

PRISCILA COSTA DOMINGUES

JOGOS DO TEXTO OU AS FACETAS DA ESCRITA?

Gênero policial, intertextualidade e literatura francesa em *Bufo & Spallanzani* (1985) de Rubem Fonseca

ASSIS

2015

PRISCILA COSTA DOMINGUES

OS JOGOS DO TEXTO OU AS FACETAS DA ESCRITA?

Gênero policial, intertextualidade e literatura francesa em *Bufo & Spallanzani* (1985) de Rubem Fonseca

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dr^a. Daniela Mantarro Callipo

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

D671j

Domingues, Priscila Costa

Os jogos do texto ou as facetas da escrita? Gênero policial, intertextualidade e literatura francesa em *Bufo & Spallanzani* (1985) de Rubem Fonseca / Priscila Costa Domingues.- - Assis, 2015
138 f.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr^a Daniela Mantarro Callipo

1. Fonseca, Rubem, 1925. 2. Ficção policial. 3. Intertextualidade. 4. Literatura comparada – Francesa e brasileira.
I. Título.

CDD 809

À minha mãe que todo dia me ensina um pouco mais sobre amor, força e determinação e a quem devo tudo que sou.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer da maneira mais sincera...

À minha amada mãe, Lia pelos ensinamentos, pelo amor, dedicação e pela paciência.

Ao meu amado pai, Élio por toda contribuição com meus estudos e por todo apoio.

À minha amada irmã, Viviane por ser a primeira a acreditar.

À minha amada irmã, Simone por, mesmo sem querer, ter influenciado decisivamente neste projeto.

À minha querida orientadora Dr^a Daniela Mantarro Callipo que tão carinhosamente me acolheu, aceitando o desafio de descobrir as facetas da escrita junto comigo; por sempre me receber com carinho e atenção, pela paciência e compreensão, pelo exemplo de dedicação e de amor com que desenvolve seu trabalho.

À professora Dr^a Maria Lídia L. Maretti que primeiro me ensinou como desenvolver uma pesquisa e compartilhou comigo o amor por Rubem Fonseca, por toda generosidade ao me mostrar as facetas do texto fonsequiano.

Às professoras Dr^a Ana Maria Carlos e Dr^a Norma Domingos pelas preciosas contribuições por ocasião do exame de qualificação e sempre que foram solicitadas.

Aos professores Dr^a Claude Millet e Dr. Régis Salado por terem me recebido tão gentilmente quando do meu Estágio de Pesquisa na França e por suas contribuições que me auxiliaram em perceber novas perspectivas.

Estendo meus agradecimentos aos queridos amigos:

À Adriana e ao Thiago e aos outros moradores da casa: Daniel, Wellington e Lucas, que tão gentilmente me acolheram em sua casa por ocasião do meu retorno a Assis.

À Ângela pelo apoio, amizade e por ter feito a leitura atenta dos textos.

A todos os amigos que me apoiaram, acreditaram e que dividiram comigo este momento: Glaucia, Jaqueline, Lucas, Felipe, Matheus e a todos os outros que estiveram presentes na minha vida.

A todos aqueles que direta ou indiretamente estiveram envolvidos neste processo: professores e funcionários da Faculdade de Ciências e Letras Unesp/Assis.

À FAPESP por financiar esta pesquisa.

Finalmente, um agradecimento especial ao Gustavo meu companheiro, que escolheu ficar ao meu lado, compartilhando comigo as alegrias e angústias do desenvolvimento do trabalho, pela paciência, pelas contribuições e por ter sido o primeiro leitor.

“o escritor-latino americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras de um outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história sensual com o signo estrangeiro”.

(Silviano Santiago, Uma Literatura nos Trópicos).

DOMINGUES, Priscila Costa. **Jogos do texto ou as facetas da escrita? Gênero policial, intertextualidade e literatura francesa em *Bufo & Spallanzani* (1985) de Rubem Fonseca.** 2015. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

RESUMO

Rubem Fonseca é um autor de “mil faces”, pois sua produção não se resume a um único gênero. Já escreveu obras que se encaixam na concepção pós-moderna do romance histórico e tem diversos títulos que se ligam ao gênero policial, mesmo que de modos distintos, o que demonstra o hibridismo do autor, prova da sua escrita pós-moderna que foi se intensificando no decorrer do tempo (ou será dos textos?). Em uma de suas “faces”, se olharmos mais atentamente, notaremos a questão da intertextualidade que perpassa a obra fonsequiana. Em diversos textos podemos encontrar essas marcas: um exemplo é o diálogo que o autor faz com outros autores, seja da tradição literária ou com os ícones da literatura de massa. Independentemente do seu “interlocutor”, Fonseca transforma, (re)cria, traz algo novo, tanto que o diálogo se torna tão tênue, que pode passar despercebido aos leitores desavisados. Utilizando o gênero policial para elaborar uma trama que atrai (ou será que trai?) o leitor, o autor rompe as barreiras do policialesco para ir além. Qualquer que seja o gênero escolhido, podemos perceber a presença da intertextualidade, que pode ir de Mandrake a Molière. Quando se fala em intertextos na obra fonsequiana a primeira referência que vem à cabeça é a literatura norte-americana, já que esta tem grandes nomes da literatura policial, como Edgar Allan Poe e os grandes nomes do *roman noir*. O que se pretende aqui, contudo, é ir além das aparências e das ligações evidentes e demonstrar que em *Bufo & Spallanzani* (1985) a presença da literatura francesa vai muito além do nome do protagonista Gustavo Flávio, que escolheu ser *Gustave Flaubert* e dialogar com Victor Hugo e Baudelaire.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca. Literatura Francesa. Gênero Policial. Literatura Comparada. Intertextualidade.

DOMINGUES, Priscila Costa. **Les jeux du texte ou des facettes de l'écriture du texte? Le genre policier, l'intertextualité et la littérature française dans *Bufo & Spallanzani* (1985) de Rubem Fonseca**. 2015. 138 f. Mémoire (Master en Lettres). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

RÉSUMÉ

Rubem Fonseca est un auteur de “mille visages”, car sa production n’est pas limitée à un seul genre. Il a écrit des œuvres qui font partie de la conception post-moderne du roman historique et il a aussi plusieurs titres qui se lient au genre policier, même si de différentes manières, ce qui démontre l'hybridité de l'auteur, la preuve de l'écriture postmoderne qui s’est intensifiée tout au long du temps (où au long des textes?).” Si nous regardons plus attentivement un des ses “visages nous noterons la question de l’intertextualité qui impregne toute l’œuvre de Fonseca. Dans plusieurs textes nous pouvons trouver ces marques-là: un exemple c’est le dialogue que l’auteur établit avec les autres auteurs, soit de la tradition littéraire soit avec les icônes de la littérature de masse. Indépendamment de son “interlocuteur”, Fonseca transforme, (re)crée, apporte quelque chose de nouveau, de sorte que le dialogue devient si fragile, qu’il peut passer inaperçu aux lecteurs non avertis. En utilisant le genre policier pour élaborer une trame qui attire (ou qui trahit?) le lecteur, le genre rompt les barrières du roman policier pour en dépasser ses limites. Quelque soit le genre choisi, nous pouvons voir la présence de l’intertextualité, qui peut aller de Mandrake à Molière. Quand on parle des intertextes dans l’œuvre de Fonseca la première référence qui vient à la tête c’est la littérature américaine, grâce aux grands noms de la littérature policière comme Edgar Allan Poe et les grands noms du roman noir. Ce que l’on voudrait ici, donc, c’est de dépasser les apparences et les liens évidents et démontrer que dans *Bufo & Spallanzani* (1985) la présence de la littérature française dépasse le nom du protagoniste Gustavo Flávio, qui a choisi d’être Gustave Flaubert et de dialoguer avec Victor Hugo et Baudelaire.

Mots-Clés: Rubem Fonseca. Littérature Française. Genre Policier. Littérature Comparée. Intertextualité.

Sumário

INTRODUÇÃO	08
 Capítulo I. Romance policial, Metaficção, Intertextualidade	19
1.1 Relações intertextuais na obra de Rubem Fonseca.....	19
1.2 <i>Bufo & Spallanzani</i> : um romance policial.....	24
1.3 Metaficção	33
1.4 Intertextualidade	40
 Capítulo II. Intertextualidade e literatura francesa: O Caso Gustave Flaubert.....	53
2.1 Armadilhas do texto: leitores e leituras.....	53
2.2 Do infortúnio da crítica à fortuna crítica	55
2.3 De Gustavo Flávio a Gustave Flaubert: uma relação intertextual	62
2.4 <i>Bufo & Spallanzani</i> e a reflexão acerca da literatura.....	73
2.4.1 Percepções de um escritor.....	74
2.5 <i>Bufo & Spallanzani</i> e a presença flaubertiana.....	78
2.5.1 Além do diálogo: Gustavo Flávio e a presença de Flaubert.....	81
2.5.2 <i>Bufo & Spallanzani</i> e as <i>Correspondances</i>	83
 Capítulo III. Os jogos do texto.....	91
3.1 As outras facetas da escrita	91
3.1.1 <i>Bufo & Spallanzani</i> e a presença baudelairiana.....	94
3.1.2 A presença de Victor Hugo em <i>Bufo & Spallanzani</i>	102
3.1.2.1 O detetive: Entre Guedes e Javert	105
3.1.3 Rubem Fonseca e a tradição.....	112
3.1.3.1 Intratextualidade: a obra fonsequiana em diálogo.....	113
3.2 <i>Bufo & Spallanzani</i> e o saberes científicos.....	116
3.3 Outros artifícios.....	121
 Considerações Finais	127
Referências Bibliográficas.....	133

INTRODUÇÃO

Considerado uma referência na literatura brasileira contemporânea, Rubem Fonseca não é uma unanimidade quando analisamos sua presença no meio acadêmico. Se, por um lado, é considerável o número de trabalhos, cujo objeto de análise são os textos do autor; por outro, ainda é grande a parte da crítica que considera sua obra como sendo menor.

Tendo uma carreira de sucesso junto ao público, Fonseca não alcança o mesmo prestígio no mundo acadêmico, não sendo colocado de forma inequívoca na tradição do cânone literário brasileiro, já que sua obra será vista, por uma parte da crítica, como sendo ligada à literatura de mercado, não tendo valor literário.

Podemos aprofundar essa visão ao pensarmos que, na obra fonssequiana, existe ainda uma divisão entre seus contos e seus romances, aqueles sempre sendo considerados melhores, apesar de, paradoxalmente, uma das narrativas eleitas como das mais significativas, portanto, mais estudadas, seja um romance: *A Grande Arte* (1983). Como ele foi publicado no mesmo ano de *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, houve comparações, mesmo que guardadas as devidas proporções, entre os dois romances, pois ambos se valem da estrutura do gênero policial para tratar de outros aspectos da narrativa.

Um dos aspectos que faz os contos, e este romance especificamente, serem apreciados é o fato de o autor utilizar uma linguagem crua que atinge o leitor. A ligação da literatura fonssequiana, sobretudo de seus contos, a uma literatura de violência e de engajamento social será vista como elemento determinante de sua literariedade¹, de modo que, ao mudar sua perspectiva, a obra fonssequiana será vista como meramente mercadológica.

O romance *Bufo & Spallanzani* (1985) é visto como pertencente à parte das obras fonssequianas ligadas às produções meramente mercadológicas, mesmo já tendo sido estudado na academia, pelo fato de, neste romance, o autor não romper, mas, afrouxar os laços com essa literatura vista como de engajamento social, mesmo mantendo em seu texto uma ironia corrosiva que sempre atinge o leitor.

Rubem Fonseca escreve um romance que se insere na pós-modernidade e estabelece, como uma de suas práticas, a reutilização dos gêneros considerados menores, de modo, a partir do gênero escolhido, a colocar em foco questões da contemporaneidade. Esse fato, no

Segundo Houaiss: 1 qualidade de literário; 2 conjunto de características específicas (linguísticas, semióticas, sociológicas) que permitem considerar um texto como literário. De modo que consideramos o termo como os elementos estéticos¹.

entanto, não é visto por uma parte da crítica que considera ter havido um abandono dos elementos estéticos pelos mercadológicos. Para Lucas, essa visão é bastante limitada:

Vale lembrar que esse escritor ainda não é bem aceito por determinados estudiosos. Isto porque, segundo Viegas (2002), existe, ainda, por parte da crítica literária, uma certa dificuldade em avaliar uma obra que não apresente os requisitos tradicionais das obras-primas, especialmente, daquelas produzidas pelo modernismo. Além disso, alguns críticos encaram o sucesso mercadológico como sinônimo de banalização e Rubem Fonseca é um fenômeno de vendas, considerando o mercado leitor brasileiro. Entretanto, Viegas, acrescenta que ele não vende o que o público espera, mas oferece algo que seu público obscuramente esperava. Portanto, seus livros, ao contrário dos *best-sellers* puramente comerciais, são reconhecidos por uma parcela dos estudiosos da literatura. (2004, p. 2-3).

Como se vê, por ser vendável, a obra fonsequiana nem sempre é considerada como tendo um valor literário, sem as estruturas dos romances tradicionais que rompem com a estética esperada, o que será visto como uma literatura menor. O que não é considerado, muitas vezes, é o fato de que existe uma proposta literária diferente por trás do rótulo de romance policial.

Nascido em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, na primeira metade do século XX, em 1925, Rubem Fonseca iniciou tardiamente sua carreira como escritor. Em seu livro *José* (2011), uma autobiografia romanceada, podemos ver que, mesmo tendo sua paixão pelos livros começado na infância, o que o fez mergulhar na época num mundo diferente do seu, sua carreira na literatura começa quase aos 40 anos, primeiro com os contos publicados em revistas e, depois, com sua primeira coletânea.

Visto que Fonseca viveu a maior parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro e trabalhou na polícia antes de iniciar sua carreira como escritor (além de muitos outros ofícios que exerceu durante a vida), a obra fonsequiana está marcada por esses elementos: a maior parte de suas narrativas tem como cenário as ruas do Rio de Janeiro, ainda que não sejam as paisagens exuberantes, às quais estamos acostumados, que são retratadas; violência, crimes e policiais farão parte dos textos do autor, que será considerado um dos precursores da literatura urbana brasileira.

Seu primeiro manuscrito foi recusado pelo editor, que teria dito:

Meu filho, escrever é uma dádiva. A literatura deve ser algo edificante, ela tem como objetivo o aperfeiçoamento das faculdades intelectuais e principalmente morais do ser humano. Como disse Horácio, a literatura deve ser *Dulce et utile*. E tem mais, você começou mal, usando esse palavreado

chulo e, ainda como disse Horácio quem começa mal acaba mal. (FONSECA, 2011, p. 140).

Fonseca não deveria, portanto, utilizar os palavrões e a linguagem corrosiva que são marcas de sua literatura. Este primeiro manuscrito fonsequiano teria sido perdido pelo editor. Foram precisos ainda alguns anos para que Fonseca se aventurasse novamente na terra das letras. Em 1963, publica seu primeiro livro, a coletânea de contos *Os prisioneiros*.

A não adequação a um modelo pré-definido, o uso de palavras de baixo calão, a violência e o erotismo presentes em sua obra fazem com que ela seja alvo, muitas vezes, de críticas por parte dos estudiosos da literatura. Malgrado já ter ganhado o Prêmio Camões, em 2003, ainda existem aqueles que consideram a obra fonsequiana uma literatura de consumo, embora esses elementos possam ser considerados parte do projeto literário do autor: “José sabia que precisava ter coragem de dizer o que era proibido de ser dito, coragem de dizer o que ninguém queria ouvir”. (FONSECA, 2011, p. 138).

Alguns estudiosos acreditam que os romances publicados após a *Grande Arte* (1983) estejam ligados à literatura de massa, preocupados com o mercado, perdendo seu valor literário. Dessa forma, o romance “sofre de outro mal”: sendo o primeiro livro publicado após a *Grande Arte*, considerada a melhor obra do autor, *Bufo & Spallanzani* (1985) rompe com a estética de violência que já fazia parte do projeto literário fonsequiano e que era vista como indispensável por uma parte da crítica. Nesse romance, Fonseca não utiliza a linguagem que agride o leitor, mesmo que a ironia corrosiva continue presente.

Para que se possa compreender melhor a proposta desta pesquisa, é preciso conhecer o enredo criado por Rubem Fonseca.

Gustavo Flávio é um escritor, sátiro e glutão segundo suas próprias palavras, que busca escrever mais um *best-seller*, agora intitulado *Bufo & Spallanzani*. O romance se inicia com ele contando a sua amante, Minolta, o caso do assassinato de uma mulher da alta sociedade chamada Delfina Delamare. A elucidação desse assassinato é de responsabilidade do detetive Guedes, talvez o último policial honesto da corporação carioca, um homem que não se deixa levar pelas aparências e facilidades e que adora andar pelas ruas do Rio de Janeiro no final da madrugada e ver todos os seus contrastes.

A princípio, parecia que Delfina se suicidara, mas um fio solto - a falta de vestígio de pólvora na mão dela - é a prova suficiente para Guedes saber que, na verdade, ela fora assassinada e, com isso, promover uma perseguição para encontrar o assassino verdadeiro.

É dessa maneira que as vidas desses dois homens tão diferentes se entrelaçam. Guedes começa a investigar e percebe, logo na primeira vez em que fala com Gustavo, que ele sabe

mais do que quer revelar. Depois de ler uma carta encontrada no bolso da morta, o detetive descobre que Gustavo e Delfina foram amantes. Diante dessa revelação, Guedes passa a encará-lo como um dos principais suspeitos, juntamente com o marido dela, um rico industrial chamado Eugênio Delamare.

Gustavo Flávio tem aversão à polícia e, pensando em como se envolveu em tudo isso, lembrando o seu passado, descobrimos o motivo desse sentimento. Ele era antes Ivan Canabrava, um homem frugal e virgem, um professor primário insatisfeito. Quando conhece Zilda, sua vida começa a mudar, muda de emprego, vai para uma seguradora, mora com ela, mas ainda não tem o gosto pelos prazeres da vida.

É por acaso que sua vida irá mudar completamente. Tentando ser um bom funcionário e resolver um problema de fraude para a empresa, ele se vê envolvido em uma trama muito complexa: a de uma morte forjada. Trata-se de um fazendeiro que morre pouco depois de fazer um seguro de um milhão de dólares, trama na qual até sapos estão envolvidos, uma vez que será retirando o veneno do sapo (o *Bufus Marinus*, daí o título do livro que Gustavo Flávio quer escrever) e misturando com uma determinada planta, que o fazendeiro consegue ficar em estado cataléptico e se passar por morto.

Buscando a verdade deste caso, Ivan (Gustavo) se vê muito mais erudito, frequentando a biblioteca nacional diariamente. É assim que ele conhece Minolta, uma garota (ela tem dezesseis anos quando se conhecem) macrobiótica e com valores diferentes daqueles considerados normais pela sociedade: ela e seus amigos ajudam Ivan (Gustavo) a desvendar toda a fraude e, quando ele é perseguido por isso, chegando a ser internado num manicômio, é ela que o tira de lá, morando com ele durante os dez anos em que ficaria escondido e criando a personagem que ele adotaria: Gustavo Flávio, o escritor sático e glutão.

Quando Guedes ainda investiga o assassinato de Delfina, Gustavo tenta escrever *Bufo & Spallanzani*, um livro que deve ser feito sob medida para agradar seu público. Para escrevê-lo, Minolta sugere a ele viajar para um lugar calmo e afastado do interior, o Refúgio dos Gaviões, onde ele terá paz suficiente para isso. Chegando lá, ele conhece um grupo de pessoas depois de uma breve apresentação. Eles conversam e, quando sabem que Gustavo é escritor, zombam dele, pois acham que qualquer um consegue escrever. Sentindo-se desvalorizado, ele propõe um jogo no qual daria um mote e todos escreveriam sobre o tema proposto. Somente duas pessoas contam a sua história, sendo que o tema é o mesmo para todos: *sapos*. Roma, uma bailarina linda e famosa, que conta a sua própria história, é a única que realmente escreve, sendo que a outra personagem, Suzy, é uma mulher misteriosa, que chama Gustavo

ao seu bangalô para lhe contar a sua história, sendo logo depois assassinada. Novamente Gustavo se vê envolvido em um crime.

O assassinato une, mais uma vez, Gustavo e Guedes, eles estão novamente frente a frente; contudo, não é dessa vez que Guedes consegue “pegar” Gustavo, já que ele prova que não tinha nada com o caso. Com todos estes acontecimentos, Gustavo não chega a escrever nada. De volta ao Rio, Guedes se volta, mais uma vez, para a investigação do assassinato de Delfina. Gustavo desiste de escrever *Bufo & Spallanzani*, depois de uma longa reflexão sobre como os finais de romances são sempre frouxos. Ele não só deleta, mas realmente mata, assassina (usando o comando *killer*) todas as anotações de Bufo & Spallanzani.

Eugênio Delamare, marido de Delfina, sabia que Gustavo era amante dela e resolve se vingar, fazendo-o sofrer antes de matá-lo; porém, Guedes descobre o plano de Eugênio antes que este consiga concluí-lo, mas Eugênio já tinha conseguido arrancar-lhe os testículos. Guedes revela a Gustavo que descobriu como este matou Eugênia, e não desistirá de provar que foi ele. Conversando com Minolta a respeito do assassinato, Gustavo revela ter sido a própria Delfina quem pediu para ser assassinada, pois tinha câncer e queria morrer bela, antes que a doença a destruísse. Ela tirou a ideia de um livro do próprio Gustavo.

Sem ter escrito *Bufo & Spallanzani* e sem saber se voltará a ter relações sexuais, Gustavo tenta se valer de sua astúcia e de seu domínio das palavras, para fazer com que o leitor acredite em seu ponto de vista e tenha empatia por ele e pena dele, de modo que, ao fim da narrativa, o assassino possua a sua cumplicidade.

Além dos elementos que caracterizam *Bufo & Spallanzani* (FONSECA, 1985) como romance policial, o que será visto adiante, há outros que também merecem ser estudados, pois reforçam a percepção de seus elementos estéticos e ampliam as possibilidades de análises. Dentre eles, destacam-se os diálogos intertextuais que percorrem toda a obra de Rubem Fonseca.

O romance *Bufo & Spallanzani* (1985) faz parte de uma tríade de romances policiais de Rubem Fonseca da década de 1980 que, subvertendo as regras do romance policial, criam algo distinto do que é o esperado desse gênero. A questão intertextual perpassa toda a obra do autor; em seus textos, o diálogo ocorre não só com a literatura, mas com outras artes e a ciência. Nestes romances, ela se manifesta de forma recorrente e a ponto de não passar despercebida. Há diversos níveis intertextuais em que diferentes tipos de leitores podem estabelecer relações desse texto com outros textos.

O romance *A Grande Arte* (1983), o mais célebre do autor, faz parte desta tríade que se completa com *Bufo & Spallanzani* (1985) – objeto desta análise – *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), no qual a busca de um manuscrito perdido (e dado como destruído) do escritor soviético Isaac Babel é o ponto inicial da relação intertextual que percorrerá toda a narrativa.

Para a análise intertextual do romance, utilizaremos a perspectiva de Genette (1982), que divide a intertextualidade em cinco tipos. Podemos perceber na obra fonsequiana pelo menos dois deles: a citação, já que Gustavo Flávio se vale de algumas frases de Flaubert em diferentes momentos da narrativa; e a alusão, uma vez que há na narrativa uma alusão direta a uma personagem do romance *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo: “O marido por enquanto não me preocupa tanto quanto esse javert pé-de-chinelo, o tira Guedes” (FONSECA, 1985, p. 60), que nos permite fazer uma aproximação entre as duas personagens.

A intertextualidade compreendida por Samoyault (2008), também será base para o entendimento da narrativa, à medida que poderemos perceber as diferentes referências literárias feitas no romance a partir dessa perspectiva, já que para a autora

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si (SAMOYAULT, 2008, p.47).

O romance *Bufo & Spallanzani* ainda demanda estudos que demonstrem, por meio dos diversos níveis de leitura que a narrativa possui, as formas distintas pelas quais o romance pode ser lido, destacando-se a intertextualidade que perpassa a obra, podendo passar despercebida em alguns níveis e, ao mesmo tempo, evidenciada em outros:

A narrativa dirige-se, dessa forma, ao leitor comum de romance policial, ao leitor culto que compreende os termos estrangeiros, 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, quadrinhos e congêneres. (PEREIRA, 2000, p. 111).

Essa afirmação foi feita em relação ao livro *A Grande Arte*, porém, como o texto escolhido também está inserido no gênero policial, pode se referir a ele, por misturar, em seus diálogos intertextuais, questões de diversos segmentos. Os leitores de diversos níveis irão perceber alguma referência nos textos.

As questões intertextuais, assim, contribuem para que os textos do autor possam ser lidos de diferentes maneiras dependendo do leitor. O leitor, independentemente do nível de leitura, conseguirão fazer alguma ligação com a sua cultura, de modo que ninguém se sentirá excluído dos diálogos presentes na narrativa. Da mesma maneira, os aspectos intertextuais auxiliam na abertura da narrativa, permitindo que haja mais de um modo de ler o texto, dependendo da forma como as ligações intertextuais foram lidas. Cada leitor tem a possibilidade de fazer uma leitura própria, respeitando os limites da obra, conforme as associações intertextuais que ele faz.

É possível, contudo, pensar nos diferentes modos de criações intertextuais presentes nas duas obras: 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. *Bufo & Spallanzani*, por outro lado, ao mesmo tempo em que dialoga com os escritores clássicos do cânone literário, parece evocar em suas páginas três autores franceses em particular.

O primeiro diálogo intertextual que será analisado neste trabalho refere-se ao nome do protagonista, Gustavo Flávio, que parece remeter a um grande escritor da literatura francesa, Gustave Flaubert, cuja presença se manifesta uma dezena de vezes em *Bufo & Spallanzani* (1985). A afirmação justifica-se em função do título da primeira parte do livro - "*Foutre ton Encrier*", uma alusão à afirmação do autor francês, segundo o qual, para ser um bom escritor, era preciso dedicar-se exclusivamente à criação literária e, portanto, abster-se do sexo.

A frase retirada da correspondência de Flaubert, *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 eróticas; contudo, ele também não consegue escrever o romance: sua *Madame Bovary* pós-moderna não é escrita, pois na medida em que se envolve com ela, 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 (FIGUEIREDO, 2003).

Além da correspondência de Flaubert, pode-se estabelecer um diálogo com *Madame Bovary* (1857), do mesmo autor: o nome da personagem Delfina Delamare é uma referência explícita à mulher que teria inspirado o escritor francês a criar sua Emma: Delphine Delamare. Deste modo, é entre o real e o fictício que se instala a inspiração fonsequiana, não há um limite que divida efetivamente esses dois mundos. Tudo está interligado no tecido narrativo, 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 ainda mais, tem sonhos nos quais os autores o perseguem. Ele tem uma opinião sobre os leitores e critica

Delfina: "Você já viu coisa mais exasperante e burra do que mulher romântica?", (FONSECA, 1985, p. 57). Delfina Delamare é uma leitora romântica que acredita piamente no que está lendo e traz isso para o "real", da mesma maneira que Emma Bovary. Mas Gustavo Flávio não deixa de se aproximar e de se envolver com ela, não consegue o distanciamento preciso para poder observar de forma crítica essa mulher.

O segundo diálogo intertextual que nos interessa mais de perto refere-se à personagem Javert, do livro *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo. Tendo em vista que o protagonista do romance, Gustavo Flávio, é um escritor, não podemos aceitar de forma ingênua suas palavras acerca do detetive Guedes: "O senhor está louco. Se eu fosse Victor Hugo o senhor virava meu personagem". (FONSECA, 1985, p.308). Guedes, o detetive cheio de princípios e incorruptível de *Bufo & Spallanzani*, pode ser visto como uma releitura pós-moderna do tão conhecido detetive Javert, de *Os Miseráveis*, e a frase "O marido por enquanto não me preocupa tanto quanto esse Javert pé de chinelo, o tira Guedes" (FONSECA, 1985, p. 60), já não será lida somente como uma alusão corriqueira.

Finalmente, será estudada a presença de Baudelaire em *Bufo & Spallanzani*, poeta ao qual são feitas três alusões e de cuja obra é citado o verso *la très-chère était nue, et connaissant mon coeur* – verso este retirado do poema "Les Bijoux", da seção intitulada *Les Épaves* ou *Les Pièces condamnées* de *Fleurs du Mal* (1857)²

Há outros autores franceses presentes no romance de Rubem Fonseca, como os autores que Gustavo admira, pois ousaram não receber prêmios (como ele mesmo afirma) como Sade e Molière ou mesmo a conduta de Gustavo Flávio que nos remete a Don Juan, de modo que percebemos uma forte relação intertextual com a literatura francesa.

Dois eixos centrais de análise da narrativa formarão a base desta dissertação, os quais se interrelacionam: a intertextualidade, por meio das referências à literatura francesa e o gênero policial. Estes elementos serão analisados para compreendermos como um romance visto como literatura de massa pode ter suas perspectivas de investigação aumentadas por meio de um olhar mais minucioso sobre um texto híbrido.

Como se vê, o estudo dos diálogos intertextuais presentes no romance *Bufo & Spallanzani* (1985) podem contribuir para a compreensão mais completa e mais profunda da obra, de modo que possamos entender como por meio do gênero policial Fonseca cria uma

² Para nos certificarmos em qual parte do livro estava inserido o poema, nos valem da primeira edição do livro, disponível no site da Biblioteca nacional francesa (*BnF*): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70861t/f4.image.r=Charles%20Baudelaire,%20Les%20Fleurs%20du%20mal.langPT>

narrativa com diversos níveis de leitura e de que maneira ocorrem as relações com a pós-modernidade.

Esta pesquisa originou-se de um Projeto de Iniciação Científica, no qual analisamos as dissertações e teses defendidas no Brasil, até 2007, sobre *Bufo & Spallanzani* (1985). A pesquisa foi dividida em dois momentos distintos: no primeiro, foi realizada uma análise das pesquisas acadêmicas a fim de verificar quais elementos do texto são utilizados para confirmar a literariedade do romance; depois valendo-nos do livro de Jean –Yves Tadié *A Crítica Literária no Século XX* (1992), nossa pesquisa observou as teorias que poderiam ser empregadas na análise do romance.

É preciso dizer, aquilo que mais nos impressionou não foi o número de trabalhos acadêmicos encontrados, o qual não é tão expressivo, se levarmos em consideração outras obras do autor, ou a fama que a obra obteve, visto já ter sido recriada tanto para o cinema como para a televisão. O que impressionou foi o fato de que, em sete pesquisas desenvolvidas tomando como base este romance fonsequiano, há uma variedade considerável nas abordagens propostas.

Cada uma teve um olhar particular sobre o romance, enfocando aspectos diferentes da obra; ou seja, não são trabalhos que se repetem *ad nauseam*, mas são, de modo geral, estudos que se complementam, buscando refletir sobre diversos pontos da obra, não se prendendo apenas a um único elemento. Tal fato demonstra que a obra permite ser estudada de pontos de vistas diferentes, demonstrando sua riqueza.

Diversos aspectos são apontados nos trabalhos: a metalinguagem, a questão do romance policial e a discussão do fazer literário, entre outros. De modo que, para entendermos o aspecto concernente a cada pesquisa e qual sua pertinência na literariedade da obra, preferimos abordar o que há de particular em cada uma.

Um outro aspecto que temos de destacar e que corrobora para a literariedade da obra, é o fato de que o romance pode ser analisado por diversas teorias literárias. No livro *A crítica literária no século XX*, há um estudo de dez diferentes teorias que foram desenvolvidas no século XX: ao tentarmos considerar o romance à luz de cada uma delas, percebemos que o romance pode ser abordado pela maioria delas.

É difícil, desta forma, entender por que parte da crítica insiste em considerar a obra de Rubem Fonseca de um modo geral, e o romance *Bufo & Spallanzani* (1985) em particular, como somente literatura de massa. Não se trata de negarmos a ligação do autor com a cultura de massa, ou a preocupação em manter um público leitor.

O que faz de *Bufo & Spallanzani* um livro único é o fato de que ele consegue romper as barreiras, como as de gênero ou da literatura culta e de massa. Há no livro uma literariedade marcante que passa pela análise não só das pesquisas científicas feitas na academia, como também por uma leitura baseada nas grandes teorias do século passado.

Esta dissertação divide-se em três capítulos: no primeiro, tentamos compreender a presença da intertextualidade em outras obras do autor, procuramos caracterizar *Bufo & Spallanzani* (1985) como um romance policial que subverte as regras do gênero e a verificar a presença da metalinguagem e da intertextualidade no romance.

No segundo, serão tomados os aspectos que unem o romance de maneira mais efetiva à literatura francesa, sobretudo, *Madame Bovary* e, por consequência, a seu autor Gustave Flaubert. Para isso, serão analisados quais aspectos dessa relação já foram considerados em textos anteriores, como também a relação das citações de Flaubert e a reflexão sobre o fazer literário que perpassa a narrativa.

Finalmente, no terceiro capítulo, tentaremos compreender as outras facetas da escrita: as relações entre as personagens Guedes e Javert, quais elementos aproximam e distanciam as duas personagens, a presença de Baudelaire no romance, a partir da citação e das referências ao autor, os escritores que souberam não receber prêmio, os artifícios narrativos utilizados por Fonseca e enfim a presença dos saberes científicos na narrativa.

Tendo em vista que toda a discussão se dá a partir das relações textuais dentro do romance, a elaboração de uma análise teórica referente à intertextualidade se faz necessária, e também é preciso verificar de que modo a obra fonsequiana se estabelece neste contexto.

Assim, interessa verificar as semelhanças que aproximam os textos, mas, sobretudo, as diferenças em sua relação intertextual, as quais tornam o texto brasileiro único, não uma cópia do modelo francês.

Não queremos negar sua ligação com a literatura de mercado, ela está presente, existe um nível de leitura que possibilita verificar esse ponto de vista. O que questionamos, porém, é que esse ponto de vista seja o único aceito, pois a construção de *Bufo & Spallanzani* (1985) é feita pelo erudito e pelo popular. E, como já dito, o papel do leitor é importante, já que o texto é construído como armadilha e quer enganar.

Para alguns críticos, a ligação entre o romance fonsequiano e a literatura francesa do século XIX (por sua erudição e elementos estéticos) não poderia ser feita, não haveria elementos que justificassem um diálogo com um simples romance policial. Para eles, seria

mais adequada uma relação com Simenon, escritor popular; contudo, esta relação também poderia ser feita, levando-se em conta a amplitude de análise do texto fonsequiano.

A relação pode ser estabelecida, sobretudo, a partir das considerações que parte da crítica faz acerca dos dois autores. Jean-Paul Ferrand (2009) faz uma observação sobre Simenon que podemos aplicar a Fonseca: Sua obra fascinou intelectuais prestigiados e diferentes (...) Essa fascinação leva a duvidar dos críticos que ainda hoje tratam os romances de Simenon como tantas obras que lemos e esquecemos tão rapidamente quanto foram escritas. (p. 08).³ (trad. nossa).

Em sua autobiografia romanceada, Rubem Fonseca conta como, “através do livro”, José esteve sempre em Paris: “[durante] aqueles oito anos de sua vida viveu em Paris” (FONSECA, 2011, p. 6). Como escritor, José, transformado em Rubem Fonseca, volta à literatura francesa, para criar um romance em que as referências não estão em primeiro plano, já que não se trata, simplesmente, de uma homenagem à grande literatura.

A presença da literatura francesa em *Bufo & Spallanzani* (1985) pode ser vista de perspectivas distintas. Pretendemos, desse modo, compreender quais funções ela exerce na narrativa, de maneira a aumentar as possibilidades de análise do romance de um ponto de vista que corrobore sua literariedade.

³ Son oeuvre n'en a pas moins fasciné des intellectuels aussi prestigieux et différents (...). Cette fascination invite à évoquer en doute les critiques qui, aujourd'hui encore, traitent les romans de Simenon comme autant d'oeuvres qu'on lit et qu'on oublie aussi vite qu'elles ont été écrites (p.8).

Capítulo 1 Romance policial, Metaficção e Intertextualidade

O presente capítulo tem o objetivo de demonstrar as diferentes formas de intertextualidade presentes na obra fonsequiana, e de compreender como, ao elaborar *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca escreve uma narrativa que segue, em princípio, os preceitos do romance policial tradicional e, ao mesmo tempo, rompe com esses preceitos, ao discutir como se faz um romance policial e as suas principais características. Assim, o autor constrói um texto para “todos” os leitores: aqueles que apreciam a literatura de massa e estão interessados apenas no enredo do crime e aqueles que admiram a literatura culta, interessados no que está por trás da história, no caráter estético da obra. Esses elementos colaboram para se considerar *Bufo & Spallanzani* (1985) uma referência do romance policial na contemporaneidade, podendo ser lido como romance policial, porém, possibilitando outros tipos de leitura em um mundo onde a inocência foi perdida.

1.1 Relações Intertextuais na obra de Rubem Fonseca

Rubem Fonseca é um autor cuja obra é extensa. Em pouco mais de cinquenta anos de carreira (seu primeiro livro publicado foi uma coletânea de contos: *Os prisioneiros*, de 1963), produziu romances, contos, crônicas e, mais recentemente, uma autobiografia romaneada, que fazem parte de sua carreira, tornando o escritor mineiro um importante nome da literatura brasileira na atualidade.

