solo rígido era quebrado somente por grandes fissuras causadas por terremotos. Não havia montanhas, árvores, casas e água. Não havia vento pois não havia ar. Eles retornaram ao espaço sem aterrissar no planeta e ninguém falou por horas (McEWAN, 2006, p. 118)<sup>14</sup>.

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

A qualidade metaficcional de *The Innocent* se dá através de um diálogo paródico instaurado em relação a uma tradição de romances de espionagem. O personagem inocente, a que o título do romance faz referência, é o inglês Leonard Marnham, técnico em telecomunicações que é enviado, em 1955, para trabalhar em uma operação conjunta de espionagem entre estadunidenses e ingleses, que buscava interceptar comunicações soviéticas em uma Berlim dividida no pós Segunda Guerra Mundial. Embora o Muro ainda não houvesse sido erguido, a separação da cidade em setores e as tensões políticas características da Guerra Fria fizeram com que espões proliferassem em todos os cantos da cidade. Glass, o chefe estadunidense de Leonard, assim o adverte no início da narrativa: “Estava lendo este relatório. Uma das coisas que ele diz [...] é que entre cinco e dez mil pessoas nessa cidade estão trabalhando no setor de inteligência. Isso sem contar os reforços. São pessoas trabalhando diretamente em campo. Espiões” (McEWAN, 2005, p. 8)<sup>15</sup>.

Romances de espionagem costumeiramente seguem as aventuras (e desventuras), disfarces, fugas e perseguições de espões como esses descritos por Glass, que atuam diretamente em campo. O fato de Leonard fazer parte da estrutura técnica da operação, que consiste na construção de um túnel a fim de grampear as linhas de comunicação soviéticas, já o distancia da linha de frente da ação e do fogo inimigo, contribuindo para o caráter paródico do romance, uma vez que *The Innocent* se afasta da fórmula tradicional do romance de espionagem. Paródias de um gênero

---

<sup>14</sup> Texto-fonte: “The surface of the concrete was broken by a huge crack in some places half an inch wide. Sue wanted me to look down it. She put the torch in my hand, pointed and said something I could not hear. As I shone the light along the crack I remembered a time when Commander Hunt and his crew flew low across the surface of an unknown planet. Thousands of miles of flat, hard-baked desert broken only by great fissures caused by earthquakes. Not one hill or tree space without landing and no one spoke for hours”.

<sup>15</sup> Texto-fonte: “I’ve just been reading this report. One of the things it says [...] is that between five and ten thousand individuals in this city are working in intelligence. That’s not counting backup. That’s guys on the ground. Spies”.

literário, como o é *The Innocent* em relação à tradição de romances de espionagem, articulam-se como “obras que miram um gênero literário específico que é caracterizado por um certo estilo e por certas convenções formais e temáticas” (KORKUT, 2005, p. 17)<sup>16</sup>. Sendo uma paródia, o romance de McEwan se constitui a partir de “uma exploração entre diferença e semelhança; na metaficção, ela convida a uma leitura mais literária, a um reconhecimento dos códigos literários” (HUTCHEON, 1980, p. 25)<sup>17</sup>.

*The Innocent*, de acordo com Rennison (2005, p. 109), é “a versão idiossincrática de McEwan de um romance de espionagem [...]. Como podíamos esperar de McEwan, a ênfase no romance é bem maior nas jornadas psicológicas de seus personagens do que no mundo clandestino da espionagem”<sup>18</sup>. Os percursos pelos domínios psicológicos dos personagens na narrativa, especialmente de seu protagonista Leonard, certamente contribuem para o caráter paródico do romance, já que é uma característica não comumente encontrada na tradição de romances de espionagem. Porém, a paródia em *The Innocent* se constitui especialmente a partir de elementos advindos do universo da espionagem. Diferentemente de outras narrativas de tal gênero literário escritas por autores ingleses, a exemplo da série de romances escrita por Ian Fleming sobre o personagem James Bond, que exalta o poder e protagonismo britânico, *The Innocent* traz uma geopolítica atualizada após as consequências e efeitos da Segunda Guerra Mundial, em que a superpotência ocidental – título que antes pertencia aos britânicos – passou a ser sua antiga colônia americana, os Estados Unidos. A perda de protagonismo por parte dos britânicos é tematizada na forma como seu amadorismo fica evidente perante o profissionalismo dos estadunidenses na forma de conduzir sua operação conjunta de espionagem. As diferenças flagrantes entre eles fizeram com que se instaurasse uma desconfiança mútua, que chegou a seu ápice quando John MacNamee, um cientista do governo britânico, recrutou Leonard para que ele espionasse Glass e outros agentes estadunidenses:

---

<sup>16</sup> Texto-fonte: “works that target a particular literary genre characterized by a certain style and by certain formal and thematic conventions”.

