

## AS INTERFACES DE UM ROMANCE POLICIAL NA PÓS-MODERNIDADE: O CASO DE *BUFO & SPALLANZANI*, DE RUBEM FONSECA (1985)

Priscila Costa Domingues\*  
Maria Lídia Lichtscheidl Maretti\*\*

**Resumo:** Ao elaborar *Bufo & Spallanzani* (1985), Rubem Fonseca escreve uma narrativa que segue os preceitos do romance policial tradicional, com um crime que acontece antes de o relato começar e um detetive honesto que quer descobrir o culpado. Mas ele rompe com estes preceitos logo em seguida: o escritor discute ao mesmo tempo como se faz um romance policial e as suas principais características. Assim, o autor constrói um texto para “todos” os leitores: o da literatura de massa que está interessado na história do crime, e o da literatura culta que está interessado no que está por trás da história, no caráter metalinguístico da obra. Esses elementos colaboram para que se considere *Bufo & Spallanzani* uma referência do romance policial pós-moderno já que, não sendo somente um livro policial, ele também é um romance policial, no contexto literário da pós-modernidade.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*, literatura culta e romance policial.

### LES INTEFACES DANS UM ROMAN POLICIE DANS LA POSTMODERNE: L'ÉPISODE DE *BUDO & SPALLAZANI*, DE RUBEM FONSECA (1985)

**Résumé:** Lors de l'élaboration de *Bufo & Spallanzani* (1985), Rubem Fonseca écrit un récit qui suit les préceptes du roman policier traditionnel, avec un crime qui se passe avant le début du récit et un détective honnête qui veut découvrir le coupable. Mais il rompt bientôt tous ces préceptes: l'écrivain met en question à la fois la façon d'écrire un roman policier et ses caractéristiques principales. Ainsi, l'auteur présente un roman pour n'importe quel type de lecteur: pour celui de la littérature de masse qui n'est intéressé qu'à l'histoire du crime et pour celui de la littérature érudite qui s'intéresse à ce qu'il y a derrière l'histoire, au caractère métalinguistique de l'oeuvre. Ces éléments nous font considérer *Bufo & Spallanzani* comme une référence du roman policier post-moderne puisque, bien qu'il ne soit pas seulement un récit policier, il est aussi un roman policier, dans le contexte littéraire de la post-modernité.

**Mots-clé:** Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*, littérature érudite et roman policier.

Rubem Fonseca é um autor controverso e polêmico, já que suas obras têm como temática as pessoas em seus aspectos mais íntimos, sendo que uma parte da personalidade que a maioria delas prefere esconder é mostrada de forma clara, rude e crua pelo autor. Por isso, por diversas vezes, seus livros não são bem aceitos, dado que a crueza presente não só no conteúdo, mas na

forma, na linguagem empregada, agride o leitor, sendo usada como “arma”.

Ele é um autor cuja obra, principalmente no começo de sua carreira, é ligada à literatura de violência; porém, ao escrever *Bufo & Spallanzani* (1985), o autor afrouxa os laços com essa literatura, mas não rompe com ela, mantendo em seus textos uma ironia corrosiva que sempre atinge ao leitor. Contudo, de modo concomitante, ele escreve um romance que notadamente se insere na tradição policial mundial.

Isso nos suscita uma pergunta: como Rubem Fonseca, ao mesmo tempo em que consegue criar uma obra policial, portanto, uma literatura de massa, também escreve um livro de literatura culta, cuja literariedade se afirma em diversas facetas da narrativa?

O que pretendemos aqui é apontar alguns aspectos desta literariedade fonsequiana, sem jamais tentar esgotar suas possibilidades, que são inúmeras, e com isso demonstrar que o autor deve ter seu lugar na academia. Todavia, não queremos negar que se trata de um romance policial; ao contrário, entendemos que ele constrói uma trama policial para, a partir daí, elaborar outras questões, como a metalinguagem e o próprio fazer literário.

Com o intuito, pois, de confirmar a literariedade da obra fonsequiana, particularmente do romance *Bufo & Spallanzani*, demonstraremos aqui alguns dos aspectos da obra que devem ser observados.

Para tanto, partiremos de um aspecto que, em um primeiro momento, não parece ser índice de literariedade: sua ligação com o gênero policial e o modo como, ao subvertê-lo, Rubem Fonseca o legitima como “alta” literatura. Depois demonstraremos como o autor se vale de *Madame Bovary* (1857) para estabelecer uma relação de intertextualidade com o cânone. A terceira reflexão discute o modo como *Bufo & Spallanzani* pode ser lido como um romance metalinguístico. Por último, indicamos os elementos que ligam o romance à concepção de pós-modernidade de Linda Hutcheon (1991).