Fonseca iniciou sua carreira literária no período da ditadura militar brasileira, após muitos anos trabalhando como delegado de polícia no Rio de Janeiro. Mesmo os críticos afeitos à literatura fonsequiana veem como qualidade primordial de seus escritos o engajamento social e a crueza com que trata de alguns assuntos, que, por causa da censura, não podiam estar nos jornais.

Dessa forma, um romance como *Bufo & Spallanzani* (1985) não foi bem aceito por aqueles que esperavam a continuidade da obra fonsequiana dentro de um projeto literário de engajamento social. Nesse romance, há uma mudança de perspectiva e não um rompimento com a sua literatura anterior; ao contrário, podemos compreendê-la como parte de um processo, como fez Boechat (1990):

Quem acompanhava com atenção os textos policiais do autor, entretanto, não se surpreenderia com o rumo tomado por seu diálogo com o gênero. *Bufo & Spallanzani* resulta, na verdade, de um longo trabalho de refinamento desse

diálogo, que aos poucos foi adquirindo a complexidade com que se apresenta em seus textos romanescos. (BOECHAT, 1990, p. 30).

Assim, as relações intertextuais presentes em *Bufo & Spallanzani* (1985) podem ser entendidas não como uma novidade com o simples intuito de demonstrar a erudição do autor, mas como o aprimoramento de um trabalho estético que já estava presente em outros textos de Fonseca, de modo que esse romance rompe mais com uma imagem do que seria a obra fonsequiana, do que com o projeto literário do autor.

Ao percebermos que já existiam elementos intertextuais em narrativas anteriores a *Bufo & Spallanzani*, e este será um elemento que continuará presente em textos posteriores, compreendemos que é um aspecto importante dentro de sua obra e não pode ser ignorado.

Outro elemento que reforça este entendimento é a presença constante de escritores, ou aspirantes a este ofício, dentro da narrativa. Não é difícil encontrar, dentre as personagens fonsequianas, aqueles cujo sonho é escrever um livro. Uns conseguem, outros não. Há aqueles que chegam a pagar para que outro escreva o romance e coloquem seu nome, caso do protagonista do conto *Artes e Ofícios* (1995)

Ghostwriter. Li o seu anúncio. Estou interessado. Quero um romance de duzentas páginas no mínimo, à maneira de Machado de Assis. Pago o que for preciso, informe qual o banco e número da conta para eu depositar a primeira parcela, dez por cento do total. Pagarei o restante em parcelas de trinta por cento, mediante a entrega de setenta páginas, ou mais, de cada vez. Resposta para Tomás Antônio, Caixa Postal 432 521. (FONSECA, 1995, p.88)

A presença recorrente de personagens escritores faz com que a própria literatura se evidencie na obra fonsequiana. Essa presença expõe diferentes formas de pensar e ver a literatura, em uma relação, ora ligada ao mercado, ora à arte e à própria literatura que será conceituada.

Esta relação de personagens escritores não é elaborada somente entre personagens dentro da narrativa, ela pode dialogar com autores da literatura mundial, o que é um processo intertextual, como demonstra Menezes (2008):

Deve-se ressaltar ainda que, no elenco de personagens-escritores, encontram-se alguns que são de lavra exclusiva de Rubem Fonseca. Já outros, de existência empírica, têm suas vidas ficcionalizadas, passando de criadores a criaturas literárias. É o caso de Isaak Bábel, no romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); de Álvares de Azevedo, no conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, do livro *O Cobrador*; de Molière, na novela *O doente Molière* (2000); e de Joseph Conrad, autor do célebre *O coração das trevas* (1902) – e Stephen Crane, autor do não tão célebre,

embora notável, O emblema rubro da coragem (1897) –, em “Labaredas nas trevas”, conto presente em *Romance negro* e outras histórias (1992). (MENEZES, 2008, p. 13).

Considerando os diferentes tipos de relações textuais descritos por Genette (1982), percebemos que, em *Bufo & Spallanzani* (1985), algumas são evidentes, como a citação, presente desde o título do primeiro capítulo: *Foutre Ton Encrier* e a alusão feita quando Gustavo Flávio compara o detetive Guedes ao investigador de polícia Javert, do romance *Os Miseráveis* (1862) de Victor Hugo.

Há ainda diversas referências, em que o narrador remete a um autor ou obra sem maiores explicações: ““Defoe, Swift, Balzac – posso ficar falando um tempo enorme de escritores que se deram mal investindo o seu dinheiro, ou especulando de uma maneira ou de outra, erradamente. Posso ser colocado nessa companhia””. (FONSECA, 1985, p. 54), ele diz que pode falar, porém, não fala, prefere explicar a sua própria situação e somente colocar-se na mesma conjuntura adversa de outros escritores.

Essas diferentes relações intertextuais podem ser vistas, contudo, em outras narrativas fonsequianas, de modo que podemos entendê-las como um elemento pertencente ao projeto literário do autor. De forma mais ou menos explícita, encontraremos estes aspectos em diferentes textos de Fonseca.

Podemos perceber as diferentes relações intertextuais em diversos textos fonsequianos. Na novela *E do meio do mundo prostituto amores só guardei ao meu charuto* (1997), Fonseca estabelece o intertexto antes do início da narrativa, a partir no título: a relação se dá com “o poema do Frade” de Álvares de Azevedo, cujo dois últimos versos, da parte oito do terceiro canto, dão nome a narrativa fonsequiana. Eis os dois versos que terminam a parte oito versos, três versos da parte nove que dão continuidade a exaltação ao charuto:

E do meio mundo prostituto
Só amores guardei ao meu charuto!
IX
E que viva o fumar que preludia
As visões da cabeça perfumada!
E que viva o charuto regalia! (AZEVEDO, 2002, p.326)

Assim, percebemos que este texto fonsequiano se relaciona com o segundo tipo de intertextualidade definido por Genette (1982),

O segundo tipo consiste na relação, geralmente menos explícita e mais distante, no conjunto formado por uma obra literária que o texto real mantém com o que dificilmente se pode citar que seu paratexto: seu título, cabeçalhos dos títulos; prefácios, posfácios (...), cujos leitores mais puristas e menos

levados a erudição externa podem não ter sempre tão facilmente entender como ele gostaria e pretende. (GENETTE, 1982, p. 10).⁴

Essa relação do leitor é totalmente evidenciada pelo próprio paratexto, já que na contracapa do livro há o poema escrito e identificado, indicando tratar-se de um poema de Álvares de Azevedo. O amor ao charuto é visto como o mote do livro, o tema que fará a narrativa seguir.

Essa narrativa, contudo, é vista como uma das tramas mais superficiais de Rubem Fonseca, em que as personagens são planas, estereotipadas, as frases são clichês e os lugares são comuns. Cristóvão Tezza, em resenha do livro feita para o jornal *O Estado de S. Paulo* (30/08/1997), após verificar esses aspectos da trama afirma:

No entanto, apesar desse suposto rosário de graças e fraquezas. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* resulta paradoxalmente numa narrativa irresistível, livre, solta, saborosa – o espaço romanesco aberto, em que o autor maduro se diverte com o poder da linguagem, essa misteriosa capacidade que a palavra, quando dominada à perfeição, tem de fazer do leitor o que quiser, de arrastá-lo ribanceira abaixo ou acima, de leva-lo a recitar “quem ama as mulheres como nós não tira a vida delas” e prosseguir adiante como se nada tivesse acontecido; enfim, o leitor parece sentir em cada linha o mesmo prazer que o autor sentiu escrevendo seu texto. Nesse livro, a frase de Rubem Fonseca, como um bom livro charuto, “combure, corretamente”, contendo em si, no seu próprio e instantâneo consumo, o máximo prazer do texto. (TEZZA, 1997).

Dessa forma, percebemos que está em jogo muito mais a própria linguagem do que a trama, esta a trabalho daquela. A linguagem é o foco, para o leitor que consegue ver além da superficialidade da trama, haverá a fruição da narrativa, por meio de uma linguagem que é elaborada para seduzir o leitor.

A intertextualidade com o poema do autor romântico pode ser compreendida como um chamado do autor para o prazer do texto, como foi dito por Tezza, o prazer da linguagem será comparado ao prazer do charuto, dois amores compartilhados pelos protagonistas: Gustavo Flávio e Mandrake, que se encontram nesta narrativa.

A relação intertextual com Álvares de Azevedo pode ser vista de maneira distinta no conto *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, da coletânea de contos *O Cobrador* (1979).

⁴Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, posfaces (...) dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.

Contudo, a linguagem que está sempre em foco nas narrativas fonsequianas, também é o elemento primordial de análise.

A narrativa pode ser vista como uma representação paródica da vida do poeta, porém, até o fim do conto, não sabemos se se trata de um delírio do narrador, que pensa ser Álvares de Azevedo, ou um delírio do próprio autor romântico que, estando doente, misturaria sua vida e sua obra, criando uma nova percepção dos acontecimentos.

Excertos da obra do poeta são introduzidos no conto, muitas vezes sem nenhuma referência, criando uma nova possibilidade de leitura desses elementos. Em relação a essa questão, João Luiz Lafetá afirma:

Belo pastiche que Rubem Fonseca faz do poeta romântico incorporando à sua prosa tão contemporânea a eloquência exaltada de Manuel. Trechos inteiros de poemas são assim recuperados para nós, e ganham em seu novo contexto prosaico uma nova força poética que não suspeitávamos que ainda persistisse na retórica juvenil de Álvares de Azevedo. (LAFETÁ, 2004, p. 195).

É preciso reparar que o teórico escolhe o termo pastiche para demonstrar a relação do texto fonsequiano com o poeta romântico, o que nos remete a uma imitação do estilo de Azevedo feita por Fonseca. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Um artesão de matrioshkas: ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca* (2014), Bruno Ricardo de Souto Leite entende que este procedimento utilizado pelo autor do conto demonstra o trabalho com a linguagem:

Quando trabalha com fórmulas gastas mas que ainda tem validade para certo nicho de leitores, a paródia os coloca em desconforto. O pastiche denuncia a este leitor a artificialidade da ficção, não só do gênero parodiado, mas de qualquer ficção. E, levando o leitor a entender o ficcional como construção, ele também começa a suspeitar que todo ao seu redor, mesmo o que ele chama de realidade, é igualmente elaboração. (LEITE, 2013, p. 45).

A narrativa propõe ao leitor uma nova perspectiva, em que tudo será visto como construção, não havendo uma verdade absoluta. Assim, o leitor sai da sua zona de conforto em que pode acreditar na trama que está lendo. O narrador, em delírio, aumenta essa sensação, já que o contexto que está sendo narrado está fora do que poderia ser aceito como real.

Dessa forma, compreendemos que a intertextualidade é um aspecto relevante na obra fonsequiana. É por meio desse elemento que Rubem Fonseca evidencia a metaficção em suas

narrativas. O intertexto demonstra que tudo é uma construção, levando o leitor a perceber e questionar, não podendo ficar impassível diante do texto.

Nesses dois exemplos de intertextualidade, Álvares de Azevedo foi o autor escolhido por Fonseca para estabelecer uma relação que pode ser entendida pelo fato de os românticos serem afeitos à inovação nos processos literários. Leite (2014) demonstra, ainda, como essa relação evidencia o aspecto intertextual nos textos fonsequianos:

ao se inspirar na literatura que o antecedeu para criar a atmosfera e os personagens do conto, Rubem Fonseca ecoa o próprio Romantismo, o alvo do seu pastiche, cujos poetas “beberam em todas as fontes literárias”. Eis aí uma correspondência entre os românticos e os pós-modernos, assim como Álvares de Azevedo é o modelo para “H.M.S.”, Byron serviu de inspiração para o Poema do *Frade*, de Azevedo. A literatura se alimenta de si mesma, ontem e hoje. (LEITE, 2014, p. 55).

1.2 *Bufo & Spallanzani*: um romance policial

Em sua origem, o romance policial está relacionado ao romance de aventuras, (ALBUQUERQUE, 1979), que se caracteriza pela luta constante entre forças antagônicas: o bem e o mal. No romance policial, essa “luta” envolve, sobretudo, duas personagens: o criminoso que representa o “mal”, e o detetive, representante do “bem”.

Não é unanimidade entre os teóricos que o surgimento do gênero policial tenha se dado no século XIX; para alguns, há vestígios de narrativas policiais até na Bíblia, para outros será *Zadig* (1747) de Voltaire o primeiro texto em que os elementos do gênero são apresentados Brito Broca, em seu ensaio *de Zadig a Georges Simenon* (1957), relata:

Há quem encontre os germes do romance policial numa passagem da *História de Heródoto*; na tragédia de *Édipo-Rei*, de Sófocles, em vários episódios das *Mil e Uma Noites*, assim como nos velhos textos bíblicos e assírios; mas parece que o ancestral mais remoto de Sherlock Holmes é o *Zadig* de Voltaire, personagem em que se encarnava o próprio autor. (BROCA, 1957, p. 61).

O gênero policial, mais próximo do que conhecemos hoje como policial tradicional, teria surgido no século XIX e seu precursor foi Edgar Allan Poe e seu detetive Dupin. Mesmo que outros autores tenham escrito antes do autor norte-americano, será atribuída a ele a criação:

Apesar das duas incursões de Balzac nesse domínio, seria ao contista norte-americano Edgar Allan Poe que caberia a glória de ser considerado o pai do

moderno conto policial. Em 1841 – dez anos depois de *Maître Cornelius* na *Revue de Paris* - Poe publicava sua primeira narrativa do gênero. (MAGALHÃES JR, 1972, p.218).

Sendo uma produção do seu tempo, o gênero policial estava muito ligado ao positivismo, ao uso de uma lógica inegável que conseguiria desvendar todos os mistérios que, aparentemente, tinham solução, já que a ciência estaria acima de tudo. As estruturas do romance policial de modo tradicional são de tal forma fixas que, no século XX, foram elaboradas regras que deveriam ser seguidas para assegurar um bom livro como resultado.

Edgar Allan Poe (1809-1849) foi escolhido precursor das histórias policiais por desenvolver um método analítico com o objetivo de desconstruir um enigma. Em “Os crimes da rua Morgue” (1841), encontra-se a valorização das “faculdades do espírito”, denominadas “analíticas”:

Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinçar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponha em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural. (POE, 1981, p.50)

Edgar Allan Poe combinou elementos que se tornaram indispensáveis para a construção de um conto policial: um crime misterioso, o detetive, a investigação, elementos estes que seriam aplicados, da mesma forma, nos romances policiais.

Van Dine (1888-1939), escritor norte-americano de romances policiais e criador do detetive Philo Vance, elaborou um conjunto de 20 regras para quem pretendesse escrever um deles, as quais foram publicadas em 1928 numa revista chamada *American Magazine*. Maria Verônica Pereira Portes, em sua dissertação de mestrado intitulada: *Bufo & Spallanzani: apenas mais um romance policial?* (2003), elenca essas regras, das quais faremos um resumo a partir do texto encontrado.⁵

As duas primeiras regras dizem respeito ao leitor: a primeira afirma que ele deve ter as mesmas possibilidades de resolver o enigma que o detetive. As pistas têm que estar explicitadas na narrativa e todas devem poder ser encontradas por um bom olhar; a segunda diz que não podem haver armadilhas, o texto deve ser honesto com o leitor, os estratagemas presentes devem somente aqueles criados pelo criminoso para o investigador. Já a terceira

⁵Por não termos encontrado o texto de Van Dine, optamos pela utilização do texto de Portes.

concerne ao amor, este não tem espaço dentro de uma narrativa policial tradicional, o foco é descobrir o culpado para que este possa ser julgado, casais mudariam o centro da narrativa.

As regras, quatro, cinco e seis têm relação com o detetive: este tem presença garantida em todas as narrativas, já que não há história policial sem ele; por outro lado, a regra seguinte diz que o criminoso e o detetive devem ser personagens distintas, este último não pode ser o culpado; a descoberta deve feita por deduções lógicas: após encontrar as pistas, ele irá analisá-las para, a partir delas, encontrar o culpado (de um crime que sempre acontece no primeiro capítulo).

Para premiar o esforço do leitor, a regra número sete nos diz que o crime sempre tem de ser um homicídio, nada menos que isso será satisfatório, deve haver um corpo na história; as regras de número oito e nove se relacionam, novamente, com a possibilidade do leitor de descobrir o culpado, deste modo não é permitida a utilização de métodos sobrenaturais, como a adivinhação ou presença de espíritos que contam quem é o culpado; da mesma forma, deve haver somente um detetive, pois o leitor está sozinho nesta empreitada, além disso, uma reunião de mentes brilhantes distrairia o leitor, que acabaria por perder o interesse na narrativa.

As regras dez e onze se referem ao culpado, este deve ter participado ativamente da trama, não pode ser uma personagem que aparece no final, o leitor tem que conhecê-lo, saber quem ele é, caso contrário, seria deixar o leitor em desvantagem. Da mesma forma, o assassino tem que ser alguém importante, que não levantasse suspeita, não pode ser um empregado, pois seria uma solução muito fácil.

As regras doze e treze aludem ao criminoso, este deve ser somente um, não importa o número de crimes que forem cometidos, pode até haver cúmplices, mas quem deve pagar pelos crimes no final é o assassino. Desta maneira, não há espaço para grupos que possam ajudar o culpado como sociedades secretas e a máfia.

A regra quatorze expõe o modo de descobrir o culpado: em uma narrativa policial, não há espaço para imaginação ou elucubrações sem base científica, não pode aparecer fantasia neste tipo de história. Já a regra número quinze é sobre a verdade, ela tem que ser evidente sem ser aparente, de maneira que o leitor, ao reler a obra, sabendo quem é o criminoso, perceba que as pistas estavam lá o tempo inteiro, mas ele não conseguiu vê-las.

A regra dezesseis se refere à estrutura da narrativa, à forma como ela deve ser construída, não pode haver descrições longas, nem dos espaços, nem das personagens, não há

necessidade de aprofundar esses aspectos. O importante é o crime, este deve ser apresentado e resolvido, as narrações e descrições devem ser suficientes para tornar a história coerente.

As regras dezessete, dezoito e dezenove dizem respeito ao crime, estabelecendo os critérios que devem ser seguidos, pois o criminoso não pode ser um bandido comum, porque este tipo de crime é responsabilidade da polícia, os crimes arrebatadores são cometidos por pessoas importantes, da mesma forma não pode ser um suicídio, isso seria uma traição com o leitor. A trama tem que ser familiar aos leitores, eles devem se identificar com ela, de modo que possam utilizar a leitura como forma de abstração; assim, o crime deve ter sempre motivos pessoais, não podendo ter envolvimento com guerras ou problemas políticos internacionais.

A regra número vinte é a maior, está subdividida em tópicos de A a G, e apresenta as estruturas que não devem ser utilizadas por já terem sido usadas a exaustão, de modo que os leitores as conhecem e demonstrariam a falta de criatividade do escritor:

- 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. (VAN DINE apud PORTES, 2003, p. 23).

Por serem regras muito rígidas, alguns escritores acabaram rompendo, ou ao menos afrouxando, os laços com elas, criando novas formas para o gênero 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 forma tradicional do romance policial, aquela criada por Edgar Allan Poe e seu detetive Dupin, o romance-enigma.

Ao escrever *Bufo & Spallanzani* (1985), 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 deveria 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, aquele em que a trama é elaborada sob a perspectiva de se descobrir o culpado, um trabalho analítico, nos moldes de Poe e Doyle; o romance-jogo em que há uma gama maior de suspeitos e uma maior descrição psicológica das personagens, o que faz com que o leitor participe mais intensamente da investigação, como em Agatha Christie; e o romance-suspense, em que há uma forte tensão e o foco na vítima, como em Willian Irish; não nos esquecendo de que existe ainda outro tipo, o *noir*, que, mesmo não contando com uma trama específica, é indiretamente suposto na medida em que o detetive de *Bufo & Spallanzani* (1985), uma vez que esse se arrisca em suas investigações, o que é típico do *roman noir*.

Ao mesmo tempo, porém, em que liga seu romance à tradição literária policial, Rubem Fonseca rompe com a mesma já que, em todas as 3 tramas do romance, ele transgredir, de alguma forma, as suas regras. Na trama principal (aquela da morte de Delfina, crime que já aconteceu quando o romance começa), que se liga ao romance-enigma, a estrutura está baseada nas regras. Essas, contudo, não são seguidas, por exemplo, a primeira: “O leitor deve ter as mesmas oportunidades que o detetive para solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente descritas”. (VAN DINE apud PORTES, p. 21).

Tendo em vista que o narrador é o culpado, este conta a história exatamente de modo a desviar a atenção do leitor para os elementos que ele acha importantes. Desse modo, a décima quinta regra, que diz “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” (VAN DINE apud PORTES, 2003 p.22), é imediatamente eliminada, ao final da trama o leitor sabe que, mesmo suspeitando do narrador, como o detetive Guedes, sua suspeita não poderia ser provada.

Estas são somente algumas das regras rompidas no romance; contudo, quase todas são, de alguma maneira, subvertidas. Até mesmo a construção de outra trama (contar a história do

passado) pelo narrador se torna um rompimento, já que ele o faz com o intuito de desviar a atenção do leitor, para que este esteja do seu lado ao final da narrativa.

Ao pensarmos, portanto, 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.

Parte da crítica, no entanto, vê *Bufo & Spallanzani* (1985) como o livro que marca o rompimento de uma estética fonsequiana, para uma preocupação meramente mercadológica. Para José Ariovaldo Vidal, por exemplo, nos romances *Bufo & Spallanzani* (1985) e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988)

[o] autor abandona a questão social mais abrangente, cedendo ao romanesco, às paragens insólitas, onde ocorrem cenas de erotismo bastante surradas em sua obra. A impressão que se tem é de que o autor perdeu o pé na realidade, não tinha mais o que dizer e por isso partiu decididamente para o best-seller. Sua obra parece ter vivido com e contra a ditadura; quando esta passou, numa de suas faces, o que era material primordial de Fonseca – o interdito, o transgressor, começou a aparecer diariamente no jornal (VIDAL, 2000, p. 204).

Não considerando outros elementos do romance, (os quais pretendemos mostrar), a crítica assume, desta forma, que o importante na obra fonsequiana era o seu engajamento sócio-político, demonstrando a violência que ocorria no país e não era mostrada, também através da linguagem utilizada. Com a abertura política, contudo, e a violência mostrada nos jornais, o autor não teria mais espaço e precisou recorrer à fórmula do *best-seller*.

Não será o gênero escolhido, no entanto, que fará o romance ser tratado como um *best-seller*, pois *A Grande Arte* (1983) é um romance policial, exatamente como *Bufo & Spallanzani* (1985). Naquele, porém, a sua utilização é vista como pretexto para conduzir o leitor para uma crítica social, algo que vá além das especificidades do gênero. É preciso observar que, até esse momento, Fonseca era considerado um autor super-realista por uma parte da crítica.

Sob esse ângulo de análise, os elementos do romance policial presentes em sua obra tornam-se facilmente identificáveis como mais um dos índices do realismo engajado do autor, que se utilizaria da temática do crime e do delito para denunciar a violência vivida pela própria sociedade brasileira. (BOECHAT, 1990, p. 24).

Em *Bufo & Spallanzani* (1985), sem o estatuto do engajamento social, o gênero policial é ligado somente à literatura de massa, a um elemento que possibilitará a criação de um best-seller pelo autor. Nem os aspectos relativos ao próprio tema são tomados como pontos de ruptura entre o que é considerado um romance policial tradicional e o romance fonsequiano em questão.

Bufo & Spallanzani (1985) não segue à risca o modelo policial clássico, com um crime que será desvendado no final pela capacidade mental do detetive, ou do romance *noir*, em que o detetive procura evitar o crime, envolvendo-se em operações arriscadas, desafiando o sistema no qual está inserido.

Existe uma inversão da ordem que começa no momento em que Rubem Fonseca elege o gênero policial como o ponto de partida para elaborar sua narrativa. Críticos que ligam a obra fonsequiana aos aspectos mercadológicos podem pensar que a escolha tenha sido gratuita, somente por se tratar de um gênero palatável para o grande público e, por isso, encontraria apoio popular. A opção pelo gênero policial, contudo, não é simples, esta faz parte de um projeto textual maior, em que as estruturas do romance policial são ideais para a construção do romance, e isso porque a metalinguagem é inerente ao gênero e, também, porque

[valorizando] os poderes da racionalidade e do narrar (contra aqueles do sobrenatural), toda ficção detetivesca se revela, por fim, preocupada com o peso e as implicações da narrativa, numa certa comunidade. A metatextualidade, então, mostra-se um dos elementos constitutivos fundamentais para o gênero e não apenas uma estratégia para manter a atenção do leitor. (LEAL, 2000, p. 137).

Dessa forma, o gênero policial em que foi produzido o romance *Bufo & Spallanzani* (1985) pode ser compreendido como mais um índice da literariedade do romance, ao contrário do que pode ser pensando em um primeiro momento, visto que os romances policiais são tidos, de uma maneira geral, como subliteratura. O gênero policial possibilita uma determinada construção do texto, o que reforça a sua autoconsciência lembrando que o narrador é um escritor, portanto, alguém que domina a palavra.

Há uma mistura de elementos dos dois subgêneros já citados, em que as duas primeiras partes do romance se ligam ao *roman noir* e as centrais, à forma clássica. De modo que, mesmo com a mescla de tipos diferentes de vertentes do gênero policial, podemos verificar um processo de ruptura daquilo que é convencionalmente esperado dentro de uma narrativa policial.

Outro aspecto importante é a questão da identidade. Além de compreendido em uma narrativa policial, a identidade do criminoso é um mistério, a importância do fator identitário é aumentada por Fonseca, pelo fato de seu narrador ser o culpado, bem como as questões que envolvem seu passado. Assim, há uma troca constante de identidades por parte do narrador, além de haver uma ampliação do enigma “quando se tem em mente que a identidade em questão é a de um autor brasileiro, mulato, de origem pobre, que apresenta conscientemente ao leitor a sua história” (LEAL, 2000, p. 143). É preciso evidenciar a utilização da palavra autor por Leal, como mais um elemento de identidade, pois, colocando o narrador do romance, por meio da profissão da personagem, é a identidade de Gustavo Flávio que é mostrada.

Trata-se da história da tentativa de escrever um romance por alguém que está envolvido em um crime, ao mesmo tempo em que é a história de um autor fictício que se recria como personagem, “exercendo, assim, sua autoridade sobre o texto e leitor para construir um relato supostamente verídico.” (LEAL, 2000, p.143).

Os recursos utilizados na narrativa valorizam a questão da autoconsciência do texto, uma vez que os crimes serão colocados como pano de fundo para outra questão maior, a da própria narrativa, de sua veracidade, dentro da ficção, da posição do autor e da própria questão da autoridade, nas duas acepções da palavra: a da autoria do texto e a do autor como uma autoridade. E “uma vez que o autor do crime é o contador de histórias, a busca pela identidade do assassino é também, metaficcionalmente, a busca pela identidade do próprio autor”. (LEAL, 2000, p. 144)

Dessa forma, há uma luta interior em Gustavo Flávio, o narrador-autor, já que ele está buscando a liberdade tanto criminal como literária, por fazer valer sua vontade acima das normas, lutando entre as duas forças que o comandam, que são as mesmas que regem a sociedade, a necessidade de um pouco de anarquia em um ambiente normativo e conservador.

A problematização do romance se dará por meio do seu narrador, que está em trânsito, cuja ética é instável, o que se estende por toda a narrativa através das diferentes referências textuais que são empregadas no texto, muitas delas dialógicas.

Por não ter o foco nos aspectos sociais, mesmo elaborando um movimento de ruptura dentro do gênero no qual está inserido, há uma parte da crítica que não vê *Bufo & Spallanzani* além de um romance policial de mercado. Já em *A Grande Arte* (1983), os elementos concernentes ao gênero são aceitos como parte de uma estética. Em relação a esta percepção Boechat (1990) busca mostrar que,

entre um texto e outro (ou entre o “antigo” e o “novo” Rubem Fonseca), morre de fato uma imagem, e que essa morte, decretada por *Bufo & Spallanzani*, vem exigir uma mudança radical na percepção do lugar e das funções que os elementos do romance policial podem assumir em sua obra”. (1990, p. 25).

Em um mundo onde a violência está presente em todos os jornais e telejornais, a literatura fonsequiana não perde sua função, ela muda de perspectiva. As técnicas narrativas utilizadas pelo autor continuarão presentes em sua obra. A ruptura com o gênero policial ao mesmo tempo em que escreve um romance policial é um fator que deve ser levado em conta.

Podemos, desta forma, compreender que a narrativa, e o que está por trás dela, é mais importante do que o tema escolhido. Pensando na afirmação de Eco em *Pós Escrito a o nome da Rosa* (1985, p. 20), segundo a qual todas as histórias já foram contadas, tendo em vista que livros falam sobre livros, entendemos que a forma como a narrativa é construída será um aspecto importante.

Ao construir um romance policial, que rompe com as fronteiras do gênero, Fonseca coloca ênfase em outras questões, Figueiredo (1999) demonstra este aspecto da narrativa:

[a] trama policial não está a serviço apenas da curiosidade gerada pelo processo de desvendamento de um mistério; o enredo perpassado por situações eróticas não pretende somente prender a atenção do leitor ávido por este tipo de assunto e tampouco os bastidores da história serviriam só para despertar o interesse a partir do desnudamento da vida íntima dos grandes homens. (FIGUEIREDO, 1999).⁶

Ao eleger um escritor em crise como protagonista do romance, o autor demonstra que um aspecto evidenciado na narrativa será o próprio fazer literário; por meio de um narrador que, estando impotente, reflete sobre as questões da literatura, como a própria função do escritor na sociedade do final século XX, dando uma sensação de impotência.

Fonseca, desta forma, subverte a tradição do policial e elabora uma narrativa que ultrapassa as delimitações do que é esperado de um romance desse gênero. A discussão e análise feitas por todo o romance são os aspectos que permitem um novo olhar acerca dessa obra:

Um livro como *Bufo & Spallanzani*, por exemplo, além do suspense, que desperta o interesse do leitor em busca de uma intriga envolvente, se constitui numa ampla reflexão sobre o romance, sobre a própria história do gênero e de suas relações com o mercado, com a expansão dos bens culturais e com a demanda burguesa, problematizando-se a sobrevivência desse tipo

⁶ O referido texto foi publicado na revista eletrônica *Semear*, em que as páginas não estão numeradas, de modo que não foi possível colocar a paginação.

de narrativa no contexto do capitalismo de consumo contemporâneo. (FIGUEIREDO, 1999).

Ao percebemos a ampla reflexão sobre o gênero dentro do romance, entendemos as inúmeras citações e referências literárias de um modo distinto do que aquele colocado em um primeiro momento: elas servem para uma reflexão que vai ao encontro das discussões contemporâneas, a relação de literatura e mercado, mantendo a literariedade em um mundo em que a arte literária é aproximada ao mercado.

1.3 Metaficção

Em *Bufo & Spallanzani* (1985), Rubem Fonseca foi acusado de bela-letrismo, de ser um neo-parnasiano, de fazer arte pela arte, de citar, de maneira arbitrária e sem nenhuma relação mais profunda, grandes obras da literatura; ou seja, para estes críticos, todas as referências literárias presentes na narrativa não teriam outra função a não ser a de demonstrar a erudição do autor, uma espécie de atestado de que leu os clássicos e pode citá-los dentro de um romance, mesmo que não tenha uma função.

De outro lado, existem aqueles que veem estas referências como algo superficial e que devem ser consideradas como referências culturais esparsas, pois não chegam a criar um todo significativo, dadas as suas diferenças. Não haveria, assim, uma coerência, para um projeto literário, somente a evocação da literatura universal. Ao compreendermos, contudo, este romance como uma reflexão sobre o gênero e sua história, estas referências ganham outras perspectivas, além daquelas que podem parecer evidentes em um primeiro momento, pois apresentam um olhar que ultrapassa os elementos de um romance policial tradicional.

As citações presentes em *Bufo & Spallanzani* (1985) terão a função de demonstrar a erudição, mas não aquela de Rubem Fonseca. É preciso olhar para dentro da narrativa de forma a não nos esquecermos de que se trata de um narrador/escritor, que se autointitula “pernóstico”. De forma que, neste primeiro nível, podemos compreender a exibição de erudição como sendo feita por Gustavo Flávio, um escritor célebre, cujas citações agradam seus leitores burgueses.

Gustavo Flávio é um escritor e seu trabalho com a linguagem está presente em toda a narrativa. A ênfase que será dada ao processo de escritura do romance é um aspecto importante do texto de maneira geral em que discussões sobre o fazer literário, a posição da literatura e do escritor no fim do século XX são feitas por meio da metalinguagem, será o olhar sobre a própria linguagem o fator determinante.

Gustavo Flávio é um homem erudito que conhece os grandes nomes da literatura mundial: sabendo que a linguagem é uma ferramenta, ela a utiliza a seu favor, de modo a conduzir a percepção seja das personagens, seja dos leitores por meio da linguagem. Ele se mostra como alguém cheio de artifícios: ao falar de sexo, por exemplo, utiliza 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.

Bufo & Spallanzani (1985) 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 os 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).

É preciso pensar, deste modo, na função das citações, considerando a metalinguagem presente no texto e a discussão do fazer literário. Podemos compreender essa profusão de referências não como algo simplesmente aleatório, mas como uma maneira de evocar e discutir a literatura, de apreender sua função (no mundo contemporâneo).

As diferentes referências utilizadas, desta maneira, formam uma estratégia para fazer uma discussão acerca do processo de criação literária. *Bufo & Spallanzani* (1985) é um romance metalinguístico, ele repensa a posição do escritor no fim do século XX com um olhar crítico.

No que tange aos elementos que participam da constituição desta narrativa literária, destaca-se a presença marcante da metalinguagem, flagrada, a partir da questão do livro dentro do livro, posto que o narrador-personagem escreve um livro dentro do próprio romance, da reflexão sobre a linguagem, da discussão acerca do processo de elaboração literária e do julgamento realizado pela crítica literária, além de várias referências à diversos autores, o que faz *Bufo & Spallanzani* ser considerado como dos mais notáveis exemplos da metanarrativa na literatura brasileira dos últimos anos (CHAMBERLAIN, apud NASCIMENTO p. 02).

O fator metalinguístico, apresentado também pelas referências, é determinante para afirmarmos a literariedade da obra: toda a construção narrativa é feita com base no fazer literário, já que se trata de uma personagem-escriptor 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.

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).

No romance de Rubem Fonseca não existem palavras escolhidas de maneira ingênua, as referências ganham uma função: a metalinguagem e o fazer literário serão inerentes à narrativa. Desta forma, no texto é possível verificar que:

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 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, 1972, p.28-29).

As referências literárias são utilizadas de diferentes maneiras; em um primeiro momento, podemos compreender que há uma quantidade desnecessária de referências dentro do romance, pura ostentação do autor; contudo, a partir da análise de *Bufo & Spallanzani* como uma reflexão sobre o romance e a utilização da metalinguagem para debater o fazer literário, compreendemos que essas referências ganham outras nuances.

Em uma análise mais profunda é possível verificar que, a partir da eleição do gênero é possível elaborar as questões da metalinguagem. As referências literárias podem parecer exacerbadas e desconexas naquele nível de leitura que vê o romance somente como literatura

de mercado, mas adquire outras formas de interpretação. Esse fenômeno pode ser percebido nas discussões presentes na narrativa acerca do fazer literário, no papel de escritor e na reflexão sobre o romance.

A utilização das inúmeras referências literárias e da escolha de gênero policial não são escolhas feitas de modo aleatório, ingênuo, ou simplesmente mercadológicos. Trata-se de uma reflexão sobre o romance no final do século XX e o emprego do gênero policial, de modo ampliar a discussão por meio da metalinguagem, demonstrando uma nova perspectiva. Figueiredo (2003) assevera a mudança de perspectiva do romance policial contemporâneo:

[a] ficção de trama policial mais recente constrói-se deixando entrever seu próprio impasse: se o discurso não revela uma verdade última, se a própria referencialidade é um efeito de figuração, se não há nenhuma verdade oculta na realidade esperando para ser captada pela arte, que pode a literatura atual fazer senão voltar-se sobre si mesma? Levando ao extremo a reflexividade da arte moderna, indagará, então, dentre outras coisas, sobre o seu lugar num mundo, onde o texto literário, fechado em si mesmo, condena-se a uma gratuidade estéril. (FIGUEIREDO, 2003, p.88).

Bufo & Spallanzani (1985) pede uma participação ativa do leitor, que não pode se deixar enredar pela narrativa e acreditar em tudo o que está evidenciado em um primeiro nível de leitura. Gustavo Flávio não é um narrador qualquer, ele é um escritor, portanto, é um conhecedor das palavras, trabalha com elas, suas escolhas não serão ingênuas e aquilo que decide mostrar terá relação com aquilo que ele deseja que seja visto.

Notamos que as narrativas fonsequianas ligadas à literatura de violência pedem um leitor que aceite a linguagem agressiva feita pelo texto e assimile aquilo que está sendo proposto, tendo em vista que muitas dessas narrativas criticam a posição da burguesia brasileira, exatamente a faixa da população que efetua o maior consumo da literatura.

Podemos ver essa demanda por um tipo de leitor pensando no que Maretti diz em relação a *O Caso Morel* (1973) e de *A Grande Arte* (1983):

Ao considerar os romances do autor, não há como deixar de avaliar os movimentos evolutivos que se deram no sentido de uma reflexão acerca do processo evolutivo, baseado sobretudo na lógica do sistema de inversões que lhe é característico. *D'O Caso Morel* para a *A grande Arte*, essa evolução é flagrante pela tematização das condições em que se dá a escritura.

