

OS ESPIÕES (E OS) ESCRITORES NA PARÓDIA DAS NARRATIVAS DE ESPIONAGEM EM *SWEET TOOTH*, DE IAN McEWAN

Caio Antônio Nóbrega
Universidade Federal da Paraíba

Genilda Azerêdo
Universidade Federal da Paraíba

RESUMO: Neste artigo, objetivamos analisar a paródia das narrativas de espionagem realizada em *Sweet Tooth*, romance do escritor inglês Ian McEwan. Ao acionar e reconfigurar ironicamente códigos e convenções das narrativas de espionagem, McEwan criou um romance que problematiza vários elementos característicos do gênero que parodia, a exemplo do lugar comumente ocupado pelas mulheres nesta tradição literária, ao mesmo tempo em que desenvolve substanciais questões de ordem metaficcional, como a articulação entre as figuras do escritor de ficção e do espião.

PALAVRAS-CHAVE: Paródia; Metaficção; Literatura contemporânea; Narrativas de espionagem; Ian McEwan.

ABSTRACT: In this article, we intend to analyze the parody of spy narratives in *Sweet Tooth*, a novel written by English author Ian McEwan. By incorporating and ironically reconfiguring codes and conventions of spy narratives, McEwan elaborated a novel that problematizes many aspects of the genre he parodies, such as the function women have in this literary tradition, at the same time he advances substantial metafictional concerns, including an articulation of the roles played by the fiction writer and the spy.

KEYWORDS: Parody; Metafiction; Contemporary literature; Spy narratives; Ian McEwan.

Em *Sweet Tooth*, romance de Ian McEwan publicado em 2012, acompanhamos a narrativa em primeira pessoa da personagem Serena Frome, que, no início da década de 1970, é recrutada para trabalhar no MI5 (agência de inteligência interna e contraespionagem britânica), lá atuando como agente na Operação Sweet Tooth. Tal operação, que empresta seu nome ao título do próprio romance, consistiu de uma tentativa, por parte do MI5, em participar ativamente dos embates ideológicos durante o período da Guerra Fria, a partir do financiamento secreto, por trás de fundações filantrópicas, de pensadores e cientistas que se mostraram favoráveis ao capitalismo. Serena, como leitora voraz da então literatura contemporânea britânica, é escolhida para agenciar aquele que será o único escritor de ficção da Operação

Sweet Tooth, Tom Haley. Uma vez que Serena e Haley acabam por desenvolver uma relação amorosa, a jovem acaba na complexa situação de ser a espiã do homem que ama.

Em meio a sua trama de espionagem, *Sweet Tooth* configura, acima de tudo, uma tentativa substancial, por parte de McEwan, de discutir e problematizar a literatura dentro de um texto literário, o que caracteriza uma prática metaficcional. Podemos entender a metaficção, de acordo com Hutcheon (1980, p. 1), como “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”¹. Entre as diversas incursões metaficcionais neste romance, podemos citar: a tematização dos processos de leitura e escrita, especialmente a partir da inserção de histórias menores dentro da diegese, estratégia comumente referenciada pelo termo francês *mise en abyme*; a representação da literatura em sua condição de mídia, em relação a seus processos de criação, circulação e consumo; e a imbricação da ficção com discursos provenientes das disciplinas da teoria e da crítica literária.

Neste artigo, temos como objetivo analisar a paródia realizada em relação às narrativas de espionagem em *Sweet Tooth*. Por si só, tal paródia já configura um substancial recurso criativo de ordem metaficcional no romance de McEwan, pois aciona e reconfigura ironicamente códigos e convenções do gênero parodiado; por ela ainda associar diretamente a figura do espião àquela do escritor, abordando aspectos mais gerais da escrita ficcional, ela contribui duplamente para o alto grau de reflexividade/metaficcionalidade desse romance.

A fim de cumprir nosso objetivo, percorreremos a seguinte ordem: em um primeiro momento, apresentaremos alguns fundamentos teóricos relativos à paródia; logo a seguir, explicitaremos alguns dos principais códigos e convenções que marcam a tradição das narrativas de espionagem; alicerçadas as bases teóricas, partiremos para nossa análise e discussão da paródia das narrativas de espionagem em *Sweet Tooth*.

¹ Esta e as demais traduções são de responsabilidade dos autores do artigo.

A PARÓDIA

A paródia não é, de forma alguma, um fenômeno novo ou recente quando levamos em consideração a história das práticas literárias ou artísticas. O impulso de fazer uso de uma tradição, reconfigurando-a e a dotando de novos significados remonta à arte e à literatura praticadas na antiguidade clássica. Tal fenômeno fez-se presente também nos mais variados períodos históricos e movimentos literários – por vezes com maior ou menor intensidade –, a exemplo da Idade Média, do Renascimento, do Romantismo, do Realismo etc. Na contemporaneidade, especificamente, o grande número de textos paródicos produzidos, textos que aparecem em diversos graus de complexidade em termos de (re)configuração paródica de tradições literárias, permite-nos perceber tal fenômeno como “um dos maiores motores da construção formal e temática de textos” (HUTCHEON, 1989, p. 13).