### ***Bufo & Spallanzani*: um romance policial**

O romance policial surgiu no século XIX e está muito ligado ao positivismo, ao uso de uma lógica inegável que conseguiria desvendar todos os mistérios que aparentemente tinham solução, na medida em que a ciência estaria acima de tudo.

Por se vincular à tradição racional positivista, o romance policial é escrito de forma metódica, por meio de uma estrutura fixa, que deve ser seguida, assegurando-se que o resultado será um bom livro. Van Dine, um escritor de

romances policiais, elaborou um conjunto de 20 regras para quem pretendesse escrever um, as quais foram publicadas em 1928 numa revista chamada *American Magazine*. Eis um resumo encontrado por Maria Verônica Pereira Portes (2003) e publicado em sua dissertação de mestrado:

- 1) O leitor deve ter as mesmas oportunidades que o detetive para solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente descritas.
- 2) Nenhuma artimanha pode ser elaborada para o leitor, além daquelas criadas pelo criminoso junto ao detetive.
- 3) Não deve haver nenhum interesse amoroso. A tarefa é levar o criminoso à justiça e não um casal separado à reconciliação.
- 4) O detetive, ou responsável pela investigação, nunca deve ser o culpado.
- 5) O culpado deve ser descoberto a partir de deduções lógicas, e não por acaso, coincidência ou confissão do culpado.
- 6) Toda história policial deve ter um detetive e sua função é coletar e analisar dados suficientes para encontrar o responsável pelo crime no primeiro capítulo.
- 7) Tem que haver um corpo em uma história policial e, quanto “mais morto” o corpo, melhor. Um crime menor do que um assassinato não é suficiente. O esforço do leitor tem que ser recompensado.
- 8) O crime tem que ser solucionado através de meios naturais. Nenhum método sobrenatural (sessões espíritas, bolas de cristal etc.) pode ser aceito, pois, caso contrário, o leitor não teria a menor chance.
- 9) Deve haver apenas um detetive. Reunir duas ou três mentes brilhantes ou grupo de investigadores não somente dispersa o interesse, mas também consiste em uma injustiça para com o leitor, que está investigando sozinho.
- 10) O culpado deve ter desempenhado um papel relativamente importante no desenrolar da trama, deve ser alguém familiar ao leitor. Introduzir um novo personagem ao final da obra, apenas para responsabilizá-lo, seria deslealdade para com o leitor.
- 11) Um empregado não deve ser escolhido pelo autor como culpado. Isso seria uma solução muito fácil. O culpado deve ser alguém que valha a pena, alguém que normalmente não levante suspeitas.
- 12) Deve haver apenas um criminoso, não importando quantos crimes tenham sido perpetrados. Esse, entretanto, pode ter contado com a ajuda de cúmplices, mas é ele quem deverá pagar pelo crime.
- 13) Sociedades secretas ou grupos como a Máfia não têm lugar em uma

- história de detetive. O criminoso não poderá contar com essas instituições para apoiá-lo.
- 14) O *modus operandi* e os meios para desvendar o caso têm que ser racionais e científicos. Nenhum método imaginativo ou especulativo pode ser tolerado. O reino da fantasia deve ser totalmente excluído.
  - 15) A verdade deve estar aparente todo o tempo, mas só o leitor bem qualificado consegue vê-la imediatamente. Se o leitor reler a obra, já sabendo o final, verá que todas as evidências estavam lá o tempo todo, ele é que não soube captá-las.
  - 16) Um romance policial não deve conter longas passagens descritivas, perda de tempo com tópicos irrelevantes, análises sutis das personagens ou preocupação em criar uma certa atmosfera. O importante é apresentar o caso, analisá-lo e solucioná-lo. Deve haver apenas narrações e descrições suficientes para tornar a história plausível.
  - 17) Nunca atribuir a culpa a um criminoso profissional. Crimes cometidos por bandidos comuns devem ser investigados pela polícia. Crimes fascinantes são aqueles realizados por alguém de destaque na paróquia ou alguém conhecido na sociedade.
  - 18) O crime nunca pode ser um acidente ou suicídio. Tal feito seria terminar uma longa aventura de investigação com um anti-clímax enganador.
  - 19) As razões de todos os crimes devem ser pessoais. Espionagem internacional e guerras políticas pertencem a outro tipo de narrativa. A trama deve ser mantida em um nível familiar ao leitor, para que ele possa ver ali experiências cotidianas semelhantes às suas e, também, para que ela sirva como válvula de escape para seus desejos e emoções reprimidas.
  - 20) Alguns recursos um escritor de respeito não deve utilizar, uma vez que eles já são bastante conhecidos dos amantes das histórias policiais (usá-los seria uma confissão de inaptidão e falta de criatividade):
    - a- determinar um culpado comparando a ponta de um cigarro abandonada na local do crime com a marca fumada pelo suspeito;
    - b- uma falsa sessão espírita para forçar o suspeito a revelar a verdade;
    - c- usar um sócia ou manequim como álibi;
    - d- o cachorro que, por não ter latido, revela que o intruso é familiar à casa;
    - e- colocar como culpado um irmão gêmeo idêntico ou outra pessoa muito parecida com o suspeito;