Através da analogia, pode-se apreciar a função da violência na obra fonsequiana, já que é possível localizar momentos em que a figura de um leitor é imaginada e moralmente agredida pelo escritor. Esta agressão seria explicável pela imposição de uma moralidade que busca atingir as verdades recusadas por esse leitor. (1986, p. 02).

O leitor é colocado em posição de enfrentamento diante do texto, sendo atingido naquilo em que acredita, em muitas de suas concepções morais e sua visão de mundo; porém, ainda que essas narrativas peçam uma abertura do leitor, este sabe qual será o pacto feito entre ele e o texto, a agressão é esperada.

Em um mundo em que as agressões são diárias e mostradas frequentemente em horário nobre pela televisão, esse processo de agressividade contra o leitor perde sua força; contudo, ele não será apagado da narrativa, mas deslocado. Por meio da ironia e de uma utilização própria de linguagem, em que palavras de baixo calão são aceitas, a literatura fonséquiana tem marcas que continuarão presentes, mesmo com as mudanças.

Trata-se de uma mudança no leitor pedido pelo texto e no pacto feito por ele, compreendendo que o texto demanda, ao mesmo tempo, um leitor que aceita fazer o pacto, mas que deve estar sempre desconfiado. Em *Bufo & Spallanzani* (1985) a posição do leitor nunca pode ser fixa, aceitar tudo dito pelo texto, o que levará o leitor a cair nas armadilhas do texto. Isso porque o narrador é um escritor, toda sua construção será feita de modo a fazer com que o leitor olhe (e veja) alguns elementos em detrimento de outros, o texto colocará em foco os aspectos que serão o mais interessantes para Gustavo Flávio, que manipula a narrativa de forma a levar o leitor a acreditar no pacto.

Aquele leitor que vê a narrativa como romance policial não terá dificuldade em encontrar todos os elementos que suprem suas expectativas, já que

[atrai] o leitor ingênuo com a “isca” do pacto estabelecido pela mediação de gênero, oferece-se a uma dupla leitura. Uma que permite ao leitor comum o divertimento de superfície, e outra que exige do leitor especializado a astúcia de ir além das facilidades aparentes. De um lado, utiliza esquemas de composição compatíveis com o gosto mais popular, de outro, elabora o desenredo e esconde outros códigos – filosófico, cultural, semiótico. Um pé na negatividade, outro no mercado. Estética ambígua em tempos de descrença e, em decorrência, pouco a heroísmo. (FIGUEIREDO, 2003 p.85).

Percebemos, com isso, os diversos níveis de leituras propostos no texto, não havendo somente um leitor para a narrativa, pois ela se dirige a uma gama diversificada de leitores, do leitor comum de romance policial àquele leitor erudito que compreende os estrangeirismos; que entende as relações intertextuais presentes na narrativa; que fará uma leitura crítica e aquele que entenderá todas as referências à literatura de massa. Os diferentes tipos de leitores terão suas demandas atendidas pela narrativa, em seus vários níveis de leitura, cada um atingirá sua própria identificação. Por outro lado, o texto também demanda diversos

posicionamentos do leitor dentro da narrativa: para não cair nas armadilhas do texto, é preciso ser um leitor ativo, participar da construção da narrativa.

O leitor, assim, será levado a interpretar diversos papéis dentro da trama fonsequiana. Um deles é do leitor como cúmplice, pensando que, em um romance policial, “o leitor deseja sempre acreditar que pode (ou teria podido) encontrar a solução, entretanto, deseja não adivinhá-la.” (PEETERS apud BOECHAT, 1990, p. 63), nunca perdendo de vista que, muito além de ser um romance policial, *Bufo & Spallanzani* (1985) é um romance metaficcional. Este pacto de cumplicidade aceito pelo leitor será traído pelo narrador; contudo, o leitor já deveria esperar por isso, pois está ligado aos meandros da narrativa e sabe que o logro faz parte do jogo. De todo modo, porém, o leitor será ludibriado pelo texto, já que causar a frustração é uma das intenções do narrador que, após criar um cúmplice para o seu crime, colocará outra função para o leitor, que se posicionará de uma maneira diferente, será o adversário, buscando perceber os jogos textuais feitos pelo narrador para enganá-lo:

Em *Bufo & Spallanzani*, a confissão do narrador faz com que o mistério esteja ligado a uma questão rigorosamente narrativa – é porque o criminoso é o narrador que não suspeitamos dele. Por essa razão, a versão de Gustavo Flávio deve ser necessariamente posta em dúvida. Consequentemente, o texto requer a interferência do leitor criado na escola de Poe, que, desconfiado, empreende uma releitura crítica, fazendo a triagem dos dados fornecidos e indo mais além das aparências. (BOECHAT, 1990, p. 64).

O leitor, ao se deparar com um narrador que diz adotar “a retórica da verdade”, não vai acreditar em tudo, tendo uma postura crítica a respeito do que está sendo contado. Quando o texto assume um caráter memorialista, Gustavo Flávio se compromete a contar sua história sem omitir fatos, reconstruindo o passado na íntegra e deixando transparecer que é um narrador confiável. O leitor perceberá que, mesmo sendo fatos vividos, a linguagem é sempre uma elaboração do autor.

O leitor que se tornou adversário não poderá perder de vista este primeiro aspecto, de que se trata das memórias, sendo um recorte do que se quer contar e, em segundo lugar, que se trata de uma artimanha do texto que, adotando a “retórica da verdade”, quer afirmar a sinceridade do narrador, querendo se mostrar “real”. Isso se dá por uma necessidade do narrador, que não quer ser descoberto como assassino, ele está utilizando este estratagema para reclamar a imparcialidade dos fatos.

Um aspecto importante na obra será o fato de que o autor não pretende esconder a ficcionalidade da mesma; ao contrário, ela estará marcada em toda a obra e só dependerá do

leitor para enxergar estas marcas textuais que, mesmo não estando evidentes, percorrem todo o romance, não se deixando enganar pelo narrador e suas memórias.

Outra função do leitor dentro da narrativa é a de aliado, quando percebe as armadilhas do texto e não é mais ludibriado por ele, entendendo que não é a única função do romance a de frustrar as suas expectativas, mas de estabelecer com ele um pacto a partir do qual também assumirá as funções de detetive e narrador: “Cabe-lhe, agora, submeter a versão de Gustavo Flávio à investigação e dar continuidade à narrativa,” (BOECHAT, 1990, p.67).

Neste momento, o leitor se vê mais enredado na trama, fazendo parte dela, já que o narrador deixa o julgamento de suas ações a seu critério. O leitor não sabe se pode ou não confiar neste narrador que, ao mesmo tempo em que confessa o crime, alega que não deve ser condenado, pois o motivo que o fez cometê-lo é considerado justo. E só tarde demais o leitor perceberá que o único mistério é o de como os fatos são narrados, e o único culpado do crime é o próprio texto com o qual ele também está envolvido.

Tendo em vista esses aspectos, percebemos que a narrativa cria um leitor que, depois da decepção por não se tratar de um romance policial tradicional e se realizar como metanarrativa, deve efetivamente aceitar entrar no jogo, ser “sócio” no crime, notando os truques do texto. E o principal deles é o de que a metaficcionalidade do romance tem função efetiva na trama policial, já que desvia o foco do leitor ao mesmo tempo em que sustenta o mistério.

O leitor, assim, aceita a ambiguidade da narrativa, que é metaficcional, mas também um romance policial, e é um romance policial para ser metaficcional, em um eterno jogo de esconder e mostrar que, sendo próprio do romance policial, também será utilizado para debater o fazer literário:

Uma dimensão não elimina as outras, elas se articulam e se apóiam mutuamente. Não estamos no domínio do isso ou aquilo, mas do isso e aquilo. Tanto a afirmativa de que o lado falante do texto (seus procedimentos metaficcionais) é usado como despiste, quanto a de que o modelo do romance policial constitui apenas um pré(-)texto para que a narrativa fale sobre si mesma e sobre o modelo que recorre são igualmente válidas. (BOECHAT, 1990, p.73)

Desta forma, o texto pede que o leitor assuma diferentes posturas em relação ao texto, mas todas terão de ser feitas criticamente, não adiantará ao leitor mudar de posicionamento e continuar vendo o texto da mesma maneira. É preciso, primeiramente, se posicionar em relação ao texto.

Segundo Leal (2000), o leitor pode se colocar de duas formas distintas, mas a narrativa aceita todos, na medida em que se trata de uma obra que reafirma deslocamentos e pontos de vistas diversos, trava um diálogo com os diversos tipos de leitores, sem nunca julgá-los pelo seu nível de leitura.

Leal (2000) também demonstra que a narrativa, deste modo, é vista como réplica em suas diferentes acepções: é réplica porque é cópia, ao se ligar ao gênero policial, ao mesmo tempo em que é réplica, porque é contestação, pois questiona e até critica os seus limites, utiliza um narrador que abusa da autoridade e cria um romance policial cuja narrativa não é confiável:

Ao problematizar-se como literatura nos trópicos de final do século XX, *Bufo & Spallanzani* ao mesmo tempo transfere o desafio que incorpora ao leitor, também alvo de uma réplica: que romance quer ler? Ao leitor cabe decidir se prefere a cópia ou a contestação, uma vez que o jogo de enganos que constitui a narrativa permite os dois encaminhamentos de leitura. Ao dizer, então, que essa réplica performada no romance de Rubem Fonseca é produtiva, considera-se esse narrar outra vez como algo que tanto mantém a linhagem como a altera, em nome de um outro projeto: não mais submetido a uma hierarquia [...] mas, sim, um deslocamento constante que permite a liberdade de narrar. (LEAL, 2000, p. 159).

Há, no romance, não só a preocupação com a metaficcionalidade, com o debate do fazer literário, sobre uma determinada ética da narrativa; há também a preocupação de atingir o leitor, de fazê-lo perceber essas nuances do romance.

1.4 Intertextualidade

Rubem Fonseca é um autor cuja obra está inserida no contexto da contemporaneidade: em *Bufo & Spallanzani* (1985), há elementos próprios da pós-modernidade como a presença de *mise en abîme*, a mistura de gêneros, havendo, dessa maneira, um rompimento de fronteiras, o erudito e o popular convivendo de forma pacífica, formando um todo coeso que dá o tom da narrativa. Não é, contudo, o romance fonsequiano por excelência, este será publicado somente 15 anos depois, *O Doente Molière* (2000), em que a metaficção historiografia (a trama se passa no século XVII francês) dá o tom da narrativa; podemos, no entanto, observar nuances que continuaram presentes.

Em uma de suas facetas mais conhecidas, Fonseca é um escritor de literatura de violência em que é mostrado, com crueldade, o que o ser humano tem de pior. Com uma

linguagem seca e áspera, que chega a ser corrosiva, a ironia dos textos atinge o leitor, e este se sente agredido por uma linguagem que é uma “arma” poderosa nos textos fonsequianos.

São perceptíveis o hibridismo na obra do autor e sua inserção na pós-modernidade por outros elementos inerentes à obra, cujas características não o ligam apenas a uma única tradição literária. Entre seus livros, há os que se filiam ao romance histórico e ao gênero policial; no entanto, sua marca é a mescla de gêneros dentro da narrativa, uma marca da pós-modernidade.

No que concerne ao gênero policial na obra do autor, podemos perceber que sua inclusão no conceito de pós-modernidade não se verifica por causa da história contada⁷, mas na forma como isso ocorre, a estruturação da narrativa é algo imprescindível para o aspecto pós-moderno da escrita do autor. Este se vale do gênero policial para criar uma narrativa que ultrapasse as fronteiras permitidas pelo gênero e, desta maneira, adquire o estatuto de pós-moderna.

Assim, é possível começarmos a compreender qual o papel da intertextualidade na obra fonsequiana e como esta se insere na perspectiva pós-moderna da escrita do autor, cujo hibridismo pode ser demonstrado por este aspecto: ele se liga ao erudito quando nomeia seu protagonista (ou será que a própria personagem se autoneia?) Gustavo Flávio, e à cultura popular, ao dar o nome de Mandrake a uma das suas mais conhecidas personagens.

Os estudos de literatura comparada aparecem no cerne dos estudos brasileiros na abertura do 1º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, em

[...] é o próprio Antonio Candido que afirma: Há mais de quarenta anos eu disse que ‘estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada’, porque nossa produção está vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. (MIRANDA e SOUZA 1997, p. 40).

Ao pensarmos nas questões do gênero policial no Brasil e, consequentemente, em Rubem Fonseca, já que ele é um dos maiores nomes do gênero no país, compreendemos de maneira mais profunda a afirmação de Candido. A maior parte das discussões e dos estudos feitos acerca do gênero policial não foi elaborada no Brasil que, mesmo sendo um grande consumidor de literatura policial, não é um país que a produz sua crítica; esta, normalmente, vem de fora.

⁷ “descobri o que os escritores sempre souberam (e disseram muitas vezes): os livros falam sobre outros livros, e toda história conta uma história que já foi contada” (ECO, 1985, p.20).

Com isso, quando surge um nome como o de Fonseca, em cuja obra há textos ligados a esta tradição, os estudiosos não têm parâmetro nacional, tendo em vista que no Brasil não há uma tradição do gênero. Deste modo, a comparação é feita com outros escritos do gênero, seja com os mais tradicionais como aqueles de Conan Doyle ou pós-modernos, como *O Nome da Rosa* (1980) de Umberto Eco.

A literatura comparada está na raiz de uma análise de qualquer texto policial do autor. Trata-se de um gênero, que mesmo tendo nascido de um norte-americano, Edgar Allan Poe, teve grande desenvolvimento na Europa. Portanto, mesmo a afirmação de que Rubem Fonseca rompe com as regras do gênero é feita considerando as regras estabelecidas pelos escritores e estudiosos estrangeiros, principalmente, os europeus. Até mesmo os cenários escuros e mórbidos, típicos de países frios, são deslocados para os trópicos, para onde o autor transporta o clima de suspense; agora, os crimes acontecem no Rio de Janeiro.

Para tanto, ele esquece o calor das praias para colocar suas personagens no centro da cidade, em um submundo em que o luxo e o lixo se misturam, em que o *flâneur* tem espaço garantido em suas perambulações noturnas. Deste modo, podemos compreender que o dialogismo do texto fonssequiano se inicia já na escolha do gênero. Ao elaborar uma narrativa policial, começa o diálogo com a tradição, é preciso conhecer os primórdios do gênero e suas estruturas para poder se associar a ele, mesmo que seja para ultrapassar ou subverter as regras depois.

Podemos perceber que a intertextualidade tem papel decisivo na obra do autor, intertextualidade esta ligada ao gênero policial. Se as histórias são sempre as mesmas, Rubem Fonseca está contando aquelas de Poe, Conan Doyle e Umberto Eco, só que de maneira diferente, proporcionando um diálogo intertextual com esses autores e suas obras.

Há nas personagens fonssequianas duas importantes e fundamentais características que evidenciam, mais uma vez, ser a questão da intertextualidade inerente ao autor. As personagens sempre citam autores da tradição literária, seja para afirmar uma atitude, como para demonstrar erudição. Essas personagens também não se limitam a um único livro, ressurgindo em outras obras. Um exemplo é o personagem Mandrake, protagonista do conto *Dia dos Namorados*, do livro *Feliz Ano Novo* (1975) a qual não se limita a uma única obra, sendo a protagonista de diversos contos, e do romance *A Grande Arte* (1983).

Gustavo Flávio, protagonista de *Bufo & Spallanzani*, também irá surgir em outros textos do autor, tendo sua grande volta em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), que se refere explicitamente a um poema de Álvares de Azevedo,

cujos dois primeiros versos são o título, e será mesmo o mote do livro. Nesta obra, há também, além da referência a outras personagens secundárias e sua aparição, o encontro entre Gustavo Flávio e Mandrake, e será exatamente o gosto pelo charuto que eles têm em comum que, de alguma forma, irá uni-los.

A relação intertextual ocorre de duas formas distintas dentro das narrativas de Rubem Fonseca: elas podem tanto dialogar com outros autores da tradição literária ou da cultura de massa, como também com textos do próprio autor. Não só na “caminhada” das personagens entre os textos, mas na utilização da citação de uma cena ou passagem do próprio autor. As personagens transitam entre as narrativas, como as histórias se passam no Rio de Janeiro, elas criam um espaço único em que se encontrando, nos remetendo a mais a Balzac do que a Doyle, já que as personagens mudam de perspectiva dependendo da narrativa.

Como exemplo dessa intratextualidade, pode-se mencionar a passagem em que, para descrever seu primeiro encontro amoroso, Gustavo Flávio, em *Bufo & Spallanzani*, faz o seguinte comentário “Liguei o gás do aquecedor, talvez pensasse que um banho nos purificaria, nos fizesse esquecer aquele horror, voltasse a encher meu pênis de sangue. Subitamente o aquecedor explodiu (ver Fonseca).” (FONSECA, 1985, p. 13). Esta nota sem mais detalhes, talvez passe despercebida por um leitor desatento, ou como uma referência sem sentido para outro que não conhece a obra fonssequiana. Para seus leitores, contudo, esta referência não é segredo se pensarmos que existe uma cena muito parecida à referida no romance *O caso Morel* (1973).

Para ilustrar de maneira mais contundente os diálogos entre as obras de Rubem Fonseca, podemos ver o comentário que Mandrake faz se referindo ao detetive Guedes: “um crente, na imprensa e na opinião pública, um ingênuo” (FONSECA, 1994, p. 544). Nesta passagem, temos duas personagens de história distintas, o detetive Guedes, de *Bufo & Spallanzani*, e Mandrake, de *Dia dos Namorados*, se encontrando em outro conto do autor, em que as personagens se interrelacionam.

A obra fonssequiana, ao dialogar consigo mesma, cria vínculos perceptíveis somente com seus leitores assíduos, que conseguem obter um maior aprofundamento nas leituras à medida que vão conhecendo as obras do autor, ao mesmo tempo em que os leitores de um único livro continuam a entender a narrativa, mesmo perdendo algo por não compreender a citação implícita.

As questões intertextuais são muito importantes para a compreensão das narrativas de Rubem Fonseca, principalmente se levarmos em conta outros dois aspectos da obra do autor: as distinções de gêneros e a distância temporal entre os escritos.

Há, na obra fonsequiana, diversos elementos intertextuais presentes. Estes podem ser identificados, independentemente do gênero narrativo eleito pelo autor (estando presente em seus contos, romances e até mesmo no seu único livro de crônicas é possível encontrar aspectos da intertextualidade), como também do ano de publicação (nas narrativas mais antigas como no conto *Dia dos Namorados* de 1975, ou mais recentes, como a crônica *O último Suspeito* de 2007), os elementos intertextuais não estão circunscritos a um período ou gênero, mas perpassam a obra fonsequiana.

Por ter uma obra vasta, não será em todos seus textos que este aspecto é privilegiado, mas, de qualquer forma, é um aspecto da obra fonsequiana que não pode ser ignorado. Com isso, podemos entender que, qualquer que seja o ano de publicação ou o gênero narrativo escolhido, a intertextualidade é uma marca do autor. Em suas narrativas em que os elementos da pós-modernidade são inegáveis, os aspectos intertextuais são utilizados para reforçar estes traços.

Do mesmo modo, as questões intertextuais também auxiliam no hibridismo que há nas narrativas fonsequianas, se pensarmos que estas características contribuem para que o autor construa uma narrativa que, ao mesmo tempo, se liga à literatura de massa e à literatura culta. É por meio da intertextualidade que as fronteiras literárias são rompidas colocando a discussão do fazer literário em um romance policial, por exemplo.

Como a obra de Fonseca é marcada por narrativas em que os gêneros literários estão mesclados, os intertextos são ingredientes acrescentados à mistura, de maneira que os livros do autor podem ser lidos por diferentes público, ainda que os compreendam de maneira distinta, visto que existem questões intertextuais feitas com diversos tipos de cultura, seja ela erudita ou popular.

Será diferente a leitura para um leitor que conhece Gustave Flaubert, ou sabe de quem são as citações referidas no decorrer do texto, que já é um leitor assíduo de romances policiais ou da obra de Rubem Fonseca, cada um fará as suas próprias interpretações da narrativa. Dentre as possibilidades de leitura, alguns podem achar que há uma aproximação com o autor francês e o protagonista, enquanto, para outros, será somente uma coincidência, até mesmo uma tentativa de reconhecimento feita por Gustavo Flávio, de modo que as questões intertextuais possibilitam diversas formas de leitura.

Notamos como a questão intertextual é importante na obra do autor, ao compreender que ela começa em relação ao gênero narrativo do qual o autor se vale para construir a sua narrativa. Assim, quando ele elaborar um romance, a intertextualidade terá uma função distinta daquela apresentada nos contos. Já foi mencionado que Rubem Fonseca utiliza o gênero policial para poder romper com suas fronteiras, estabelecendo uma relação com a pós-modernidade.

Mesmo com o posterior rompimento, porém, há nas obras fonséquianas referências nítidas ao romance policial, seja ele o tradicional, nos moldes de Poe e Conan Doyle, ou ao *roman-noir*, com sua violência explícita, que também é uma marca do autor, de maneira que aí se encontra um diálogo intertextual. Figueiredo (2003) afirma: “Se podemos encontrar inúmeras semelhanças entre os romances do autor e o *roman – noir* de melhor qualidade, como de Hammett, por exemplo, percebemos também que Rubem Fonseca estabelece um diálogo crítico com essas obras”.(FIGUEIREDO, 2003, p. 44).

O presente trabalho se apresenta em dois aspectos fundamentais que se interagem: estudar uma obra cuja literariedade é questionada por uma parte da crítica e, ao mesmo tempo, verificar e analisar sua intertextualidade com a literatura francesa, uma relação que é vista, sobretudo, com o autor de *Madame Bovary* (1857), a partir do nome do protagonista.

É preciso dizer, porém, que não é somente com Flaubert que existem diálogos intertextuais com autores franceses no romance. Como já foi dito anteriormente, Fonseca retoma suas personagens de outros livros, revisitando uma tradição criada por Honoré de Balzac, na sua *Comédia Humana*. Por outro lado, será Gustavo Flávio que evocará outros dois nomes da literatura francesa: Victor Hugo, ao comparar Guedes à Javert; Baudelaire, ao ler seus versos para Delfina.

Com isso, podemos perceber que há referências a três dos mais conhecidos e aclamados escritores da literatura francesa do século XIX: Gustave Flaubert, Charles Baudelaire e Victor Hugo, além de referências à construção narrativa de Honoré de Balzac. Porém, ao tirá-los dos seus contextos iniciais e reelaborá-los numa obra do século XX, Rubem Fonseca se torna inovador à medida que não quer apagar ou negar o passado, mas manter um jogo textual em que a ironia tem papel importante, da mesma forma que um olhar perspicaz e não ingênuo.

Deste modo, todas as alusões de Gustavo Flávio à cultura e literatura francesas se revestem de outros significados, como um anfíbio, que sofre uma mudança em seu aspecto e pode ser lido de diversas formas, como Bufo no título do romance.

Essa relação de Gustavo Flávio também pode ser vista em relação à afirmação de que o francês é uma língua morta, dita nas primeiras páginas do romance. Ao entendermos esta como a língua da cultura, das artes, percebemos que, ao retomar a tradição literária, ele está reavivando estes elementos, misturando-os para criar uma narrativa que parece ter a função de agradar à burguesia, mas cujas discussões são mais profundas.

Podemos perceber como a posição do escritor está sendo discutida desde o início do romance: se a língua da cultura está morta, ela foi substituída por outra: o inglês, a língua do capital. De modo que é necessário fazer uma reflexão sobre qual é a posição/função dos escritores neste novo mundo que se apresenta, já que ela, mesmo gozando de certo prestígio, não é considerada fundamental para o desenvolvimento da sociedade, deixando o escritor à margem, o que também será colocado em foco.

São evidentes e muito usuais na obra fonsequiana as questões relativas ao marginal. Entendemos que aqui elas também estão postas, mas de um novo ângulo, a marginalidade é vista através do escritor. 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 quem 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.05).

Desse modo, *Bufo & Spallanzani* potencializa a condição de marginalidade do escritor, na medida em que o narrador é a 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.

No romance, uma das funções da intertextualidade é de fazer uma ponte com a tradição literária, não com o intuito de imitá-la, mas de fazer uma nova versão, atualizada, ao mesmo tempo homenagem e crítica, de modo que não existe uma tentativa de negar o que veio antes; ao contrário, esta é revisitada, entendida como importante para o desenvolvimento literário, mas que pode e deve ser ultrapassada.

Deste modo, pretendemos analisar as questões intertextuais do romance *Bufo & Spallanzani* (1985) e o enfoque será a tradição literária francesa, o que permitirá compreender

de forma mais completa e com maior profundidade o romance, principalmente no que concerne à pós-modernidade e sua relação com o gênero policial, já que este é subvertido dentro da narrativa.

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. Essas três leituras são ampliadas e completadas pela percepção da narrativa em seus fatores ligados à pós-modernidade.

Sua ligação inegável com a contemporaneidade reafirmada pela crise do romance, e toda a discussão literária, pode ser vista em outros elementos da narrativa. Assim, os aspectos pós-modernos podem ser vistos em diferentes níveis da narrativa.

Ao pensarmos nas regras de Van Dine (VIN DINE apud PORTES, 2003, p. 21-23) percebemos que o elemento diferencial de romances como o de Eco ou o de Fonseca 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, uma narrativa que pode até atrair o público comum, mas que faz uma discussão mais ampla, no caso do romance estudado, acerca da própria literatura. Por isso, podemos dizer que essas obras adquirem o estatuto de pós-modernas.

No caso de *Bufo & Spallanzani* (1985), 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 sobre pós-modernidade: “Um título, infelizmente, é uma chave interpretativa [...] um título deve confundir as idéias, nunca discipliná-las” (ECO, 1985, p. 08-09); e isso pode ser percebido, 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, tornam-se perceptíveis 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.

No que concerne à intertextualidade, podemos observar que o romance utiliza-se desse procedimento em diversos níveis, que vão desde a citação direta a autores clássicos do cânone ocidental (o que pode ser visto como 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, aspecto da intratextualidade do romance, o que permite a um leitor assíduo do autor estabelecer relações mais profundas com a obra.

As análises serão feitas seguindo os métodos da Literatura Comparada, e baseadas nos conceitos de dialogismo de Bakhtin (1990) e de intertextualidade de Kristeva (1974), Genette (1982) e Samoyault (2008), pois há, em *Bufo & Spallanzani*, outras vozes que nelas se manifestam e outros textos que se entrecruzam.

Segundo Bakhtin, todo ato de linguagem é uma ação, pois constitui o homem e é constituído por ele, e todo discurso é uma reação, pois retoma os textos anteriores e os possíveis posteriores:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (1990, p. 88).

Esse diálogo, porém, só é possível se o leitor tiver um repertório próximo ao das artes; do contrário, não perceberá a relação estabelecida entre as obras e/ou escritores.

A partir dos conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin, Julia Kristeva (1974) elaborou o conceito de intertextualidade, muito utilizado nos estudos de Literatura Comparada. Segundo Kristeva (1974, p. 64), uma obra é o resultado de todas as leituras de

seu escritor; ou seja, é “um mosaico de citações”, sendo que esses outros textos aparecem absorvidos e transformados na obra.

Na mesma linha de Kristeva, Genette (1982) propõe que esse fenômeno seja denominado *transtextualidade*, que é definida pelo crítico como aquilo que coloca um texto em relação, “manifesta ou secreta”, com outro texto. Genette estabelece cinco tipos de relações transtextuais: o primeiro, a *intertextualidade*, ocorre quando há presença efetiva de um texto em outro texto por meio de uma citação; o segundo é denominado *paratextualidade* e refere-se às epígrafes, dedicatórias, prefácios, entre outros; ou seja, sinais acessórios que cercam o texto; o terceiro tipo é a *metatextualidade*, definida como uma relação de comentário ou de crítica em relação a outro texto, sem obrigatoriamente citá-lo; o quarto tipo é a *hipertextualidade*, que analisa as relações que unem o texto B (hipertexto) ao texto A (hipotexto), isto é, o texto B deriva do texto A, como ocorre na paródia, no pastiche, na imitação. Finalmente, o quinto tipo é denominado *arquitextualidade*, que inclui discursos, gêneros literários e modos de enunciação e é o tipo mais difícil de ser observado, por causa de suas características abstratas.

Para Samoyault (2008), “a citação, a alusão, o plágio, a referencia, todos inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual”, (p.48) sendo que a referência é vista como aquela que “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (50). Deste modo, ao falarmos dos autores citados no romance sem maiores explicações, ou de uma frase cuja autoria não foi precisada, mas que conhecemos, como aquelas de Flaubert, por exemplo, utilizaremos o termo.

Os estudos de Literatura Comparada podem desenvolver-se de várias formas. Para Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 91),

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.

É preciso, entretanto, tomar cuidado com o estudo das fontes, para que não se comece a “ter miragens”, como alerta a pesquisadora. A localização de uma fonte deve servir para reflexões e não para definir uma lista infindável de influências, para mostrar a superioridade da literatura estrangeira europeia em relação à brasileira.

Nesta pesquisa, a comparação será feita para mostrar e justificar o modo como se deu a inserção das marcas francesas em *Bufo & Spallanzani* (1985), pois, segundo Tiphaine Samoyault (2008), em seu livro *A intertextualidade*, a “literatura se escreve certamente numa relação com mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (p.09). Samoyault também aborda a noção de intertextualidade voltada para uma reflexão sobre a memória da literatura, “na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas a descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro” (p. 11). Esta reflexão é fundamental quando se pensa na tradição e na importância de Flaubert e Victor Hugo para a literatura.

O intertexto, contudo, que está mais fortemente marcado dentro do romance é a retomada da história de *Madame Bovary* (1857). Rubem Fonseca busca em um clássico da literatura ocidental um dos panos de fundo para o seu romance, como para pensar o próprio fazer literário por meio de Flaubert e sua *Correspondances*.

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* (1985), 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, mas, além disso, para estabelecer uma discussão sempre presente, do processo da escrita e da relação entre arte e dinheiro. Figueiredo (1999) problematiza esta questão:

Restaria, entretanto, perguntar como o princípio de autonomização da esfera da arte, que fundou a modernidade estética, pela negação da face mercadológica e consumista da modernidade burguesa, pode sobreviver em meio ao total relativismo axiológico que caracteriza esses nossos tempos (FIGUEIREDO, 1999).

Sem negar sua inspiração no passado, Rubem Fonseca 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 fonsequiano, ao tentar 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 ambiguidade 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 preceitos expressos por Eco.

Compreendemos que, por ser um texto de “mil faces”, é possível 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 reflexivo 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.

Ao construir uma relação com *Madame Bovary* (1857), o autor elabora um jogo intertextual 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 na atual sociedade capitalista, em que as várias formas de arte têm encontrado maior dificuldade em reconquistar seu antigo espaço e visibilidade. 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, deve ter lugar junto aos estudiosos da literatura brasileira contemporânea.

Capítulo II Intertextualidade e literatura francesa: o caso Gustave Flaubert

O presente capítulo tem o objetivo de apresentar as relações de intertextualidade que perpassam o romance, compreender como ela faz parte de um projeto literário maior, já que está presente em outras narrativas do autor. O estudo do intertexto será feito a partir das relações presentes no texto de Rubem Fonseca que o associam à literatura francesa, sobretudo, do século XIX. Nosso ponto de partida, nesse sentido, serão as relações entre Gustavo Flávio e Gustave Flaubert, não somente com *Madame Bovary*, como também a percepção do fazer literário.

2.1 Armadilhas do texto: leitores e leituras

As aproximações entre um romance policial brasileiro do final do século XX e algumas das principais obras da literatura francesa do século XIX não são feitas sem que, parte da crítica, conteste suas existências, sobretudo porque estas referências estão colocadas de forma a não se destacar no tecido narrativo, de modo que, em um determinado nível de leitura, podem passar despercebidas.

Por outro lado, percebem as referências, mas as tomam como sendo superficiais, proporcionando mais um elemento de demonstração da erudição do autor, sem ter uma maior relevância na construção dessa narrativa.

Esses fatores são ainda mais evidenciados em relação ao romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, considerado um dos maiores romances da literatura mundial, sobretudo, graças as suas inovações em relação à forma, ganhando destaque o tratamento dado ao narrador.

A relação entre as duas obras parece se definir já na escolha do nome do narrador, pois é ele quem a deixará explícita “Meu pseudônimo Gustavo Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert; naquela época como Flaubert” (FONSECA, 1985, p. 142). Esta relação pode ser vista como parte de um projeto literário de Gustavo Flávio, já que será uma escolha consciente de aproximações.

Sua estrutura de romance policial e a falta de engajamento social presentes em outros textos do autor fazem com que parte da crítica não veja essas relações além de um primeiro nível de leitura. Podemos compreender que esta parte da crítica, ao não aceitar nem a possibilidade de outras interpretações para essas referências, caíram na armadilha do texto, à

medida que dá uma interpretação fechada e única a um livro que demanda vários tipos de leitura.

Faz-se necessária uma análise mais acurada dessas referências, principalmente, levando-se em consideração as “pistas” deixadas pelo narrador e pelo próprio texto: aquele é um escritor que, sendo o culpado de um crime, quer conduzir o leitor a uma determinada visão; e o texto, pertencendo ao gênero policial, não será evidente. Cabe aos leitores não se deixarem enganar, refletir e enxergar além do que pode parecer óbvio.

É preciso não aceitar as respostas fáceis, da mesma maneira que não podemos cair na interpretação fechada da superficialidade do romance, de modo que suas referências não podem ser vistas somente de uma perspectiva menor, somente como ornamento dentro na narrativa.

Por outro lado, faz-se necessário não aceitar todas as afirmações do narrador como verdadeiras, acreditar de forma inequívoca na relação entre o romance brasileiro e o francês, apenas pela escolha de um nome pelo narrador; sobretudo, na personagem de Gustavo Flávio, que está todo o tempo tentando enganar o leitor, colocando o foco naquilo que ele quer que seja visto. O leitor, ao assumir esta postura, da mesma forma, fecha-se em uma única interpretação textual.

Bufo & Spallanzani (1985) é um romance premiado, conhecido do grande público. Sua aceitação como romance policial é notória, ao mesmo tempo em que parte dos leitores percebe o romance em sua discussão sobre o fazer literário. Em uma busca rápida na internet, é possível verificar que existem várias pequenas análises do texto, algumas de apenas uma página, que afirmam a relação de *Bufo & Spallanzani* e *Madame Bovary*.

Essa relação configurou-se autêntica depois de uma conferência de que Rubem Fonseca participou, em Portugal, em 2012, onde recebeu o Prêmio Literário Casino da Póvoa/Correntes d'Escritas, exatamente por *Bufo & Spallanzani*. Após receber o prêmio, Fonseca participou de uma mesa cujo tema “A escrita é um risco total” e afirmou: “Flaubert levou cinco anos para escrever aquele *livrequinho* de duzentas páginas, *Madame Bovary*”. Esta declaração foi logo associada a uma afirmação de uma personagem de seu romance:

“Depende, Flaubert demorou cinco anos para escrever *Madame Bovary*. Trabalhando muitas horas, todos os dias, sem parar um dia”.

“Aquele livrinho?”, perguntou o maestro. (FONSECA, 1985, p.165 – as aspas são do texto).

O fim da exposição de Fonseca, no entanto, evidencia as diferenças entre os pontos de vista: “Ele estava procurando o *mot juste*, a palavra certa. Ele sabia que não existem sinônimos, cada palavra tem um significado diferente”, assevera o autor brasileiro.

Tendo em vista que a personagem do romance está menosprezando a arte da escrita em detrimento das outras artes (já que se trata de um maestro dizendo que qualquer um pode escrever) esta seria uma arte mais fácil, portanto menor; no entanto, tocar um instrumento é para poucos, porque seria uma arte mais nobre. Por outro lado, Fonseca discute o fazer literário, dando o exemplo de um dos maiores nomes da literatura mundial, mostra que este é, antes de tudo, um trabalho da forma, estético, à medida que a busca do *mot juste*, a exatidão da narrativa, será um diferencial, da mesma maneira que seu narrador.

Percebemos, com isso, que a análise feita em relação à presença da literatura francesa no romance deve ser elaborada a partir da perspectiva textual. Sendo novamente o leitor astucioso que é pedido pelo próprio texto, é necessário compreender o texto, percebendo suas armadilhas, não caindo em uma visão superficial, por outro lado, não fazendo uma adesão total sem questionamentos.

2.2 Do infortúnio da crítica à fortuna crítica

Em sua palestra, Fonseca relembra que Flaubert demorou cinco anos para escrever *Madame Bovary*, pois estava procurando o *mot juste*, a palavra que não precisaria de ornamentos, de modo que um livro, de “apenas” duzentas páginas, pudesse se tornar um clássico da literatura mundial. O interesse é pelo trabalho estético, pela construção formal da narrativa, aquilo que o tornou uma obra única.

Achar o *juste milieu* de *Bufo & Spallanzani*, sobretudo em relação à intertextualidade e às referências à literatura francesa, é o que está sendo proposto neste trabalho. Sem aderir a nenhuma das leituras citadas (aquela que nega ou aquela que adere sem reflexão), procuraremos entender porque há trabalhos científicos que verificam essa relação.

Desde o primeiro trabalho científico defendido sobre o romance, já existe a menção à relação intertextual de *Bufo & Spallanzani* e *Madame Bovary*. Estas alusões são recorrentes em diversas pesquisas⁸ sobre o livro, a maioria, ao menos, cita essa relação, mesmo que não haja um trabalho totalmente dedicado a ela.