<sup>17</sup> Texto-fonte: “an exploration of difference and similarity; in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes”.

<sup>18</sup> Texto-fonte: “McEwan’s idiosyncratic version of the spy thriller [...]. As one might expect from McEwan, the emphasis in his novel is far more on the psychological journeys made by his characters than on cloak-and-dagger espionage”.

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

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

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

A verdade era que ele havia passado somente um minuto no escritório de Glass, sem sucesso algum. Ele não achava fácil iniciar conversas com estranhos. Ele havia tentado abrir algumas portas que estavam trancadas, e isso foi tudo (McEWAN, 2005, p. 97-98)<sup>19</sup>.

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

Além da paródia, outro aspecto relevante em *The Innocent* é o processo de ficcionalização realizado por McEwan em relação a uma operação de espionagem, Operação Ouro (conhecida em inglês como *Operation Gold* e *Operation Stopwatch*), que, de fato, ocorreu na Berlim dos anos 1955 e 1956. Além da recriação de uma operação factual, McEwan “também quebra a moldura ficcional da narrativa ao trazer o real George Blake, agente duplo que havia traído a Operação Ouro desde antes do início da construção do túnel” (CHILDS, 2007, p. 11)<sup>20</sup>.

Em *Enduring Love*, seguimos a sequência de eventos que perpassa um traumático acidente de balão e todas as suas consequências. O narrador do romance, o personagem Joe Rose, escritor de livros científicos que acabou se envolvendo em tal acidente, demonstra ter consciência sobre os eventos que compõem a narrativa, ao iniciá-la com a sentença: “O começo é fácil de ser delimitado” (McEWAN, 2004, p. 1)<sup>21</sup>. Um pouco mais adiante no romance, o narrador

---

<sup>19</sup> Texto-fonte: “As soon as MacNamee saw him, Leonard went toward him, and together they set off for a walk along the perimeter fence. // MacNamee had his lit pipe between his baby teeth. He leaned toward his charge. ‘I suppose you’ve had no luck.’ // ‘Not really,’ Leonard said. ‘I’ve been in five different offices with time to look around. Nothing. I’ve made approaches to various technical people. They’re all very security-conscious. I couldn’t press too hard.’ // The truth was he had had one unsuccessful minute in Glass’s office. He did not find it easy to fall into conversation with strangers”.

<sup>20</sup> Texto-fonte: “also breaks the fictional frame of the narrative by introducing the real figure of George Blake, the double agent who betrayed Operation Gold before the tunnel was even started”.

<sup>21</sup> Texto-fonte: “The beginning is simple to mark”.

comenta: “Um começo é um artifício, e o que distingue os melhores é o quão significativos eles são em relação ao que se segue” (McEWAN, 2004, p. 17-18)<sup>22</sup>. Nessas duas citações, temos não somente o início do romance metaficcionalmente demarcado e exposto, mas também um comentário sobre o artifício “começo” que comumente encontraríamos em discussões e textos de crítica literária. Por fim, o narrador parece ainda convidar o leitor para dentro do texto, provocando-o a avaliar se de fato o início do romance é digno de nota.

A autoconsciência textual em relação ao início da narrativa se estende para outros aspectos dela. Diferentemente de *The Cement Garden* e *The Innocent*, *Enduring Love* expõe-se claramente como uma história, como uma narrativa que está sendo contada: “Que idiotice, apressarmo-nos para entrar nesta história e seus labirintos, correndo para longe de nossa felicidade em meio à grama fresca da primavera sob aquele carvalho” (McEWAN, 2004, p. 1)<sup>23</sup>. No romance, temos tematizadas as dificuldades em se construir uma narrativa – que envolvem levar em conta diferentes perspectivas para a reconstituição de uma série de eventos e o grau de confiabilidade da memória –, especialmente após um evento traumático como o acidente de balão:

Nós não falamos muito no carro. Parecia suficiente que saíssemos ilesos do tráfego. Agora veio em uma torrente, pós-morte, revivência, resumo, o ensaio da tristeza, o exorcismo do terror. Houve tanta repetição naquela noite dos incidentes, de nossas percepções, e das próprias palavras e frases que refinamos para acomodá-los, que alguém só poderia presumir que havia um caráter ritualístico em jogo, e que, mais que descrições, as repetições eram também encantações (McEWAN, 2004, p. 28)<sup>24</sup>.