- f- usar seringa hipodérmica ou soro da verdade para obter a confissão;
- g- execução de um assassinato em cômodo fechado, depois de a polícia já ter entrado;
- h- teste de culpabilidade feito através da associação de palavras;
- i- uso de códigos secretos que são decifrados pelo detetive no final.

Por serem regras muito rígidas, alguns escritores acabaram rompendo com algumas delas e criando novas formas de romance policial, cada qual com as suas especificidades. Dessa maneira surgem o romance-jogo, o *roman noir*, o romance-suspense, mas todos com algo em comum, a história fascinante da investigação. Assim, as 20 regras de Dine se encaixam na primeira forma do romance policial que surge, a criada por Edgar Allan Poe e seu detetive Dupin, o romance-enigma.

Ao escrever *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca elabora uma narrativa em que a ligação com o gênero policial é inegável, porém, ele ultrapassa os aspectos tradicionais do gênero ao criar três tramas dentro de um mesmo romance, o que era impensável, pois cada romance deve se dedicar a desvendar um único crime.

Desse modo, temos que, sem sombra de dúvida, a obra fonsequiana em questão é um romance nos moldes descritos por Todorov em seu ensaio intitulado "*Tipologia do romance policial*" (TODOROV, 1970); porém, ao elaborá-lo com três tramas, Rubem Fonseca constrói cada uma delas de uma maneira em que as mesmas se liguem a três tipos diferentes do gênero: o romance-enigma, o romance-jogo e o romance-suspense, não nos esquecendo de que existe ainda um outro tipo, o *noir*, que, mesmo não contando com uma trama específica, é indiretamente suposto na medida em que o detetive de *Bufo & Spallanzani* se arrisca em suas investigações, o que é típico do *roman noir*.

Porém, ao mesmo tempo em que liga seu romance à tradição literária policial, Rubem Fonseca rompe com a mesma já que em todas as tramas do romance ele transgredir de alguma forma as suas regras. Na trama principal (a da morte de Delfina, crime que já aconteceu quando o romance começa), que se liga ao romance-enigma, a estrutura está baseada nas regras; porém, algumas delas, como a 1ª e a 15ª, são rompidas, e até mesmo a construção de outra trama pelo narrador constitui um outro rompimento já que ele o faz com o claro intuito de desviar a atenção do leitor.

Portanto, ao pensarmos que o gênero policial tem toda a sua estruturação em regras fixas, cada subtipo possuindo suas próprias regras, é possível notarmos como o autor elabora um romance contemporâneo que

rompe com a expectativa de leitor do romance policial tradicional. Mas, ao mesmo tempo, não nega que todos os elementos do gênero estão marcadamente presentes.

### ***Bufo & Spallanzani*: ou re-escrevendo Madame Bovary**

Se a ligação de *Bufo & Spallanzani* com a tradição literária policial, portanto, com a literatura de massa, foi confirmada, por outro lado, temos que apontar em que medida o romance levanta outras questões, como a de se ligar à literatura culta. Maria Antonieta Pereira, em seu livro *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca* (2000), faz a seguinte afirmação:

A narrativa dirige-se, dessa forma, ao leitor comum de romance policial, ao leitor culto que compreende os termos estrangeiros e àquele, ainda mais refinado, que percebe o trabalho de intertextualidade, ao ensaísta que desenvolve uma leitura crítica e analítica, ao cinemaníaco que assistiu a todos os filmes referidos, ao consumidor de cultura de massa via televisão, história em quadrinhos e congêneres. Se a obra que trabalha com a heterogeneidade da língua pretende atender a um mercado literário complexo e regido por diferentes recepções, busca também dizer a ilusória totalidade do mundo e das coisas que, por ser inalcançável, fascina e desafia a criação. (PEREIRA, 2000, p. 111).

Ao escrever essa passagem, a autora está se referindo a *A grande arte*, outro romance policial fonsequiano; contudo, é nítido que ela também pode se referir perfeitamente a *Bufo & Spallanzani*, que, mesmo trabalhando com outras perspectivas, do mesmo modo constrói uma narrativa que atinge todos os públicos e da mesma forma discute o fazer literário.