⁸Tais quais as pesquisas: *Na cena do crime, uma leitura de Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca (1990), de Maria Cecília Bruzzi Boechat; *O caso Fonseca, uma leitura de O caso*

Percebemos, deste modo que, mesmo não sendo o foco da pesquisa, seja a dissertação de mestrado de Boechat (1990) ou a tese de doutorado de Leal (2000), a relação entre os romances é suficientemente importante para que seja referida dentro das pesquisas com focos distintos. A metalinguagem, discutida de diferentes formas dentro do romance, terá na presença da literatura francesa uma nova perspectiva.

A intertextualidade inerente à narrativa ganha diferentes *nuances*, de acordo com os elementos de análise escolhidos. Nas pesquisas analisadas, estas referências servem de afirmação da abordagem eleita.

Podemos ver, em um determinado texto, a relação podendo ser entendida como uma perspectiva da literatura como uma volta ao passado, dos livros lidos pelo autor e na cultura em que está inserido, na medida em que não existe literatura que não esteja em diálogo com outras literaturas.

Ao pensarmos que se trata de uma narrativa brasileira (inserida no contexto literário da América Latina), do final do século XX, essa volta ao passado é vista de maneira não ingênua. As escolhas textuais são feitas de modo a olhar para a literatura e refletir sobre ela, já que o escritor será primeiramente um leitor que, segundo Santiago (1971)

[transformado] em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas lacunas desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 1971, p.22).

A escolha de uma literatura que teve uma forte influência na formação da literatura brasileira e é considerada uma das mais importantes do mundo, e a eleição de alguns dos seus maiores representantes, Victor Hugo, Charles Baudelaire e Gustave Flaubert, para serem rearticulados dentro de um romance policial do século XX, pode ser entendida por meio da reflexão sobre o romance presente na narrativa, já que, a partir dela, a narrativa tenta compreender o próprio fazer literário. Figueiredo (1999), nos mostra essa relação dentro do romance:

[como] retomar, hoje, os subgêneros que ocuparam lugar privilegiado na hierarquia, segundo os princípios do sucesso comercial no século XIX,

Morel, Bufo & Spallanzani e Romance Negro e outras histórias, de Celso Francisco Maduro Coelho (1996); **Bufo & Spallanzani: entre a literatura de massa e a literatura culta** (2004), de Jeane Lucas.

resgatar as origens populares do romance, depois de todo movimento crítico contra a submissão da arte ao mercado, desencadeado por escritores como Baudelaire e Flaubert?(...) Daí que esta reflexão será trazida para o interior das obras contemporâneas, onde a questão da autonomia da arte fará o papel de fantasma do passado que sempre volta para incomodar e que precisaria ser exorcizado. O esgotamento da atitude de militante da recusa assumida pelos fundadores da estética modernista faz cair em desuso o heroísmo de Baudelaire, mas também se sabe que não é mais possível ser Balzac, pelo menos enquanto, para ele, não se colocou a angústia gerada pela separação entre sucesso de público e reconhecimento de qualidade estética. (FIGUEIREDO, 1999).

Pensar em Flaubert e seu *Foutre Ton Encrier* (título do primeiro capítulo), dentro de um texto, cuja discussão do fazer literário é um dos elementos mais relevantes na narrativa dá uma perspectiva nova. É preciso refletir sobre como o pensamento flaubertiano será remodelado no século XX em que dinheiro e arte se relacionam, ao mesmo tempo em que esta não pode se apagar em detrimento daquela.

Segundo Figueiredo (1999), outro problema do século XX, evidenciado por Rubem Fonseca na narrativa, é a questão da criatividade por parte do autor; Gustavo Flávio é um escritor que está sofrendo uma crise de impotência criativa. Esta se deu em momentos de grandes mudanças no século XIX, como o advento da imprensa, e volta a ocorrer no século XX, com as inovações tecnológicas, o que faz com que o autor esteja preocupado em atender aos editores, satisfazer as vontades do público, sem perder o foco na elaboração literária. Com isso, percebemos que o autor, ao revisitar os problemas do século XIX, faz uma aproximação com os acontecimentos atuais, já que o romance contemporâneo também estaria passando por uma crise.

A escolha consciente do narrador em abandonar sua identidade anterior e assumir uma nova como Gustavo Flávio, pode ser vista como um aspecto de metaficção, já que ele se mostra como alguém que está construindo a si mesmo como personagem, sua decisão de mudar não só de nome, mas de personalidade, em diálogo com autores da literatura mundial.

Esses elementos metaficcionais são ainda mais evidenciados quando, mesmo não seguindo os preceitos de Flaubert, Gustavo Flávio tenta “reescrever” *Madame Bovary*, mas, por não ter a mesma força de vontade que aquele teve, não conseguirá escrever o seu romance: “ele deveria se afastar de mulher/leitora como Delfina, que confundiam o real com a ficção, a ponto de querer uma morte para si mesma como a do livro *Trápola*, de Gustavo Flávio.” (LUCAS, 2004, p. 59). Como se envolve com esta mulher, ele não consegue ter o distanciamento necessário para escrever o livro que, de qualquer maneira, já não faria mais

sentido ser escrito, pois sua leitora romântica havia morrido: ele mata Delfina, como Flaubert matou Emma.

O romance possui diferentes artifícios que demonstram a contemporaneidade da obra, não por ser sido um romance escrito no final do século XX, mas por seus aspectos textuais. Não escrevendo a sua *Madame Bovary*, Gustavo Flávio tenta escrever um livro de memórias, sua autobiografia, mas não consegue fazer com que esta seja convincente, e isso ocorre porque, no decorrer da narrativa, ele perde o referencial de verdade, não tem mais uma identidade “o sujeito pós-moderno não apresenta uma identidade fixa, essencial, ou permanente, por isso assume identidades diferentes e até contraditórias.” (HALL apud LUCAS, 2004, p. 60).

É o que ocorre com o narrador de *Bufo & Spallanzani*, pois ele assumirá diversos papéis dentro da narrativa; embora sendo muitos, ele assume cada papel como se fosse sua única identidade. Sua despersonificação é tão intensa, que ele até muda de nome. Além de escritor, também foi professor primário e funcionário de uma seguradora, passa de um homem frugal e sem interesse sexual a sátiro e glutão: “Aos vinte anos de idade eu não era esse sátiro e esse glutão que sou hoje. Era um homem magro, frugal e virgem. E também não pensava em tornar-me um escritor. Gostava muito de ler, mas não de escrever. Era um modesto e medíocre professor primário”. (FONSECA, 1985, p. 69).

Em cada capítulo do romance, Gustavo Flávio assume um diferente papel; passa de simples amante a suspeito de assassinato (foutre ton encrier); de detetive a assassino (meu passado negro); de escritor célebre a, novamente, suspeito de assassinato (Refúgio do Pico do Gavião); de suspeito a vítima (a maldição). Somente em um dos capítulos, em que o foco está na investigação feita por Guedes, é que não há mudança de papéis.

Esse processo de mutação é tão intenso, que atinge até o processo de escrita de Gustavo Flávio

‘o seu mal’, dissera Minolta, ‘o seu mal foi não querer ser negro e pobre, por isso você deixou de ser um grande escritor verdadeiramente, você escolheu errado, preferiu ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha matou o que de melhor existia em você’. (FONSECA, 1985, p. 214).

Será por meio da narrativa que este narrador fragmentado se mostrará centrado: “isso resulta num discurso narcísico, pois o narrador tenta mostrar em todos os momentos que ele é o bom, o sábio, o erudito, o esperto, o escritor que vende muitos livros e o amante ideal”. (LUCAS, 2004, p. 61), tudo como uma tentativa de fazer com que o eu do narrador sobreviva.

Esses aspectos em relação à literatura francesa foram feitos em estudos cujo objetivo central não era essa presença. Porém, como esses elementos se ligam e se estruturam com outros temas do romance, (a discussão do fazer literário, a utilização do gênero policial como ponto inicial para uma abordagem metalinguística do texto) é possível observar a relevância dele em outros aspectos da narrativa.

Por outro lado, ainda existem ensaios cujo foco essencial é este diálogo, alguns dois mais importantes são o ensaio de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), (no subcapítulo do seu livro *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*), com o significativo título: *Bufo & Spallanzani: Reescrevendo Madame Bovary*. Em sua tese intitulada “Do Romance ao Filme: A Metaficção como Estratégia de Constituição da Forma nas Narrativas *Bufo & Spallanzani*”, Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho (2013), também vai dedicar um subcapítulo a esta relação *Bufo & Spallanzani e a paródia de Madame Bovary, de Gustave Flaubert*.

Considerado o texto elementar que trata desta relação, a abordagem de Figueiredo demonstra uma perspectiva que não relaciona diretamente um texto com o outro, mas uma forma de pensar e tratar da literatura, pois os escritores *Gustavo Flávio* e *Gustave Flaubert* têm posições distintas diante das artes. O que fará que aquele não consiga ter êxito na tentativa de escritura do romance, mesmo tendo consciência de que a história de Delfina seria um ótimo romance.

Isso acontece porque, ao contrário de Flaubert, Gustavo Flávio não consegue manter o distanciamento necessário para relatar, sem envolvimento emocional, a vida de sua amante. Mesmo que, como Flaubert, ligue Delfina à literatura romântica, ou seja, de massa, a relação deles influencia sua percepção:

Assim, dividido entre os paradigmas da alta literatura, tais como definidos pela modernidade, e os apelos do sentimentalismo romântico tão ao gosto da cultura de massa, Gustavo Flávio se esteriliza como ficcionista. Sua identificação, ainda que parcial, com Delfina, não lhe permite a frieza necessária para tratar criticamente a história da vida da amante, nem para transformar essa história em mercadoria, embora visse nela todos os ingredientes de um romance policial do agrado do público. Não consegue se decidir nem pelo atendimento às exigências da estética moderna, nem pela sujeição aos interesses pragmáticos de seu editor. (FIGUEIREDO, 2003, p. 95).

A fragmentação de Gustavo Flávio, sua não adesão total a nenhuma perspectiva, faz com que ele não consiga escrever ficção. Estando sob o signo da mudança, Gustavo Flávio não conseguiu também o seu segundo intento: “reescrever *Madame Bovary*, porque lhe faltou

a objetividade, o distanciamento face a seu objeto, não conseguirá também cumprir a contento seu segundo plano – escrever uma autobiografia convincente”. (FIGUEIREDO, 2003, p.97).

Não podemos esquecer, contudo, que o romance é escrito por Rubem Fonseca que, escolhendo um ponto de vista diferente daquele de Flaubert, escreve seu romance, efetiva sua narrativa. Conta a história da mulher romântica, não conseguindo ter o distanciamento necessário do que é ficção, pois quer viver a vida dos livros.

É possível, com isso, perceber que há um jogo textual feito por Fonseca, jogo este que não nos deixa saber de forma objetiva quem é a referência de Gustavo Flávio, se Gustave Flaubert ou Rubem Fonseca, ou os dois, pois há no romance uma duplicação tanto de *Madame Bovary* como de *Bufo & Spallanzani*, em que nenhuma das escrituras é efetivada, o que caracteriza uma imitação, já que por suas múltiplas interpretações é impossível chegar à verdade final.

Rubem Fonseca, ao adotar uma perspectiva distinta da flaubertiana, problematiza questões pertinentes à escritura e ao processo literário no século XX, como a incapacidade de escrever, já que a literatura está em crise. Gustavo Flávio mata seu *Bufo & Spallanzani*, o que pode ser considerado o seu segundo crime.

O primeiro crime, causado pela cumplicidade com o bovarismo de Delfina – mata a pedido dela e não por uma decisão racional como Flaubert com *Madame Bovary* – vai gerar também a guinada para o relato confessional. Embora afirme para a própria Minolta que as confissões o enfadaram, adota esse tipo de relato assumir a culpa que o escritor francês, pelo menos no espaço ficcional, não assumira: a de ter matado a leitora romântica, matando o romance que dela se alimentava e abrindo espaço para um gênero híbrido, cada vez mais próximo do ensaio e mais distante do romance tal como o século 19 o concebeu. (FIGUEIREDO, 2003, p. 103).

Esse hibridismo do romance, característica da pós-modernidade, não termina com a relação com Flaubert; ao contrário, ela aumenta as possibilidades, se enquanto romance o diálogo for com *Madame Bovary*, aspecto que permanecerá até o final da narrativa. Como ensaio, serão os aspectos concernentes às artes que estarão na essência desta relação.

O ponto de vista escolhido por Carvalho (2013), em sua tese de doutorado, é evidenciado a partir do título do seu artigo, desenvolvendo um estudo acerca da metaficcionalidade, tanto do romance como do filme *Bufo & Spallanzani*, a leitura será de uma paródia feita por Fonseca, de modo a mostrar as diferentes estruturas textuais utilizadas para estabelecer esta relação formal.

A relação estabelecida, dessa forma, será feita de um romance a outro, as estruturas formais serão os elementos iniciais da abordagem de Carvalho: “A coincidência na descrição da linguagem, personagens e tema em B&S nos remeteram ao romance clássico do Realismo francês *Madame Bovary*, do escritor Gustave Flaubert.” (2013, p. 141).

A análise demonstra a associação dos processos de criação e do desenvolvimento do tema como uma paródia do romance flaubertiano. A utilização de referências reais, dentro da narrativa (a história de sua Delfina) para criar o romance, porém, estando no final do século XX, não consegue o mesmo resultado estético obtido por Flaubert.

O narrador e a elaboração da narrativa serão vistos como elementos de aproximação entre os dois romances, de modo que a paródia do próprio discurso romanesco será feita a partir do questionamento entre ficção e realidade.

A fim de constituir um diálogo com o romance *Madame Bovary*, ou com a própria estética Realista, Rubem Fonseca configura um narrador que, aliando-se aos procedimentos metodológicos do Realismo, decide escrever sobre os acontecimentos vivenciados em seu próprio meio. Avaliamos que esse expediente funciona, na narrativa B&S, como mais um índice da aproximação entre as narrativas. Assim, a própria história de Gustavo Flávio, ou melhor, a história de Ivan Canabrava, contada por Gustavo Flávio, constitui o mote de seu romance não-concluído, também denominado B&S. Tanto para o narrador Gustavo Flávio como para o narrador de *Madame Bovary*, esses acontecimentos são historicamente existentes, constituindo, portanto, referências externas à narrativa que estão contando. (CARVALHO, 2013, p. 143).

Isso acontece porque as referências da história no romance fonsequiano estão dentro da narrativa, numa realidade interna. De maneira que os narradores, tanto de *Madame Bovary*, como de *Bufo & Spallanzani*, contam uma história que existiu em seu meio, o que estabelece uma conexão entre as obras. O ponto de visto escolhido, porém é distinto, o primeiro a faz como observador, não participando da narrativa, nem emitindo opiniões diretamente, o segundo como participante da história, modificando a perspectiva daquilo que é narrado.

Analisar trechos de ambas as obras, de forma a aproximá-las, tanta pelo tema, como pela linguagem, foi uma estratégia utilizada para demonstrar que, as estruturas formais do texto, as mulheres românticas, e a erotização dentro da narrativa serão elementos de convergência entre as obras.

Compreendemos, dessa forma, que sendo o trabalho acadêmico de Carvalho o mais recente acerca de *Bufo & Spallanzani*, percebemos que a relação entre o romance e a literatura francesa é importante à medida que ela será um elemento para demonstrar a metaficção, o objeto central do estudo.

Podemos perceber, com isso, que as diferentes análises feitas em relação aos aspectos que ligam *Bufo & Spallanzani* e *Madame Bovary* formam uma fortuna crítica que, mesmo sendo construída, é relevante para análise do romance. É preciso verificar como podemos relacioná-las e compreendê-las com outras formas de análises, de maneira a entender a presença da literatura francesa no romance, com destaque especial para Flaubert.

2.3 De Gustavo Flávio a Gustave Flaubert: uma relação intertextual

Rubem Fonseca é um autor cuja obra, principalmente no começo de sua carreira, é ligada à literatura de violência, de modo que sua escrita já tinha se tornado aceita pela crítica, que a havia inserido em uma estética realista cuja violência da linguagem seria um dado importante para denunciar a violência da sociedade brasileira.

Sua ligação com o gênero policial também está presente desde o começo de sua carreira literária com obras como *O caso Morel* (1973), primeiro romance do autor, e o conto “Dia dos Namorados”, do livro *Feliz Ano Novo* (1975), em que aparece a personagem mais conhecida do autor, o advogado/detetive Mandrake.

Podemos perceber que, desde o começo da trajetória de Rubem Fonseca, este gênero que está presente em sua obra. O autor, contudo, não se vale deste gênero para seguir as suas regras; ao contrário, ele as subverte criando algo que vai além do que é esperado.

Se “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 romance policial” (TODOROV, 1970, p. 95). Rubem Fonseca faz literatura, pois é por meio deste “embelezamento” que é possível percebermos a literariedade da obra fonssequiana; é por meio dos jogos metalinguísticos – e o gênero policial é metalinguístico por excelência – que o romance pode se afirmar como literatura, e ser visto como tal, de modo que outras análises, e outras leituras, possam serem feitas.

Para construir a relação com Flaubert, Rubem Fonseca mescla a história de *Madame Bovary* e da mulher (ou pelo menos uma delas) que teria inspirado Flaubert para poder escrever *Bufo & Spallanzani*. O nome Delfina Delamare é uma referência explícita a essa mulher (Delphine Delamare). Mario Vargas Llosa afirma, em relação aos fatos que poderiam ter inspirado Flaubert:

O mais importante de todos é a história de Eugène e Delphine Delamare, que, como disse Enid Starke, é o grão de areia no centro da pérola, o

punhado de flores de papel que submergidas na água – a mente do gênio – floresciam como os jardins da Babilônia (1979, p. 74).

Não mantendo o afastamento necessário, Gustavo Flávio não consegue asseverar 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), novamente, ele não é capaz da precisão de Flaubert ao criar um narrador que põe em questão as ações "românticas" de Emma, sem se envolver com elas.

Por outro lado, essa "colcha de retalho" é uma tematização da própria intertextualidade, feita por Fonseca em um romance em que o fazer literário volta à tona de diversas maneiras. Em *Bufo & Spallanzani* (1985), as diferentes referências literárias são colocadas lado a lado e ganham novas possibilidades de compreensão.

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

Meus personagens imaginários me afetam, me perseguem, ou melhor, sou eu que estou neles. Quando eu escrevia o envenenamento de Emma Bovary, eu tinha tão bem o gosto de arsênico na boca, eu estava tão envenenado que me deu duas indigestões, uma atrás da outra, duas indigestões muito reais, pois vomitei o jantar todo. (FLAUBERT - tradução nossa).⁹¹⁰

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 assegurar 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."

⁹Mes personnages imaginaires *m'affectent*, me poursuivent, ou plutôt c'est moi qui suis en eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le *goût d'arsenic dans la bouche*, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner.

¹⁰Esta carta encontra-se no site da universidade de Rouen: <http://flaubert.univrouen.fr/correspondance/conard/outils/1868.htm>, porém, não foi encontrado registro da mesma nas *Correspondances* consultadas, edições da Bibliothèque Pléiade/Gallimard (2008). Também há uma referência à carta citada no livro *A orgia Perpétua* (1979) de Mario Vargas Llosa.

(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 reescritura 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, reescrever *Madame Bovary*.

É por meio desta não escritura do romance, contudo, que o romance é efetivamente (re)escrito, não mais por Gustavo Flávio, a 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).

Ao falar-se em reescritura de uma obra literária, porém, o leitor desavisado pode pensar em uma relação mais direta, como a que acontece entre *A dama das Camélias* (1848) de Alexandre Dumas Filho e *Lucíola* (1862) de José de Alencar, em que mesmo em um primeiro nível de leitura, é possível perceber a relação intertextual, de maneira que o autor brasileiro foi acusado de plágio por aqueles que não entenderam esta relação.

Sendo *Bufo & Spallanzani* um livro do final do século XX, no entanto, esta intertextualidade se dá de forma diversa: Samoyault (2008), compreende este modo de relação intertextual como processo de vários significados como “tessitura, biblioteca, incorporação ou simplesmente diálogo” (p.9), que aludem a um fenômeno bastante comum a inúmeros textos: a presença de outros textos (discursos). Em muitos casos, essa interrelação é tão complexa, que se torna impossível precisar os galhos dessa gigante árvore.

Por mais que seja evidente a relação do nome do protagonista do romance brasileiro Gustavo Flávio, com aquele do escritor francês Gustave Flaubert ou da escolha do nome Delfina Delamare como heroína do romance, a relação intertextual de *Bufo & Spallanzani* e

Madame Bovary se dá em outro nível da narrativa, em uma linha mais tênue em que é possível, quase provável, que um leitor ingênuo, caindo nas armadilhas do texto e acreditando em sua afirmação de romance policial não consiga percebê-las, na medida em que está seguindo as pistas falsas que o texto lhe dá.

Bufo & Spallanzani é um romance policial, um gênero em cuja autorreflexividade está sua constituição, ao voltar os olhos para si mesmo. Percebemos que, em outro plano narrativo, o gênero policial se coloca como simulacro para a discussão que está no cerne desde romance: a discussão sobre o fazer literário, a linguagem, o posicionamento do leitor:

Multiplicando a dualidade do modelo policial, a própria estrutura de *Bufo & Spallanzani* configura-se como procedimento metaficcional – não só em relação a esse gênero específico, mas em relação a todo texto literário, que dialoga sempre com outras histórias e outras formas de se contá-las (BOECHAT, 1990, p. 91).

Tendo o foco sempre no princípio de autorreflexividade do romance, podemos perceber que o diálogo entre as duas obras pode ser visto de dois ângulos distintos: daquilo que as aproximam e as diferenciam, se “Comparar é sempre ver semelhanças e diferenças” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 96) e temos que perceber “a obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento, porque traz em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram seu nascimento (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 97).

Esta reflexividade, que aproxima e distancia ao mesmo tempo, fará da relação intertextual de *Madame Bovary* e *Bufo & Spallanzani* um jogo de espelhamento, com o intuito de colocar o foco sobre o fazer literário, levar o romance brasileiro a se mostrar como ficção, um exemplo disso é a questão do narrador: no primeiro, ele é *effacé*, e no segundo é colocado em evidência.

Desta forma, a linguagem é um fator importante em ambas as narrativas, pois é por meio da linguagem que toda a *bêtise* do mundo flaubertiano é mostrada, através do tecido verbal em que todas as vozes se equiparam e desqualificam umas as outras, deixando um rastro de *bêtise* generalizada. Ao contrário, no romance de Fonseca, ela é colocada em destaque para mostrar que tudo é linguagem e que não passa de construção; um narrador em primeira pessoa, em quem não se pode confiar, não coincidentemente um escritor, destaca-se das outras vozes, quase como uma onisciência, deixando clara a percepção do texto como elaboração narrativa.

Podemos perceber, assim, que neste jogo de reflexividade, não será somente em um aspecto textual que a reescritura se efetivará, é importante lembrar de dois aspectos distintos neste momento: o ponto de partida da enunciação se modificará, de modo que toda a perspectiva da narrativa também não será a mesma; ao elaborar *Bufo & Spallazani* ao mesmo tempo em que se reescreve *Madame Bovary*, ele também fará uso das informações da vida de Flaubert, (sejam aquelas obtidas na *Correspondances*, sejam aquelas dos estudiosos) que serão desconstruídas e farão parte da narrativa, a utilização do nome Delfina Delamare é prova disso.

Deste modo, para apresentarmos um aspecto em que a reescritura da obra se dá por Rubem Fonseca, e não mais por Gustavo Flávio, (que dentro da narrativa não conseguiu fazê-lo), elegemos um elemento muito importante, que será fator determinante em ambas as narrativas: suas heroínas.

Em relação às heroínas, o processo de aproximação e distanciamento se sobressai, na medida em que Delfina também é a mulher romântica que sonha com a vida dos livros, como Emma, mas ela conseguiu, através do casamento, o dinheiro e o *status* social que aquela sempre acreditou ser o meio pelo qual realizaria seus sonhos. Porém, Delfina também não realiza seu ideal romântico, de modo que no romance fonsequiano se efetiva a visão de que aquele ideal era inalcançável.

Delfina e Emma se aproximam por serem as heroínas românticas fora do seu lugar, elas desejam viver amores e aventuras que não cabem no mundo burguês, seja ele o francês do século XIX, seja o brasileiro do século XX. De maneira que estão fadadas, desde o início da narrativa, ao fracasso, à decepção amorosa, à não realização dos sonhos.

A heroína fonsequiana deveria ser a realização dos sonhos de Emma, mais de um século após a história de *Madame Bovary*, em um mundo onde as conquistas feministas foram muito além dos sonhos bovaristas e vivendo na capital de uma das mais famosas cidades do Brasil, ela ainda conseguiu casar-se com o homem rico, que lhe garantiria ascensão social. Neste mundo fictício fonsequiano, porém, as relações são de aproximação com o mundo de Emma: Delfina também pensa em encontrar o príncipe encantado, um homem rico e bonito que lhe dará tudo o que precisa. Ela, contudo, só passa a existir socialmente pelo sobrenome do marido, não existe Delfina antes de ser Delamare.

Os caminhos dessas mulheres convergem: se o nome é fator que deveria manter o individualismo, sendo único, pessoal, isso se desfaz nestas duas personagens. Assim

[como] instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além, de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nonimal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de constante *sibi*, que a ordem demanda (BORDIEU, 1996, p. 187).

Esta constância é perdida no caso das personagens, seus nomes são vazios de significados, referem-se ao outro, Emma é Madame Bovary, possui o *status* de mulher casada, mas não assegura sua individualidade, na medida em que ela é a terceira mulher a ter a alcunha de Madame Bovary, depois da mãe de Charles e de sua primeira esposa. Delfina continua com o nome; mas, ao adotar o sobrenome do marido, assume com ele todo o estatuto social que ser a esposa de “um homem de muitas posses e prestígio social” pede, ou seja, uma determinada forma de comportamento e posicionamento de mundo.

Não por acaso, o destino de ambas já está traçado desde o início da narrativa: se o romance francês começa com a vida daquele que viria a ser seu marido, é para demonstrar, antes do aparecimento da heroína, que sua relação estaria fadada ao fracasso final. Na narrativa brasileira, a história se inicia com a heroína já morta, tudo que saberemos dela será uma reconstituição, portanto, construção linguística daquilo que aconteceu.

Delfina e Emma veem no casamento a oportunidade de ascensão social que as colocaria em outro patamar e para realização de seus sonhos românticos “Emma decide casar-se com Charles menos por paixão por aquele homem pouco atraente do que atendendo a uma fantasia do que deveria ser ‘aquela paixão maravilhosa’ de suas leituras adolescentes” (Kehl, 1998, p. 143). Por outro lado, Delfina era

A cinderela órfã que se casara com o milionário Eugênio Delamare, colecionador de obras de arte, campeão olímpico de equitação pelo Brasil o bachelor mais disputado do hemisfério sul. Os jornais e revistas deram um grande destaque ao casamento da moça pobre que nunca saíra de casa, onde tomava conta de uma avó doente, com o príncipe encantado: e desde então o casal jamais deixou de ser notícia. (FONSECA. 1985. p.15)

Para Delfina, o casamento era a realização do conto de fadas: dentre todas, ela tinha sido a escolhida pelo homem mais cobiçado, saída de um lugar pobre, ela ganhou todo o glamour das colunas sociais.

O casamento, todavia, não foi aquilo que elas esperavam, os maridos não atendiam às necessidades românticas que almejavam, elas se frustraram e buscaram outras formas de suprir os ideais românticos com os quais eram alimentadas. A frase célebre de Emma “Deus porque fui me casar!” é exemplar da decepção que ela experimenta. Em consequência, esta é

sua primeira frustração romântica. Delfina, por sua vez, realiza com o marido todas as aspirações de Emma, mas isso não é suficiente para que seus ideais de casamento românticos sejam realizados.

O casamento deles, como disse, chegara àquele ponto em que a rotina criara o tédio e o tédio a apatia e a apatia a ansiedade, depois a incompreensão, a aversão, e por aí afora. Ela tentou reverter este processo indo com o marido a Índia, a China, cada vez mais longe, como se os problemas não os acompanhassem. Fez o marido comprar uma fazenda perto (já que a outra que possuíam era no Mato Grosso), deu mamadeira para os cabritinhos, umas três vezes, depois não achou mais graça. Tentou ter filhos, mas era estéril; dedicou-se a beneficência entrando para uma associação destinada a recuperar prostitutas e mendigos. (FONSECA, 1985, p. 11).

Delfina cumpre, desta forma, a trajetória sonhada por Emma, viaja para lugares exóticos, realiza os ideais românticos, mas eles não são suficientes, de modo que ela se volta para a mesma tentativa de Emma, ser mãe. Contudo, em sua realidade (que é ficcional) este desejo não pode ser realizado, a esterilidade do seu mundo é representada pelo seu útero, de maneira que, nesta busca de ser outro, Emma busca ser, neste momento, a mulher dedicada à família, enquanto Delfina, às causas sociais.

Essa mudança é, evidentemente, um sinal dos tempos, Emma sendo uma heroína, ou seja, mulher no século XIX francês, não tinha outro espaço além do doméstico, de modo que, ao tentar mudar, volta para casa e família; enquanto Delfina, uma mulher da elite de um país subdesenvolvido, volta-se às causas sociais, lugar relegado às mulheres burguesas do seu tempo.

É neste contexto que aparece o primeiro amante de ambas, homens que perceberam naquelas mulheres uma oportunidade de conquista, já que “uma mulher dessas é presa fácil, o sonho romântico acabou, restou a desilusão, o tédio, a perturbação moral, a vulnerabilidade (FONSECA, 1985, p. 10).

Gustavo Flávio, amante de Delfina, porém, é escritor, trabalha com a linguagem e reconhecendo nela a mulher romântica, percebeu “os elementos que constituem sua alienação e que se manifestam justamente nos engodos da linguagem”, pois sabia que “[em] Flaubert, os personagens são falados pela linguagem do senso comum, por isto não se dão conta da disparidade entre a grandeza de suas aspirações e a mediocridade de seu espírito” (KEHL, 1998, p. 132).

Gustavo Flávio usa a linguagem do senso comum para seduzir Delfina:

Então, vem um libertino como eu e seduz a pobre mulher. Ali estava uma pessoa que acreditava no amor. *Que nul ne meure qu'il n'ait aimé* (ver Saint-John Perse), eu disse. O francês é uma língua morta, mas é linda e funciona muito bem com as burguesas. (FONSECA, 1985, p. 10).

Ele domina a linguagem, de modo a usá-la para conquistar a mulher romântica; para isso, assumirá o papel de herói romântico, citando seus autores preferidos, demonstrando a mesma paixão que ela pelos autores. Delfina é uma reflexividade de Emma e

[As idéias] de Emma, aliás, também não eram diferentes das *idées de tout le monde*, mas o seu era outro mundo, o mundo dos clichês poéticos, alimentados por leituras ao gosto das moças do século XIX. O que faltava ao marido era o tempero romântico, sonhador, e sua platitudo em pouco tempo entediou Emma. (KEHL, 1998, p. 143).

Era necessário este romantismo para agradá-la, mostrar-se diferente do marido. Em carta a Louise Colet, de nove de outubro de 1852, Flaubert escreve sobre o primeiro encontro de Emma e Léon

Estou escrevendo uma conversa entre um rapaz e uma jovem senhora sobre literatura, o mar, as montanhas, a música, todos os assuntos poéticos enfim. Poder-se-ia levá-la a sério, e ela é de uma grande intenção grotesca. Será, eu acredito, a primeira vez que se verá um livro que zomba dos protagonistas. A ironia não tira nada do patético. (FLAUBERT, 2008, p.172 - tradução nossa).¹¹

No romance francês, as personagens não têm consciência desta ironia, suas palavras são a demonstração do mundo fictício, o trabalho com a linguagem fica a cargo do autor que quer mostrar a *bêtise* do mundo em que estão inseridas, dentro do contexto romanesco, as identificações românticas são sinceras e ambos se entregam a ela.

A identificação romântica de Gustavo Flávio, porém, é criação, ele sabe que precisa ser esta personagem para deleitar sua pretendente, utilizando as palavras, as citações certas dos autores, que o fariam alcançar seu propósito:

Perguntei qual é o autor de sua preferência e ela citou o Moravia. Lera *La Vita Interiore* e *L'amante Infelice*, no original, fizera questão de dizer. Ter mencionado Moravia, deu-me a oportunidade que esperava de falar de sexo. (FONSECA, 1985, p. 15).

¹¹Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. – On pourrait la prendre au sérieux, et elle est d'une grande intention de grotesque. Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier. L'ironie n'enlève rien au pathétique.

Por meio da linguagem, Gustavo Flávio pode ser, ao mesmo tempo, os dois amantes de Delfina/Emma. Sua pretensão amorosa e suas características de conquistador são correspondentes àquelas de Rodolphe; contudo, para conquistar a mulher que acredita no ideal romântico, traveste-se de Léon, usa a linguagem como artifício de sedução, assumindo e trocando de papéis, para aquele que melhor se adapta a cada contexto. Desta forma, Delfina tem em um homem os dois amantes de Emma.

O fim dos casos amorosos também será outro dado de aproximação entre as duas personagens, Delfina também quer largar o marido para ficar com o amante, começar uma nova vida, longe do tédio do casamento. Porém, Gustavo Flávio vê as implicações disso: “eu nem queria mesmo que ela largasse o marido. Delfina acostumara-se a ser uma mulher rica e certamente a separação de Eugênio seria um intempestivo gesto romântico que a deixaria sem um tostão”. (FONSECA, 1985, p. 57).

Para Rodolphe, a fuga que Emma queria empreender também era um gesto que não poderia ser executado (ou ao menos não lhe interessava que o fosse), de modo que ele usa a mesma estratégia romântica das cartas de Emma, as frases feitas do senso comum burguês, para terminar a relação dos dois.

Para se despedir, ele se vale dos mesmos recursos que utilizou para conquistá-la: os clichês românticos que compõem a carta de despedida seriam ridículos se não fossem cínicos. Ao contrário de Emma, prisioneira das ideias feitas, Rodolphe manipula os clichês a seu favor e dá a entender à amante, da qual já se cansou, que está sacrificando seu amor para evitar desgraçar a vida dela. (KEHL, 1998, p. 155).

Percebemos que aquele que possui o poder para manipular a linguagem a seu favor, tem poder sobre aquele que fica à mercê da mesma. Emma e Delfina não conseguem dominar a linguagem, não percebem que tudo é uma construção, de modo que não podem estar no controle, assumem outros papéis, mas não aquele central de suas vidas.

Desta maneira, para assumirem o controle e poderem, finalmente, viver o papel de heroína romântica que sempre almejaram, Emma e Delfina optam pela morte, que lhes garantirá o papel romântico que foi buscado em vida e nunca alcançado. Afinal, este é o fim glorioso de toda heroína trágica que sofreu por amor e viveu uma desilusão.

Se a morte lhes confere o fim romântico tão almejado, esta não vem, contudo, pelos mesmos motivos das heroínas de seus livros; Emma escolhe a morte para não viver a humilhação pública de ir à bancarrota; enquanto Delfina não quer passar por todos os sofrimentos que um câncer pode trazer, sobretudo, a perda da beleza. Com isso, percebemos

que mesmo no fim romântico, as motivações são burguesas, fruto do lugar comum em que as personagens estão inseridas.

Ao escolher a morte romântica, elas demonstram continuar acreditando até o fim nos romances que leram, de modo a querer morrer exatamente como a heroína de um romance, e aceitando como “real” a forma da morte ali descrita.

A Morte escolheu para mim uma maneira suja, humilhante e dolorosa de dizer adeus, disse Delfina com um sorriso triste. Mas ela queria se despedir do seu modo e não como a Morte havia decidido [...] Lembra-se do seu livro Trápola? Aquela mulher que se suicida com um tiro no coração, com um revólver calibre 22? Você disse que a morte dela foi instantânea, que ela nada sofreu, nem mesmo se sujou de sangue, disse Delfina. (FONSECA, 1985, p. 303).

Emma e Delfina, assim, continuaram a representar a mulher romântica, mas por estarem fora de seu tempo, não se adaptam a ele. Assim, a figura construída não é imutável, ela possui nuances distintas, “articula Emma Bovary dois mundos da subjetividade e o do burguês” (KEHL, 1998, p. 132). De modo que, se todas as decisões dessas personagens são tomadas pelo romantismo inerente a elas, isso também ocorre pelo mundo burguês em que estão inseridas.

Podemos perceber, com isso, em um nível da enunciação, a aproximação de duas personagens que, num contexto global, estão distanciadas temporal e tematicamente. Heroínas, cujo diálogo só se torna evidente por meio da relação intertextual que permeia a narrativa fonsequiana. Assim, é através de sua reescritura que se torna possível compreendermos esta relação de aproximação e distanciamento.

É preciso, contudo, salientar que “a resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído, porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”. (ECO, 1985, p. 56 – 57).

Rubem Fonseca, em *Bufo & Spallanzani* (1985), não faz só uma reverência à tradição, reescrevendo um dos maiores clássicos da literatura ocidental, mas, à medida que esta reescritura é percebida não como fator inicial do texto, (à primeira vista a obra é lida como romance policial), podemos perceber a ironia em estabelecer relação entre um gênero considerado menor na literatura e uma das suas grandes obras.

Por outro lado, é preciso lembrar que *Bufo & Spallanzani* é um romance que, dentre outras possibilidades de leitura, discute o fazer literário, a posição do escritor na

contemporaneidade, utilizando a metalinguagem, inerente ao gênero policial, para se mostrar como ficção, portanto construção.