Sweet Tooth, nesse sentido, pode servir como exemplo da proeminência dos discursos paródicos na contemporaneidade, pois este romance não somente parodia textos específicos anteriormente escritos pelo próprio Ian McEwan, como também o faz em relação às histórias de detetives e à tradição das narrativas de espionagem (foco de nossa análise neste artigo). Em todos os casos, temos uma volta da literatura em direção a si mesma, em direção a seus códigos e convenções. Não por acaso, para Linda Hutcheon (1989, p. 13), “[a] paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade; [...] uma forma de discurso interartístico”.

Muitos teóricos da literatura e de outras disciplinas já se debruçaram sobre a paródia, em suas variadas ocorrências relacionadas aos mais diversos períodos e movimentos literários. Neste artigo, escolhemos nos alinhar aos fundamentos teóricos propostos por Linda Hutcheon (1989) em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tal escolha se justifica por dois motivos: em primeiro lugar, a teórica canadense entende que a paródia, ao recodificar códigos e convenções literárias, é um dentre os mecanismos possíveis de criação

metaficcional, posição por nós compartilhada; em segundo lugar, os preceitos teóricos desenvolvidos por Hutcheon dizem respeito a uma observação de formas e textos artísticos bastante contemporâneos, o que nos possibilita um diálogo próximo e pertinente com a paródia realizada no romance *Sweet Tooth*, publicado em 2012.

Compartilhamos ainda com Hutcheon a percepção do potencial positivo do fazer paródico, entendimento que nem sempre esteve conectado às discussões teóricas em torno desta estratégia criativa. Por muito tempo, a paródia esteve associada à presença de um elemento ridículo, como podemos atestar nesta definição de Cuddon (2013, p. 514): “[paródia é] o uso imitativo de palavras, estilo, atitude, tom e ideias de um autor a fim de torná-los ridículos”. Tal entendimento da paródia faz com que ela (embora hoje, talvez um pouco menos) precise “de quem a defende: tem sido designada parasitária e derivativa [...] [,] o inimigo filisteu do gênio criativo e da originalidade vital” (HUTCHEON, 1989, p. 14). Como iremos discutir, a paródia não lida necessariamente com o dado do ridículo, tampouco pode ser caracterizada como uma modalidade menos ou não criativa.

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

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

Para Hutcheon, tal noção de ao lado de/paralelo é especialmente forte em relação às práticas paródicas contemporâneas, em que o elemento do ridículo não se faz presente, característica que podemos perceber em *Sweet Tooth*.

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

Se o elemento do ridículo, assim, não mais pode ser visto como condição indispensável para a definição do caráter paródico de um texto, surge a necessidade de delimitar o escopo da paródia, a fim de que esta não se confunda com teorias mais gerais da intertextualidade. Antes, porém, devemos nos perguntar: afinal, o que pode ser parodiado? Korkut (2005), em seu estudo sobre a paródia na tradição da literatura inglesa, propõe a seguinte delimitação: 1. paródia direcionada a textos e estilos pessoais, que pode abranger desde uma obra específica a uma característica marcante da escrita de um autor – a exemplo da paródia de *Hamlet* que McEwan realiza em *Nutshell*; 2. paródia direcionada a um gênero literário – a exemplo da paródia das narrativas de espionagem que McEwan promove em *Sweet Tooth*; 3. paródia direcionada a um discurso, característica marcante da literatura pós-moderna – a exemplo da paródia dos discursos científico, religioso e literário/romântico que McEwan articula em *Enduring Love*.

A presença, pois, de textos (ou estilos, gêneros e discursos) é condição indispensável para a realização da paródia: “A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe um liame direto com a literatura existente” (SAMOY AULT, 2008, p. 52). Há, porém, um importante elemento diferenciador: alinhamo-nos com o entendimento de Hutcheon quando esta afirma que a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado, ou, “noutra formulação, repetição com distância crítica,

que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17). Diferentemente da intertextualidade, em termos gerais, ou especificamente da imitação ou do pastiche, em que a distância crítica não é necessária, esta deve estar presente a fim de que a paródia se concretize, permitindo ao leitor perceber elementos do discurso parodiado no paródico, bem como a intenção paródica por trás de toda essa construção, não os neutralizando ou os incorporando no contexto da obra como um todo.

O distanciamento crítico, na paródia, é alcançado a partir da ironia. Neste artigo, nosso entendimento sobre a ironia se alinha àqueles de Azerêdo (2009) e Hutcheon (2000), que a veem como uma estratégia discursiva. Isso implica dizer que a ironia é mais que “um tropo limitado ou uma atitude mais ampla de vida, [sendo,] sim, uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma” (HUTCHEON, 2000, p. 27). Na literatura em geral, a ironia reforça a condição polissêmica dos textos em que se faz presente, ao articular duas dimensões de percepção, a do dito e a do não dito, em outras palavras, aquilo que foi mostrado e aquilo que se encontra implícito. Especificamente em relação à paródia (literária), a ironia traz à tona o diferente/novo em meio ao contínuo/à tradição, ao “expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência, ou, ainda, através de uma incompatibilidade” (ALAVARCE, 2009, p. 28).