Dessa maneira, já podemos pensar na intertextualidade que perpassa a obra: no primeiro romance ela se dá de forma mais diluída, fazendo com que ele se ligue a toda uma tradição literária, mas a nenhuma obra em particular. Por outro lado, *Bufo & Spallanzani*, ao mesmo tempo em que “conversa” com os escritores clássicos do cânone literário, evoca em suas páginas uma obra particular.

Essa intertextualidade fica evidente a partir do nome do protagonista, Gustavo Flávio, que nos remete diretamente a um grande escritor da literatura francesa, Gustave Flaubert, e, quando pensamos que esse nome foi escolhido pelo próprio Gustavo, originalmente Ivan Canabrava, fica mais explícito ainda

que uma obra “recria” a outra. Em um campo mais amplo, a revelação de que haverá um “diálogo” com Flaubert no romance se dá logo no título da primeira parte do livro - “*Foutre ton Encrier*”, uma alusão ao fato de que o autor francês dizia que, para ser um bom escritor, era preciso dedicar-se exclusivamente a isso e, portanto, abster do sexo.

Esse *foutre ton encrier* é exatamente o avesso do que faz Gustavo Flávio que, além de sátiro e glutão, não consegue conceber a vida sem ter relações sexuais. Contudo, ele também não consegue escrever o romance, sua *Madame Bovary* pós-moderna não é escrita: na medida em que se envolve com ela, ele é vencido por seus encantos, o que não ocorre com o narrador de Flaubert, já que este resiste bravamente à atração que ela exerce sobre ele.

Rubem Fonseca mescla a história de *Madame Bovary* e da mulher que inspirou Flaubert para poder escrever *Bufo & Spallanzani*. O nome Delfina Delamare é uma referência explícita a essa mulher (Delphine Delamare). Deste modo, é entre o real e o fictício que se instala a inspiração fonsequiana. Porém, quem está re-escrevendo *Madame Bovary* é Gustavo Flávio: alguém que está tão envolvido com a tradição literária que, tentando se libertar, se enreda mais, tem sonhos nos quais os autores o perseguem. Ele tem uma opinião sobre os leitores e critica Delfina: “*não há coisa mais exasperante do que mulher romântica*”, (FONSECA, 1985, p. 107) por ela ser essa leitora romântica que acredita piamente no que está lendo e traz isso para o “real”, da mesma maneira que Ema Bovary. Mas, Gustavo Flávio não deixa de se aproximar e de se envolver com ela, não conseguindo o distanciamento preciso para poder observar de forma crítica essa mulher.

Não mantendo o afastamento necessário, Gustavo Flávio não consegue manter a firmeza adequada para sustentar sua posição de que a mulher está ligada à literatura de massa, da mesma maneira que Flaubert. Assim, mesmo sabendo que Delfina era uma leitora de seus romances, que “*não passam de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos velhos, que juntos e bem cozidos parecem uma coisa original*” (FONSECA, 1985, p. 185), portanto, literatura de massa, isto não é o suficiente para que ele não se identifique, ao menos em parte, com sua amante. Novamente, ele não é capaz da precisão de Flaubert ao criar um narrador que põe em questão as ações “românticas” de Ema.

A escritura de *Madame Bovary* foi de intenso sofrimento para Flaubert, já que, como se sabe, ele levou cinco anos para conseguir terminar a obra, e o que ele sentia era tão intenso que se manifestava fisicamente:

Meus personagens imaginários me atacam, me perseguem, ou melhor, eu é que estou neles. Enquanto descrevia o envenenamento de Ema Bovary, estava com sabor de arsênico na boca e envenenado eu próprio de tal modo que fui acometido de duas indigestões consecutivas, duas indigestões realíssimas pois vomitei o almoço inteirinho. (FLAUBERT, Apud LLOSA, 1979, p.61).

Porém, a força de vontade do autor era maior, ele trabalhava de dez a doze horas por dia sentindo fortes dores no corpo e, ainda assim, não desistiu de escrever o romance, como aconteceu com Gustavo Flávio. Isso porque o mal de que foi acometido Flaubert não era "da alma": ele jamais deixou que sua objetividade fosse perdida, conseguindo manter o foco de forma a realizar o seu ideal de um narrador impessoal. Ele sofria fisicamente "pois, ao mesmo tempo em que desejava afastar-se do drama de seus personagens, sentia enorme dificuldade de vencer o envolvimento que acabava tendo com ele durante o processo de criação." (FIGUEIREDO, 2003, p. 92). Ou seja, Flaubert sofria no corpo para que a sua subjetividade não transcendesse o seu ideal.