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

---

<sup>22</sup> Texto-fonte: “A beginning is an artifice, and what recommends one over another is how much sense it makes of what follows”.

<sup>23</sup> Texto-fonte: “What idiocy, to be racing into this story and its labyrinths, sprinting away from our happiness among the fresh spring grasses by the oak”.

<sup>24</sup> Texto-fonte: “We hadn’t said much in the car. It had seemed enough to be coming through the traffic unharmed. Now it came out in a torrent, a postmortem, a reliving, a debriefing, the rehearsal of grief and the exorcism of terror. There was so much repetition that evening of the incidents, and of our perceptions, and of the very phrases and words we honed to accommodate them, that one could only assume that an element of ritual was in play, that these were not only descriptions but incantations also”.

eram possíveis” (McEWAN, 2004, p. 2)<sup>25</sup>. Em outro momento, a técnica cinematográfica de congelamento é acionada, expondo a diferença entre tempo cronológico em que ocorrem as ações e o tempo utilizado para narrá-las na ficção:

No inquérito, as estatísticas relativas à velocidade do vento fornecidas pelo escritório de meteorologia fizeram parte das evidências, e algumas das rajadas, dizia-se, chegaram a setenta milhas por hora. Esta deve ter sido uma delas, porém antes que eu permita que ela nos alcance, permitam-me congelar a imagem – há segurança na imobilidade – para descrever nosso círculo (McEWAN, 2004, p. 12)<sup>26</sup>.

Em tal passagem, percebemos o controle total da narrativa e de seu tempo nas mãos do narrador, como uma prerrogativa de/para sua (boa) atuação ficcional, afinal, “[a] melhor descrição de uma realidade não precisa imitar sua velocidade” (McEWAN, 2004, p. 17)<sup>27</sup>.

Especialmente em relação aos personagens Clarissa e Joe, podemos observar, ainda, uma tematização de seus desempenhos como leitores durante o romance, a partir de um olhar sobre o quanto suas leituras afetam e contribuem para a constituição de sua subjetividade e de sua visão de mundo. Joe, como leitor de textos científicos, procura entender toda a situação em que se encontram, em relação à perseguição e ao assédio realizado por Jed, a partir de parâmetros racionais. Clarissa, por outro lado, como leitora de literatura, especialmente do Romantismo inglês e do poeta John Keats, adota uma leitura guiada por sua sensibilidade e suas emoções. As diferenças entre leituras e os leitores Clarissa e Joe ficam claras, por exemplo, quando esse argumenta em determinado momento na narrativa: “Clarissa pensava que suas emoções eram o guia apropriado, que ela intuitivamente chegaria à verdade, quando, de fato, precisávamos de informações, capacidade de previsão e um planejamento cuidadoso” (McEWAN, 2004, p. 150)<sup>28</sup>.

Também em *Atonement* a leitura e a condição de leitor terão um papel importante na narrativa. Neste romance, porém, a leitura profissional e literária de

---

<sup>25</sup> Texto-fonte: “I’m holding back, delaying the information. I’m lingering in the prior moment because it was a time when other outcomes were still possible”.

<sup>26</sup> Texto-fonte: “At the inquest, the Met office figures for wind speeds that day were part of the evidence, and there were some gusts, it was said, of seventy miles an hour. This must have been one, but before I let it reach us, let me freeze the frame – there’s a security in stillness – to describe our circle”.

<sup>27</sup> Texto-fonte: “The best description of a reality does not need to mimic its velocity”.

<sup>28</sup> “Texto-fonte: Clarissa thought that her emotions were the appropriate guide, that she could feel her way to the truth, when what was needed was information, foresight, and careful calculation”.