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

Dada a estrutura formal da paródia, [...] a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósico (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocósico (textual), porque também a paródia é um assinalar de diferença, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos). Tanto o tropo como o gênero combinam, pois, diferença e síntese, alteridade e incorporação. Devido a esta semelhança estrutural, gostaria de argumentar que a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido, e até privilegiado. A patente recusa pela ironia da univocalidade semântica equipara-se à recusa pela paródia da unitextualidade estrutural.

A citação acima aponta um dado importante quando falamos sobre paródia: a presença de dois textos ou de dois discursos – que constitui a dimensão formal desta estratégia criativa – não é suficiente para entendermos seu funcionamento a contento. A dimensão pragmática da paródia não pode ser ignorada, pois nela se encontram “a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia, [e] os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos” (HUTCHEON, 1989, p. 33). Em outras palavras, “[q]uando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia” (HUTCHEON, 1989, p. 34).

Em uma situação ideal, o “o leitor conheceria o texto de fundo, fazendo uma sobreposição de textos através da mediação [do discurso] [...] parodiado no ato de leitura” (HUTCHEON, 1978, p. 206). Isto implica dizer que, ao examinarmos a paródia das narrativas de espionagem em *Sweet Tooth*, devemos conhecer os códigos e as convenções deste gênero literário, buscando perceber como tais códigos e convenções foram recuperados e acionados (atualizados) em termos de semelhança e de diferença no romance de McEwan, assim como quais foram as consequências resultantes de tal prática.

AS NARRATIVAS DE ESPIONAGEM

A narrativa de espionagem é um gênero literário que se desenvolveu predominantemente no mundo anglófono, com a maioria dos escritores praticantes dessa tradição sendo de origem britânica. Como gênero literário, caracteriza-se pelo elemento da espionagem, que, de acordo com o *website* do MI5, pode ser definido como “o processo de obtenção de informações que não estão normalmente disponíveis publicamente, usando recursos humanos (agentes) ou meios técnicos (como invadir sistemas de computadores)”². Não nos enganemos, porém, com o eufemismo “informações que não estão normalmente disponíveis publicamente”: para a obtenção de tais informações, é prática comum a utilização de métodos secretos e extralegais (por vezes, flagrantemente ilegais). Na literatura, a espionagem pode estar imbuída tanto no contexto/na ambientação das histórias quanto ser utilizada como um recurso criativo que move as ações do enredo.

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

A existência de agentes de inteligência ou espões (oficiais ou extraoficiais), que precisam levar a cabo uma missão por eles recebida, é característica básica desse gênero

² Disponível em: <https://www.mi5.gov.uk/espionage>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

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

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

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

OS ESPIÕES (E OS) ESCRITORES

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

Na paródia realizada, por vezes, o mundo da espionagem é referenciado a partir de um tom jocoso. O fato de que Serena e Tom Haley escolhem beber o vinho Chablis, por exemplo, assim nos é explicado: “Escolhemos Chablis como uma brincadeira porque, aparentemente, era o que James Bond gostava” (McEWAN, 2013, p. 222). Também a primeira aparição de Tony Canning na narrativa recebe esses contornos: “De repente, saindo de um pequeno beco lateral, apareceu em nossa frente, sob a iluminação fraca dos postes, o tutor de história de Jeremy, Tony Canning” (McEWAN, 2013, p. 13). Nesta passagem, McEwan joga diretamente com as expectativas de seu leitor em relação às histórias de espionagem, brincando com os estereótipos que tem a figura do espião no imaginário popular, como alguém sorrateiro, que anda às margens da sociedade, sob iluminação inadequada. Tony Canning, como professor de história de Cambridge, é uma figura pública e, nesse caso, familiar a Jeremy, então namorado de Serena. Não haveria, pois, a necessidade, por sua parte, de adotar uma postura clandestina. Sua aparição nesses termos, porém, marca um exagero paródico na narrativa sobre a figura do espião,

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

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

Talvez devesse ter sido óbvio para mim o que isso tudo significava. No mundo minúsculo e fechado do jornalismo universitário, eu havia me anunciado como uma estagiária para a posição de soldado da Guerra Fria. Isso agora é óbvio. Estávamos, afinal, em Cambridge. [...] Estávamos indo a uma livraria e de repente encontramos tomando chá com o tutor de Jeremy. Nada muito estranho nisso. Os métodos de recrutamento naqueles dias estavam mudando, mas somente um pouco (McEWAN, 2013, p. 15-16).

Tony Canning e Serena acabam virando amantes. Durante os meses do verão de 1972, eles foram à casa de campo de Tony, em Suffolk: “Você saía de uma estrada bem estreita para uma trilha indistinta que cruzava um campo, parava na beira de uma floresta de árvores decotadas e, ali, escondido por um emaranhado de arbustos espinhosos, encontrava-se um pequeno portão branco” (McEWAN, 2013, p. 19). A descrição da casa como remota e de difícil acesso reforça a caracterização de Tony como espião. É lá que Tony “treina” Serena, preparando-a para a entrevista de emprego no MI5. Entre outras coisas, tal treinamento consistiu da criação de uma identidade para Serena – de fato, a construção de um perfil considerado como desejado pelo MI5.