Já o mal de Gustavo Flávio é "de alma", ele não consegue suplantar a intromissão da subjetividade na re-escritura de seu romance, sendo esta tão forte que ele acaba não chegando a escrevê-lo, pois não consegue se alimentar do infortúnio da sua personagem para construir a obra. E isso ocorre porque ele está muito envolvido com a história de Delfina. Assim, mesmo percebendo que é uma história vendável, que tem todos os elementos para se tornar um romance e está pronto para se tornar mercadoria, mesmo com o seu editor lhe cobrando um novo romance, ainda assim, Gustavo Flávio não consegue colocar a obra no papel, porque não tem o distanciamento necessário para que isso ocorra: ele mata o romance ("dá o comando *killer*"). Gustavo Flávio não consegue, pois, re-escrever *Madame Bovary*.

Contudo, é por meio desta não escritura do romance que o romance é efetivamente (re)escrito, não mais por Gustavo Flávio, o personagem escritor, e sim por Rubem Fonseca, o autor da obra que estamos lendo:

Assim, no jogo da reflexividade infinita de *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca utiliza seu personagem escritor para tematizar a literatura como eterna reescritura de obras já escritas, como pura trajetória da letra a letra. A partir da incapacidade de Gustavo Flávio para reescrever *Madame Bovary*, o autor o reescreve, optando por uma posição de enunciação diferente da que Flaubert escolhera. (FIGUEIREDO, 2003, p. 107).

## ***Bufo & Spallanzani*: um romance metalinguístico**

Como uma obra tão intrincada como *Bufo & Spallanzani*, na qual, às vezes, fica difícil identificar os limites entre o não literário e o literário, pode ter caído no gosto do público? E o que faz com que um romance policial não seja considerado somente literatura de massa?

O fator metalinguístico é determinante para afirmarmos a literariedade da obra: toda a construção narrativa é feita com base no fazer literário já que, por se tratar de um personagem-escritor que está passando por um bloqueio, este discute o tempo todo o seu *métier* e o papel do escritor na sociedade contemporânea, como também sua relação com o dinheiro e as novas tecnologias, além da relação entre o dinheiro e a arte.

Desta maneira, Rubem Fonseca propõe ao leitor de *Bufo & Spallanzani* uma tripla participação na obra: como leitor de romance policial, cuja missão é descobrir o assassino antes do detetive; como leitor pós-moderno desta “nova” *Madame Bovary*; e como leitor metalinguístico que percebe as marcas textuais que definem as características mais importantes do romance policial.

Considerando o fato de que o protagonista da história é um escritor, remetemo-nos novamente à função metalinguística do romance: ele trava uma batalha com as palavras, joga com elas o tempo todo, mantém-se ligado a elas, ao mesmo tempo em que concebe o ato de escrever como uma coisa difícil e torturante. O trecho abaixo ilustra bem o pensamento de Gustavo em relação ao fazer literário:

Ali estava eu, sofrendo aquelas reminiscências que teoricamente poderiam funcionar como terapia se colocadas no papel, mas escrever não é nenhuma cura, ao contrário, distorce a nossa psique. Quando escrever faz bem, alguma coisa faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás. (FONSECA, 1985, p. 138).

Assim, o próprio fazer literário é debatido em todo o texto, até mesmo em sua relação com o leitor. Outras questões que também são discutidas no decorrer da narrativa são as relações do escritor com as editoras, com o mercado e, principalmente, com a imprensa, que, segundo Gustavo Flávio, nunca está satisfeita. Desse modo, Rubem Fonseca faz uma crítica à mesma valendo-se da voz do seu narrador:

Quando publico um livro de contos dizem que são inferiores aos meus poemas; os meus poemas, por sua vez, são considerados inferiores aos meus romances; os meus romances policiais são inferiores aos meus romances de amor etc. Para não falar nos equívocos que já foram escritos em relação às minhas peças teatrais. Quando não podem dizer que um livro meu é ruim, dizem que sou mulato. (FONSECA, 1985, p. 150).

A questão da metalinguagem é decisiva em *Bufo & Spallanzani* à medida que é por meio dela que Rubem Fonseca constrói um texto de literariedade incontestável: ele entra pela “porta dos fundos” e, manipulando o gênero policial, mostra como se dá a construção de um romance que é aceito pela academia. Nos romances fonsequianos nenhuma palavra é escolhida de maneira aleatória; ao contrário, ele segue um princípio de Barthes:

Tudo numa narrativa é funcional [...] Na ordem do discurso, o que se nota é o mesmo, quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo, ou de inútil, ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer que jamais há unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história. (BARTHES, 1979, p. 28-29).

Assim, por se tratar de um romance metalinguístico, o discurso é trabalhado para que, em primeira instância, o leitor seja levado a chegar às conclusões a que o narrador quer que ele chegue. Sendo assim, percebemos que tudo é construído com base no discurso, de modo que por esse viés *Bufo & Spallanzani* se distancia dos romances policiais tradicionais nos moldes descritos por Todorov - “o romance policial tem suas normas, fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer pior, quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não faz romance policial” (TODOROV, 1970, p. 95), do qual, no entanto, se aproxima, como já dissemos, por seguir a maioria de suas regras em relação a sua estrutura.