A escolha da reescritura de um romance flaubertiano não é inocente, nem pode passar despercebida, já que Flaubert foi um autor sempre preocupado com o estilo e com a linguagem. A partir do apagamento do narrador, o autor francês coloca em destaque a linguagem: será por meio dela que a *bêtise* burguesa do romance será mostrada, em uma perspectiva individual em que uma personagem desqualifica a outra, sem que haja uma voz superior que diga quem está certo.

No livro de Rubem Fonseca, sendo um romance policial que , ao mesmo tempo, discute a literatura, a eleição da reescritura de um romance cuja figura de autoridade, representada pelo narrador é corroída e perde seu estatuto, também é significativa. Sobretudo, porque em ambos os casos há uma subversão: em Fonseca, das regras do gênero policial; em Flaubert, do narrador que perde sua autoridade.

Se, na literatura atual, em que a lógica do mercado, também pode reger a narrativa e “todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contenta em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie”. (PAES, 1990, p. 37)

Rubem Fonseca subverte a ordem e cria um romance que, tão anfíbio quanto o sapo do título, pode ser lido como Gustave Flaubert ou como Agatha Christie, de modo que o autor será os dois. Dependerá do leitor estabelecer conexões com as diferentes formas de leitura presentes na obra, aderindo às armadilhas do romance policial, ou percebendo que elas estão lá para ludibriar o leitor.

Podemos perceber que a afirmação de que Fonseca aderiu ao mercado em detrimento da literariedade não se sustenta, o que ocorre é uma mudança de perspectiva, neste momento, voltada para o leitor. Assim “Rubem Fonseca mostra que o leitor já possui as armas: sua função diante de qualquer texto não é diferente daquela que exerce ao ler um romance policial”. (BOECHAT, 1990, p. 106).

Em seu processo de discutir o fazer literário, Rubem Fonseca coloca no romance dois tipos básicos de leitor, como Gustave Flaubert: de um lado, estão Delfina/ Emma leitoras que tomam o que leem como real, a típica leitura romântica; do outro, Minolta, antiburguesa, que como Louise Colet escrevia poesia, e foi uma leitora privilegiada de Gustave Flaubert, como a outra foi de Gustavo Flávio.

Essas leitoras privilegiadas não se deixavam enganar pelo texto literário, compreendiam o fazer narrativo, a criação literária, não tomavam o fictício pelo real e

perceberam que a realidade autoral não é aquela colocada nos livros. Deste modo, podemos compreender a afirmação de Figueiredo (2003):

[Minolta] é, nesse sentido a nova leitora, a mediação que põe em xeque as dicotomias que balizaram o saber ocidental e por isso é a ela que ele o narrador vai se confessar: é a ela que ele precisa convencer, aliciar, porque, como dirá um outro personagem de Rubem Fonseca, “quem comanda a narrativa não é a voz é o ouvido”. (FIGUEIREDO, 2003, p. 103).

Neste jogo de reflexividade que perpassa a narrativa Fonseca, em que o diálogo com *Madame Bovary* e sua relação com o próprio Gustave Flaubert são colocadas dentro da narrativa, a escolha do nome Minolta (ela tem nome de máquina fotográfica), para ser a “contrapartida literária” daquela que foi uma das maiores leitoras de Flaubert, Louise Colet, não pode passar despercebida por um leitor que não quer ser ingênuo.

2.4 Bufo & Spallanzani e a reflexão acerca da literatura

Bufo & Spallanzani (1985) é um livro que permite diferentes leituras, atendendo aos desejos de diferentes tipos de leitores, daqueles buscando o simples entretenimento de um romance policial, em que tentarão descobrir o culpado (mesmo que neste caso seja em vão), daqueles procurando ver nas entrelinhas as pistas para a outra história que está sendo contada. Ricardo Piglia, em seu livro *Formas Breves* (2004), faz uma análise em relação ao tipo de conto de Poe e Quiroga

o conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 [...] e constrói em segredo a história 2 [...]. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. [...] Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmo acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. (PIGLIA, 2004, p. 89 – 90).

Muitos dos contos de Poe e Quiroga que utilizam esta estrutura são contos policiais, de modo que, mesmo se tratando de gêneros literários distintos, é possível perceber que Fonseca também se vale da construção de uma segunda narrativa no interior do romance. Esta narrativa, ao mesmo tempo em que está relacionada com a primeira, só pode acontecer por causa da primeira, sendo criada de modo distinto.

Os diferentes sistemas de causalidade se mostram ao percebermos que o narrador é um escritor em crise. A história contada é a investigação de um assassinato; porém, quem a conta está mais preocupado em escrever seu livro, já que nas palavras de Gustavo Flávio “eu recebera vários *advances* pelo *Bufo & Spallanzani* e devia uma alta soma à minha agência em Barcelona” (FONSECA, 1985, p.55), do que com a investigação que está sendo realizada.

A crise pela qual está passando e a necessidade iminente de escrever *Bufo & Spallanzani*, faz com que Gustavo Flávio comece uma reflexão sobre o fazer literário e a importância, ou ao menos o papel, do escritor na sociedade capitalista do final do século XX e da própria literatura, percebendo a marginalidade de ambas, à medida que o escritor e a literatura não têm suas funções vistas como importantes dentro do sistema do capital.

O papel que Gustavo Flávio atribui a si mesmo nas festas da elite, “Estive uma ou duas vezes na casa dela, numa dessas festas de convidados balanceados [...] Eu representava a literatura, o escritor da moda servindo de enfeite” (Fonseca, 1985, p. 23), demonstra uma perspectiva em relação à literatura. Ele era seu próprio representante e se coloca como enfeite dentro do mundo burguês, ou seja, não tem uma função definida, mas precisa estar presente para agradar.

2.4.1 Percepções de um escritor

A reflexão sobre o fazer literário está presente na obra de Rubem Fonseca. Há em seus textos diversas personagens ligadas à literatura, seja alguém sonhando escrever um romance que mudará a compreensão do mundo, seja um escritor o qual perdeu sua identidade por ser famoso. Ou seja, a literatura está sempre presente, em um processo metalinguístico em que o fazer literário será evidenciado.

Em *Bufo & Spallanzani* (1985), o protagonista é um escritor, as discussões do fazer literário e da função do escritor estão, deste modo, presentes por meio deste narrador que faz referências constantes à literatura ocidental; ele pode citar o nome de um autor, ou falar de sua vida e filosofia.

A narrativa será uma constante busca pela literatura; porém, ela é feita por Gustavo Flávio. Deste modo, quando este não existia (ele era o funcionário de seguradora Ivan

Canabrava), a discussão sobre o fazer literário também não estará presente dentro do romance. Assim, no capítulo intitulado *Meu Passado Negro*, em que é contada a história pregressa do narrador, a literatura não tem a força demonstrada nos outros capítulos do romance, mesmo que possa parecer, já que é neste momento que ele precisa mudar de vida e decide se tornar Gustavo Flávio.

Por outro lado, o último capítulo do romance, intitulado *A Maldição*, em que Gustavo Flávio está ainda mais preocupado por não conseguir escrever *Bufo & Spallanzani*, inicia-se com a reflexão de vários autores de diversas épocas diferentes: “Todo romance começa com uma maldição, uma principal entre outras: a de terminar sempre frouxamente” (FONSECA, 1985, p. 257). Após ter lido o início de diversos romances: “Apanhei na minha estante, aleatoriamente, alguns livros de escritores universalmente famosos e li as frases iniciais de cada um” (FONSECA, 1985, p. 258), chegando à conclusão: “a verdade é que nenhum livro jamais deixou de ser lido por lhe faltar uma abertura intrigante. (FONSECA, 1985, p. 260).

A consciência do processo, no entanto, não é o suficiente para que Gustavo Flávio consiga escrever seu romance. Ele está em uma batalha constante com (ou contra?) as palavras, ele joga com elas todo o tempo e, mantendo uma ligação com as palavras, ele concebe o ato de escrever como difícil e torturante algo que não será feito de modo tranquilo.

A dor e o sofrimento, físico e psicológico, de quem escreve é colocada como algo que não salva ou leva à redenção. Ao contrário, o final de tudo é a loucura. Um fim trágico será o destino do escritor, uma vez que escrever deve fazer mal. Assim, a discussão do fazer literário também demonstra a posição do escritor dentro da sociedade.

O sofrimento e a marginalidade, tendo em vista que os escritos não estariam totalmente integrados à sociedade, tornarão possíveis para o escritor ter o olhar e o distanciamento necessários para escrever.

Alguém totalmente adaptado ao seu tempo e à sociedade não consegue refletir sobre ela; por isso, Gustavo Flávio diz que os grandes amores vividos pelos autores são raramente escritos, pois eles estão muito próximos para poder ter a visão completa, o que se demonstra como verdade dentro do romance, mesmo sabendo do potencial da história de Delfina, ele não consegue escrevê-la e utilizá-la como material para seu próximo livro.

Gustavo Flávio tem consciência deste sofrimento e seu bloqueio criativo é demonstrado na primeira página do romance, no momento em que ele conta a sua amante um pesadelo com Tolstói,

Neste pesadelo Tolstói me aparece todo vestido de preto, suas longas barbas brancas desalinhadas, dizendo em russo, ‘para escrever *Guerra e Paz* fiz este gesto duzentas mil vezes’; ele estende a mão descarnada e branca como a cera de uma vela, que não sai inteira da comprida manga do paletó, e faz o movimento de molhar uma pena num tinteiro. À minha frente, sobre uma mesa, estão um tinteiro de metal brilhante, uma pena comprida, provavelmente de ganso, e uma resma de papel. ‘Anda’, diz Tolstói, ‘agora é tua vez’. Perpassa por mim uma sensação aterradora, a certeza de que não conseguirei estender a mão centenas de milhares de vezes para molhar aquela pena no tinteiro e encher as páginas vazias de letras e palavras e frases e parágrafos. Então me vem a convicção de que morrerei antes de realizar esse esforço sobre-humano. Acordo aflito e infeliz e fico sem dormir o resto da noite. Como você sabe, não consigo escrever à mão, como deveriam escrever todos os escritores, segundo o idiota do Nabokov. (FONSECA, 1985, p. 08 - 09).

O bloqueio criativo do narrador coloca o foco da narrativa no escritor, no processo da escrita, na primeira página do romance, antes mesmo da aparição do assassinato, percurso de um romance policial tradicional, sendo assinalada a discussão que será feita acerca do fazer literário em diferentes aspectos.

Para Figueiredo (2003), Fonseca evidencia o escritor dentro da narrativa,

[sua] literatura dialoga com textos fundadores do romance moderno, para colocar em evidência, como acontece em *Bufo & Spallanzani*, não apenas o drama da personagem leitora Delfina/Bovary, que “adoece” de um mal causado pelos livros, mas também o drama do autor do romance. (2003, p. 109).

O drama do escritor é explicitado de diferentes formas; porém, sempre a partir da reflexão do fazer literário. As citações a diferentes autores da literatura ocidental podem ser percebidas, deste modo, de outra perspectiva: como a problematização do romance e dos autores em um momento em que as relações entre arte e dinheiro estão mudando, da mesma forma como o processo de escritura em que as novas tecnologias facilitam o processo, criam uma distância entre autor e obra.

A metalinguagem que pode ser vista por meio da reflexão literária existente no romance nos permite ver as diferentes relações entre escritor e autor, com o mercado (as editoras), mas, sobretudo, com a crítica, que segundo Gustavo Flávio, nunca está satisfeita. Desse modo, a reflexão se volta contra ela:

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).

Esta discussão é feita por Gustavo Flávio. As críticas são feitas a ele e aos seus romances; contudo, é preciso perceber que as mesmas críticas são feitas ao próprio Rubem Fonseca, cujos romances não possuem o mesmo prestígio dos contos e a mudança de perspectiva de *Bufo & Spallanzani* (1985) não foi bem aceita pela crítica.

Com isso, a consideração do narrador acerca da crítica ganha outros contornos, quando percebemos que ela atinge o texto em diferentes níveis e os dois autores de *Bufo & Spallanzani*: aquele que está sendo escrito por Gustavo Flávio e aquele escrito por Rubem Fonseca.

Por meio da metalinguagem, a discussão da própria linguagem será colocada dentro do romance e, mais uma vez, podemos encontrar o eco de Rubem Fonseca, cuja linguagem foi e às vezes ainda é, considerada imprópria:

[um] escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória, do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não conformismo, da não falsidade, da não opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. Propércio pode ter tido o pudor de contar certas coisas que seus olhos viram, mas sabia que a poesia busca a sua melhor matéria nos “maus costumes” (ver Veyne). A poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa”. (FONSECA, 1985 p. 145-146).

É evidenciada a função primordial da linguagem e a sua diferenciação da linguagem literária em relação às outras. Ela é única, pois não tende à doutrinação e não quer organizar o mundo, diferenciando-se e distanciando-se dos outros modos de linguagem. Desta forma, surge a crença de como a linguagem literária deve seguir uma norma de erudição em que palavras consideradas de baixo calão não podem ser utilizadas. Se o escritor é um subversivo, ele também subverte a linguagem usando-a de forma inesperada, rompendo os paradigmas do que é socialmente aceito como correto.

O vocabulário utilizado na literatura é evidenciado pela reflexão, mostrando que quem usa um léxico muito rebuscado está, na verdade, escondendo um discurso vazio, no qual as palavras são escolhidas de maneira a formar um enunciado hermético:

Li numa entrevista de Borges que ele se orgulhava de nunca ter escrito uma palavra difícil que levasse o leitor a procurar o dicionário. Me parece que

palavreado difícil é bom apenas para esses filósofos franceses que entram na moda e dela saem ciclicamente´(como o terno de Guedes, o tira, pensei) ´e que, não tendo o que dizer, optam por ser verborragicamente crípticos; tal como os médicos fazem ininteligível a caligrafia das suas receitas para se ungirem de mais autoridade”’. (FONSECA, 1985 p. 170-171)

O caráter metalinguístico da narrativa, como a discussão sobre o fazer literário, também é focalizado, dado que o narrador não discute somente o livro que está escrevendo, mas também os recursos que outros autores utilizaram para compor suas obras. Com isso, percebemos que o foco é dado ao próprio código que está sendo utilizado, pois é por meio da linguagem que, além de desvendar o crime, se desvenda o processo de escrita do livro.

O narrador faz diversas observações sobre a linguagem empregada por outros escritores e isso ocorre porque há um questionamento sobre o padrão lingüístico utilizado pelos escritores considerados clássicos: “Rubem Fonseca transgride as fronteiras do português castiço e da linguagem polida da literatura canônica ao adotar o palavrão como um recurso de comunicação tão importante como qualquer outro” (LUCAS, 2004, p. 74). Assim, o autor subverte a linguagem literária usual, para criar algo novo, indo de encontro à expectativa do leitor.

2.5. *Bufo & Spallanzani* e a presença flaubertiana

A discussão do fazer literário e as referências à literatura dentro do romance ganham novas nuances ao percebermos que o autor eleito como modelo a ser seguido é Gustave Flaubert. Sendo uma opção do narrador que, ao se tornar escritor, escolhe o autor francês como mestre.

O motivo alegado: “naquela época, como Flaubert, eu odiava as mulheres” (FONSECA, 1985, p.142) pode não ter sido literário, mas a presença flaubertiana no texto evidencia o fato de que a opção também foi feita por motivos literários, seja de semelhanças entre o autor que Gustavo Flávio gostaria de ser, ou as diferenças do autor que se tornou.

As diferenças já começam em outro nível da escolha (desta vez, aquela feita por Rubem Fonseca). A reflexão sobre o fazer literário está presente de maneira contundente no romance; contudo, esta reflexão não deixa de lado uma percepção da literatura do século XX, sua relação com o mercado. A discussão do valor das artes está presente na narrativa, elemento importante na contemporaneidade. Fonseca, de maneira não ingênua, coloca duas visões distintas para efetuar esta reflexão.

Gustavo Flávio não nega a pressão feita pelos editores para publicar um novo romance e que este seja nos moldes desejados pelo leitor: “Voltei para o quarto e tentei escrever *Bufo & Spallanzani*. Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. ‘Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem’, dizia o meu editor” (FONSECA, 1985, p.170), ao mesmo tempo em que confirma a sua necessidade de dinheiro: “o diabo é que para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar seu vício barregão, cada maldita palavra um *oh* entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho” (FONSECA, 1985, p. 188).

Ao colocar Flaubert como mestre de Gustavo Flávio, Fonseca cria uma oposição de forças, presente na literatura contemporânea, entre a visão da literatura como mercadoria, que precisa ser vendável (literatura de massa), e a literatura como arte (literatura culta). Flaubert é o mais alto representante desta última, tanto que em carta a René de Maricourt o estimula a ser um escritor, mas deixa evidente que não se pode ganhar dinheiro com isso

[Há], no entanto, uma ilusão que eu tenho que desfazer, é esta que você tem relativamente à possibilidade de ganhar algum soldo. Quanto mais se coloca consciência no trabalho, menos lucro se tira dele. Eu mantenho este axioma, a cabeça embaixo da guilhotina. Nós somos trabalhadores de luxo; mas, ninguém é rico o suficiente para nos pagar. Quando se quer ganhar dinheiro com sua pena é preciso fazer jornalismo, folhetins ou teatro. (FLAUBERT, 2008, p.585). (tradução nossa).¹²

Para Flaubert, não há a possibilidade de ganhar dinheiro com as artes, porque elas não têm preço. A concepção de que a literatura é algo em que não pode ser fixado um valor, dada sua importância, faz com que, dentro do romance, haja um paradoxo, já que mesmo o autor francês servindo de exemplo, Gustavo Flávio não vê problemas na relação entre dinheiro e arte; ao contrário, aprova-a “a necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes” (FONSECA, 1985, p. 08).

Dessa forma, percebemos que a opção de Fonseca não é ingênua ou casual, torna-se elemento chave dentro de uma perspectiva. *Bufo & Spallanzani* (1985) é um romance em que estão presentes tanto a literatura culta como a literatura de massa, de modo que são visíveis os diferentes tipos de leitura da narrativa. Com isso, Fonseca instaura a obra em seu tempo, em

¹²Il est cependant une illusion que je dois vous ravir, c’est celle que vous avez relativement à la possibilité de gagner quelque sol. Plus on met de conscience dans son travail, moins on en tire de profit. Je maintiens cet axiome la tête sous la guillotine. Nous sommes des ouvriers de luxe; or, personne n’est assez riche pour nous payer. Quand on veut gagner de l’argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre.

que a discussão sobre arte e mercado não encontra uma resposta definitiva, porém, tenta de alguma forma solucionar o impasse:

[a] solução híbrida adotada implica tentar conciliar, no interior de uma mesma obra, os dois pólos entre os quais ela se debate — as exigências do mercado e a rejeição a uma completa subordinação às suas leis. Busca-se, então, o romance policial mas tenta-se evitar que toda a sua fruição seja submetida à revelação final da verdade sobre o crime. (FIGUEIREDO, 1999).

A presença de Flaubert, contudo, terá outras funções dentro da narrativa, a discussão ganha novos contornos quando se contrapõe um escritor que é incentivador da relação literatura e mercado, e um dos maiores críticos. Ainda, segundo Figueiredo:

A reflexão que, no passado, deu origem à busca de autonomia da arte não pode ser elipsada na atualidade, pelo menos quando se trata de escritores menos ingênuos, com consciência da própria história interna do gênero. Daí que esta reflexão será trazida para o interior das obras contemporâneas, onde a questão da autonomia da arte fará o papel de fantasma do passado. (FIGUEIREDO, 1999).

Desta forma, podemos considerar que, dentro do romance, Flaubert representa este fantasma do passado, de modo que a discussão se tornará ainda mais intensa em torno da necessidade de se pensar sobre a literatura e o fazer literário. A partir das reflexões flaubertianas e do medo de impotência criativa vindo de um sonho com Tolstói (o que também podemos considerar como uma maneira de tornar presente esse fantasma do passado) observa-se que desde as primeiras páginas do romance essa reflexão se faz presente.

Finalmente, neste jogo de reflexividade presente em *Bufo & Spallanzani* (1985), por meio das diferenças entre Gustavo Flávio e Gustave Flaubert, é possível fazer uma aproximação do escritor francês com Fonseca, pois é este que, através da angústia de suas personagens, consegue escrever *Bufo & Spallanzani*

Rubem Fonseca, como Flaubert, problematiza o romantismo de suas personagens e a impossibilidade de continuar sendo romântico nos dias de hoje. Faz o que Gustavo Flávio não conseguiu fazer, se alimenta do impasse de seu personagem, encenando a tensão que caracteriza o romance moderno, cujo eterno subtexto é o idealismo romântico que precisa negar para não se confundir com a cultura de massa. Para evitar que sua obra perca a força simbólica da arte, em meio aos apelos comerciais desse nosso mundo prostituto, que transformou o sonho em mercadoria, Rubem Fonseca fica com a contemplação da fumaça dos charutos, deixando os amores, as tumultuadas paixões, para Gustavo Flávio. Brinca, assim, com suas máscaras. Gustavo Flávio é uma delas. (FIGUEIREDO, 1999).

2.5.1 Além do diálogo: Gustavo Flávio e a presença de Flaubert

No momento em que Gustavo Flávio decide transformar-se em um escritor, é em Gustave Flaubert que ele se espelha, estando presente em seu nome o exemplo de escritor, em uma cultura que foi um modelo para o Brasil. Desta forma, entendemos que esta escolha não foi inocente, somente uma opção entre outras, ele tem um exemplo, um modelo de literatura, ao mesmo tempo em que “possuirá” sua própria Delfina.

O modelo escolhido é impossível de ser seguido, porém, Gustavo Flávio não é um ascético como Flaubert, “ao contrário, é um hedonista, um sátiro. Além disso, vive num momento em que o culto do prazer se generalizou, estimulado pelo capitalismo de consumo [...] pertence a um tempo que fez do hedonismo o valor central da cultura”.(FIGUEIREDO, 2003).

Assim, Gustavo Flávio utiliza as frases de Flaubert para realizar uma discussão sobre o fazer literário da criação. *Bufo & Spallanzani* é um romance metaficcional, ele pensa, questiona e critica a posição do escritor no final do século XX com um olhar irônico. A reflexão será feita a partir do próprio processo de criação (ou tentativa de criação) de *Bufo & Spallanzani* por Gustavo Flávio, que colocará em jogo todas as relações acerca do romance.

Por outro lado, é preciso entender que a escolha por Gustave Flaubert também não é aleatória. Ela serve, além de modelo, à tentativa de Gustavo Flávio de escrever a história de Delfina Delamare, ou seja, sua própria *Madame Bovary*. História essa que ele sabe possuir o potencial para agradar ao público, atendendo às demandas do mercado.

Definindo a mulher burguesa como ligada à literatura de massa, Gustavo Flávio tenta ter o distanciamento necessário para escrever seu romance, mas ele está tão imbricado nessa história, que é impossível realizar sua criação literária. Ele se torna um escritor em crise, que não pode mais escrever, servir-se da massa narrativa ao redor para criar um projeto literário.

Deste modo, a presença flaubertiana ganha uma nova perspectiva, ela será um fator de constituição da discussão do fazer literário; assim, o protagonista reflete sobre a posição do autor a partir do escritor francês, o modelo do modernismo iniciado no século XIX, ao mesmo tempo em que ele quer escrever seu romance, o que não é possível, porque o bovarismo de Delfina o atinge, ele não seguiu a lição de Flaubert, não resistiu ao charme da mulher e sucumbiu.

Gustavo Flávio, assim, se torna incapaz de escrever a ficção, ele mata o romance, no entanto, este será escrito por Rubem Fonseca, que conseguiu manter o distanciamento preciso e se valer dos aspectos necessários para escolher a narrativa. Esta, porém, segue as características do seu tempo e problematiza as questões da contemporaneidade.

A presença das citações flaubertianas, desta forma, terá a função de definir os primeiros elementos que aproximam a narrativa de Fonseca da obra do autor. Evidentemente, esta aproximação não será direta, mas feita através de diversos recursos na narrativa. Segundo, Carvalho, um destes recursos será a paródia:

Assim, avaliamos que Rubem Fonseca reapresenta a trama do romance *Madame Bovary* por via paródica. No entanto, o tipo de paródia a que nos referimos é aquela desenvolvida preponderantemente nas narrativas do século XX. De acordo com Linda Hutcheon. (CARVALHO, 2013, p. 144/145).

As citações também podem ser vistas como uma forma de dialogar com a literatura, sobretudo a francesa do século XIX. Ao estabelecer esta relação com Flaubert, em uma narrativa em que o fazer literário e a reflexão sobre o romance são aspectos primordiais, o pensamento de um parece um reflexo do outro, como em um espelho, o modo oposto de compreender a literatura, em momentos distintos, uma vez que o pensamento de Flaubert pode ser visto como um contraponto àquele de Gustavo Flávio, pois um nega a relação entre literatura e mercado e o outro está inserido nesse contexto.

Esta contraposição pode ser vista pelo fato de Gustavo Flávio se “vender” ao sistema e não conseguir ter autonomia em sua arte e abnegação em relação ao sexo, como Gustave Flaubert. Assim, a primeira parte do romance, intitulado “Foutre ton Encrier” demonstra o pensamento flaubertiano, o qual jamais será seguido por Gustavo Flávio, um hedonista.

Deste modo, Fonseca estabelece um novo elemento à discussão do fazer literário, em relação à literatura do século XIX, podendo ser visto por meio das citações, ou seja, a questão da criatividade por parte do autor. Gustavo Flávio é um escritor, sofrendo uma crise de impotência criativa, a qual se dá em momentos de grandes mudanças no século XX, com as inovações tecnológicas, a preocupação em atender aos editores, satisfazer as vontades do público, sem perder o foco na elaboração literária. Com isso, percebemos que o autor, ao revisitar os problemas do século XIX, faz uma aproximação com os acontecimentos atuais, pois o romance contemporâneo também estaria passando por uma crise.

Entender a posição de um autor francês do século XIX, para quem a arte deveria ser pura, e a posição de um autor do final do século XX, em que as artes estão ligadas ao mercado, é um aspecto importante para verificarmos a discussão sobre o romance que perpassa a narrativa. Compreendemos que as citações em francês são um elemento importante para estabelecer esta relação.

2.5.2 *Bufo & Spallanzani e as Correspondances*

A discussão do processo literário feito e a forte presença da literatura, sobretudo da literatura ocidental, dentro do romance, nos leva a dois aspectos narrativos que se contrapõem à literatura de Flaubert, considerado por muitos como “pai” do realismo francês. Mário Vargas Llosa, em seu livro *A Orgia Perpétua* (1979), ao analisar o porquê de admirar tanto as obras flaubertianas, sobretudo *Madame Bovary* (1857), nos diz

[procurei] por instinto nos livros, filmes, nos quadros [...] totalizações, conjuntos que graças uma, arbitrária, mas convincente, dessem a ilusão de sintetizar o real, de resumir a vida. Esse apetite deve ter sido plenamente satisfeito com *Madame Bovary*, exemplo de obra enclausurada, de livro-círculo. (LLOSA, 1979, p. 15).

Para ele, um dos aspectos importantes é a ilusão do real, um hipotético olhar objetivo do que está sendo escrito. Exatamente este é o elemento rompido em um romance em que a metalinguagem e a metaficção são dois aspectos imprescindíveis na construção da narrativa, não há pretensão de uma verdade como no realismo, ao contrário, ela se evidencia enquanto construção ficcional.

São elementos que negam a possibilidade do realismo à medida que demonstram a ficcionalidade da narrativa, “o que a metalinguagem indica é a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de criação literária” (CHALHUB, 2005, p. 42). A tentativa de preservar essa aura está no cerne da perspectiva considerada realista, em que se acredita numa descrição objetiva do real e a total imparcialidade do narrador (autor) frente aos acontecimentos narrados.

A metaficção também se distancia da possibilidade realista na medida em que o considera como um processo que não pode ser realizado. Gustavo Bernardo demonstra esta percepção por meio da análise de um quadro do artista belga Magritte

A frase ‘isto não é um cachimbo’, debaixo de uma pintura convencional de um cachimbo, formula uma série de ironias ao mesmo tempo, ironiza, por exemplo, o hábito de tomar as palavras pelas próprias coisas que as palavras

designam, gerando equívocos em cascatas. Ironiza, ainda, a reação frente às artes em geral daquele que o próprio pintor chama de ‘l’homme de la rue’: o tal ‘l’homme de la rue’ exige realismo rasteiro e não admite o exercício da imaginação nem ao artista nem a si mesmo. [...] A frase ‘isso não é um cachimbo’ ironiza, por fim, e de maneira múltipla, a pretensão absurda do realismo de mostrar a vida como ela é e as coisas como elas são. (BERNARDO, 2010, p. 90).

As diferenças entre os procedimentos empregados para a construção de uma obra considerada realista e um romance metalinguístico/metaficcional são evidentes, e excludentes. Desta forma, podemos considerar que mesmo as referências e a “reescritura” de *Madame Bovary* (1857), no romance fonsequiano se tornam elementos deste processo metaficcional no interior da narrativa.

Uma ligação do autor francês com Gustavo Flávio são as *Correspondances* flaubertianas, à medida que a presença do autor francês dentro do romance acontece por meio de referências a elas. Gustavo Flávio “evoca” Flaubert ao refletir sobre o fazer literário e a própria literatura.

Em uma narrativa metalinguística em que a construção do processo ficcional é mostrada, as referências metaficcionais também serão utilizadas com este intuito. Deste modo, a utilização das *Correspondances*, no lugar dos romances de Flaubert (que sendo mais conhecidos possibilitariam um maior reconhecimento por parte do leitor) também é uma ferramenta.

O teórico Marco Antonio de Moraes faz a seguinte afirmação ao analisar as correspondências de Mário de Andrade: “o discurso epistolar de Mário de Andrade passava a acolher, para além das pegadas da criação, o olhar sobre o próprio processo”. (MORAES, 2007, p. 64). A reflexão sobre o fazer literário é exatamente este “olhar sobre o processo”; deste modo, a escolha das *Correspondances* deixa de ser uma opção pessoal do narrador, para se tornar uma retomada do ponto de vista do outro sobre o processo de criação literária.

É preciso salientar que Flaubert também pensa no processo, como se pode ver em carta a Louise Colet em que diz: “O trabalho não foi produtivo, eu tinha chegado a um ponto em que não sabia mesmo o que dizer. [...] Eu esbocei, mimei, entrei, me atrapelei. Talvez eu me encontrei agora”. (FLAUBERT, 2008, p. 39-40) (tradução nossa)¹³

É necessário evidenciar que se trata de uma escolha feita pelo narrador, à medida que Gustavo Flávio, escritor passando por uma crise, faz uma reflexão sobre o fazer literário, evidenciando ainda mais o processo metaficcional da narrativa. Trata-se de uma personagem

¹³Le travail n’a pas marché; j’en étais arrivé à un point où je ne savais trop que dire. [...] J’ai esquissé, gâché, pataugé, tâtonné. Je m’y retrouverai peut-être maintenant.

– escritor fazendo referência a um autor, não se apropriando de sua literatura, mas de sua correspondência em que a discussão do fazer literário está presente, pois é por meio dela que o autor reflete sobre o seu processo de escrita.

A única alusão a Flaubert feita diretamente por Fonseca no romance é o título do primeiro capítulo: *Foutre ton encrier*, que por estar “fora” da narrativa não pode ser atribuída ao narrador. Mesmo assim, ao ganhar a palavra, Gustavo Flávio retoma a frase, desta vez de maneira mais completa, retirando-a do isolamento dado pelo autor e colocando dentro do processo de discussão feita acerca da literatura, também é ele quem diz que se trata de uma frase de Flaubert, mas não fornece outras informações “Olha, nunca entendi Flaubert ao dizer ‘réserve ton priapisme pour le style, foutre ton encrier, calme-toi sur la viande...une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang’”. (FONSECA, 1985, p 08).¹⁴

Esta citação está logo após começo do romance que se inicia com Gustavo Flávio relatando a alguém que, naquele momento, não é nominado, mas que posteriormente saberemos se tratar de sua amante Minolta, o pesadelo recorrente que tem com Tolstói.

A partir desse pesadelo, é demonstrada a crise pela qual está passando o narrador. Ele tem medo de não conseguir fazer o esforço sobre-humano de terminar o livro. É neste momento que Gustavo Flávio se auto-intitula um sátiro e um glutão, de forma que a citação flaubertiana faz com que a oposição entre os dois seja explícita. Sendo um sátiro, ele não entende a concepção de Flaubert de que é preciso a abstinência sexual para poder se dedicar à literatura.

Esta frase está em uma carta a Ernest Feydeau, depois de redigir uma pequena opinião sobre os escritos de Feydeau e de contar como está sua vida, Flaubert dá um conselho: “reserve ton priapisme pour le style, f... ton encrier, calme-toi sur la viande, et sois bien convaincu, comme dit Tissot (de Genève, (Traité de l’onanisme, page 72, voir la gravure), une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang.” (FLAUBERT, 2008, p. 14).

A frase flaubertiana dirigida a Feydeau, e a citada em *Bufo & Spallanzani* (1985) são quase idênticas. Existe, no entanto, uma alteração feita por Gustavo Flávio, que não alterando o sentido da frase original, muda seu efeito.

A referência dada por Flaubert não está explícita, ele utiliza as reticências, que em nada altera o sentido do texto, porém, a segunda mudança será mais significativa. A frase escolhida é longa e não possui o mesmo prestígio de outras frases do autor, como *Madame Bovary c’est moi*, contudo, o narrador não faz uma paráfrase, opta pela citação direta.

¹⁴A frase está em francês no romance. Reserve seu priapismo para o estilo, f... seu tinteiro, acalme-se sobre a carne [...] uma onça de esperma perdido cansa mais que três litros de sangue. (tradução nossa).

Esta, porém, tem uma alteração: no lugar de usar as reticências como fez Flaubert *f... ton encrier*, Gustavo Flávio coloca em evidência o verbo *foutre ton encrier*. Em um primeiro momento, por citar, o narrador coloca um verbo suprimido na versão original, contudo, o verbo está no infinitivo, em uma frase em que não há outros erros.

Sabendo que o narrador é um escritor, percebemos que este erro não pode ser visto ingenuamente. Ao conjugar o verbo *foutre* no imperativo temos a forma “*fous*” na segunda pessoa do singular, que deveria ser utilizada na frase; o verbo conjugado, no entanto, não tem a mesma clareza de significação como no infinitivo para um falante de português.

Mesmo que o verbo em francês não tenha a mesma “força” que no português, os leitores o compreendem de acordo com a significação da sua língua materna, esta é reforçada pela frase continuação feita por Gustavo Flávio “Não fodo meu tinteiro, porém, em compensação, não tenho vida social, não respondo cartas, só revejo meu texto uma vez, quando revejo”. (FONSECA, 1985, p. 08).

Este “fodo meu tinteiro”, reforça o entendimento sexual feito na frase de Flaubert por meio do *foutre*. Gustavo Flávio não segue o conselho flaubertiano, contudo, tenta compensar isso abrindo mão de outros aspectos de sua vida, criando seu próprio modo de fazer literatura.

Este movimento muda quando Gustavo Flávio conhece Delfina, há uma mudança na dinâmica de suas relações. Ele passa a ter vida social e isso afeta sua literatura, ele não consegue mais escrever: “desde que a conhecera eu nunca mais escrevera coisa alguma” (FONSECA, 1985, p. 56). Assim, a vida amorosa estava finalmente afetando seu processo de escrita, ele se vê em crise, tendo a ideia para um livro que não consegue escrever.

Bufo & Spallanzani deve ser escrito, os prazos estão terminando e os editores o estão pressionando, de forma que Gustavo Flávio decide voltar aos ensinamentos de Flaubert, mesmo que temporariamente. Ele relata: “Tentei pensar em *Bufo & Spallanzani*, afinal eu viera para o Refúgio para escrever e, secundariamente, fazer um exercício de ascetismo, renunciando provisoriamente a um dos prazeres do corpo (e da alma também, porque não?) que era o sexo”. (FONSECA, 1985, p. 160).

Ou seja, mesmo que, inicialmente, Gustavo Flávio diga que não entende Flaubert em uma concepção de que é preciso se abster do sexo para dedicar toda sua energia ao processo de escritura, ao entrar em crise e perceber que não consegue mais escrever com a facilidade de outrora, ele volta aos ensinamentos daquele que ele mesmo escolheu como mestre. Ele mesmo admite isso a Minolta (e ao leitor) pouco antes de sua viagem

[*Bufo & Spallanzani*] estava, e está atolado. Eu comecei a escrevê-lo quando conheci Delfina. Pela primeira vez na minha vida uma relação amorosa interferiu no meu trabalho. Estar apaixonado, ou até mesmo apenas interessado numa mulher, sempre me estimulou muito a escrever, você sabe disso. Mas eu passei a ficar desligado do meu trabalho, dando razão a Flaubert. (FONSECA, 1985, p. 55).

A viagem para o Refúgio de Pico do Gavião e o isolamento de um lugar quase inacessível faz com que a reflexão sobre o fazer literário se torne ainda mais presente dentro do romance, já que Gustavo Flávio está em crise e viaja para ter a tranquilidade para escrever e retomar suas raízes, de modo que nem o computador ele leva, sendo obrigado a escrever à mão: “Apanhei um caderno do bolso e tentei vencer minha incompetência caligráfica, agravada nos últimos anos pelo vício do TRS-80 e fazer anotações sobre *Bufo & Spallanzani*”. (FONSECA, 1985, p. 148).