Ainda como aspirante a espiã, antes de ter sido aceita na entrevista, Serena já começou a colocar em prática disfarces: “meus pais [...] ficaram satisfeitos ao saber que eu estava considerando [uma posição em] uma respeitável repartição do Serviço Público, o Departamento de Saúde e Seguridade Social” (McEWAN, 2013, p. 28). Este tema, o disfarce, é algo diretamente conectado ao universo da espionagem, e que será uma prática constante na narrativa

de McEwan, tanto em situações de espionagem oficiais, sancionadas pelo Estado, quanto em situações extraoficiais. A própria Serena, antes mesmo da entrevista, também foi vítima de uma situação desta natureza, quando Tony Canning rompe seu relacionamento, afirmando que Serena quis destruir seu casamento ao deixar uma camisa no cesto de roupas após um final de semana juntos, a fim de que sua mulher descobrisse o caso extraconjugal. Canning, posteriormente, admite sua artimanha em uma carta para Serena; descobrimos, também, que este personagem era portador de um câncer terminal, tendo sido sua escolha o rompimento traumático com Serena, para passar seus últimos dias em completo isolamento.

Apesar do treinamento e de toda a atenção dispensada por Tony a Serena, esta personagem não se encontrava particularmente ansiosa por ter um futuro no MI5: “Uma oportunidade veio em minha direção e eu estava aproveitando. Tony queria aquilo [para mim], então eu também queria, além do mais, não estava acontecendo muita coisa em minha vida. Então, por que não?” (McEWAN, 2013, p. 28). Tal desinteresse, por parte de Serena, fica evidente quando ela descobre, apenas durante a entrevista, que seu futuro cargo consistirá principalmente de trabalho burocrático/técnico nos arquivos da agência de inteligência. Lemos, em sua narração: “Eu não estava sendo recrutada como uma ‘oficial’. Não seria uma espiã, então, nada de trabalhar nas linhas de frente. Fingindo estar satisfeita, perguntei hesitantemente, e Joan confirmou como se fosse um fato rotineiro da vida: homens e mulheres tinham carreiras e ascensão funcional diferentes, e somente homens tornavam-se oficiais” (McEWAN, 2013, p. 42).

Descobrimos, nos capítulos finais de *Sweet Tooth*, que a razão para Serena ter sido aceita no MI5 foi o fato de ter sido indicada por parte de Tony Canning. Antigo espião britânico, Canning foi o responsável, em determinado momento no pós segunda guerra, pela entrega de segredos militares a uma agente de inteligência soviética. Os chefes do MI5, por precaução, desejaram observar mais atentamente a pupila indicada por Canning, com receio de que também

Serena pudesse ser uma agente dupla. Para tanto, Max e Shirley – colegas de trabalho de Serena no MI5, por quem ela acabaria desenvolvendo laços afetivos – foram acionados para espionar a protagonista do romance de McEwan, interrogando-a e testando-a em relação a seu caso com Canning e suas posições políticas. Tais atividades, desenvolvidas em nível interpessoal, ampliam e adensam as potencialidades da prática de espionagem em *Sweet Tooth*, demonstrando os vários possíveis desdobramentos de tal atividade, além antecipar, no romance, a noção de que aqueles que menos esperamos podem, de fato, ser espões.

A situação em que Shirley se vê obrigada a espionar Serena é bastante relevante quando pensamos na paródia das narrativas de espionagem realizada em *Sweet Tooth*. Após semanas de um maçante trabalho burocrático, Shirley e Serena são de repente chamadas para o escritório de um agente, Tim Le Prevost. Nesse momento, Serena reflete: “meu momento chegou – eu fui mandada em uma missão secreta fora do prédio, e Shirley foi comigo” (McEWAN, 2013, p. 88). Na tradição das narrativas de espionagem, os agentes de inteligência frequentemente precisam colocar em risco a própria vida, em missões bastante sensíveis e difíceis de serem finalizadas. Em *Sweet Tooth*, a ironia, caracterizadora da paródia, fica evidente quando Serena narra no que consistiria sua missão com Shirley:

Uma van estava estacionada em uma garagem privativa próximo à rua Mayfair, a oitocentos metros de distância. Nós deveríamos dirigir até um endereço em Fulham. Era um abrigo secreto, claro, e no envelope marrom que ele jogou, cruzando sua mesa, havia várias chaves. Na mala da van, nós encontraríamos materiais de limpeza, um aspirador de pó e aventais de vinil, que nós deveríamos colocar antes de sairmos. Nosso disfarce era que trabalhávamos para uma empresa chamada Springlene. Quando chegássemos a nosso destino, deveríamos dar ao lugar ‘uma boa geral’, que incluiria mudar os lençóis de todas as camas e limpar as janelas (McEWAN, 2013, p. 88-89).