Ou seja, o *Bufo & Spallanzani* pode ser considerado um romance policial à maneira tradicional, mas, como vemos, ele é muito mais que isso. E uma das maneiras de confirmar a literariedade da obra é esse “embelezamento”, é por meio da apresentação de outra linguagem e de seus jogos metalinguísticos que o romance pode se afirmar como literatura.

Outro aspecto que demonstra a flexibilidade e a transitividade da obra entre a cultura de massa e a erudita é o fato de o próprio narrador se colocar como um bufão que não precisa ser levado a sério, ao mesmo tempo em que é um homem erudito que conhece os grandes nomes da literatura mundial. Ele se mostra como alguém cheio de artifícios: ao falar de sexo usa uma linguagem direta, sem rebuscamento, e em outros momentos ele deixa evidente sua erudição, o seu conhecimento e domínio das palavras, de modo que percebemos que as escolhas feitas por ele nunca são inocentes.

A literariedade de Rubem Fonseca também pode ser afirmada pelo viés da criação de seu narrador: ao construir uma literatura pelo viés da marginalidade, ele tem que assegurar a literariedade por outros meios, para que o texto não se torne panfletário sobre a condição social, ou sobre os homens desprezados pela sociedade.

É pensando na sociedade contemporânea, na qual todos têm uma função pré-definida e estabelecida pelo dinheiro, que Rubem Fonseca, neste romance, mostra o escritor como o marginal na sua busca pela sobrevivência, para o qual escrever um livro deixa de ter uma conotação romântica, de alguém que está mais próximo de Deus, para ser simplesmente uma maneira de ganhar dinheiro. Assim, na obra fonsequiana,

é possível [...] desvendar a busca de sobrevivência pelo marginal, frente as suas condições de existência e coexistência. Em função disso veremos em que medida podem ser marginais a condição das personagens, do escritor, e mesmo a concepção de Literatura expressa ocasionalmente pelos narradores. (MARETTI, 1986, p. 5).

Desse modo, *Bufo & Spallanzani* potencializa a condição de marginalidade do escritor, na medida em que o narrador é o personagem-escritor, e, em seu aspecto metalinguístico, a obra se volta para o fazer literário; daí a ênfase na profissão do escritor, e no papel, muitas vezes figurativo, que ele representa na sociedade contemporânea.

*Bufo & Spallanzani* é uma obra que está totalmente ligada a sua época, ela não nega o contemporâneo; ao contrário, afirma-o mostrando até mesmo os medos e anseios do homem atual. A este respeito, Vera Lucia Figueiredo diz:

*Bufo & Spallanzani* coloca em cena o medo da impotência criativa gerado pelas grandes transformações econômicas, sociais, tecnológicas ocorridas nas últimas décadas: o livro

começa com a narrativa de um pesadelo e se desenvolve sob o signo de castração do escritor. Tematiza as facilidades de construção de um romance, hoje, com o auxílio do computador, mas destaca também o aumento da distância entre aquele que escreve e a obra criada, pois a máquina, além de eliminar os vestígios do corpo deixados no papel pelo traço da letra, propicia a mixagem de textos alheios, transformando o texto numa colcha de retalhos de citações. (FIGUEIREDO, 2003, p. 90).

### ***Bufo & Spallanzani*: Um romance na pós-modernidade**

Umberto Eco, em seu livro *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985) afirma: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e disseram muitas e muitas vezes): os livros falam sobre outros livros, e toda história conta uma história que já foi contada” (ECO, 1985, p. 20).

A história escrita por Rubem Fonseca em *Bufo & Spallanzani* é a mesma que foi contada por Eco em *O Nome da Rosa*; esta, por sua vez, reconta as histórias de Conan Doyle, Poe, Borges e outros. O elemento diferencial das primeiras obras citadas não é a história contada ou o gênero na qual a obra está inserida, mas o fato de que os autores se valem desses elementos para criar algo maior. Por isso podemos dizer que essas obras adquirem o estatuto de pós-modernas.

No caso do *Bufo & Spallanzani* o conceito de pós-modernidade pode ser verificado a partir de três aspectos principais: o da metaficção, o da intertextualidade e o da ironia, sendo estes elementos os que com maior nitidez podem ser verificados dentro da obra fonsequiana em questão.

Desde o título o romance nos dá margem para a discussão do pós-moderno “Um título, infelizmente, é uma chave interpretativa [...] um título deve confundir as idéias, nunca discipliná-las” (ECO, 1985, p. 8-9); e isso podemos perceber, sem maiores dificuldades, em *Bufo & Spallanzani*.