Clarissa, que é crítica e pesquisadora de literatura, será substituída pela leitura da personagem Briony Tallis, que, no início da narrativa, quando criança, além de leitora, era também uma aspirante a escritora. Se Clarissa, por um lado, possuía “a habilidade de uma crítica literária [...] para ler entre as linhas de uma declaração de amor” (McEWAN, 2004, p. 151)<sup>29</sup>, Briony, por outro, era uma criança inexperiente, em um período histórico, a década de 1930, em que eram bastante limitadas a liberdade e a educação sexual para as mulheres na Inglaterra. Assim, ao observar duas situações carregadas de erotismo entre sua irmã, Cecilia, e Robbie, filho da empregada doméstica da família Tallis, e ler o recado que Robbie erroneamente enviou para Cecilia – Robbie, que tinha a intenção de enviar um pedido de desculpas a Cecilia pelos eventos ocorridos na fonte, acabou mandando, através de Briony, a seguinte nota: “Em meus sonhos, eu beijo sua boceta, sua boceta doce e úmida. Em meus pensamentos, eu faço amor com você durante todo o dia” (McEWAN, 2014, p. 86)<sup>30</sup> –, Briony fez uso de suas deduções, guiadas sobremaneira por sua mente imaginativa e propensa à ficção, para criar uma narrativa que explicasse o estupro de sua prima Lola, acusando injustamente Robbie pelo crime e precipitando as tragédias que destroçariam as vidas do jovem casal. A recriação do crime e posterior acusação feitas por Briony, de certa forma, estão refletidas em sua prática performática de leitura e escrita, trazidas à tona já no primeiro capítulo de *Atonement*:

Briony era encorajada a ler suas histórias em voz alta na biblioteca, e seus pais e sua irmã mais velha se surpreendiam ao ouvir a garota tímida realizar uma performance tão arrojada, fazendo grandes gestos com seu braço livre, arqueando suas sobrancelhas à medida em que criava as vozes dos personagens, e por vezes tirava os olhos da página para fitar por segundos os olhos de seu público, exigindo sem remorsos a atenção total de sua família enquanto lançava seu feitiço narrativo (McEWAN, 2014, p. 6-7)<sup>31</sup>.

Se, em *Enduring Love*, a narrativa traz uma autoconsciência quanto ao fato de ser uma narrativa, uma história, tal autoconsciência é levada ainda mais adiante

---

<sup>29</sup> Texto-fonte: “the skill of a literary critic [...] to read between the lines of protesting love”.

<sup>30</sup> Texto-fonte: “In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thoughts I make love to you all day long”.

<sup>31</sup> Texto-fonte: “Briony was encouraged to read her stories aloud in the library and it surprised her parents and older sister to hear their quiet girl perform so boldly, making big gestures with her free arm, arching her eyebrows as she did the voices, and looking up from the page for seconds at a time as she read in order to gaze into one face after the other, unapologetically demanding her family’s total attention as she cast her narrative spell”.

em *Atonement*, pois, neste romance, a narrativa não se mostra somente como uma história, mas como uma história ordenada explicitamente na forma de um romance. Isso se explica a partir da estrutura complexa que marca a arquitetura de *Atonement*, que é dividida em três partes principais seguidas por um capítulo final na forma de coda. Na primeira parte do romance, seguimos a série de eventos, na mansão da família Tallis em 1935, que concluem na injusta acusação por Briony e a consequente prisão de Robbie. A segunda parte é dedicada aos eventos da Segunda Guerra Mundial e à jornada de Robbie pelo interior da França até chegar à praia de Bray Dunes, onde ocorreu a histórica Evacuação de Dunkirk. A terceira parte do romance, também decorrida durante a guerra, traz uma jovem Briony trabalhando como enfermeira no Hospital St. Thomas; lemos que, concomitantemente a seu trabalho no hospital, Briony escreve seu romance *Two Figures by a Fountain*. Esta terceira parte do romance narra a ida de Briony ao casamento de sua prima Lola e sua visita à casa de Cecília, onde declara a sua irmã e a Robbie que pretende buscar reparação por seu erro. A manipulação metaficcional por parte de McEwan se dá no capítulo final em coda, que consiste numa narração confessional em primeira pessoa por Briony no ano de 1999, na qual descobrimos que o que acabamos de ler – as três primeiras partes de *Atonement* –, foi, na verdade, sua última versão para *Two Figures by a Fountain*, romance que havia iniciado durante a guerra. Briony, assim, acaba por confessar que sua irmã e Robbie morreram em decorrência dos eventos da guerra sem ter a chance de se reencontrarem, tal como está descrito no final da terceira parte de *Atonement*, sendo sua recriação ficcional dos eventos em *Two Figures by a Fountain* sua última tentativa de reparação. Tal manipulação metaficcional por parte de McEwan em *Atonement* acaba por provocar uma

desestabilização do universo ficcional, solapando a confiabilidade no narrador e trazendo à baila o complexo conflito entre ficção e realidade. Com a alteração do referente interno da obra, revelada por Briony, uma nova “realidade” é apresentada [...]. Por um momento, não se sabe mais o que é ficção e o que é “realidade” dentro do universo ficcional (NOBRE, 2012, p. 288).