A paródia, assim, constitui-se a partir de um jogo entre semelhanças – a existência de uma missão que precisará ser levada a cabo por agentes de inteligência – e diferenças – a própria natureza de tal missão, de limpeza – com a tradição parodiada, as narrativas de espionagem. A partir da ironia, McEwan estabelece uma distância crítica que nos permite refletir sobre os

lugares ocupados pelas mulheres em tal tradição literária, a saber, o fato de que o machismo, na ficção de espionagem, é encontrada em quase todos os romances do gênero, e, diferentemente de outras questões problemáticas, não há uma justificativa interna para sua existência; tal atitude machista envolve o fato de que as mulheres, em narrativas de espionagem, costumeiramente são tratadas como objetos sexuais, como menos capazes do que seres humanos inteiramente racionais (MacINTOSH, 1990, p. 171).

Embora Serena afirme não ter se incomodado com a situação, a fala de Shirley revela o quanto ela ficou afetada: “‘Nosso *disfarce*’, ela continuou repetindo em um alto sussurro, ‘a porcaria de nosso disfarce. Faxineiras fingindo ser *faxineiras!*’” (McEWAN, 2013, p. 89, ênfase original). Novamente, a ironia é acionada na narrativa de McEwan, a fim de trazer à tona o não dito em relação ao lugar das mulheres na tradição das narrativas de espionagem. A existência de um disfarce cria uma tensão entre a realidade e a aparência; em “faxineiras fingindo ser faxineiras”, porém, a aparência equivale à realidade, mesmo que uma realidade momentânea.

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

Eu passei meus primeiros meses organizando listas com os membros de diretórios locais do Partido Comunista do Reino Unido e abrindo arquivos para aqueles que ainda não tinham sido fichados. [...] Durante os primeiros meses de 1973, este sistema tão fechado e funcional, por mais sem sentido que fosse, era um conforto para mim. Todas nós que trabalhávamos naquela sala sabíamos que um agente comandado pelo Centro Soviético jamais iria se anunciar ao se filiar ao Partido Comunista britânico (McEWAN, 2013, p. 47-48).

Há, no romance de McEwan, uma ênfase nas atividades logísticas e burocráticas do MI5, a partir de descrições detalhadas de Serena sobre as funções por ela desenvolvidas. Tal ênfase acentua o caráter paródico do romance, que se distancia da tradição de narrativas de espionagem, marcada pelas grandes façanhas de espiões, em situações de elevado risco, ligadas

diretamente a questões de segurança nacional. Serena, pois, em seu trabalho como arquivista e posteriormente como intermediária entre Tom Haley e a Operação Sweet Tooth, não poderia estar mais longe da linha de fogo inimiga. A própria também desenvolveu consciência sobre tal fato, afirmando: “[...] eu costumava refletir sobre a grande distância que separava a descrição de meu emprego e a realidade” (McEWAN, 2013, p. 48). É bastante possível que a percepção de Serena sobre o trabalho de espionagem tenha sido construída a partir de seu contato com narrativas de espionagem nas mídias literatura e cinema. Quando afirma, então: “[...] eu não me sentia parte de um mundo glamouroso e clandestino” (McEWAN, 2013, p. 49), Serena acaba por se apresentar metaficcionalmente como personagem de uma narrativa que direta e ironicamente parodia a tradição clássica de narrativas de espionagem, tradição responsável pela percepção que tem tal personagem sobre o que significaria ser um espião.

A paródia das narrativas de espionagem é tornada ainda mais densa a partir do desempenho de Serena como espiã/agente de inteligência na Operação Sweet Tooth. Por si só, a própria operação já configura um desvio em relação ao que comumente encontramos em narrativas desse gênero, pois ela não envolve fugas e perseguições marcadas por um elevado grau de suspense e aventura, mas sim uma tentativa, por parte do MI5, de participar e influenciar as discussões culturais e ideológicas durante a Guerra Fria. Peter Nutting, um dos chefes de Serena na Operação Sweet Tooth, assim explica a motivação por trás de sua criação: “A ideia é tentar atrair intelectuais centro-esquerdistas europeus para longe dos ideais marxistas, fazendo com que a defesa do Mundo Livre seja algo intelectualmente respeitável” (McEWAN, 2013, p. 105). Apesar de ter se graduado em Matemática na Universidade de Cambridge, na condição de leitora voraz e conhecedora da então literatura contemporânea do Reino Unido, Serena é incumbida de gerenciar aquele que será o único escritor de ficção da operação, Tom Haley.

Como agente nessa operação, a primeira missão de Serena é recrutar Haley. O dinheiro que esse personagem receberia, saía, na verdade, do orçamento do MI5, porém foi apresentado

como vindo de uma instituição filantrópica de apoio às artes, especialmente voltada para jovens artistas no início de suas carreiras. Em seu primeiro encontro com Haley, Serena, supostamente representando tal instituição, listou as vantagens financeiras que Haley poderia obter, tentando convencê-lo a aceitar o financiamento. Como agente/espia da Operação Sweet Tooth, Serena conseguiu passar tais informações de forma eficaz, sendo também bastante persuasiva; a personagem, porém, falhou em um dos mais importantes aspectos de sua função: o seu disfarce pessoal. Assim lemos:

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

“O que você cursou?”