Isso ocorre porque o título está aberto a diversas interpretações: qual é o real significado de *Bufo*? Será somente o nome científico do sapo ou nos remete ao protagonista da história que, em diversos momentos da narrativa, se porta como um bufão? E *Spallanzani*? É unicamente o nome de um cientista sobre quem o protagonista da história quer escrever? Ou nos leva a pensar no *spalla* de uma orquestra, o líder que rege toda a trama?

Ao pensarmos nestas indagações, torna-se perceptível ambas as afirmações propostas por Umberto Eco. Desse modo, só conseguimos elaborar as questões porque o título nos fornece uma maneira de interpretá-lo, ao

mesmo tempo em que temos mais de uma hipótese para cada parte do título, o que demonstra que ele mais confunde do que explica, Ao entendermos, pois, o romance como inserido no gênero policial temos mais um índice para este jogo com o título, já que ele pode dar pistas falsas ao leitor e tirá-lo do “verdadeiro” objetivo.

O aspecto metaficcional do texto está explícito pelo debate acerca do fazer literário, que é o foco do narrador por todo o texto. Por mais que se desvie disso e discuta outras questões, ele sempre retoma à do aspecto metaficcional, e também procura entender o papel do escritor na sociedade capitalista. Deste modo, podemos observar que o romance está inserido no contexto da *metaficção historiográfica*.

Outro aspecto que confirma esta inserção é o fato de o narrador retomar acontecimentos do passado para recriar a sua história no presente (ou criá-la?), agora ficcionalizada por se tratar de uma narração. Mesmo não se tratando de um romance histórico nos moldes conhecidos, *Bufo & Spallanzani* pode ser visto como um exemplo de metaficção historiográfica por este aspecto de retomada de uma história, mesmo sendo de um personagem ficcional.

Isso ocorre porque, no caso de *Bufo & Spallanzani* não importa qual fato do passado é retomado, mas qual a postura que se terá perante o mesmo, ou seja,

Faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Assim, no romance fonsequiano há uma volta ao passado do protagonista não com o intuito de restabelecer uma determinada verdade dos acontecimentos e nem de criar outra versão imaginada pelo narrador para esconder outros fatos; há uma volta ao passado da personagem em que não existe uma preocupação em demonstrar que se trata de uma invenção do narrador ou de fatos acontecidos que foram narrados. Ao contrário, a narrativa deixa em aberto ambas as possibilidades.

No que concerne à intertextualidade, podemos observar que o romance a mantém explicitada em diversos níveis, que vão desde a citação direta de autores clássicos do cânone ocidental (com o simples intuito de demonstrar a

erudição do narrador, já que não podemos nos esquecer de que se trata de um escritor) à alusão a outras obras de Rubem Fonseca, o que permite a um leitor assíduo do autor estabelecer relações mais profundas com a obra.

Contudo, o intertexto que está mais fortemente marcado dentro do romance é a retomada da história de *Madame Bovary*. Rubem Fonseca busca em um clássico da literatura ocidental um dos panos de fundo para o seu romance.

Se todas as histórias são recontadas, e se o leitor precisa de algo conhecido para poder estabelecer uma relação imediata com a obra, Rubem Fonseca o faz de maneira tão sutil que somente um leitor atento perceberá em uma primeira leitura esta relação intertextual.

Por outro lado, não podemos esquecer que os intertextos na concepção da pós-modernidade não têm só a intenção de retomar o texto, "*a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar textual e hermeticamente – o vínculo com o passado.*" (HUTCHEON, 1991, p. 164). Tratando-se do romance *Bufo & Spallanzani*, este vínculo talvez seja utilizado para demonstrar que ainda existem mulheres românticas que acreditam no *happy end*, tal como a Ema Bovary do século XX, e que se não tomar o distanciamento correto, o narrador irá se envolver com ela.

Assim, não negando sua inspiração no passado, Rubem Fonseca, contudo, não simplesmente parodia a obra ao usar a ironia como chave mestra da narrativa: ele, ao mesmo tempo, se vale do passado para construir sua história, afirmando-o e questionando-o por meio da ironia. Dessa forma, ele lida com o paradoxo que, segundo Linda Hutcheon, é a base para o conceito de pós-modernidade.

O último aspecto da pós-modernidade que reconhecemos no romance é a questão da ironia:

Em *O Nome da Rosa*, a codificação e a decodificação dos signos e de suas inter-relações também interessaram ao período medieval. E as contradições do auto-reflexivo e do histórico podem se encontrar nas peças históricas de Shakespeare, isso sem falar em *Dom Quixote*. O que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida. (HUTCHEON, 1991, p. 13).