Em *Atonement*, a consciência narrativa quanto ao fato de ser (ou de conter) um romance é adensada por referências à forma romanesca e sua relação com a mídia literatura, como a existência de editoras (casas de publicação) e editores

(pessoas responsáveis pela edição do livro), a impossibilidade de publicação imediata de *Two Figures by a Fountain* devido aos riscos de um processo judicial por difamação (que embaralha ainda mais as barreiras entre ficção e realidade), a existência de cartas de aceite e rejeição de manuscritos, a reescrita como prática do escritor etc.

*Atonement*, assim, articula-se reflexivamente de várias e complexas formas, possuindo “uma estrutura complexa e híbrida, regida por uma estética metaficcional” (NOBRE, 2012, p. 176). Nobre (2012), em sua tese de doutorado intitulada *Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme*, ao analisar a narrativa literária, detém-se em variados aspectos como jogos de ambiguidade, paratextualidade, intertextualidade, pluralidade discursiva, espelhamentos narrativos e seus desdobramentos, comentários explícitos sobre o processo de escrita e a multiplicidade de papéis realizados pelos personagens, que atestam a grande complexidade metaficcional do romance, tanto em nível linguístico-estilístico quanto em nível estrutural-diegético.

### Considerações finais

O percurso realizado ao longo dos quatro romances aqui discutidos atesta o desenvolvimento de um projeto literário, que, ao longo da trajetória de Ian McEwan como escritor, trouxe à tona importantes reflexões sobre o fazer ficcional em meio a suas tramas literárias. Novas preocupações e questões surgiram ao longo do tempo para o escritor, refletidas nas variadas problemáticas levantadas e diferentes efeitos resultantes de suas incursões metaficcionais.

Em entrevista a Zalewski (2009, para. 82), McEwan afirmou: “Nós não podemos retornar ao século XIX. Temos agora uma autoconsciência narrativa da qual jamais podemos escapar, mas nós também não queremos ser esmagados por ela. *Atonement* foi minha tentativa de discutir onde nos encontramos”<sup>32</sup>. Não somente *Atonement*, mas também *The Cement Garden*, *The Innocent* e *Enduring Love* configuram-se como tentativas por parte de McEwan em discutir onde nos encontramos em relação à autoconsciência narrativa, sobre as formas e os ângulos

---

<sup>32</sup> Texto-fonte: “We can’t retreat to the nineteenth century. We now have a narrative self-awareness that we can never escape, but we don’t want to be crushed by that, either. *Atonement* was my attempt to discuss where we stand”.

em que o espelho da literatura, a princípio voltado para o mundo, acaba sendo direcionado (também) para a própria literatura.

## Referências

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- CHILDS, Peter. *Ian McEwan's Enduring Love*. Routledge: London and New York, 2007.
- GROES, Sebastian. Introduction - A cartography of the contemporary: mapping newness in the work of Ian McEwan. In: GROES, Sebastian. (Org.). *Ian McEwan*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013, p. 1-12.
- HEAD, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- HUTCHEON, Linda. Parody without ridicule: observations on modern literary parody. *Canadian review of comparative literature*, Edmonton, v. 5, p. 201-211, 1978.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KORKUT, Nil. *Kinds of parody: from the Medieval to the Postmodern*. 2005. 185 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, Ankara, 2005.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- MALCOLM, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.
- McEWAN, Ian. *Atonement*. London: Vintage, 2014.
- McEWAN, Ian. *The Cement Garden*. London: Vintage, 2006.
- McEWAN, Ian. *The Innocent*. London: Vintage, 2005.
- McEWAN, Ian. *Enduring Love*. London: Vintage, 2004.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NOBRE, Lucia Fatima Fernandes. *Jogo de espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metafictionalidade no romance e no filme*. 2013. 322 f. Tese

(Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

RENNISON, Nick. *Contemporary British novelists*. Abingdon: Routledge, 2005.

RITA, Annabela. Mise en abyme. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5967/mise%20en%20abyme/>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

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

ZALEWSKI, Daniel. The background hum: Ian McEwan's art of unease. *The New Yorker*, 2009. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

*Recebido em 20/12/2016*

*Aceito em 25/04/2017*

*Publicado em 29/05/2017*