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

Algo tão básico, e eu falhei em me preparar. Por que Max não tinha pensado em me ajudar a criar uma história pessoal sólida? Eu estava suando, nervosa, eu me imaginei levantando sem falar uma palavra, pegando minha bolsa e indo embora daquela sala (McEWAN, 2013, p. 164-165).

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

Concomitantemente a sua participação na Operação Sweet Tooth, Serena trabalhou como assistente do agente Chas Mount em assuntos relativos às atividades do IRA na Irlanda. Ambos monitoram as ações de dois espões (do tipo “tradicional”, daqueles que arriscam a vida em campo) que conseguiram se infiltrar nas fileiras do IRA. Pouco sabemos sobre tais espões além de seus codinomes, “Helium” e “Spade”: *Sweet Tooth* não é, pois, uma narrativa tradicional de espionagem, mas sim uma paródia. O caráter paródico do romance de McEwan fica evidente na própria narração de Serena: “Não sabíamos nada sobre nossos agentes – para nós, eles eram somente ‘Helium’ e ‘Spade’, mas eu sempre pensava neles, nos perigos que

corriam enquanto eu estava tão segura aqui neste escritório sombrio, do qual constantemente reclamava” (McEWAN, 2013 p. 198).

O engajamento de Serena com as atividades relacionadas à Irlanda, porém, não pode ser comparado àquele relativo à Operação Sweet Tooth, em seu agenciamento de Tom Haley. Em determinado momento do romance, Serena encontra-se em uma situação em que sua atenção precisa ser dividida entre suas duas frentes de atuação: por um lado, atua (extraoficialmente, menos como agente que como amante) como leitora, revisora e cocriadora do conto “Probable Adultery”; por outro, precisa desenvolver seu trabalho burocrático em meio a uma intensa crise, desencadeada a partir da interceptação, pela Marinha irlandesa, de um barco que carregava armamentos e que estava sob supervisão do MI5. Após usar seu horário de almoço para trabalhar no conto de Haley, Serena precisa voltar à “realidade”, destinando sua atenção para a crise em andamento. Lemos, em sua narração: “Como foi enfadonho, após a história de Tom, ter que voltar ao manifesto ilegal do [navio] Claudia, cinco toneladas de explosivos, armamentos e munição [...]. Eu não poderia me importar menos” (McEWAN, 2013, p. 246). Se, por um lado, tal trecho ressalta o potencial afetivo da literatura, em um romance que se volta substancialmente para a própria literatura, por outro, atesta a atuação inadequada por parte de Serena como agente de inteligência, uma das mais importantes características da paródia realizada em relação às narrativas de espionagem em *Sweet Tooth*. Em geral, a performance dessa personagem pode ser sintetizada a partir de uma de suas primeiras reflexões sobre sua própria atuação: “Eu percebi que não era muito boa em nada disso” (McEWAN, 2013, p. 164).

Em *Sweet Tooth*, outra questão bastante relevante em relação à paródia das narrativas de espionagem é a proposta de uma aproximação entre as atividades realizadas por espões e por escritores de ficção. Percebemos, nesse sentido, que a paródia, no romance de McEwan, atua em mais de uma frente metaficcional: além de reconfigurar códigos e convenções da tradição

que parodia, ela também desenvolve uma tematização mais geral da escrita ficcional, a partir de um foco na figura do escritor e no processo por ele realizado.

Antes mesmo de chegarmos ao capítulo final de *Sweet Tooth*, em que Tom Haley explicita seu trabalho como escritor e espião, a aproximação entre essas duas atividades já havia sido demarcada. Sobre uma das palestras que Serena precisou assistir no MI5, ela comenta: “Ele queria que nós entendêssemos a mente de nosso inimigo ‘desde dentro’ e que soubéssemos por completo os fundamentos que a animavam” (McEWAN, 2013, p. 62). Ora, não é exatamente essa a atribuição do escritor de ficção, conhecer por completo a mente de seu personagem, atuando, para o leitor, como um condutor em meio a seus pensamentos e subjetividades? Em outro momento, tentando esclarecer algumas particularidades do trabalho em agências de inteligência para Serena, Max argumenta: “Neste trabalho, a linha entre o que as pessoas imaginam e o que de fato procede pode se tornar muito turva. [...] Você imagina coisas – e você pode fazê-las virar realidade. Os fantasmas tornam-se reais” (McEWAN, 2013, p. 155). De forma semelhante, podemos argumentar que é justamente a imaginação do escritor de ficção e sua capacidade inventiva que podem tornar reais os fantasmas que o assombram.

Se os dois trechos citados acima não mencionam diretamente o escritor em relação à atividade de espionagem, um dos comentários de Serena tecidos em relação à literatura metaficcional expõe claramente a relação entre ambas as atividades: “Então, nada de questionamentos capciosos sobre os limites de sua arte, nada de ser desleal com o leitor ao disfarçadamente parecer cruzar e recruzar as fronteiras do imaginário. Para mim, não há espaço em livros para o agente duplo” (McEWAN, 2013, p. 77). Ora, se o metaficcionalista é apontado como agente/espião duplo, ao cruzar e recruzar as fronteiras entre ficção e realidade, o escritor de ficção em geral seria também um agente/espião, embora “simples”, ao tentar camuflar, em vez de anunciar suas estratégias de codificação.