É esta ironia que perpassa o romance fonssequiano: tentando estabelecer um compromisso com a verdade dos fatos narrados, o narrador se vale o tempo

todo de uma sutil ironia para narrar os acontecimentos de sua vida e guiar o leitor para que este veja somente o que ele quer.

Com isso, a ironia não é só o modo de narrar utilizado por Gustavo Flávio, o protagonista, narrador da história que, não coincidentemente, é escritor. A ironia é usada por ele como mais um ardil narrativo, em um texto cuja ambigüidade é evidente. Trata-se de mais uma máscara de que se vale o narrador para ganhar o “jogo” que ele estabelece com o leitor desde o começo da narrativa.

Umberto Eco (1985, p. 59) ressalta que “o romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e 'conteudismo', literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa”. Rubem Fonseca pode não ter criado o romance pós-moderno ideal, mas ele segue os seus preceitos.

### **Bufo & Spallanzani: Bufo & Spallanzani**

Por ser um texto de “mil faces”, podemos perceber a literariedade da obra de inúmeras maneiras, que vão desde o seu aspecto metalinguístico até o fato de que, a partir do seu texto, foi produzido um roteiro para o cinema sem prejuízo da obra, já que seu caráter autorreflexivo favorece essa transposição. Mesmo ao construir um romance policial Rubem Fonseca o faz com tal primazia que pode ser considerado uma obra-prima do gênero.

Trata-se de um romance extremante aceito pelo público de uma maneira geral, o que pode ser evidenciado pelos diversos artigos publicados a seu respeito em revistas e jornais de grande circulação, como pela transposição da obra para a televisão, em forma de seriado, e para o cinema, o que, de certo modo, explicita que o romance foi desde o início aceito como romance policial. Porém, para ter sua literariedade assegurada, é necessário que a academia perceba que o romance fonsequiano ultrapassa os limites tradicionais do gênero.

Ele se utiliza o gênero policial para dar corpo ao romance, Rubem Fonseca irá no decorrer da narrativa subvertê-lo a tal ponto que irá ultrapassá-lo criando uma narrativa que, ao mesmo tempo em que se insere no gênero policial, vai muito além dele.

Ao reescrever *Madame Bovary*, o autor elabora um jogo textual tão sofisticado que, mesmo a reescritura não sendo efetivada dentro da narrativa por aquele que em primeiro momento se propôs a fazê-la, ela é realizada no romance, não por Gustavo Flávio, mas por Rubem Fonseca, o que nos permite

constatar todo o trabalho textual feito pelo autor.

No que concerne ao aspecto metalinguístico da obra, percebemos de início a preocupação do autor não só com a questão do fazer literário, como também com o papel do escritor em uma sociedade capitalista em que as artes não têm mais espaço. Ao fazer este debate de forma metalinguística notamos que o autor está preocupado sobretudo com o aspecto estético de sua obra, sem qualquer intenção panfletária.

De modo que um romance que aborda tamanha diversidade de aspectos não poderia ser deixado de lado pelos estudiosos da literatura brasileira por muito tempo, e podemos afirmar que ainda não se esgotaram as possibilidades de leitura que ele oferece. Mesmo ainda não tendo atingido o estatuto de clássico, já tem lugar garantido junto aos estudiosos da literatura brasileira contemporânea.

O estudo da fortuna crítica acadêmica da obra fonsequiana é um vasto campo de análise para se perceber como o escritor constrói seu texto entre linhas tão tênues como a da fronteira entre o literário e o não-literário, jogando sempre com essas questões, de modo a fazer um livro comercialmente vendável ao mesmo tempo em que é de interesse da academia. *Bufo & Spallanzani* é um romance que, como poucos, tem um leque de leituras que colaboram para sua literariedade e, por isso, vem sendo objeto de estudo dos acadêmicos.

## Notas

\* Graduanda em Letras (Português e Francês) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis/FAPESP. Atualmente desenvolve projeto de iniciação científica acerca da fortuna crítica de Rubem Fonseca.

\*\* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e professora assistente doutor do Departamento de Letras Modernas do Campus de Assis da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP/Assis.

## Referências

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. **Na Cena do Crime, uma Leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Letras) UFMG, 1990.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

ECO, Umberto. **Pós escrito a O Nome da Rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a literatura contemporânea**. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed Imago, 1991.

LLOSA, Mario Vargas. **A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary**. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p.61, 1979.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. **A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca**. Campinas: Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária).

Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas/IEL- UNICAMP, 1986.

PEREIRA, Maria Antonieta. **No fio do texto – A Obra de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

PORTES, Maria Verônica Pereira. **Bufo & Spallanzani**: apenas um romance policial? Juiz de Fora: Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. 2003.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. IN:\_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Recebido em: maio de 2010.  
Aprovado em: agosto de 2010.