Um outro fator que aumenta o foco sobre o fazer literário é o fato de haver quatro artistas e um fã incondicional de Gustavo Flávio entre outros hóspedes do Refúgio do Pico do Gavião; Juliana, cantora de ópera, seu marido Órion, maestro e violinista e o casal Roma e Vaslav, bailarinos do Colón de Buenos Aires.

Assim, em um ambiente fechado há representantes de três artes: música, dança e literatura. Na tentativa de defender sua arte como sendo a mais difícil de ser elaborada, portanto a arte mais pura, já que somente por meio da dor, do esforço, mas também do talento é que poderiam chegar a ela, os representantes das outras artes tentam rebaixar a literatura.

Eles a consideram a arte mais fácil, pois qualquer um pode fazê-la sem ter maiores habilidades: “Fazer música é mais difícil do que fazer literatura disse o maestro, ‘Empregadas domésticas escrevem livros, militares reformados escrevem livros, todo mundo escreve livro, mendigos, políticos, atletas, adolescentes perturbados, comerciantes’ (FONSECA, 1985, p. 163), ao que Gustavo Flávio acrescenta com ironia: “‘Ladrões e funcionários alfandegários’, eu disse, pensando em Genet e Kafka”. (FONSECA, 1985, p.163).

Esta consideração de que escrever é fácil, em um momento em que está passando por uma crise, faz com que Gustavo Flávio proponha um jogo em que, baseado num mote dado por ele, os participantes devem escrever uma narrativa, porém, não podem contar o tema sorteado aos outros.

A partir do jogo, a literatura e o processo do fazer literário ficam em evidência, já que todos estão tentando escrever, incluindo Gustavo Flávio. Dessa forma, as discussões e observações ocorrem em torno disso. Em uma conversa com Roma sobre escrita, ela confessa: “Vou lhe dizer uma coisa, que o maestro não ouça’: que coisa complicada é escrever um

livro” (FONSECA, 1985, p. 190). Ao que ele responde: “Quelle lourde machine à construire qu’un livre, et compliquée surtout” (FONSECA, 1985, p. 190).¹⁵

Esta frase, dita sem referência, pode parecer simplesmente um pedantismo do narrador, um modo de mostrar que fala francês; na realidade é uma frase de Flaubert retirada de uma carta à Louise Colet, de 13 de setembro de 1852, em que Flaubert, pensando no processo de escrita, percebe as dificuldades de se escrever *Madame Bovary* (1857).

É sobre as barreiras da escrita que o narrador está pensando quando cita Flaubert, nos obstáculos do fazer literário, em como é doloroso o processo. Assim, Gustavo Flávio afirma: “Escrever é uma questão de paciência e resistência, algo parecido como disputar uma maratona onde há que correr mas não se pode ter pressa” (FONSECA, 1985, p. 190). Esta frase segue as concepções flaubertianas, que demorou cinco anos para escrever *Madame Bovary* (1857) e dedicou muitos anos da pesquisa para elaboração de *Bouvard et Pécuchet* (1881), de modo que podemos perceber que paciência, resistência, mas não “ter pressa” são elementos imprescindíveis do processo literário de Flaubert.

A concepção do fazer literário de Gustavo Flávio continua a se confundir com o de Flaubert, quando uma das participantes, não conseguindo escrever e admitindo a complexidade do fazer literário, decide contar a história oralmente. Novamente, é ao escritor francês que ele recorre para pedir que ela nomeie as personagens antes de começar a narrativa: “‘Como se chamavam os dois personagens? O nome é muito importante. On ne peut plus changer un personnage de nom que de peau’”(FONSECA, 1985, p. 213).¹⁶

Esta frase flaubertiana está em uma carta a Louis Bonenfant de 13 de agosto de 1868, é na verdade uma resposta a sua prima na qual pede que ele troque o nome de um personagem de *Education Sentimentale* (1869) ao descobrir a existência uma família Moreau em Nogent (cidade onde nasce a personagem no romance) Flaubert, no entanto, se recusa, pois as personagens já estavam nomeadas.

Podemos perceber, desta forma, que em sua reflexão sobre o fazer literário e em suas próprias concepções da literatura, Gustavo Flávio está constantemente retornando ao exemplo de Flaubert, mesmo negando-o, ele está presente por toda a narrativa. Em uma discussão com os outros hóspedes sobre se gênios são ingênuos, dentre tantos escritores, é Flaubert o

¹⁵A frase está em francês no livro, e significa: “que máquina pesada de construir um livro e, sobretudo, complicada” (tradução nossa).

¹⁶A frase está em francês no romance: “Não se pode mais mudar uma personagem de nome que de pele.” (tradução nossa).

escolhido: “Flaubert era um idiota” (FONSECA, 1985, p. 277), uma possível referência a *L’idiot de famille* (1971/1972) a obra inacabada de Sartre sobre Flaubert.

A reflexão sobre o fazer literário feita por Gustavo Flávio tem, em uma de suas bases, as concepções de Flaubert, as negações do processo literário flaubertiano feito pelo narrador não são mais fortes do que as suas afirmações, mesmo dizendo que “hoje, eu teria homenageado outro escritor” (FONSECA, 1985, p.142) ao pensar na escolha do autor que influenciaria seu novo nome, a presença de Flaubert demonstra a permanência do diálogo.

Gustavo Flávio mantém esta relação, de forma que é possível confundir uma dedicatória sua à sra. Delamare “Para Delfina com a frase de Flaubert, que sabe que a poesia é uma ciência tão exata quanto a geometria, G.F.”(FONSECA, 1985, p. 18). Este G.F. como assinatura faz com que a aproximação com a frase de Flaubert, e com o próprio escritor seja ainda mais explícita.

A frase está em português, mas, novamente, é a concepção do fazer literário flaubertiano que está em foco, “Quando a literatura chega a uma precisão de resultado de uma ciência exata, é sólida” (FLAUBERT, 2008, p. 387-388).¹⁷ e “A poesia é uma coisa tão exata quanto a geometria”. (FLAUBERT, 2008, p. 392)¹⁸ (tradução nossa).

Tendo escrito a dedicatória de memória (sem consultar o original), Gustavo Flávio acaba por misturar duas frases, porém, ambas demonstram a percepção flaubertiana em relação ao fazer literário, é um trabalho árduo e preciso necessitando de dedicação exclusiva, o qual nos remete à abstenção sexual.

Ao afirmar que se trata de uma frase de Flaubert (o que só acontece páginas depois), Gustavo Flávio diz não concordar com a frase “É uma frase de Flaubert, que estava enganado, felizmente” (FONSECA, 1985, p. 24). Ele faz um jogo de aproximação e distanciamento, cita Flaubert, mas diz que estava errado, no entanto, como a frase continua lá, percebemos a aproximação.

A compreensão do fazer literário flaubertiano guia Gustavo Flávio em sua própria reflexão, esta será uma presença marcante dentro da narrativa. Por se tratar de um romance metaficcional, ligação é ainda mais profunda, pois relaciona o processo ficcional flaubertiano dentro de uma ficção.

Compreendemos, desta forma, que a escolha por Flaubert é feita dentro de um processo ficcional em que a opção pelas *Correspondances* atende às necessidades da própria narrativa, voltando-se para si mesma e para as concepções do fazer literário. De modo que é

¹⁷Quand la littérature arrive à la précision de résultat d’une science exacte, c’est roide.

¹⁸La poésie est une chose aussi précise que la géométrie.

possível entender de maneira muito mais ampla a eleição de Flaubert como escritor cuja presença é mais evidenciada no romance.

Capítulo 3. Os Jogos do Texto

O presente capítulo tem o objetivo de demonstrar como a intertextualidade se apresenta de diferentes formas na obra fonsequiana, de modo que, ao percebermos que este aspecto textual não se limita a um nível da narrativa, possamos compreender que as diferentes referências presentes no romance podem ser entendidas de maneiras distintas e nos permitem notar os diversos níveis de leitura e as diferentes funções que elas assumem em cada um. Assim, verificamos na elaboração *Bufo & Spallanzani* (1985) que Rubem Fonseca escreve uma narrativa seguindo os preceitos do romance policial tradicional, ao mesmo tempo em que cria um romance metaficcional. Também está em foco a função da presença de outros escritores franceses na narrativa, como a discussão acerca de outros saberes científicos e a compreensão dos outros artifícios utilizados pelo autor para construção de uma narrativa, que se liga tanto à literatura de massa, como romance policial, como à literatura culta, por meio da metaficção e da discussão do fazer literário.

3.1 As outras facetas da escrita

As citações e referências literárias formam uma parte importante no romance *Bufo & Spallanzani* (1985). Independentemente do nível de leitura feito, elas alcançarão algum efeito dentro da narrativa. O leitor não passará incólume por elas, já que as inferências feitas a partir delas são inúmeras e distintas.

Para alguns, será a maneira de ligar o romance à tradição do gênero policial, graças à alusão a Simenon feita pelo narrador. Do mesmo modo, haverá leitores que se valerão das referências para ligar o romance a um contexto em que está inserido, seja o da literatura de massa, seja da literatura culta.

Tal é a profusão de citações e referências (Tolstói e Flaubert aparecem na primeira página do romance), que não é possível a um leitor – desde aquele que o lê como forma de entretenimento, àquele que o enxerga além das estruturas policiais iniciais, percebendo a reflexão sobre o romance e a metalinguagem do texto – não notar que existe uma função dessas referências e citações na narrativa, mais do que simplesmente mostrar a erudição do autor.

Compreende-se este viés da literatura contemporânea escolhido por Fonseca como um modo de arte que, mesmo sem deixar de lado as demandas do mercado, não abandona a

literariedade da obra. Desse modo, as referências literárias dentro da narrativa devem ser percebidas de diferentes formas. Figueiredo (1999) demonstra essa visão:

Estamos falando de uma vertente da literatura atual marcada pela ambigüidade nos propósitos e por um estilo que se propõe trabalhar sobre uma multiplicidade de códigos. De um lado, utiliza esquemas de composição populares e, conseqüentemente, abandona a pretensão de escapar a qualquer pertinência genérica já codificada. De outro, elabora o desenredo e esconde outros códigos — filosófico, cultural, semiótico. Procurando afrouxar a tensão, que sempre marcou a arte ocidental, entre institucionalização e marginalidade, recuperando o desfrutável, oferece-se a uma dupla leitura. Uma que permite ao leitor comum o divertimento de superfície e outra que exige do leitor especializado a astúcia de ir além das facilidades aparentes. Um pé na negatividade, outro no mercado. (FIGUEIREDO, 1999).

As referências permitirão uma dupla leitura, cabendo ao leitor especializado procurar ir além do que pode parecer evidente, descobrindo novas funções e percepções. As referências à literatura ocidental, que pareciam estar claramente colocadas dentro do texto, adquirem novas interpretações à medida que percebemos outros níveis de leitura no texto.

Dentre a profusão de referências literárias que aparecem no texto, há diversos nomes da literatura universal, já que existem referências que vão desde Tolstói a Conrad, passando por nomes da antiguidade, como Cícero. No entanto, este entremeado de referências, mesmo tendo a aparência de ser aleatória, adquire uma função quando entendemos a narrativa em sua reflexão sobre o romance, sendo que a literatura francesa ganha um papel de destaque.

Vemos que ainda no primeiro capítulo, na primeira parte, existem cinco referências à literatura francesa, com destaque ao século XIX: novamente a Flaubert (que já havia aparecido no título do capítulo), uma referência a Guy de Maupassant, um verso de Baudelaire e, ao século XX, um verso que o narrador atribui a Saint-John Perse e uma referência a George Simenon.

Podemos notar duas funções distintas em relação às citações em francês no romance *Bufo & Spallanzani*: a utilização, por Gustavo Flávio, como forma de seduzir as mulheres e uma maneira de pensar a literatura, verificar quais são os processos utilizados para criá-la, compreender um modo de vê-la.

Gustavo Flávio, o narrador e protagonista do romance, é um escritor passando por um bloqueio criativo. Ele reflete sobre o fazer literário, a função do escritor na sociedade contemporânea, a importância da literatura nesta sociedade, fazendo esta reflexão com um olhar irônico e crítico.

Por outro lado, ele se autointitula um sátiro e um glutão, um homem que ama as mulheres. Sendo um escritor, ele sabe as mulheres burguesas amam tudo o que tem uma relação com a França, seja sua língua, sua literatura, seja dizer que elas viajam para a França todos os anos: “o francês é uma língua morta, mas é linda e funciona muito bem com as burguesas” (FONSECA, 1985, p. 10).

Sendo um escritor, Gustavo Flávio conhece o poder das palavras, ele tem domínio sobre elas, e vai utilizá-las a seu favor, para dominar as mulheres; ao mesmo tempo, ele sabe que no Brasil o francês tem uma aura de glamour, de uma elegância perdida que vem desde o século XIX, quando a França era a maior influência do país. Ele utiliza as citações em francês, como uma forma de agradar e atrair as mulheres.

Podemos entender esta relação a partir das escolhas do narrador: para seduzir, ele demonstra sua erudição. Gustavo Flávio escolhe os poetas e versos de amor que possuem alguma referência lasciva e farão sucesso junto às mulheres, de modo que ele consiga o que deseja. É importante entender que Gustavo Flávio se considera um libertino que se vale de seus conhecimentos para *séduire* uma pobre mulher frustrada com seu casamento e que ainda acredita no amor, como o narrador evidencia em diferentes momentos da narrativa.

Ele não acredita no amor, mas acredita nas palavras; ele sabe que as palavras corretas o ajudarão em sua conquista, por isso ele utiliza um verso que ele atribui a Saint-John Perse “Que nul ne meure qu’il n’ait aimé” (FONSECA, 1985, p. 10)^{19 20}, para convencer Delfina Delamare a sair com ele, mesmo que seja para um simples almoço.

Ele sabe que um poema francês, sobretudo, recitado em sua língua de origem, irá ajudá-lo a seduzir e conquistar a mulher, ele conhece os pontos fracos de seu caráter, de uma mulher que sonhava em encontrar o príncipe encantado, com os desejos mais românticos, mas que teve um casamento burguês. Assim, ele deve escolher as palavras corretas, que demonstrarão que ela é uma mulher especial e, assim, o poema francês será utilizado como uma ferramenta de sedução.

Depois de ter conseguido conquistar a mulher, no entanto, seu trabalho ainda não está terminado. Enquanto quiser tê-la como sua amante, ele deve continuar a sedução. Contudo, os poemas não serão mais escolhidos de forma aleatória, mas aqueles dos poetas preferidos dela, neste caso: Baudelaire. As citações continuam em francês, depois da relação erótica, para demonstrar que ela é especial; seu pensamento é agradá-la, mesmo após sua satisfação.

¹⁹ Que ninguém morra que tenha amado. (tradução nossa).

²⁰ A citação está em francês no romance.

A função das referências e citações em francês pode ser vista, pela perspectiva de Gustavo Flávio, de duas maneiras: como uma tentativa de estabelecer uma ligação entre ele e as mulheres e com o intuito de aproximá-las da literatura de massa, já que elas se encantariam com apenas a pura e simples citação, sem uma análise mais profunda do seu conteúdo.

O narrador demonstra ser um homem erudito, capaz de fazer uma análise pertinente, enquanto elas, ao contrário, não refletem acerca do poema, elas desejam ser as “protagonistas” do poema: a mulher possuidora de um verdadeiro amor. Eles poderiam, desta forma, ler o mesmo texto, mas as compreensões serão distintas: “A identificação da mulher com a cultura de massa ainda permeia o discurso de Gustavo Flávio” (FIGUEIREDO, 2003, p. 95).

Essa identificação é feita pelo narrador, de modo que ele constrói a narrativa evidenciando os aspectos dessa relação. Podemos compreender, com isso, as citações de poesias em francês, como parte de dois projetos que se inter-relacionam na narrativa: seduzir as mulheres, utilizando belas palavras e demonstrando que elas são ligadas à literatura de massa, mesmo se elas leem os grandes escritores, sua leitura será literal, elas desejam ser as heroínas, viver e morrer da mesma maneira.

3.1.1 *Bufo & Spallanzani* e a presença baudelairiana

A citação é uma forma de intertextualidade que não esconde a presença de um texto em outro; segundo Genette, é a maneira mais evidente, “sob a forma mais explícita e a mais literal, é a prática tradicional da citação” (1982, p.08 – tradução nossa).²¹ Com isso, percebemos que Gustavo Flávio deseja mostrar-se como um leitor de Baudelaire, já que cita seus poemas em momentos íntimos.

Como se trata, contudo, de um romance em que a reflexão acerca do fazer literário é evidenciada, a citação demonstra o processo de escrita, pois retirada do seu contexto, a frase citada ganha novos contornos. Compagnon, afirma que há uma relação entre escrever e citar:

[escrever,] pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar (...). A substância da leitura (solicitação e excitação) é a citação; a substância da escrita (reescrita) é ainda citação. Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição da citação”. (1996, p.31).

²¹Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la citation.

É como leitor que Gustavo Flávio cita a frase de Baudelaire, para agradar sua amada, pois ele é o poeta preferido de Delfina e citá-lo após o ato amoroso pode ser compreendido como uma demonstração de carinho. Por outro lado, temos a presença do escritor, já que Gustavo Flávio utiliza a linguagem de maneira consciente para seduzir Delfina e conseguir o que deseja.

A citação se mostra como leitura pois é a partir do leitor que ela surge e, ao mesmo tempo, como escrita, pois mudando o contexto ela se torna escritura em um novo texto, escritura esta que pode ser vista em duas perspectivas, a escrita feita por Gustavo Flávio, por seu trabalho com a linguagem e aquela feita por Fonseca, uma vez que é no seu texto que a citação, efetivamente, aparece.

Dessa forma, a citação de um poema de Baudelaire pode ser compreendida como esta dupla perspectiva dentro da narrativa. Primeiramente, podemos percebê-la como uma maneira de mostrar a ligação das mulheres com a literatura de massa, o poema escolhido é o preferido de Delfina : “eu lia poesia para ela, que gostava particularmente de um poema de Baudelaire que fala de um minete, ‘la très-chère était nue, et, connaissant mon coeur’, et cetera. Eu sempre lia poesia para ela, quando acabávamos de foder” (FONSECA, 1985, p. 14)^{22 23}.

A escolha do verbo “*foder*”, feita pelo narrador, demonstra que todo o elemento romântico é uma construção, uma forma de conseguir seus intentos, já que ela é a mulher burguesa que precisa ser agradada, ele utiliza as palavras de modo a conquistá-la, é uma maneira de ganhar sua confiança.

Essa relação da mulher com a literatura de massa é ainda mais evidenciada ao sabermos que o poema eleito por Delfina foi musicado por Leo Ferré, na década de 1960 e regravado por Yves Montand, em 1980; assim, o poema ganhou popularidade quando foi transformado em música, sobretudo, sendo gravada por um cantor popular.

A letra da música é idêntica ao poema. Não existem alterações, somente os arranjos é que transformam o poema em música. Trata-se do poema *Les Bijoux* que foi publicado em 1857, em *Fleurs du mal* na parte intitulada *Le Spleen et Idéal*

LES BIJOUX

La très chère était nue, et, connaissant mon coeur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,

²² A muito querida estava nua e conhecendo meu coração. (tradução nossa)

²³ A citação está em francês no romance.

Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores.

Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,
Ce monde rayonnant de métal et de pierre
Me ravit en extase, et j'aime à la fureur
Les choses où le son se mêle à la lumière.

Elle était donc couchée et se laissait aimer,
Et du haut du divan elle souriait d'aise
À mon amour profond et doux comme la mer,
Qui vers elle montait comme vers sa falaise.

Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
Et la candeur unie à la lubricité
Donnait un charme neuf à ses métamorphoses;

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins;
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,

S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal,
Pour troubler le repos où mon âme était mise,
Et pour la déranger du rocher de cristal
Où, calme et solitaire, elle s'était assise.

Je croyais voir unis par un nouveau dessin
Les hanches de l'Antiope au buste d'un imberbe,
Tant sa taille faisait ressortir son bassin.
Sur ce teint fauve et brun, le fard était superbe!

— Et la lampe s'étant résignée à mourir,
Comme le foyer seul illuminait la chambre
Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,
Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre!²⁴

O poema poder ser compreendido pelo seu forte viés erótico, escandalizando a sociedade contemporânea ao autor francês, cujos valores não aceitam a presença tão marcante de um elemento claramente lúbrico em sua literatura. Dessa forma, o poema rompe com a

²⁴Não encontramos tradução do poema, de maneira que mantivemos o texto original, traduzindo algumas partes quando se fez necessário.

estética padrão do cânone literário, sendo “condenado” a ser retirado do livro *Les Fleurs du Mal* (1857).

O poema parece descrever uma mulher, porém, as joias que retinam sobre seu corpo nu demonstram não se tratar de uma mulher simples, as joias dançam fazendo um barulho que extasia o eu-lírico, que foi seduzido por esta mulher.

Há, contudo, uma inversão da dominação: ela tem um ar vencedor e está controlando a situação. Podemos entender o poema pela presença da dominação e sedução feminina, é a escrava que conduz o eu-poético que se deixa seduzir, em cada uma das metamorfoses pelas quais ela passa. Evidentemente, trata-se de uma análise que privilegia o aspecto erótico do poema, porém, o sujeito ativo da sedução é uma mulher.

Ao retirar o primeiro verso para fazer uma citação em outro contexto, o verso perde o entendimento que podemos inferir do poema completo. Compagnon (1996) demonstra que a citação descontextualiza a frase, pois não há os elementos antecessores e predecessores, somente a frase isolada:

[quando] cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro colocado diante de mim, um texto que li; e o curso de minha leitura se interrompe, numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. (COMPAGNON, 1996, p. 13).

O fragmento recortado, após ter sido colocado em reserva é retomado pelo escritor em um texto segundo, em que a significação da frase, retirada do seu contexto original se torna outra. Não podemos compreender a frase da mesma maneira que a entendíamos no texto original, ela foi *mutilada* e, com isso, seu sentido foi modificado.

Ao utilizar a frase de Baudelaire em um contexto explicitamente erótico, Gustavo Flávio mantém a presença feminina em destaque: mesmo sem evidenciar que se trata de uma mulher bonita, o verso possui certa sensualidade, já que era uma mulher que se diferenciava das outras, pois conhecia o coração de quem declama o verso. Por outro lado, ao retirar o verso do poema, perde-se a força e sedução (é ela quem dança com “l’air vainqueur”), que a mulher descrita em *Les Bijoux* possui, destacando ainda mais a erotização do verso.

O feminino é evidenciado em ambos os textos; no entanto, este não é um elemento ligado às características positivas. Podemos perceber essa relação no poema a partir da segunda estrofe, em que os carinhos da escrava perturbam a alma em repouso do eu-lírico,

enquanto, no romance, esse aspecto é reiterado pelo fato do narrador colocar as mulheres em uma posição inferior.

Dessa forma, a ligação feita por Gustavo Flávio, entre a mulher e a cultura de massa, pode ser compreendida pela escolha de Baudelaire como autor que evidenciará esta ligação. Existe uma forte presença feminina nos poemas. Em artigo à revista *Cult* (edição 73), o teórico Marcos Sísar²⁵, ao falar dos contrastes presentes na obra de Baudelaire, demonstra como a mulher é um elemento importante, já que ela é colocada como uma maneira de distinção na obra do autor:

A misoginia baudelairiana, por exemplo, tem traços dessa alternância entre vítima e carrasco: a mulher tem algo de grotesco ou de solene, de repugnante ou de irresistível, às vezes ao mesmo tempo. Ela traz em si a “natureza”, mas também a marca enobrecedora do teatro do sofrimento. Em Baudelaire, a violência e o sacrifício não se anulam, pelo contrário, mantêm-se como contrariedade que movimenta o poema. (SISCAR, 2010).

O contraste é também evidenciado, dessa forma, pela presença do feminino em Baudelaire. As mulheres possuem aspectos antagônicos, que se complementam, não podem ser vistas de uma única maneira, encarnando a vítima e o carrasco. O feminino é elemento de condução da poesia, porém, ele é visto como algo ligado ao negativo, ou seja, a misoginia não aceita o feminino como algo positivo.

A presença baudelairiana no romance está ligada às mulheres: toda vez que se refere ao autor francês, Gustavo Flávio está falando com uma mulher ou de uma mulher, ou os dois ao mesmo tempo, como em sua conversa com Suzy: “Baudelaire tem um belo poema sobre a mulher que passa’, eu disse” FONSECA, 1985, p. 215).

Gustavo Flávio reitera frequentemente sua predileção pelas mulheres e o fato de só gostar de conversar com elas, não tendo a mesma paciência com homens: “se é uma coisa que me irrita é conversar com homem” (FONSECA, 1985, p. 185), diz o narrador; contudo, sempre coloca o feminino como algo menor, ligado à cultura de massa. É uma mulher, Delfina, que, não fazendo uma boa leitura do seu livro, acredita nele e decide morrer da mesma maneira que uma personagem.

Ao contar a história de Delfina, Gustavo Flávio sempre a descreve como a mulher crente no amor, sonhando com o príncipe encantado, como alguém que age por impulso sem refletir sobre as consequências dos seus atos, esperando que algo aconteça e traga a felicidade. Ele demonstra essa percepção ao falar com Minolta

²⁵ Professor de Teoria Literária na Unesp – São José do Rio Preto

um dia Delfina chegou para mim e disse que não queria continuar se encontrando comigo às escondidas. Eu sabia que um dia ela ia dizer aquilo, mesmo assim fiquei apavorado. Vou deixar o meu marido. Ela disse, quero viver abertamente com você (...) Estávamos na cama. Delfina, que estava nua, colocou as duas mãos sob a nuca, espreguiçou seu corpo maravilhoso, e começou a falar dos seus planos. Enquanto isso eu constatava, mais uma vez, a razão pela qual as mulheres, por mais deslumbrantes que sejam, acabam sempre maçantes para aqueles que as amam. (FONSECA, 1985, p. 55).

Gustavo Flávio diz que, “mais uma vez”, chegou à mesma constatação, ou seja, ele já tinha essa ideia sobre as mulheres. De modo que a presença de Baudelaire pode ser compreendida pela ligação que o narrador fará entre o autor francês e as mulheres, o que pode ser evidenciado pela escolha do poema preferido de Delfina, isto é, um poema de Baudelaire, um dos nomes mais importantes da literatura ocidental, ao mesmo tempo em que é uma canção de Yves Montand.

É possível compreender a ligação feita: se, por um lado, há a presença do erudito, por outro, existe a cultura de massa, de maneira que a ligação com o erudito perde seu valor, ela se torna *kistch*, uma construção, que esconde o gosto pelo popular, evidentemente o gosto de uma mulher.

A relação entre a mulher e a literatura de massa existente na narrativa é feita por Gustavo Flávio numa tentativa de se distanciar de Delfina, de modo que possa escrever a sua história, ele tem que se diferenciar daquela que seria uma fonte para sua criação literária.

Figueiredo (1999), no entanto, nos fala da ambiguidade desse tipo de narrativa, no duplo código que a permeia, permitindo diferentes tipos de leitura. A presença baudelaireana, deste modo, deve ser entendida de diversas maneiras, em que uma delas é aquela feita por Gustavo Flávio.

É preciso, assim, perceber a função de Baudelaire em outro nível da narrativa, aquele criado por Fonseca. A ligação é feita com a discussão acerca do fazer literário existente em *Bufo & Spallanzani* (1985), em que a presença de um autor francês do século XIX não pode passar despercebida, ou compreendida da maneira inocente.

O poema escolhido ter sido musicado é uma demonstração da mistura entre o erudito e o popular, aspecto presente na obra fonsequiana, já que o autor está inserido no seu tempo, numa demonstração da combinação de diferentes códigos, o que possibilita os diversos entendimentos, dependendo do leitor.

É preciso, contudo, perceber que se trata de um poema que foi condenado, retirado do livro, após sua primeira edição, somente sendo publicado anos mais tarde como uma parte de *Les Fleurs du Mal* (1857), intitulada *Les Épaves*, conhecida como *les pièces condamnées*.

Os poemas foram condenados porque atentariam contra a moral pública, possuiriam elementos impróprios. *Les Bijoux* é visto como um poema em que a erotização é marcante, já que há uma descrição de atributos sexuais de uma mulher, a qual, desde o primeiro verso, tem sua nudez evidenciada “E seu braço e sua perna e sua coxa e sua cintura/ Polidos como óleo, ondulantes como um cisne/ Passavam em frente a meus olhos clarividentes e serenos/ e seu ventre e seus seios, cachos da minha videira”. (BAUDELAIRE, 1857, p. 53 – tradução nossa)²⁶.

A interpretação do poema é feita somente por uma perspectiva, a qual liga a presença do erotismo como uma ofensa à moral. Segundo essa análise, não haveria outra função para os elementos eróticos dentro do poema, embora seja possível perceber (para um leitor contemporâneo) o trabalho estético feito, por meio da presença de metáforas, alusões, ritmos e a construção de uma imagem no poema.

Podemos, assim, entender a presença de Baudelaire no romance pelo elemento erótico presente em seus poemas, o qual o levou a ser condenado, já que o erotismo é um aspecto existente na obra fonsequiana de maneira recorrente, sendo, às vezes, condenado pela super utilização desse elemento.

O erótico na obra de Fonseca, no entanto, pode ser entendido além da relação com a literatura de massa. É mais um estatuto da inserção do autor em seu tempo, ele não copia uma estética canônica, cria seu próprio estilo. Um elemento que, mais uma vez, evoca Baudelaire, pois o autor francês é o primeiro a romper com uma determinada estética, como afirma Miranda (2011).

O poeta compõe a galeria de artistas/pensadores que surgem em determinado momento da vida cultural europeia. Ele pode ser considerado como o primeiro grande artista/pensador a sinalizar rupturas com os principais cânones da estética da tradição que vigeram durante séculos, como a questão do belo ideal, da arte mimética, da aura e perdurabilidade da obra de arte, dentre outros, contrapondo ao status quo estético da sua época. (MIRANDA, 2011, p. 02).

²⁶Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins;
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne

No contexto do século XX brasileiro, podemos perceber Fonseca como uma oposição ao *status quo* de sua época, embora possuindo um sucesso de público inegável, o que, segundo Lucas (2004), é um fator de não aceitação do autor pelos críticos: “Rubem Fonseca também foi censurado, além de não ser muito bem aceito pelas instituições acadêmicas, que o consideram como escritor de literatura de massa, simplesmente, porque vende muitos livros” (LUCAS, 2004, p.51); a linguagem utilizada e as personagens, fora do padrão, demonstram uma construção estética diferente, aspectos distintos daqueles aceitos como padrões estéticos.

A narrativa fonssequiana, no entanto, está inserida no seu tempo. Quando publicada, no final da ditadura militar, o erotismo ainda era um elemento de choque, uma maneira de atingir o leitor, de modo que pode ser considerado como elemento transgressor. Em *E do meio do mundo prostituto amores só aguardei ao meu charuto* (1997) Gustavo Flávio faz esta reflexão:

Meu livro Foder foi um fracasso, Doutor Mandrake, quando pensei em escrever um livro com esse título eu tinha dezoito anos, ainda não havia publicado livro algum, e a palavra foder possuía um certo esplendor abrasivo. Era uma época em que eufemismos parnasianos e metáforas filistinas eram empregados quando se falava de sexo. Mas demorei trinta anos para escrever o Foder, e quando o livro surgiu, o título parecia um roubo de roqueiro juvenil. A palavra perdera o fausto, fora despojada da sua inquietante e suntuosa escabrosidade, desgastara-se no atrito da propagação excessiva” (FONSECA, 1997 p.49).

O erótico pode ser compreendido como um elemento de transgressão, uma maneira de demonstrar o não conformismo com a ordem estabelecida, que, em sua reflexão acerca da literatura, Gustavo Flávio diz ser um elemento característico do escritor. Baudelaire pode ser visto como o escritor descrito no romance, um homem não adequado à sociedade em que está inserido.

A presença de Baudelaire, assim, pode ser entendida como elemento da discussão da literatura feita no romance, uma maneira de refletir sobre o fazer literário, e é, ao mesmo tempo, uma forma de discutir a literatura de massa, de modo que a ambiguidade na narrativa, que pode ser lida de diferentes modos, é novamente confirmada pela presença do poeta francês. Lucas (2004) afirma:

BS tematiza o modo de impotência criativa, causado pelas transformações econômicas, sociais e, principalmente, tecnológicas da segunda metade do século XX. Situação, semelhante ocorreu no século XIX, quando a literatura sofreu um grande impacto devido ao avanço da técnica tipográfica. (p. 56).

Baudelaire fazia parte desse contexto do século XIX; porém, como Flaubert, não aceitava uma relação das artes como o mercado, o que Gustavo Flávio vê como uma relação importante, em um romance em que níveis diferentes podem ser compreendidos na narrativa. A esse respeito, Figueiredo (2003) afirma:

Autores canônicos do século 19 são, então, citados em textos ficcionais com o objetivo de assinalar, não os procedimentos de ruptura por eles adotados em nome da defesa radical da autonomia da arte, mas os procedimentos através dos quais os artistas conseguiram seduzir os leitores e, portanto, vender a mercadoria literatura sem abdicar de um grau de inovação e de crítica que os livrou da efemeridade da cultura de massa. (FIGUEIREDO, 2003, p. 84).

Baudelaire pode ser compreendido como esse autor do século XIX, presente no romance. Na literatura contemporânea, não havendo espaço para a ruptura radical feita por esses artistas, deles se vale para refletir sobre a própria literatura no século XX e se, por um lado, não nega sua ligação com elementos da cultura de massa, transgride-os, demonstrando, por outro, os elementos que confirmam sua literariedade.

3.1.2 A presença de Victor Hugo em *Bufo & Spallanzani*

A afirmação de Figueiredo (2003) em relação à presença dos autores do século XIX, pode ser compreendida graças à aparição de outro escritor francês no romance, Victor Hugo, já que as referências a ele não ligam o romance aos poemas inovadores do autor de *Les Orientales*, mas a um romance visto como popular dentro da obra hugoana, *Les Misérables* (1862).

Segundo Genette a alusão é uma maneira menos evidente de intertextualidade “sob uma forma menos explícita e menos literal, aquela da alusão, ou seja, de um enunciado cujo pleno entendimento supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual se refere esta ou aquela inflexão, de outra forma inadmissível” (1982,p.08 – tradução nossa)²⁷. A partir desse entendimento do *inadmissível*, podemos compreender que a alusão torna possíveis aproximações que não seriam feitas sem ela. Em *Bufo & Spallanzani* (1985), a alusão é direta à personagem Javert, de modo que há um elemento textual que justifica essa percepção.

²⁷Sous une forme moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.

A aproximação é feita pela afirmação de Gustavo Flávio: “O marido por enquanto não me preocupa tanto quanto esse javert pé-de-chinelo, o tira Guedes”, (FONSECA, 1985, p. 60). Sendo compreendida como uma alusão, essa presença pode ser entendida como uma maneira menos explícita de intertextualidade, mas que liga um texto a outro, já que há uma alusão a uma personagem.

O detetive, no entanto, é visto como uma das personagens mais importantes do gênero policial, de modo que sua presença é rapidamente entendida como ligada à literatura de massa, a figura representante do bem, como afirma Albuquerque (1979), ao analisar a passagem do romance de aventura para o policial:

não é a simples história de um crime e a sua solução que transformam o romance de aventura em romance policial. É necessário que essa solução, ou melhor, o esclarecimento do problema, seja obtido através de um raciocínio lógico e que haja pelo menos dois elementos principais: o criminoso, representando o mal, e o detetive – em suas múltiplas formas – representando o bem (ALBUQUERQUE, 1979, p. 03-04).

Assim, mesmo ao analisar a construção do detetive Guedes na narrativa como uma paródia dos detetives dos romances tradicionais, a aproximação com as personagens ligadas à literatura de massa é evidenciada. Carvalho (2013) faz essa aproximação paródica entre Guedes e o detetive Maigret, do escritor francês George Simenon, célebre por seus romances policiais:

Ao longo da narrativa, observamos que muitas das características e ações de Guedes lembram as ações e características do inspetor Maigret. Tanto o inspetor Guedes quanto o inspetor Maigret são policiais, funcionários de instituições públicas, portanto são servidores públicos, vinculados às normas e códigos da instituição. Esse é um dado importante se levarmos em conta que a quase totalidade dos detetives da literatura policial relacionados acima exercem sua função de forma independente. Assim, podem escolher com mais liberdade suas estratégias investigativas, fato que não se aplica aos personagens em análise, ambos vinculados a um sistema. Além disso, ambos conhecem e respeitam o Código Penal e procuram segui-lo na realização de suas investigações. (CARVALHO, 2013, p. 170).

A relação do detetive Guedes com a literatura de massa torna-se evidente por meio dessa aproximação, porém, pelo fato de ser uma paródia do detetive de Simenon demonstra que o interesse não se limita à construção de uma personagem que possua características idênticas àsquelas do detetive francês, mas indica ser uma forma de refletir sobre a literatura, de revisitar os clássicos, ainda que seja um clássico do gênero e não da literatura canônica.

A obra de Simenon passa por um processo parecido com a de Fonseca, sendo vasta e de grande apreço popular, não possuindo a mesma simpatia da crítica que a entende como menor importância. Assim, a aproximação entre os dois detetives pode ser compreendida como a paródia do próprio gênero do romance fonssequiano. Carvalho (2013) demonstra essa relação paródica:

Observamos, na linguagem do romance B&S, assimilação e recontextualização da narrativa policial que passa a ser reconfigurada agora sob perspectiva paródica e na interação com outras formas. Sob essa perspectiva, percebemos que se efetiva a utilização paródica do gênero policial e também de outros gêneros da tradição literária como um recurso de construção da forma do romance B&S. (p. 158).