A correspondência entre as atividades de espionagem e de escrita ficcional é personificada na figura de Tom Haley. Ao descobrir a verdade sobre a participação de Serena na Operação Sweet Tooth, Haley resolve desenvolver uma prática de contraespionagem, a fim de escrever seu segundo romance. Na carta do escritor para Serena, que é também o último capítulo de *Sweet Tooth*, descobrimos que a narrativa em primeira pessoa de Serena que estávamos lendo, foi, na verdade, uma recriação ficcional do próprio Haley, que, em uma reviravolta metaficcional, acaba sendo apontado como escritor do romance em que figura como personagem. Tal recriação pôde ser realizada a partir de suas observações e de sua atuação como espião e escritor. Nesta carta, lemos:

Então, eu não iria confrontá-la. Não haveria acusações, nem discussões e rompimentos, pelo menos não até então. Ao invés disso, silêncio, discrição, observação paciente e escrita. Os eventos decidiriam o enredo. Os personagens já se encontravam prontos. Eu não inventaria nada, apenas registraria. Eu a observaria em seu trabalho. Eu também poderia ser um espião (McEWAN, 2013, p. 355-356).

[...] minha missão era ainda mais interessante que a sua. [...] Eu estava aprendendo a fazer o que você faz, aprimorando a atividade com uma dobra extra no tecido dos disfarces (McEWAN, 2013, p. 359).

Como espião, Haley se propôs a registrar os eventos tais como observados, ou ainda tais como lhes fossem relatados. Porém, em um romance que tem como narradora e foco da narrativa a personagem Serena, nem tudo poderia ser resultado de suas observações, especialmente aquilo a que ele não tinha acesso, a exemplo do passado dessa personagem e seus pensamentos. Dentre as ações realizadas por Haley a fim de concluir sua missão, ele visitou Lucy, irmã de Serena, sob o pretexto (disfarce) de estar fazendo uma pesquisa para a caracterização de uma personagem que teria o perfil parecido com o dela. Ironicamente, Haley de fato estava fazendo uma pesquisa para a escrita de uma personagem; a pessoa pesquisada, porém, foi a própria Serena, não sua irmã. Sobre seu encontro com Lucy, lemos: “Eu consegui o que tinha ido buscar – sua infância e sua adolescência, embora eu tenha esquecido quase tudo, imerso em uma nuvem de fumaça de haxixe” (McEWAN, 2013, p. 362). Assim como Serena,

Haley não se mostrou como o melhor dos espões, o que coloca mais uma vez em evidência o caráter paródico do romance de McEwan.

Frente a situações em que suas habilidades como espião não foram suficientes, o personagem precisou assumir exclusivamente o papel de escritor, deixando sua imaginação criativa atuar como seu guia: “Em casos como este, vi-me obrigado a extrapolar ou a inventar” (McEWAN, 2013, p. 363). A tensão entre essas duas práticas, a espionagem e a escrita ficcional, será responsável por parte considerável dos significados resultantes da prática paródica que pode ser apreendida em *Sweet Tooth*.

Até aqui, o que foi exposto e discutido diz respeito à dimensão formal da paródia, a saber, a reconfiguração irônica de códigos e convenções literárias, através de um movimento de aproximação e distanciamento da tradição sendo parodiada. Cabe-nos agora refletir sobre a dimensão pragmática de tal paródia, realizada em relação às narrativas de espionagem, sobre a intenção e o propósito que informam tal prática literária desenvolvida por Ian McEwan.

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

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

Mas como você provavelmente já sabe, com base em *The man who never was*, o cadáver e os planos eram falsos, uma trapaça arquitetada pela inteligência britânica. O oficial era, na verdade, um mendigo galês, recuperado de um necrotério, que foi, com uma grande atenção aos detalhes, envolto em uma identidade ficcional, completa com cartas de amor e entradas para um espetáculo em Londres (McEWAN, 2013, p. 367, ênfase original).

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

A Operação Mincemeat foi um dentre vários exercícios de inteligência durante a guerra, mas minha teoria é que sua genialidade e seu sucesso residem na maneira com a qual foi concebida. A ideia original veio de um romance publicado em 1937, chamado *The Milliner's Hat Mystery*. O jovem comandante naval que descobriu este episódio se tornaria também um famoso romancista. Era Ian Fleming, e ele incluiu essa ideia, junto com outras artimanhas, em um memorando que foi apresentado para um comitê secreto presidido por um professor de Oxford, escritor de romances de detetives. A criação de uma identidade, de uma história de fundo e de uma narrativa plausível para um cadáver foi feita com um instinto literário. O adido naval que orquestrou a chegada do oficial afogado à Espanha também era um romancista. Quem disse que a poesia não faz nada acontecer? Mincemeat foi um sucesso porque invenção e imaginação guiaram a inteligência. Sweet Tooth, o precursor da decadência, reverteu o processo e foi um fracasso, pois a inteligência tentou interferir com a invenção (McEWAN, 2013, p. 367-368, ênfase original).