A afirmação de Gustavo Flávio, contudo, não deixa dúvidas acerca do paralelo com outra importante personagem da literatura francesa, como também demonstra Carvalho (2013): “O comportamento de Guedes aproxima-se do comportamento da personagem do romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo, inspetor Javert.” (CARVALHO, 2013, p. 167).

É preciso, contudo, compreender que a escolha de Fonseca não foi inocente, uma maneira simples do narrador, um escritor, de se referir a alguém. Em *Bufo & Spallanzani* (1985), a literatura francesa possui lugar de importante destaque, considerando que a maior parte das referências presentes no romance está, de algum modo, relacionada a ela.

A presença de Victor Hugo na narrativa pode ser compreendida pelo fato de o narrador ser um escritor refletindo sobre a literatura e o fazer literário. Assim, o nome do escritor francês se une àqueles dos seus conterrâneos, evidenciando a presença dos três grandes nomes da literatura francesa do século XIX no romance.

Bufo & Spallanzani (1985) é um romance que possui diferentes níveis de narração, de modo que podemos compreender a referência hugoana de maneiras distintas, como pela aproximação feita pelo escritor Gustavo Flávio, a qual pode ser vista quando ele, de algum modo, se compara ao autor de *Les Misérables*

Parece que o público não estava preparado para uma história de amor entre uma cega e um surdo-mudo. ‘Aleijões, estropiados, incapacitados em geral não funcionam bem numa história de amor’, disse minha agente literária, ‘o último que deu certo foi o Corcunda de Notre-Dame. (FONSECA, 1985, p. 54).

Ao escrever um romance com personagens inusitadas, como fez Victor Hugo, Gustavo Flávio falha, não consegue criar uma narrativa em que essas personagens se tornem

interessante. A preocupação do narrador, no entanto, não ocorre por não ter criado algo que rompesse com a barreira estética, mas porque seu romance não teve sucesso junto ao público.

A opção feita por Fonseca ao utilizar *Les Misérables* (1862) como ligação entre seu romance e o escritor francês, não pode ser compreendida como uma escolha ingênua. A relação é feita por meio do detetive Guedes, de modo que podemos compreender que a presença hugoana aconteça na história da investigação, no plano da história policial, ou seja, da literatura de massa.

Assim, a escolha do referido romance de Victor Hugo se torna mais evidente. A eleição não foi pela obra do poeta, pai do romantismo francês, mas por seu livro mais popular, de modo que a ligação é feita com um Victor Hugo “das massas”, demonstrando que a presença do povo e as relações sociais estão presentes no romance. Callipo (2010) demonstra o sucesso de Victor Hugo na contemporaneidade

Duzentos anos após o seu nascimento, o mundo ainda celebra seus textos, discute suas ideias, reprova-lhe o comportamento veleitário e delicia-se com a leitura de sua obra cheia de contrastes. Seus romances foram adaptados para o cinema, para o teatro, reeditados em edições de luxo, tornaram-se musicais vistos por milhares de pessoas, desenhos infantis apreciados por crianças que, certamente, nunca ouviram falar de Jeanne e Georges. (CALLIPO, 2010, p. 35-36)

Ao compreendermos o sucesso que a obra hugoana atingiu, sem que por isso ela fosse considerada menor dentro da academia, podemos perceber o porquê de sua presença em uma narrativa que reflete sobre a literatura, suas relações com o mercado, mantendo a ambiguidade de códigos e leituras diferentes. *Les Misérables* (1862) marca esta contradição. É a obra de um dos maiores escritores de século XIX, ao mesmo tempo em que trata do povo, de modo que a escolha fonsequiana não pode ser compreendida de maneira ingênua, como só em sua relação com o mercado ou mais uma citação dentre outras sem menor importância.

3.1.2.1 O detetive: Entre Guedes e Javert

É preciso ressaltar que a aproximação feita por Fonseca é entre duas personagens, não entre dois romances. Não verificamos um paralelo entre outras personagens do romance além daquele feito por Gustavo Flávio. Guedes é um Javert “pé-de-chinelo”, o que podemos compreender como uma versão piorada da personagem francesa, o mundo do qual Guedes participa é pior.

A relação intertextual é feita por Gustavo Flávio, ele é quem percebe nuances de Javert em Guedes, o que demonstra ser Gustavo Flávio um leitor de Victor Hugo. Piegay-Gros demonstra a importância dessa referência para a intertextualidade:

Uma das funções importantes da intertextualidade, no romance particularmente, é a caracterização das personagens que ela autoriza. Pela referência que uma personagem pode fazer a uma obra, a narração, colocando em cena suas leituras, determina, por exemplo, sua psicologia, seus medos e obsessões, mas também seu saber, suas competências culturais, e assim, de um ponto de vista sociológico, que ele pertence a determinado meio. (PIEGAY-GROS, 1996, p. 76 – tradução nossa).²⁸

Dessa forma, compreendemos que, ao aproximar o detetive da personagem hugoana, Gustavo Flávio revela um pouco mais de si mesmo e do meio ao qual ele pertence. A visão demonstrada por Gustavo Flávio, considerando Guedes como Javert, demonstra que ele se sente perseguido, já que uma das características da personagem francesa é a obsessão em encontrar outra personagem, Jean Valjean, para poder prendê-lo.

A referência a *Les Misérables* é mais um indício do mundo no qual o narrador vive, sua relação com a literatura é forte o suficiente para que seus referenciais sejam os literários, ou ao menos com a palavra escrita, como ele demonstra em uma conversa com Guedes

Senhor inspetor, a cabeça de um escritor talvez seja diferente das cabeças que o senhor está acostumado a vasculhar. Para um escritor a palavra escrita é a realidade. Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se fosse uma percepção própria, esse clichê alheio. Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina. (FONSECA, 1985, p. 25).

Poderíamos entender, dessa forma, a aproximação de Guedes e Javert feita por Gustavo Flávio como um estereótipo verbal; contudo, é possível perceber a relação entre essas duas personagens, embora participem de mundos distintos. A reiteração de Gustavo Flávio em relação a esta perspectiva também pode passar despercebida. Ele repete a mesma frase em momentos e contextos diferentes na narrativa.

Gustavo Flávio se sente perseguido por Guedes e por causa dessa característica da personagem, ele faz a comparação com Javert. Trata-se de dois investigadores de polícia cuja

²⁸Une des fonctions importantes de l'intertextualité, dans le roman en particulier, est la caractérisation des personnages qu'elle autorise. Par la référence qu'un personnage peut faire à une oeuvre, la narration, mettant en scène ses lectures, précise, par exemple, sa psychologie, ses hantises ou ses obsessions, mais aussi son savoir, ses compétences culturelles, et par là même, d'un point de vue sociologique, son appartenance à un milieu donné.

profissão aparece como elemento mais importante, tanto Javert quanto Guedes colocam suas funções e a própria lei como algo fundamental em suas vidas.

Dessa forma, a tenacidade, o empenho e a dedicação com que exercem seus ofícios podem ser considerados aspectos de aproximação entre as personagens, (uma característica que incomoda Gustavo Flávio, mas é marcante o suficiente para criar essa relação). A busca de Javert por Jean Valjean é de tal maneira incansável que, ao menor sinal da presença deste, Javert retoma sua busca, ainda que Jean Valjean já tivesse sido considerado morto pela polícia, como quando descobriu que a filha de Fantine havia sido raptada na mesma cidade em que Jean Valjean tentava ir ao ser preso:

Lá estava a filha de Fantine. Jean Valjean ia à sua procura. Ora a criança acabava de ser raptada por um desconhecido! Quem poderia ser esse desconhecido? Jean Valjean? Mas Jean Valjean estava morto! Javert, sem nada dizer a ninguém, tomou a carruagem no Plat d'Étain, beco de la Planchette, e foi até Montfermeil. Esperava encontrar por lá algum grande esclarecimento. (HUGO, 2012, p. 664).

Javert não se cansa em sua busca por Jean Valjean, não se importa em viajar, desde que isso o ajude de alguma forma em seu intuito. Guedes, por sua vez, também faz uma viagem ao saber que o seu suspeito pelo assassinato de Delfina Delamare estava presente em outro caso envolvendo mortes. Gustavo Flávio não esperava a presença do inspetor e relata sua surpresa: “No último banco da carreta, encoberto pelos outros, havia um homem, vestido com um blusão sebento e ao vê-lo o meu coração disparou de susto. Era Guedes. Guedes o tira que eu havia pensado nunca mais ver em minha vida.” (FONSECA, 1985, p. 222).

Desse modo, podemos perceber uma relação entre as personagens: ambas estão de tal modo determinadas em atingir seus propósitos que não se importam em viajar, precisam estar presentes nas investigações, descobrir por si mesmas os passos daqueles que perseguem, não confiando a outros suas pesquisas.

Essa cautela também pode ser vista como elemento de aproximação entre as personagens, por motivos distintos: Javert por excessos cometidos pela polícia e Guedes por estar investigando pessoas da alta-sociedade; ambas estão sob os olhares da imprensa e de seus superiores, de modo que precisam agir com prudência.

Em Javert, podemos perceber esse cuidado, pela maneira que aborda Jean Valjean, antes de ter certeza de se tratar do mesmo, nunca se dirige a ele diretamente, buscando informações com pessoas ao redor, porque um erro pode ser fatal:

É preciso lembrar que, naquela época, a polícia não tinha muita liberdade; a imprensa livre a incomodava. Algumas prisões arbitrárias, denunciadas pelos jornais, haviam repercutido até nas câmaras, intimidando a polícia. Atentar contra a liberdade individual era coisa grave. Os agentes da polícia temiam enganos; os delegados vigiavam-nos; um erro equivalia à destituição. (HUGO, 2012, p. 667).

Guedes precisa agir rápido, pois todos querem que o caso seja encerrado como suicídio, seus superiores não querem incomodar uma família influente, de modo que a atitude do detetive não é bem vista pelos seus superiores, e até mesmo o delegado chega a preveni-lo sobre possíveis problemas:

“Guedes, não me crie problemas, por favor. O Chefe ligou e disse que o Secretário está muito aborrecido. Parece que você anda exorbitando de suas funções, o Chefe chegou a dizer que vai enquadrá-lo por violência arbitrária. Eu não quero ser transferido para deus-me-livre, você quer?”, disse o delegado (FONSECA, 1985, p. 42).

Desse modo, percebemos que a ligação entre Javert e Guedes acontece por meio de sua profissão e da perspectiva e do posicionamento que mantêm diante dos acontecimentos ocorridos, mas eles se distinguem em relação ao posicionamento em relações a seus superiores: Javert segue os preceitos a ele ensinados, enquanto Guedes prefere chegar à verdade, ainda que desagrade àqueles a quem é subordinado.

Outro aspecto que distingue as personagens é a maneira como se vestem: segundo Gustavo Flávio, Guedes é um Javert, de modo que existem elementos que o aproximam, no entanto, ele é pé-de-chinelo, o que pode ser entendido como de menor valor. O zelo na vestimenta de Javert é de tal modo importante que uma simples gravata torta pode demonstrar uma grande perturbação interior:

Javert era um caráter completo; não admitia rugas nem nos seus deveres, nem no seu uniforme; metódico com os criminosos e intransigente com os botões da roupa. Para que tivesse colocado mal a gravata, era preciso que tivesse sofrido uma dessas emoções que poderíamos chamar de terremotos interiores (p.425).

A maneira como Guedes se veste, no entanto, demonstra não haver nenhuma preocupação com as roupas, somente que a arma não aparecesse:

Houve um tempo em que os tiras usavam paletó, gravata e chapéu, mas isso foi antes de Guedes entrar para a polícia. Ele possuía apenas um terno velho, que nunca usava e que, de tão antigo, já entrara e saíra da moda diversas

vezes. Costumava vestir um blusão sobre a camisa esporte, a fim de esconder o revólver. (FONSECA, 1985, p. 16).

Em ambas as narrativas são evidenciadas as vestimentas das personagens como uma maneira de demonstrar uma característica da personalidade. A preocupação de Javert com a ordem é tamanha, que pode ser percebida pelas suas roupas; Guedes, por seu turno, somente toma a preocupação de não deixar sua arma à mostra. Dessa maneira, percebemos que os trajes das personagens fazem parte da sua caracterização, um elemento importante e que distingue Guedes e Javert

A relação entre Guedes e Javert pode ser percebida por se tratar de duas personagens ligadas ao mundo da lei, que, mesmo vivendo em um mundo corrompido, seguem as leis, vivendo sempre de acordo com o regulamento. A maneira como eles entendem as regras, contudo, os distancia, de modo que há um jogo de aproximação e distanciamento. Javert é descrito deste modo pelo narrador de *Les Misérables*:

Esse homem se compunha de dois sentimentos simples e relativamente bons, mas que ele tornava maus, tanto os exagerava: respeito à autoridade e ódio a qualquer rebelião; a seus olhos o roubo, o assassinio e todos os crimes não passavam de formas de rebelião. Ele envolvia numa espécie de fé cega e profunda tudo o que tem função no Estado, des de o Primeiro-Ministro até o Guarda Campestre. Cobria de desprezo, de aversão e tristeza tudo o que houvesse transposto, por uma vez sequer, o limite legal do crime, era absoluto e não admitia exceções de espécie alguma. (HUGO, 2012, p. 268).

Assim, podemos perceber a visão maniqueísta de Javert. Ele é restrito em seus julgamentos, só existem os certos e os errados, os que seguem a lei e os não seguem e devem ser investigados e punidos, características com as quais Guedes se assemelha. O detetive brasileiro, entretanto, vive em um mundo em que não é possível ver somente o certo e o errado, de modo que suas percepções das leis são distintas, nas quais não cabe um juízo de valor:

A atividade policial, para Guedes, consistia na apuração das infrações penais e da sua autoria. Apurar a infração penal, conforme o Código de Processo Penal, significava pesquisar o fato infringente da lei. Não cabia a ele, policial, nenhum julgamento de valor acerca da ilicitude do fato, mas apenas a colheita de provas de sua imaterialidade e autoria e todas as providências para acautelar os vestígios deixados pela infração. (FONSECA, 1985, p. 19).

Assim, evidencia-se a aproximação entre as personagens, sua crença na lei e na punição daqueles que a transgridem, ao mesmo tempo, seu distanciamento, o olhar restrito de Javert, para quem só há dois caminhos e não há volta, e o olhar de Guedes que, preocupado

em seguir e aplicar a lei, não salva ou condena. A maneira como perseguem aqueles que consideram culpados é outro elemento de aproximação, como evidencia Carvalho (2013):

Outro ponto em comum entre o dois policiais é a obstinação com que eles procuram agir. São comparados com cães e lobo devido a essa característica e não desistem apesar das dificuldades que encontram na realização de seus objetivos (...) A persistência com que o inspetor Javert persegue Jean Valjean é reconfigurada através da persistência com que o inspetor Guedes persegue Gustavo Flávio, fato demonstrado, principalmente através da sua ida ao *Refúgio do Pico do Gavião*, local de difícil acesso e afastado da zona Sul do Rio de Janeiro, local onde o inspetor Guedes mora e trabalha (CARVALHO, 2013, p. 166 - 167).

Percebemos, com isso, que a maneira como conduzem as investigações tornam as personagens próximas. Há uma determinação que impulsiona tanto Javert quanto Guedes a mudar de rumo (Javert sempre está numa cidade perto de Jean Valjean, enquanto Guedes vai até o Refúgio do Pico do Gavião) para encontrar o culpado.

A visão maniqueísta de Javert, segundo a qual não há volta para quem transpôs os limites da lei, coloca-o em um dilema, já que, após ter passado grande parte da vida perseguindo Jean Valjean, quando eles finalmente se encontram Javert é salvo por aquele a quem considera um criminoso. Isso faz com que ele não consiga viver, pois se deixasse Jean Valjean solto, estaria transgredindo as leis e, portanto, se tornaria um criminoso, ao mesmo tempo em que se o prendesse estaria cometendo uma injustiça com quem o salvara. Não conseguindo se decidir, a solução que encontrou foi o suicídio, jogando-se, com os punhos algemados, no rio Sena.

Guedes, por outro lado, é um homem do seu tempo, não possui a visão romântica de um mundo dividido entre o bem e o mal. Procura fazer o que considera certo, investigando os casos corretamente, mesmo que possa causar irritações a seus superiores. Embora tente solucionar os casos por meio do cumprimento da lei, sabendo que não existem verdades absolutas, em primeiro lugar, está sua consciência em agir sob a perspectiva de proteção da vida humana, o que permite que ele salve aquele que mais persegue e quer provar ser culpado, Gustavo Flávio, ou ajude na fuga de um criminoso sem remorso:

“Você tem um lugar para se esconder? Um lugar fora do Rio?
 “Tenho. Bem longe daqui. O senhor vai me dar uma chance? Jura?
 “Vigarista falando em juramento. A vida é engraçada.”
 “eu acredito no senhor. Nem vou cometer a burrice de lhe oferecer a grana. Vigarista só transa com vigarista, até o otário é vigarista, mas a gente sabe quando um cara é honesto.”

“Pode ir”, disse Guedes, “mas não faz mais besteira.” (FONSECA, 1985, p. 244).

Os diferentes níveis de leitura possibilitam outra perspectiva em relação à ligação de Guedes e Javert. Podemos compreendê-la como um aspecto da discussão sobre o fazer literário e a metaficção que perpassa a narrativa. Desse modo, a ambiguidade da narrativa é, novamente, evidenciada, pois o detetive, personagem primordial do romance policial, é utilizado para demonstrar a presença do fazer literário no romance.

Podemos perceber este elemento de ligação com o fazer literário por meio de uma afirmação feita por Gustavo Flávio a Guedes quando este conta que ser outro o culpado pelo assassinato de Delfina: “o senhor está louco. Se eu fosse Victor Hugo o senhor virava meu personagem.” (FONSECA, 1985, p. 308).

A afirmação de Gustavo Flávio demonstra que ele percebe Guedes como uma possível personagem para o seu romance, de modo que ele está pensando sobre o fazer literário. Por outro lado, os níveis da narrativa se misturam evidenciando o caráter metaficcional do texto, mesmo não sendo Victor Hugo, Guedes se torna uma personagem de Gustavo Flávio por meio da história que ele conta a Minolta, ao mesmo tempo em que ambos são personagens do romance de Rubem Fonseca.

A presença do escritor francês no romance demonstra, dessa forma, um olhar dirigido à tradição, olhar este feito por Fonseca, que é, contudo, um olhar contemporâneo, retomando os elementos do cânone francês do século XIX para lhes dar um novo significado em um romance metaficcional.

Em um mundo em que a inocência foi perdida e a perspectiva maniqueísta não tem mais lugar, podemos compreender esta presença como homenagem e crítica ao elaborar uma narrativa em que há uma reflexão sobre o fazer literário. Estão presentes os grandes nomes da literatura francesa; no entanto, trata-se de um romance policial, considerado como um gênero da literatura de massa por excelência.

A presença de outros escritores, sobretudo, os franceses “os que souberam não receber prêmios”, segundo Gustavo Flávio, demonstra a aproximação com diferentes modos de conceber a literatura. De modo que o foco é sempre a reflexão sobre o fazer literário, embora em outros níveis da narrativa a presença dos escritores possa ter outras funções.

3.1.3 Rubem Fonseca e a tradição

Outro ponto a ser considerado no diálogo de *Bufo & Spallanzani* (1985) com a tradição literária francesa é a homenagem feita por Rubem Fonseca aos escritores transgressores, aqueles que romperam com as regras do seu tempo e desafiaram a hipocrisia da sociedade em que viviam, dizendo o que ninguém ousava dizer, e de uma forma que não poderia ser dita, como o próprio Rubem Fonseca faz atualmente: “seus textos estão repletos de referências ao Marquês de Sade, Thomas de Quincey, Molière, dentre outros malditos” (FIGUEIREDO, 2003, p. 108), ou como o próprio Gustavo Flávio disse: “Sade, que se manteve vivo duzentos anos não pelo seu estilo, mas pela sua coragem. Enfim, coragem de recusar todos os prêmios, ou melhor ainda, a coragem de não querer merecer prêmios”. (FONSECA, 1997, p. 111).

Essa homenagem evidencia a ligação de Rubem Fonseca com esses autores. O escritor brasileiro também teve a coragem de dizer o que ninguém queria ouvir, transgredindo até mesmo as expectativas da crítica em relação a sua literatura, ao mesmo tempo em que não emprega os elementos estéticos considerados essenciais em uma narrativa da literatura culta.

É uma personagem do conto *Intestino Grosso* que vai expressar essa visão: “Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia” (FONSECA, 1994 p.461). Menezes (2013) compreende esta relação, como a inserção de Fonseca em seu tempo:

Em lugar de se filiar aos paradigmas estéticos consagrados, cujos exemplos definitivos são os autores citados – Machado, Alencar, Lopes Neto, Euclides –, busca-se uma literatura que adote um novo referencial tanto de espaço quanto de tempo, ou seja, urbano e contemporâneo. Implicando, também, na escolha de uma linguagem e um estilo capaz de apreender e expressar tal visão de mundo. (MENEZES, 2013, p. 29).

Sendo um autor do final do século XX, Fonseca encontra o seu estilo, não será uma mera cópia do cânone, é um escritor urbano, de modo que esse elemento está presente em seus textos, tanto na utilização dos espaços, como na linguagem empregada, que está em foco.

A homenagem feita por Fonseca pode ser percebida, desta forma, como uma maneira de colocar em evidência a literatura que não se curva às normas. Figueiredo (2003) mostra esse relação nos textos fonssequianos:

Rubem Fonseca homenageia em seus textos, aquela linhagem de escritores que desafiaram a hipocrisia da sociedade na qual viveram, que tiveram a ousadia de dizer o que não podia ser dito e, por isso, foram perseguidos,

censurados “que tiveram a coragem de não receber prêmios” como diz Gustavo Flávio. (FIGUEIREDO, 2003, p. 108).

O próprio Gustavo Flávio traz em si a sensualidade e o amor por todas as mulheres de *Don Juan*, porém não o Don Juan de Molina que, sendo o primeiro, conservava os paradigmas católicos, mas aquele de Molière que, por contestar a relação do próprio autor com a igreja, era mais libertário.

Isso pode ser visto em alguns detalhes que diferenciam cada uma das obras: o Don Juan de Molina não é um grande amante das mulheres e, segundo Ian Watt (1990), “é absolutamente significativo o fato de que os quatro encontros sexuais de Don Juan apresentados na peça resultem de engodos” (1990, p. 107); já o Don Juan, aquele criado por Molière, é um homem que ama as mulheres, mas, por amar todas elas, não fica só com uma, de modo que ele vive somente para isso. A mesma coisa acontece com Gustavo Flávio: “não tenho vida social, não atendo o telefone, não respondo cartas, só revejo meu texto uma vez, quando revejo” (FONSECA, 1985, p. 08).

Em seu texto “Don Juan e seus artificios”, Figueiredo (2003, p.63) tematiza a presença do mito de Don Juan na obra fonsequiana como um todo, mas podemos ligá-lo de forma particular a Gustavo Flávio. Diz a pesquisadora a respeito de Don Juan: “herói inconstante, que cria a ilusão de mudança através dos disfarces que gosta de usar, que assume outros rostos quando lhe interessa, que se multiplica”. (2003, p. 66).

Isso se torna mais significativo quando percebemos que há uma mudança física em Gustavo Flávio desde a sua primeira aparição em *Bufo & Spallanzani* (1985), e em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997); de mulato, gordo e glutão a branco, magro e frugal, a única coisa que permaneceu a mesma foi seu amor pelas mulheres.

Compreendemos que a intertextualidade com a literatura francesa está colocada dentro do romance em diversos níveis; não como reverência a uma tradição, mas como um jogo, uma vez que elas propiciam, dentro da narrativa, outra perspectiva, uma forma de olhar para a própria literatura contemporânea.

3.1.3.1 Intratextualidade: a obra fonsequiana em diálogo

Rubem Fonseca é um autor que cria em seus textos uma interação com suas demais obras, havendo um diálogo que perpassa não só a narrativa, mas que garante uma interação entre as obras. O universo fonsequiano vai além de uma única obra, ele cria laços que unem toda a sua obra, sem que, por isso, o leitor esporádico seja prejudicado no entendimento da

narrativa, porém, ele não conseguirá perceber os jogos intertextuais que estão presentes dentro dela.

Com isso, alguns elementos do texto fonsequianos ultrapassam os limites da obra, criando um universo. Podemos considerar as relações intertextuais a partir de *Bufo & Spallanzani* (1985) para então ligá-lo ao universo criado por Rubem Fonseca, de modo que personagens de diferentes obras possam se encontrar.

Este universo criado pelo autor pode ser notado em duas vertentes: em sua relação com os personagens que estão inseridos em outras obras do autor e no “eu” em que podemos perceber uma influência de Balzac; e em relação aos temas que são sempre reiterados em diversos livros do autor, nos quais podemos perceber não uma repetição de si mesmo, mas uma criação nova, já que não existe um tema original.

As relações que se estabelecem entre *Bufo & Spallanzani* (1985) e as outras obras fonsequianas podem ser vistas como uma intertextualidade restrita, ou seja, uma intertextualidade que se dá em obra do mesmo autor, que incorpora um texto ao outro para poder transformá-lo. Essas relações nem sempre são explícitas: ao contrário, na maioria das vezes, elas estão subentendidas no texto, e somente um leitor fonsequiano acostumado com os jogos intertextuais do autor é que conseguirá encontrá-las.

Em primeiro lugar, existe para a criação do universo ficcional fonsequiano uma retomada das personagens que não limitam sua existência a uma única obra, o que para Barbagli cria uma intimidade entre leitor e personagem “a intimidade com os personagens criada com o leitor a partir desse vínculo gera uma identificação das atitudes e situações” (BARBAGLI, 2005, p. 26).

Uma das personagens de *Bufo & Spallanzani* (1985) que foi retomada em outras obras é o narrador Gustavo Flávio, que aparece na novela *E no meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), em que “contracena” com outra personagem muito conhecida dos leitores fonsequianos, o advogado Mandrake, do romance *A Grande Arte* (1983), mas que aparece em outros textos do autor.

Sabendo que *Bufo & Spallanzani* é um livro metalingüístico que discute as questões da linguagem como objeto da escrita, a posição do escritor e do leitor em relação ao livro, o papel das editoras e de todo mercado, além da crítica literária, percebemos que os diálogos, propostos pelo fato de se tratar de uma personagem-escritor, tornam-se ainda mais importantes: “A idéia do meta-texto é reutilizada em *O Doente Molière*, narrado e escrito pelo

Marquês Anônimo” (BARBAGLI, 2005, p. 36), de modo que notamos uma preocupação do autor em manter o debate acerca da metalinguagem.

Como Gustavo Flávio aparece em outras obras fonsequianas, o leitor consegue conhecer o texto anterior ou descobrir o que aconteceu com esta personagem depois do fim do romance: “Fica-se sabendo sobre o desfecho do relacionamento do escritor com Minolta” (BARBAGLI, 2005, p. 38). Com isso, podemos dar uma continuidade à leitura feita do romance.

A nova aparição do protagonista de *Bufo & Spallanzani* evidencia que ele continua em seu processo de metamorfoses: ele emagreceu e ficou branco, o que demonstra a eterna incompletude da personagem. Da mesma maneira, ele continua sua relação com as mulheres, estas o dominam e fazem com que ele seja o que elas querem: por não ter uma personalidade definida, ele segue o que lhe é imposto.

Outra personagem do romance estudado com aparições frequentes em outras obras é o detetive Guedes. Como Rubem Fonseca utiliza o romance policial para dar “corpo” ao seu romance, a presença reiterada do detetive serve como maneira de reafirmar a força do gênero dentro do universo fonsequiano.

Guedes também é uma das personagens que pode ligar a obra fonsequiana ao gênero policial *noir*, já que, como os detetives dessa vertente, ele é um policial que precisa trabalhar para poder viver e um *flâneur*, que passeia pelas ruas do Rio de Janeiro para poder encontrar pistas e desvendar os crimes.

O detetive Raul também é um exemplo da presença policial na obra fonsequiana, mesmo que ele tenha uma participação mínima no romance *Bufo & Spallanzani*. Trata-se de uma personagem que convém ser citada por sua importância no universo fonsequiano: ele está presente em diversas obras, inclusive em uma das mais significativas – *A grande Arte* (1983), na qual é um dos interlocutores de Mandrake.

Os temas recorrentes também são um aspecto importante da criação do universo fonsequiano: “em diferentes situações e, na maioria das vezes, colocadas por personagens distintos, podemos considerar por certos temas uma característica do próprio autor. Tais recorrências não devem ser lidas de forma pejorativa.” (BARBAGLI, 2005, p. 50).

Os desfechos sempre abertos configuram um expediente muito utilizado pelo autor, já que, em diversas obras, há uma aparente elucidação do crime pela polícia, que coloca sempre um morto como o culpado pelos crimes, mas deixam uma sensação de incômodo no leitor,

que conhece outras partes da história, ou pelo menos outras hipóteses para o crime, o que coloca a polícia como uma parte ineficaz do sistema.

Mesmo em *Bufo & Spallanzani* (1985), em que o leitor sabe quem é o verdadeiro culpado, o único da corporação que sabe a verdade, o detetive Guedes, estava afastado quando o caso foi encerrado. O que demonstra a existência de outros interesses maiores do que descobrir os verdadeiros culpados, já que na contemporaneidade, não havendo espaço para verdades absolutas, a descoberta do culpado não é relevante.

A ironia também é um aspecto importante na obra do autor, de modo que será por esta chave que Gustavo Flávio conta sua história, ao mesmo tempo em que a ironia evidencia o trabalho com a linguagem. Segundo Barbagli demonstra,

Entendida como um gênero sofisticado que se decodifica em duas funções: uma semântica, com diferenças de sentidos entre o que é falado e que é intencionado, existindo, assim, um significante e dois significados, e outra função pragmática, que para ela apesar de sempre ser pressuposta é pouco discutida. Essa função é aquela avaliadora, que permite afirmar que ‘a ironia julga’. (BARBAGLI, 2005, p. 59)

Por meio da ironia, os narradores fonsequianos conseguem transmitir sua visão pessimista do mundo e refletir sobre os raciocínios que são apresentados por eles, ou ainda ser a válvula de escape em um mundo repleto de violências, já que ele pode colocar seus discursos de maneira depreciativa e sarcástica para caracterizar seu mundo.

Com isso, podemos perceber que as ligações internas da obra fonsequiana que estão presentes em *Bufo & Spallanzani* (1985), como a retomada dos temas, são compreendidas como parte do trabalho estético feito pelo autor, na medida em que o romance se insere no universo fonsequiano, fazendo parte significativa de um todo maior que é construído pelo autor pela exploração da mesma temática que sempre é reinventada, fator de criação de seu universo.

3.2 *Bufo & Spallanzani* e os saberes científicos

O discurso científico é, normalmente, considerado como o verdadeiro, aquele que não pode ser contestado, pois traz em si o embasamento de teorias e pesquisas que comprovam aquilo que está sendo dito como verdade absoluta. É por meio deste discurso que a verdade seria revelada à medida que nele se deve acreditar.

Na literatura fonsequiana, contudo, não há espaço para verdades absolutas: a contemporaneidade do romance de Fonseca pode ser entendida pelo fato de o mundo descrito seguir as “regras” do seu tempo, em que a inocência foi perdida e é preciso desconfiar de tudo. De maneira que o leitor perspicaz não pode aceitar nada de forma passiva, é necessário olhar além das aparências, ver o que está escondido.

O discurso científico está presente em *Bufo & Spallanzani* (1985), como em outras narrativas fonsequianas. Este pode ser visto, no entanto, como um fator que reafirma a metaficção do romance, ao compreender que todo discurso é ficcional, por ser uma construção. Gustavo Bernardo demonstra essa relação:

Se aceito o caráter metafórico de qualquer linguagem, preciso admitir que todo discurso é ficcional. Não digo, entretanto, que “tudo é ficção” nem que tudo seja relativo. Assim como é necessária uma referência absoluta para se estabelecer uma relação, o real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra dele. Que o real exista não é minha questão; logo, não posso dizer que tudo seja ficção. Meu argumento é: temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional. (BERNARDO, 2010, p. 15).

Essa relação entre o discurso e o real se torna ainda mais frágil quando aquele está dentro de um texto. O real de que esse discurso tentaria se aproximar só existe em uma narrativa, que está o tempo todo se mostrando como ficção, de modo que o discurso científico é uma ferramenta do narrador, que está jogando com o leitor o tempo todo.

Ao relatar a história do seu passado, Gustavo Flávio (naquele momento ainda Ivan Canabrava) conta uma narrativa em que ele é o detetive. Com o relato da investigação feita pelo narrador, o que já marca um rompimento com o gênero policial, percebemos a existência de diversas referências ao mundo científico. Compreendemos, desta maneira, que a relação feita com os saberes científicos na narrativa tem sua função determinada pelo narrador, que utiliza sua notoriedade para ratificar aquilo que está contando.

As referências científicas conduzem o olhar do leitor. Elas são feitas de forma a convencê-lo de que o método utilizado pelo narrador é totalmente analítico e não deve ser questionado, afinal ele está citando as fontes nas quais se baseou para analisar os fatos de forma clara, sem a intervenção das emoções.

Em *Bufo & Spallanzani* (1985), o discurso científico se mostra de duas formas distintas. Se no século XX não há espaço para verdades absolutas, já que todas são versões, esse discurso não passa impune. Se a ciência e a racionalidade eram vistas como elementos básicos para o desvendamento do crime no romance policial do século XIX, esses elementos

perdem o estatuto de absolutos, são relativos, como a própria narrativa. É possível compreender o discurso científico como uma paródia feita por Fonseca, como entende Carvalho (2013):

A paródia ao discurso científico se realiza no âmbito do romance sob diversos níveis. No nível narrativo, temos as figuras de dois cientistas: Spallanzani, cuja trajetória descrita remete a Lazzaro Spallanzani, padre italiano, fisiologista e estudioso das ciências naturais, que viveu entre 1729 e 1799 e desenvolveu importantes pesquisas sobre o processo digestivo, informações que já apontam, no nível interpretativo, para uma relação bastante estreita entre o real e o imaginário. Temos ainda o cientista Ceresso, personagem configurado como especialista em anfíbios, e que ajuda Gustavo Flávio em suas experiências. As próprias experiências científicas realizadas pelo casal Estrucho e posteriormente repetidas por Gustavo Flávio são referências importantes ao universo da ciência e ao conceito de verdade de que ela se reveste. (CARVALHO, 2013, p. 136)

O discurso científico fonsequiano pode ser visto como paródia, pois é mais um elemento que mostra a autorreflexividade da narrativa, pois, em um primeiro momento, podemos entender que se trata de uma tentativa de afirmar o discurso como sendo ligado a uma verdade. Este se distancia, pois há uma reconfiguração dos discursos no romance.

A metaficção é evidenciada quando uma personagem tenta se valer de elementos de sua vida pregressa, para escrever um livro cujo título é o mesmo do romance que estamos lendo. Cientistas que estudam sapos estariam presentes nas duas narrativas; ou seja, a narrativa está olhando para si mesma num movimento contínuo.

Spallanzani é uma personagem de Gustavo Flávio, enquanto Ceresso é de Fonseca. Ambos possuem um forte interesse por anfíbios, o que os leva a serem grandes entendedores do assunto. A ficcionalidade se mostra ainda mais explicitamente ao colocar a personagem criada por Fonseca (Ceresso), como modelo que inspira Gustavo Flávio a utilizar um cientista em seu romance; Gustavo Flávio, no entanto, é também uma personagem do romance, isto é, o real estará presente na narrativa por meio da ficção.

As ciências e os outros conhecimentos são evocados no decorrer da narrativa de diferentes maneiras. Até mesmo quando o narrador sente a necessidade de demonstrar sua erudição, isso pode ser entendido como uma forma de utilização do discurso científico feita pelo narrador Gustavo Flávio, que se autointitula pernóstico.

A disputa entre Orion, o maestro que considera a literatura como uma arte menor, pois qualquer um pode escrever, e Gustavo Flávio, que quer demonstrar ser possível um grande conhecimento a partir das outras artes, é um modelo utilizado pelo discurso científico para a afirmação do narrador. Quando Orion conta a história que gostaria de ter escrito, cujo tema

seriam violinos, (porém, ela não consegue escrever a história, admitindo que escrever é mais difícil do que parece, pois requer motivo, esforço físico e não mental, como a personagem ressalta) Gustavo Flávio se apressa a responder e a perguntar de Vaslav, procurando demonstrar que também entende de violinos.

Um soco quebra um violino? De que madeira é feito o violino? Perguntou Vaslav.

“de certas madeiras de lei, como o ébano, por exemplo, ou o pau-brasil usado nos arcos. Por falar nisso, Janzen também descobriu outras madeiras, como faveiro, uma árvore comum na região central do Brasil, para fazer os arcos. Se um soco quebra? Acho que sim, não tenho certeza, ninguém, jamais teve coragem de dar um soco num violino”.

“Só o seu maestro conquistador. E o seu violino qual é?” (FONSECA, 1985, p. 274-275).

Da mesma maneira que ocorre em relação a outras referências presentes no romance, podemos compreender que a presença dos diferentes tipos de conhecimento, como o científico ou das artes, seja do balé, seja da música (da construção do violino), tem diferentes funções nos diversos níveis da narrativa.

A *mise en abîme* existente no romance nos permite distinguir os vários níveis de leitura, em que esses conhecimentos representam diferentes aspectos na narrativa. Eles podem ser vistos como uma demonstração fútil e superficial da erudição do narrador, ao mesmo tempo em que é uma forma de demonstrar a ficcionalidade do romance.

É preciso ver esses conhecimentos com um olhar um pouco mais perspicaz e compreender que a demonstração de erudição existe. Gustavo Flávio é um escritor que admite seu pedantismo, mas, ao mesmo tempo, este discurso pode ser entendido como uma paródia, de maneira que o romance pode ser compreendido de diversas maneiras, (não estamos no plano do isso ou aquilo, mas do isso e aquilo).

Assim, são os níveis da narrativa que ditam a compreensão: *Bufo & Spallanzani* é um romance em que há uma reflexão sobre o fazer literário, sobre as funções do escritor e da literatura em um mundo onde o capitalismo dominou tudo, e os leitores são membros da burguesia.

Desse modo, a problematização da narrativa e sua posição face aos leitores da burguesia são atestadas no texto. Em um nível, será a identificação do leitor e do texto, as personagens vivem em uma esfera social que não é a popular, elas são representantes da burguesia.

Com isso, o discurso científico oferece ao texto um novo *status*, é possível uma identificação com os gostos das personagens. Isso acontece, sobretudo, no terceiro capítulo,

“O Refúgio do Pico dos Gaviões”, em que as personagens não são somente ricas, mas pessoas que amam e entendem de artes, sendo que alguns artistas estão presentes entre elas.

Podemos compreender a frase de Pierre Bourdieu dentro desse contexto: “A prática cultural serve a diferenciar as classes e as frações de classe” (BOURDIEU, 1990, p. 25 – tradução nossa)²⁹. Desse modo, podemos perceber o discurso científico como uma maneira de demonstrar no texto a erudição das personagens, e, aos leitores, o sentido desta erudição.

Gustavo Flávio é um escritor, por isso, ele sabe quais são seus leitores e o que eles desejam: “Hubris é um belo clichê helênico. Os leitores adoram”. (FONSECA, 1985, p. 178). Por essa razão, ele vai dar aos leitores uma identificação com um mundo rico e erudito.

Por outro lado, Rubem Fonseca trata essas referências com ironia, os conhecimentos científicos não são sérios. Trata-se de uma representação do texto, para, mais uma vez, questionar o valor das artes e da ciência no fim do século XX. Demonstrando esses elementos como uma construção ficcional, o texto se mostra como elaboração e o discurso científico é mais um elemento.

A autorreflexividade do romance ganha novas nuances ao estabelecermos as relações com o discurso científico por via da ironia. Ao olhar para si mesmo, demonstra como esse discurso pode ser facilmente aceito sem ser questionado. Na contemporaneidade, a aparência, muitas vezes, sobrepõe-se como elemento primordial. Desse modo, ao evidenciar o discurso científico como construção, reflete sobre ele como um tipo de narrativa.

Finalmente, Gustavo Flávio é um escritor, ele conhece os diferentes modos de criar um texto e conduzir o olhar do leitor, de forma a fazê-lo chegar às conclusões que ele deseja, como ocorre no romance policial: “o romance policial não se fundamenta numa estrutura de emboscada para o criminoso, mas para o leitor” (BOECHAT, 1990, p. 60). Os conhecimentos científicos serão mais uma maneira utilizada por Gustavo Flávio de enganar, iludir, o leitor.

O discurso científico possui uma aura de verdade absoluta, como se não pudesse ser contestado por se amparar nas ciências. Assim, a partir desse entendimento, o conhecimento científico proporciona certo prestígio ao texto, já que a ciência seria inquestionável, sendo necessário acreditar em seus preceitos e jamais colocá-los em dúvida. Desse modo, a narrativa ganharia a confiança do leitor, tendo em vista que a crença no elemento científico é normalmente maior que a desconfiança de um narrador.

Assim, a narrativa elabora armadilhas que levam um leitor menos atento a ver exatamente o que o narrador quer que seja visto. A ciência é uma maneira de dirigir o olhar do

²⁹la pratique culturelle sert à différencier les classes et les fractions de classe.

leitor, de retirar o foco de algumas coisas e colocá-lo sobre outras, de maneira que o leitor veja (ou não veja), um ponto da narrativa. O leitor que o texto demanda, no entanto, é, exatamente, aquele que não se deixaria ser guiado por um narrador pouco confiável. É preciso ver além do primeiro plano da narrativa e perceber seus diversos níveis. Boechat (1990) demonstra essa perspectiva:

Através da representação diegética dos processos de produção e recepção do texto, deixa-se clara a intenção de, simultaneamente, seduzir e decepcionar o leitor, levando-o, enfim, não apenas a ler o texto, mas a assumir a posição interpretativa e crítica que lhe cabe. (BOECHAT, 2013, p.106).

Bufo & Spallanzani (1985) é um romance que pode ser lido de diferentes maneiras, o que pode ser percebido por meio da construção narrativa, tornando-se um exercício constante para o leitor. O discurso científico é mostrado como mais um aspecto que pode tanto demonstrar o texto como ficção, como ratificar o discurso do narrador, mas caberá ao leitor perceber o jogo feito por meio da linguagem, caindo em suas armadilhas.

3.3 Outros Artifícios

Como já dito, *Bufo & Spallanzani* (1985) não é o romance fonsequiano no qual os elementos da metaficção historiográfica estão presentes de maneira mais evidente, já que se trata de uma narrativa que se passa na contemporaneidade; contudo, existem alguns elementos próprios da pós-modernidade presentes no romance que não podem ser ignorados.

A partir da discussão acerca do fazer literário, temos o primeiro elemento: a intertextualidade, uma vez que, por meio da reflexão são evocados nas páginas do romance diversos autores da literatura, sobretudo, ocidental. Samoyault (2008) demonstra que a intertextualidade é um elemento que auxilia no processo de reflexão: “a intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)” (p. 67).

A forte presença da literatura francesa (com destaque para aquela do século XIX) demonstra a intensa relação do romance com esses autores, podemos compreender essa presença pela perspectiva dupla relatada por Samoyault (2008); por um lado, podemos verificar que a literatura francesa modifica o romance, pois é por meio dela que se faz uma discussão sobre o fazer literário; por outro, o romance transforma a literatura francesa ao

colocá-la em uma narrativa policial, lugar inaudito, por se tratar de modelos da literatura culta.

A presença dessa literatura culta pode ser vista como outro elemento da pós-modernidade presente no romance: o duplo código, que permite que o romance seja lido por leitores diferentes de maneiras distintas. Dessa forma, o romance se abre para todos os tipos de leitores. Agazzi e Vinci (2012), valendo-se da teoria de JENCKS, 1978 demonstra a relação entre as possibilidades de leituras e a pós-modernidade:

O Pós-modernismo é caracterizado pelo estilo de duplo-código que se baseia na seguinte verdade: o objeto deve atrair tanto o gosto erudito como o popular. Deve ser interessante de maneiras diversas para pessoas diferentes, ou, para uma mesma pessoa, trazer diferentes sentidos. Polimorfismo, multivalência, pluralismo: são as palavras chaves do pós-moderno. (JENCKS apud AGAZZI e VINCI, 2012, p.86).

Podemos compreender o duplo-código como um elemento da pós-modernidade que permite a maior abrangência da narrativa: ao se apresentar como romance policial *Bufo & Spallanzani* oferece ao leitor aquilo que ele quer, mas ao subverter as regras do gênero, rompe com as expectativas desse leitor. Isso acontece no mesmo nível da narrativa, na história do romance policial há outros níveis em que os processos são diferentes, como a reflexão sobre o fazer literário que perpassa o romance.

Os níveis cultos e populares convivem de forma harmônica no romance, porque ambos estão dissolvidos em meio à trama, não há um momento em que a narrativa é colocada em pausa para que o narrador possa fazer uma discussão sobre o fazer literário, a trama policial segue junto com a reflexão acerca da literatura, podendo até mesmo passar despercebida, já que se pode compreender *Bufo & Spallanzani* (1985), como romance policial.

O leitor culto não aceitará a ligação entre Gustavo Flávio e Gustave Flaubert somente pela justificativa do narrador de que a escolha do seu nome foi uma homenagem, ele vai buscar outros dados na narrativa que demonstrem essa ligação, como as frases utilizadas pelo narrador.

Ao leitor comum pode passar despercebido esse aspecto, contudo, a presença de Guedes como um detetive ligado a toda a tradição detetivesca que o precede, será um elemento de identificação para esse leitor. Alguns podem mesmo ligá-lo ao detetive Columbo de uma série televisiva da década de setenta, pela sua maneira de vestir, como faz o professor Leo Recino em análise do romance na *Revista Literatura* da editora Escala

[o policial] Guedes (visível paródia [e paráfrase] de Columbo, daquela série de televisão dos anos 1970, já que, como ele, Guedes é desleixado, usa vestimentas sebosas, tem a mesma falsa indiferença, a mesma parvoíce, mas é aguçado, parece saber exatamente o que aconteceu), sai como que negligentemente a decifrar o crime. (2010)

Desse modo, percebemos que o duplo-código permite diferentes interpretações do texto, ao mesmo tempo em que demanda um leitor ativo, que perceba as armadilhas do texto e consiga enxergar além do primeiro nível de leitura, permite que o livro seja lido somente como entretenimento por aquele leitor que não quer mergulhar nas artimanhas que a narrativa possibilita.

Com isso, é possível compreender como um romance que teve grande sucesso junto ao grande público, sendo transformado em filme posteriormente, pode ter elementos que possibilitem um estudo acadêmico. Os aspectos considerados são distintos, porém, válidos na narrativa, não há a exclusão de um em detrimento do outro, eles convivem no romance.

A metaficção também é outro elemento presente em *Bufo & Spallanzani* (1985) que pode ser compreendido em relação aos aspectos pós-modernos no romance. O fato de ser uma narrativa cujo narrador é um escritor demonstra que o processo de escrita é um elemento importante, isso se acentua, pois se trata de um escritor em crise, de modo que existe uma reflexão constante sobre o fazer literário.

A metaficção é evidenciada pelo próprio narrador-escritor, ele demonstra esse artifício em suas tentativas de escrever um romance e ao fazer uma discussão sobre a literatura e os escritores. Podemos compreender, contudo, o romance como as *matrioskas*, as bonecas russas que se encaixam uma dentro da outra em tamanho menor, pois se entendemos Gustavo Flávio como sendo o criador da metaficção, ele é igualmente um produto, já que é uma criação de Minolta, uma personagem criada por ela.

O romance se inicia com a afirmação de Gustavo Flávio a Minolta: “Você fez de mim um sátiro (e um glutão)” (FONSECA, 1985, p. 07). Dessa maneira podemos compreendê-lo como uma construção, essa percepção se acentua, quando, ao terminar de relatar a história sobre seu passado, Gustavo Flávio afirma que todas as escolhas foram feitas por Minolta: “Minolta sugeriu que eu me tornasse um escritor e me deu a idéia do meu primeiro livro. Minolta levou o livro para o editor e conseguiu a publicação desse livro. (FONSECA, 1985, p. 141-142). Gustavo Flávio é uma personagem construída por Minolta em uma relação metaficcional em que aquele que, por um lado, elabora a metaficção no romance, por outro lado não passa da criação de outra personagem.

A metaficção pode ser percebida no romance pelo fato de Gustavo Flávio estar escrevendo *Bufo & Spallanzani* durante toda a narrativa até, finalmente, abandonar a escritura, criando um jogo o qual estamos lendo um livro que não foi efetivamente escrito. Bernardo (2010) analisa a presença da metaficção em *Dom Quixote* (1615), quando na narrativa as personagens se questionam sobre ela:

O ponto alto desse jogo metaficcional ocorre quando Dom Quixote pergunta ao bacharel Sansão Carrasco se o autor das suas aventuras promete uma segunda parte [...] Ora, o diálogo ocorre precisamente no quarto capítulo da mesma segunda parte, publicada em 1615, sobre a qual se tem dúvida se existe, quem a tem, se sairá ou não. Encontramo-nos assim “na situação surpreendente de ouvir as próprias figuras do livro que estamos a ler negarem a existência desse livro e, conseqüentemente, a sua própria” (Cal, 1973, p. 51). (BERNARDO, 2010, p. 62).

A negação do romance que estamos lendo também é feita por Gustavo Flávio, ocorrendo de forma dupla, primeiramente porque ele se assume com autor do romance, pois o leitor pode acompanhar o processo de escritura do livro que está lendo feito por numa personagem. Assim, ao iniciarmos a narrativa, *Bufo & Spallanzani* ainda não foi escrito, de modo que estamos lendo um romance em processo de construção; finalmente porque Gustavo Flávio desiste de escrever o romance, construindo uma relação de reflexividade em que estamos lendo um livro que não foi escrito, com isso, a personagem estaria negando a si mesma.

O processo de escritura do romance dentro do romance pode ser compreendido como mais um elemento da pós-modernidade em *Bufo & Spallanzani* (1985), a *mise en abîme*; já que estamos lendo um livro que está sendo escrito dentro do livro, em um processo que duplica o romance em si mesmo. No dicionário eletrônico de termos literários de Carlos Ceia, Annabela Rita define a *mise en abîme* em três níveis distintos:

A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra

englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. (RITA, 2010).

Os níveis de enunciação que se misturam podem ser compreendidos pela escritura de *Bufo & Spallanzani* por Gustavo Flávio, reiteradas vezes ele fala de sua necessidade de escrever o livro que estamos lendo: “Seu Guedes tenho mais o que fazer, preciso escrever meu livro, *Bufo & Spallanzani*” (FONSECA, 1985, p. 308). Assim, a narrativa se volta para si mesma, para o processo de escritura.

Além das três tramas policiais que há no texto, cada uma aparecendo em contextos distintos na narrativa, possibilitando ao narrador assumir papéis distintos, como o de detetive e o de assassino. Podemos perceber o encaixe das histórias, o que evidencia o aspecto reflexivo do romance pela retomada dos temas dos sapos. Esse tema reaparece diversas vezes; é um elemento presente tanto na história de Gustavo Flávio (quando ainda era Ivan Canabrava), como das personagens Orion e Roma, ainda sendo o mote escolhido pelo narrador para a brincadeira em que todos que estavam no Refúgio do Pico do Gavião deveriam escrever uma história, ““Então o seu mote era sapo? Igual ao meu’, disse Roma. ‘Igual ao de todo mundo. O mote foi sapo, para todos’, eu disse”. (FONSECA, 1985, p. 280).

Da mesma maneira, em *Bufo & Spallanzani* que Gustavo Flávio está escrevendo o tema dos sapos retorna: ““É apenas uma história sapos & homens” (FONSECA, 1985, p. 176). Com isso, percebemos que a *mise en abyme* aparece de modos distintos no romance, na reiteração do gênero que se desdobra aos sapos que estão presentes desde o título do romance e ao próprio romance.

Em diversas obras de Rubem Fonseca o hibridismo aparece de maneira a possibilitar leituras distintas do romance. Em *Agosto* (1991), podemos perceber esse aspecto, pois se trata de uma história policial, a investigação de um assassinato, e de um romance histórico, já que são relatados os bastidores da morte de Getúlio Vargas. Também é possível verificar esse aspecto em *O doente Molière* (2000), acerca do qual Caron (2008) afirma:

A relação intertextual, além de decorrer do diálogo entre determinadas obras artísticas, também pode ser identificada na relação entre diversos gêneros, o que chega a dificultar, senão impossibilitar, a inclusão da narrativa dos padrões de determinado gênero. É o que acontece com *O doente Molière* pois, ao dar-lhe o rótulo, com por exemplo, de “romance histórico”, perde-se todo um efeito de leitura e deixa-se de notar os aspectos referentes a outros gêneros, como romance policial, drama, entre outros;” (p. 113).

Em *Bufo & Spallanzani* (1985) o hibridismo não é tão evidente como em outros romances do autor, de modo que é possível fazer uma leitura somente considerando-o um romance policial; contudo, Gustavo Flávio está contando a história que já viveu, afirmando que escreve um livro de memórias:

As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e a mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão para me livrar de anátema – nada de mentiras, estabeleci logo. (FONSECA, 1985, p. 257).

Com isso, percebemos que as memórias de Gustavo Flávio evidenciam que, no romance, há volta ao passado do protagonista, ele não tem 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. A narrativa deixa em aberto ambas as possibilidades.

O fato de ter estabelecido que não contaria mentiras, no entanto, não é uma afirmação de que só falará a verdade, trata-se de memórias, e as lembranças podem enganar, a memória é falha e seletiva, não há, dessa maneira, um compromisso com a realidade. Ao contar sua história por suas memórias Gustavo Flávio está narrando uma ficção, de forma que o estatuto da verdade e da mentira perde o sentido diante do elemento ficcional.

Com isso, percebemos que diferentes elementos contribuem para uma perspectiva de *Bufo & Spallanzani* (1985) em relação à pós-modernidade, mesmo a escolha do gênero policial como fio condutor da narrativa pode ser compreendida dessa forma, já que na pós-modernidade é possível a utilização de gêneros considerados menores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bufo & Spallanzani (1985) é o romance fonsequiano em que, pela primeira vez, o elemento reflexivo se sobrepõe aos aspectos que são compreendidos como sendo de denúncia social; por essa razão, o romance foi visto como um abandono do autor pelas questões sociais e a preferência por um romance de entretenimento. Essa ligação pode ser compreendida como uma perspectiva limitadora, pois se trata de uma possibilidade de leitura que liga o texto à literatura de massa por causa do seu gênero. A autorreflexividade que o gênero policial evidencia, no entanto, permite-nos observar que sua utilização já é uma construção.

É preciso perceber que o romance pode ser lido de formas distintas, por leitores diferentes, mas que os jogos textuais e as armadilhas dos textos estão na narrativa. O texto demanda um leitor que perceba os jogos textuais e os diferentes níveis de leitura que ele oferece. O leitor que compreende a trama policial, contudo, não se deixa enganar pelos desvios de atenção que o narrador tenta fazer e enxerga a discussão sobre o fazer literário feita em *Bufo & Spallanzani*.

A presença da literatura francesa no romance não passa despercebida para esse leitor que entende os diferentes níveis em que ela se manifesta, podendo ser considerada uma demonstração da biblioteca do escritor, de seu patrimônio cultural e, ainda, uma ferramenta para o estabelecimento de um diálogo intertextual que oferecerá novos contornos ao romance brasileiro.

No que concerne às alusões e citações francesas presentes em *Bufo & Spallanzani*, é possível afirmar que não se trata apenas de demonstração de erudição, mas de um conhecimento profundo e variado da cultura da pátria de Voltaire.

Podemos perceber melhor esse conhecimento, a partir de um quadro cujas referências à literatura francesa em *Bufo & Spallanzani* (1985) são elencadas pelo nome do autor, século a que pertence e página em que aparece no romance:

Referências literárias francesas

Auteur	Siècle	Page
FLAUBERT, Gustave	XIX	Título do primeiro capítulo
FLAUBERT, Gustave	XIX	08
PERSE, Saint-John	XX	10
MAUPASSANT, Guy de	XX	14
BAUDELAIRE, Charles	XIX	14

SIMENON, George	XX	14
FLAUBERT, Gustave	XIX	18
FLAUBERT, Gustave	XIX	24
BALZAC Honoré de, (2 vezes na mesma página)	XIX	54
FLAUBERT, Gustave	XIX	55
HUGO, Victor	XIX	55
HUGO, Victor	XIX	60
FLAUBERT, Gustave	XIX	143
HUGO, Victor	XIX	143
GENET, Jean	XX	163
FLAUBERT, Gustave	XIX	165
FLAUBERT, Gustave	XIX	213
BAUDELAIRE, Charles	XIX	215
DURAS, Marguerite	XX	215
CAMUS, Albert	XX	258
CÉLINE, Louis-Ferdinand	XX	258
PROUST, Marcel	XX	258
SADE, Marquês de	XVIII	260
Possível referência a SARTRE, Jean-Paul	XX	277
HUGO, Victor	XIX	308
BAUDELAIRE, Charles	XIX	310

Há ainda a referência ao romance francês *Madame Bovary* feita a partir do nome de algumas personagens do romance, tais como Gustavo Flávio, o narrador que afirma, pela escolha do nome, sua ligação com o escritor francês; as personagens Delfina e Eugênio Delamare – clara versão em português do nome do casal cuja história teria inspirado Flaubert a escrever *Madame Bovary* (1857): Delphine et Eugène Delamare.

Ao analisarmos o quadro é possível percebemos o conhecimento do autor em relação a diferentes elementos da literatura francesa. As referências não se limitam a um gênero, autor ou mesmo século, elas são variadas e se apresentam na narrativa por meio de uma demanda textual, pois a partir da discussão do fazer literário, as referências aos escritores surgem.

Compreendemos, por isso, que os gêneros distintos que aparecem no romance não são citações aleatórias. Baudelaire e Perse são evocados por ocasião das relações amorosas do

narrador, a poesia é um elemento de sedução, utilizado por alguém que sabe manipular as palavras em benefício próprio. Maupassant, Balzac e Simenon surgem quando o narrador quer demonstrar a necessidade da relação do dinheiro e das artes, uma vez que os escritores franceses em questão se valiam da literatura como modo de sobrevivência.

Um outro aspecto a ser analisado no texto é a evidente predominância de referências à literatura do século XIX. Tendo em vista o conhecimento do autor em relação à literatura francesa, não podemos aceitar que a presença marcante do século XIX seja somente uma preferência de Fonseca. Por causa dos avanços tecnológicos no século XIX, a literatura passava por mudanças, de modo que se trata de um momento chave da literatura, momento este que a literatura francesa tem importância vital. Em um romance que trata do impasse do romance no final do século XX, Fonseca se vale da problemática do século XIX para construir sua narrativa e fazer sua reflexão acerca da literatura.

Por essa perspectiva, podemos entender a presença marcante de Flaubert no romance; sobretudo porque essas referências não se limitam a seus romances, mas se estendem sobre suas correspondências, em que a discussão sobre o fazer literário e as dificuldades em escrever um romance são demonstradas.

Percebemos que as referências à literatura francesa, muito mais que uma demonstração de erudição do autor sem maior relevância na narrativa, aumentam e modificam as possibilidades de leitura do romance, acentuam alguns aspectos textuais, como a problemática sobre a literatura.

A presença da literatura francesa pode ser vista como um elemento na elaboração da reflexão sobre o fazer literário que perpassa o romance, já que, entre outras referências literárias existentes na narrativa, a literatura francesa possui destaque, tanto pela quantidade de vezes em que aparece, como pela sua importância quando o narrador discute a literatura.

Desse modo, a presença da literatura francesa leva a narrativa a se voltar para a literatura e a pensar sobre seus processos, principalmente no século XIX, em que, pela primeira vez, os avanços tecnológicos criam uma relação entre literatura e mercado, relação esta que era negada pelos grandes escritores e faz parte da reflexão da literatura contemporânea.

É preciso compreender, no entanto, que a construção do romance é dupla. Se, por um lado, podemos entender a presença dos escritores franceses como parte da reflexão sobre o fazer literário, por outro percebemos que cada autor exerce funções distintas em outros níveis da narrativa.

O século XIX francês é retomado por meio de grandes nomes da literatura, porém, a ligação não é feita somente com os níveis da narrativa considerados cultos, mas também com a autorreflexividade do romance.

Sendo o gênero policial a mais evidente relação do romance com a literatura de massa, é imaginável que as relações intertextuais feitas nesse nível da narrativa sejam estabelecidas a partir dessa perspectiva, com ícones da cultura popular ou com elementos de identificação imediata. A ligação com Victor Hugo, por exemplo, é feita por meio de uma ligação entre o investigador Javert e o detetive Guedes no nível da trama policial.

Rubem Fonseca elabora uma narrativa em que as relações intertextuais não são, necessariamente, evidentes; por isso, a opção em relacionar o investigador criado por Victor Hugo com o seu detetive, estabelecendo, dessa forma, uma ligação com um dos maiores nomes da literatura francesa, causa certo espanto. A escolha por um romance e não pelos poemas hugoanos, contudo, não deve ser compreendida de maneira ingênua. Elegendo *Les Misérables* (1862) como maneira de estabelecer o diálogo com o escritor francês, Fonseca utiliza uma obra que atingiu um grande sucesso de público, mesmo entre seus contemporâneos, mas não foi considerada da mesma maneira que os poemas. Com isso, a relação intertextual é estabelecida em diferentes níveis: por ser uma personagem muito conhecida de Victor Hugo, ainda que buscando a trama policial, a possibilidade de compreensão do diálogo intertextual aumenta, pois embora o romance francês não seja lido pelo grande público, as versões cinematográficas de *Les Misérables* tornaram célebre a personagem Javert.

Por sua vez, os versos de Baudelaire que aparecem nas relações entre Gustavo Flávio e as mulheres, não são os macabros, mas aqueles de forte apelo erótico e que podem ser vistos como uma ligação com a literatura de massa, já que seriam um elemento de apelo mercadológico.

No romance, há uma tentativa de Gustavo Flávio de estabelecer uma relação entre as mulheres e a literatura de massa, sobretudo, com Delfina (leitora de seus romances). Desse modo, ao citar versos que Delfina aprecia, o narrador elege um poema lido por uma minoria, mas que tinha sido musicado e regravado por um cantor francês tornando-se, assim, conhecido do grande público.

O verso que Gustavo Flávio declama não foi escolhido de maneira aleatória, simplesmente por sua beleza. Retirado do contexto original do poema, o verso isolado

demonstra a mulher em outra perspectiva em que o feminino não é visto com a mesma força de dominação.

O escritor mais diretamente ligado às reflexões sobre o fazer literário é Gustave Flaubert. É o modelo escolhido por Gustavo Flávio ao decidir se tornar escritor, o qual continua a evocar ao problematizar as questões literárias.

Gustavo Flávio, no entanto, não consegue seguir o exemplo do mestre e, passando por uma crise, evoca o escritor francês seja na tentativa frustrada de escrever a história de sua Delfina, seja de maneira mais contundente ao fazer uma reflexão sobre a literatura utilizando frases da *Correspondance* de Flaubert.

A partir da escolha do nome, o narrador estabelece uma relação com Flaubert: ao pensar em literatura, o nome de autor francês sempre está relacionado. Embora afirme que o autor francês não seria o seu modelo se precisasse mudar novamente, (escolheria Frederico Guilherme, em homenagem ao filósofo Nietzsche) é sempre ao autor francês que ele retorna em suas reflexões sobre o fazer literário.

A presença de três grandes escritores da literatura francesa, dessa forma, é evidenciada em diferentes níveis da narrativa. Por um lado, é um elemento importante do processo de reflexão sobre o fazer literário e da metaficção na narrativa, já que é uma forma da ficção se voltar para si mesma; por outro, constrói relações intertextuais em lugares em que não são esperadas, entre o romance policial e a literatura francesa do século XIX.

É preciso salientar, contudo, que essa ligação entre elementos que parecem opostos e inconciliáveis é feita por meio do gênero policial, por uma característica marcante: a autorreflexividade; um gênero que, desde sua criação, demanda do leitor o retorno ao próprio texto para solucionar o crime.

A autorreflexividade do gênero permite que ele seja retomado para demonstrar a metaficção nas narrativas contemporâneas, em que um gênero popular pode ser utilizado na construção de uma narrativa que é caracterizada pela possibilidade de diferentes leituras.

Sendo um escritor em crise, Gustavo Flávio demonstra reiteradas vezes as agruras de ser um escritor. Rubem Fonseca, por seu turno, elabora uma narrativa na qual são evidenciadas as dificuldades pelas quais passa o romance atual, criando um romance em que os elementos intertextuais estão presentes em diferentes níveis da narrativa.

Ao conciliar o inconciliável, Rubem Fonseca coloca na mesma narrativa um romance policial e escritores representantes do mais alto cânone da literatura francesa, mantendo-os,

inclusive, nos níveis de leitura do romance policial, possibilitando aos leitores que estão buscando o romance nesta perspectiva que não percam completamente a relação intertextual.

A crise de Gustavo Flávio sob este olhar é sintomática, ao considerarmos que, se o romancista escreve para mostrar o mal que os romances fazem, um escritor que não consegue escrever pode refletir sobre esse mal e, a partir desse aspecto, elaborar uma reflexão sobre a literatura. Com isso, o questionamento dessa fábula é feito por Fonseca construindo uma narrativa cujo foco é a literatura por meio da impossibilidade de efetivação da escritura.

Bufo & Spallanzani (1985) não deixa de se apresentar como romance policial, o que demonstra sua ligação com a literatura de massa, podendo, por essa perspectiva, ser considerada uma literatura de entretenimento. Podemos perceber, contudo, que há outras possibilidades de leituras, permitindo que uma ligação do romance com a literatura francesa do século XIX seja entendida de maneira plausível na narrativa.

Assim, os estudos acadêmicos elaborados, partindo de diferentes perspectivas do romance, mas considerando sua ligação com o gênero policial, nos permitem compreender que as diversas maneiras de análise do romance não esgotaram as possibilidades de novas perspectivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAZZI, Giselle Larizatti e VINCI, Maria Gloria. **O labirinto do mundo:** intertextualidade e pós-modernismo em *O nome da rosa* de Umberto Eco. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 6, n. 11, p. 80-98, dez. 2012.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- AMARAL, Glória Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996. Coleção Parcours
- AZEVEDO,Álvares. **Poesias Completas**. Edição crítica de Péricles da Silva Ramos, org. Lumana Maria Simões. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. (trad.Aurora Bernadini et al.). São Paulo: Hucitec/Ed. UNESP, 1990.
- BARBAGLI, Daniela. **O universo ficcional de Rubem Fonseca em Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In:_____. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. 1ªed. 1857. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71827w/f9.image.r=Charles%20Baudelaire,%20Les%20Fleurs%20du%20mal.langPT>. Acesso 09 Ago. 2014.
- BERNARDO, Gustavo **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. **Uma leitura de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais/UFGM. 1990.
- BOILEAU_NARCEJAC. **Le Roman Policier**. Paris : Presses Universitaires de France, 1982 (Col. “que sais-je?”)
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Amado, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes (org.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. **La Culture Contre L'Art: Essai D'économie Politique du Théâtre**. Montréal, Presses de l'Université du Québec. 1990.
- BROCA, Brito. De *Zadig* a Georges Simenon. In: _____. **Horas de leitura**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957, p. 61-72.

CAILLOIS, Roger. Le Roman Policier, In:_____ ***Puissances du Roman***. Buenos Aires, Éditions du Trident, 1945. p. 55-104.

CALLIPO, Daniela Mantarro. ***Rimas de ouro e sândalo***: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

CARON, Elaine Cristina. ***A metaficção e as entrelinhas em o doente Molière (2000) de Rubem Fonseca***. Assis: Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual Paulista/Unesp, 2008.

CARVALHO, Ana Cristina Teixeira de Brito. ***Do romance ao filme***: A Metaficção como estratégia de Constituição da forma nas narrativas *Bufo & Spallanzani*. João Pessoa: Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba/UFPB. 2013.

CHALHUB, Samira. ***A metalinguagem***. 2. ed. São Paulo: Ática, 2005. Disponível em: <file:///C:/Users/Priscila/Downloads/A%20Metalinguagem%20%20%20Samira%20%20Chalh%20ub.pdf>. Acesso: 05 Dez. 2014.

COELHO, Celso Francisco Maduro. ***O caso Fonseca: uma leitura de “O caso Morel”, “Bufo & Spallanzani”, “Romance Negro e outras histórias”***. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC-RJ. 1996.

COMPAGNON, Antoine. ***O trabalho de citação***. Tradução: Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. ***La seconde main ou le travail de la citation***. Paris: Seuil 1979

ECO, Umberto. ***Pós-escrito a O NOME DA ROSA***. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. ***Apocalípticos e Integrados***. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo : Editora Perspectiva, 1976. Coleção debates.

FERRAND, Jean-Paul. ***Georges Simenon: trois romans et un mythe***. Paris: L'Harmattan, 2009.

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

_____. ***Escrever é cortar ou contar palavras***. In: Revista Semear. PUC Rio de Janeiro.v.05.Disponível em:http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_5.html. Acesso: 05 Ago 2014.

FLAUBERT, Gustave. ***Madame Bovary***. Trad. Fulvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

_____. ***Madame Bovary***. Paris: Folio Classique, 2001

- _____. **Educação Sentimental**: história de um jovem. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.
- _____. **Correspondances**: juillet 1851-décembre 1858. Paris: Gallimard, 2008. v. 2 (Bibliothèque de la Pléiade).
- _____. **Correspondance**: janvier 1859 – décembre 1868. Paris: Gallimard, 2008. V. 3 (Bibliothèque de la Pléiade).
- _____. **Correspondance**: janvier 1869 – décembre 1875. Paris: Gallimard, 2002. v. 4. (Bibliothèque de la Pléiade)
- _____. **Correspondance**: janvier 1876 – mai 1880. Paris: Gallimard, 2007. v. 5 (Bibliothèque de la Pléiade)
- FONSECA, Rubem, **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- _____. **A grande arte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- _____. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011.
- _____. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Vastas emoções e pensamentos imperfeito**. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.
- _____. **O doente Molière**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Artes e Ofícios. In:_____ **O buraco na parede**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995, p. 85-98.
- _____. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Artenova. 1975.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia. 1979.
- _____. **Palimpseste**. Paris: Seuil, 1982.
- HUGO, Victor. **Les Misérables**. Paris: Univers de poche, 2012.
- _____, Victor. **Os Miseráveis**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed Imago, 1991
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino: A mulher freudiana na passagem para a modernidade**. Rio de Janeiro: Imago. 1998.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974

LEAL, Bruno de Souza, *A ética na narrativa brasileira do final do século XX*. Belo Horizonte: Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais/UFGM. 2000.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. IN: ____ Prado, A.A. (Org.) *A Dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.

LEITE, Bruno Ricardo de Souto. *Um artesão de matrioshkas: Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca*. João Pessoa: Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB. 2014. Disponível em:

<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/1/11836/1/Um%20Artes%C3%A3o%20de%20Matrioshkas.pdf>. Acesso: 21 jan. 2015.

LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua: Flaubert et Madame Bovary*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LUCAS, Jeane. *Bufo & Spallanzani: entre literatura de massa e a literatura culta*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2004.

MAGALHÃES JR, Raimundo. O conto policial. IN _____. *A Arte do conto: Sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972, p. 207 – 226.

MANCHETTE, Jean Patrick. *Réponses*. Littérature. Paris, (49): 102-7, 1983. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1983_num_49_1_2190. Acesso: 12 mai. 2014

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas: Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas: IEL/INICAMP, 1986.

MENEZES, Luís Cláudio de. *Agruras De Escritor: as vicissitudes da vida autoral na obra de Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. 2013. Disponível em:

<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/MenezesLC.pdf>. Acesso: 13 jun. 2014

MIRANDA, Dilmar. *Estética e poética da modernidade em Charles Baudelaire*. In: *Cadernos Walter Bejamin*. v. 07. jun – dez. 2011. Disponível em:

http://www.gewebe.com.br/cadernos_vol07.htm. Acesso: 17 fev. 2015.

MORAES, Marco Antonio de. *A epistolografia de Mário de Andrade: memória da criação*. In: *Revista Patrimônio e Memória*. Assis, v.3, nº 01. 63-70, 2007. Disponível

<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/16/456>. Acesso : 17 fev. 2015.

NASCIMENTO, Marília Aguiar Ribeiro Do. *Discutindo a metalinguagem em Bufo & Spallanzani*. Universidade Federal da Campina Grande. Disponível em:

http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/1781cc02d69cb86ceaf2237952aedb38_570_223_.pdf . Acesso em: 09 jul. 2014.

PAES, José Paulo. *A aventura literária*: ensaio sobre ficção e ficções. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto*: A obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: UFMG/FALE. 2000

PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. IN:_____ *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 80-98, dez. 2012.

_____. Don Juan na literatura de hoje. In:_____ RIBEIRO, Renato Jaime. *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996. Collections Lettres Supérieures.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Os crimes da rua morgue* IN: **Edgar Allan Poe**: Ficção Completa, Poesia & Ensaios. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado.

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.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **Sobre uma das linhas da Trajetória de Rubem Fonseca**, Folha de São Paulo, Folhetim, São Paulo, 22 abril 1984, p. 11.

RICINO, Léo. *Bufo & Spallanzani: o romance urbano, policial, intertextual e metalinguístico de Rubem Fonseca*. Revista Literatura Escala, São Paulo. 2010. Disponível em:

<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/43/artigo264309-1.asp>. Acesso em 17 jan. 2015.

RITA, Annabela. *Mise en abyme*. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de termos literários, 2010. Disponível em:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2. Acesso: 03 mar. 2015.

- SÁ, Jorge de. **Recensão**. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, (84): 114-5, jan – mar. 1986, p.11.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:_____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 2ª ed., p.9-26.
- SILVA, Deonísio da. **Nos Bastidores da Censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- SISCAR, Marcos. **As novas flores de Baudelaire**. Revista Cult, ed. 73. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/as-flores-novas-de-baudelaire>. Acesso em: 25 fev. 2015.
- TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.
- TEZZA, Cristóvão. **Rubem Fonseca e sua prosa irresistível em dose dupla**. O Estado de São Paulo, São Paulo. 30 agosto 1997. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_970830.htm. Acesso: 08/02/2015.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In:_____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**. Cotia: Ateliê. 2000.
- WATT, Ian. O burlador e Don Juan. In: _____. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.