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

Seja em relação à espionagem institucional, seja em relação à contraespionagem metaficcional, problemas éticos surgem em meio às questões estéticas. Sobre isso, MacIntosh (1990, p. 161, 178) argumenta que uma das particularidades das narrativas de espionagem é o fato de que seus escritores precisam obrigatoriamente convencer seus leitores de que as atividades sobre as quais escrevem são aceitáveis, éticas. Em suas tentativas de convencimento, escritores por vezes já atuaram como espiões, mascarando ou desviando o foco da relação entre ética e estética. Dentre as estratégias comumente utilizadas, destacam-se: a ideia de que uma situação insustentável permite ações antes impensáveis; a argumentação de que há diferenças entre bons e maus crimes; e o fato de que vilões são caracterizados como socialmente inaceitáveis. Em outros casos, há somente uma “percepção de que há um problema ético, seguida de uma longa tentativa falha em resolvê-lo” (MacINTOSH, 1990, p. 179).

Para MacIntosh (1990, p. 179), o dilema ético na ficção de espionagem não é facilmente resolvido: para tanto, o texto literário precisaria mostrar a espionagem como uma atividade indesejável, o que caracterizaria um antirromance de espionagem. Se entendermos

“antirromance” como paródia, como uma articulação entre semelhanças e diferenças, *Sweet Tooth* parece ser adequado para propor soluções a tal dilema. McEwan coloca nas mãos de seu escritor ficcional, Tom Haley, respostas ou sugestões para tal questão. A espionagem/atividade de inteligência institucional do MI5, durante a Operação Sweet Tooth, é vista claramente como inaceitável, antiética. Haley escreveu para Serena em sua carta: “Você e seus colegas deviam saber que este projeto era podre e fadado ao fracasso desde o início, porém seus motivos foram burocráticos, vocês seguiram em frente simplesmente porque a ordem havia vindo de cima” (McEWAN, 2013, p. 368).

Sobre a atividade de espionagem levada a cabo pelo escritor de ficção, o limite entre o ético e o antiético torna-se um pouco mais difícil de ser traçado. Se Haley acabou por invadir a privacidade de Serena a fim de escrever o romance, ele o fez como uma atividade de contraespionagem, apenas após descobrir sobre a participação dessa personagem na Operação Sweet Tooth: “[...] havia um clima de toma lá dá cá. Nós dois reportamos nossas atividades. Você mentiu para mim, eu a espionei” (McEWAN, 2013, p. 368). Além desse atenuante, Haley deixou algo claro em sua carta para Serena: o romance só seria publicado com sua permissão.

McEwan, escritor “real” de *Sweet Tooth*, afirmou ter escrito este romance como um ato de contraespionagem, como uma vingança da literatura contra serviços de inteligência que, por vezes, tentaram influenciá-la³, estabelecendo a primazia da arte e da literatura sobre a espionagem. O escritor, porém, também reconhece o potencial estético presente na “arte” da espionagem, quando afirmou, em entrevista pouco tempo após a publicação de *Sweet Tooth*: “Este é um romance sobre a natureza da espionagem”⁴, atividade que acabou por ganhar claros contornos paródicos e metaficcionais em seu texto.

³ Informação recuperada do vídeo “Ian McEwan interview: how we read each other”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F4rQ-vbUfuI>. Acesso em: 29 de abril de 2017.

⁴ Informação recuperada do vídeo “Ian McEwan hangout on air”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kMzN8D3DCvg&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 de abril de 2017.

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

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, C. S. **A ironia e suas refrações**: um estudo da dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- AZERÊDO, G. **Jane Austen on the screen**: a study of irony in Emma. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.
- BLOOM, C. Introduction – The spy thriller: a genre under cover?. In: _____. (org.). **Spy thrillers**: from Buchan to le Carré. Basingstoke: Macmillan, 1990, p. 1-11.
- CUDDON, J. A. **A dictionary of literary terms and literary theory**. 5. ed. Malden: Wiley-Blackwell, 2013.
- DU BOSE, T. Parodies. In: ROLLYSON, Carl (org.). **Critical survey of mystery and detective fiction**. Revised Edition. Pasadena: Salem Press, 2008.
- HUTCHEON, L. Parody without ridicule: observations on modern literary parody. **Canadian review of comparative literature**, v. 5, p. 201-211, 1978.
- _____. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- _____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- KOGER, G. Spy novels. In: ROLLYSON, Carl (org.). **Critical survey of mystery and detective fiction**. Revised Edition. Pasadena: Salem Press, 2008, p. 2102-2111.

KORKUT, N. **Kinds of parody**: from the Medieval to the Postmodern. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Middle East Technical University, Ankara.

MacINTOSH, J. J. Ethics and spy fiction. **Intelligence and national security**, v. 5, n. 4, p. 161-184, 1990.

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

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SEED, D. Spy fiction. In: PRIESTMAN, Martin (org.). **The Cambridge companion to crime fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 115-134.

_____. Crime and the spy genre. In: RZEPKA, Charles; HORSLEY, Lee (orgs.). **A companion to crime fiction**. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, p. 233-244.

Recebido em: 15/05/2017
Aceito em: 28/06/2017