

O PROTAGONISMO DA CONSCIÊNCIA NARRATIVA EM *BUFO & SPALLANZANI*: QUANDO O NARRADOR É ESCRITOR E ASSASSINO¹

THE PROTAGONISM OF THE METAFICTION IN *BUFO & SPALLANZANI*: AN ANALYSIS OF THE FIGURE OF THE NARRATOR

Ana Paula Santos Sá²

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar em que medida o livro *Bufo & Spallanzani* (1985), do escritor brasileiro Rubem Fonseca, aproxima-se e/ou afasta-se de algumas características basilares atribuídas ao Romance Policial, principalmente à luz da teoria de Tzvetan Todorov. Para isso, a leitura aqui desenvolvida volta-se ao estudo da figura multifacetada do narrador, que na condição de escritor e assassino acaba por assumir o protagonismo comumente conferido ao detetive. Portanto, visa-se esclarecer quais são as implicações, estéticas e/ou de outra ordem, da voz dada ao assassino-escritor, bem como qual é o papel do investigador enquanto personagem secundário.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca; Literatura Policial; Metaficção.

ABSTRACT: This article aims to analyze the book *Bufo & Spallanzani* (1985), of the Brazilian writer Ruben Fonseca, in order to observe how it approaches and/or departs from some characteristics attributed to the Detective Novel, particularly in light of Tzvetan Todorov's theory. For that, this reading turns to the study of the multifaceted figure of the narrator, who is, at the same time, writer and murderer. Therefore, it aims to clarify what are the implications, aesthetic and/or otherwise, of the voice given to the killer-writer, as well as what is the role of the detective in the condition of a secondary character.

KEYWORDS: Rubem Fonseca; Detective Novel; Metafiction.

I. Bufo, Spallanzani e Fonseca

“Bufo” é uma designação científica para o gênero a qual pertence o sapo; “Spallanzani”, um ex-padre italiano e reconhecido estudioso do século XVIII, dedicado às ciências; Fonseca, responsável por relacionar um ao outro através de sua ficção, é um escritor brasileiro inscrito na Literatura Policial, mas cuja obra não pode, definitivamente, ser analisada sob o viés de leituras redutoras. Seu primeiro romance, *O caso Morel* (1973), inscrevera seus textos dentro de um universo metaficcional onde, por diversas vezes, o detetive divide espaço com o escritor, a investigação confunde-se com o processo de escrita, e crime e literatura configuram-se apenas parte de um todo da relação entre vida e arte. *Bufo &*

¹ Detalhamento da origem do trabalho (apresentação oral em evento).

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), SP-Brasil.

Spallanzani, de 1985, reafirma essa característica fonsequiana de modo veemente, apresentando-se como uma narrativa policial composta por “histórias dentro de histórias”, uma “ficção sobre ficção”.

Dividido em cinco partes — I. Foutre ton encrier, II. Meu passado negro, III. O Refúgio do Pico do Gavião, IV. A prostituta das provas, V. A maldição —, o enredo tem como fio condutor o assassinato da rica carioca Delfina Delamare, encontrada baleada em seu automóvel na cidade do Rio de Janeiro. De um lado, tem-se a investigação conduzida pelo investigador Guedes, um “tira” honesto e incorruptível, obrigado a enfrentar a polícia e o marido da vítima, Eugênio Delamare, para que a verdade possa vir a ser descoberta e a justiça feita — o que não acontece, visto que o detetive chega a uma conclusão equivocada; de outro, o leitor acompanha as memórias do narrador e amante da vítima, o escritor Gustavo Flávio, antes Ivan Canabrava, investigador da Panamericana Seguros, inicialmente um potencial suspeito e posteriormente revelado real assassino de Delfina (não descoberto pela polícia).

Ao longo de todo o livro, Gustavo Flávio compartilha seus dilemas de escritor, expondo, desse modo, as duas “faces” de *Bufo & Spallanzani*: (1) seu livro de memórias, estruturalmente correspondente à macronarrativa assinada por Rubem Fonseca, e (2) e seu romance inacabado, também intitulado *Bufo & Spallanzani*, cujos personagens seriam os sapos Bufo e Marina, ambos instrumentos de pesquisa de Spallanzani. Em suma, trata-se de uma espécie de autobiografia do narrador, que ao assumir os papéis de escritor e assassino divide seus relatos entre a exposição das particularidades de seu ofício e a narração do (s) crime (s) que cometeu, problematizando assim os pontos de contato entre a arte e a vida.

II. O protagonismo da consciência narrativa

i. Ainda sobre o gênero policial...

Em “Tipologia do Romance Policial” (1966), Todorov dá início às reflexões acerca do gênero destacando sua inclusão na chamada “literatura de massa” e assumindo a previsibilidade estrutural como característica fundadora atribuída a esse tipo de narrativa. O autor explica que “quem quer «embelezar» o romance policial faz «literatura», já não faz romance policial. O romance policial por excelência não é o que transgride as regras do gênero, mas o que se conforme com elas (...)” (TODOROV, 1971, p. 58).

O escritor português Francisco José Viegas, o qual assume ter “uma enorme nostalgia do tempo em que a literatura não tinha assento nas universidades” (VIEGAS, 2001, p. 119), propõe uma distinção mais simples e irônica que a trazida por Todorov: “um autor da

academia faz literatura; um «escritor policial» faz o seu trabalho” (ibid., p. 121). Uma síntese dos requisitos “básicos” do gênero também é por ele fornecida: “a existência de um ou mais cadáveres principais, a existência de um ou mais investigadores principais, a existência de um ou mais culpados de um crime e uma investigação central” (ibid., p. 119).

Sabe-se que esses dois aspectos, a estrutura e o lugar da literatura policial, não são coincidentemente abordados por Todorov e Viegas, mas correspondem ao ponto de partida de quase todos os trabalhos acerca do tema. Ao considerar que atualmente grande parte da academia condena estudos pautados na discussão de gênero, o Romance Policial vê-se envolto em um paradoxo: este é ainda um lugar comum, senão obrigatório, em análises desse campo de investigação. A “nostalgia” referida pelo autor português origina-se da recente inclusão desse *corpus* às pesquisas universitárias, antes inscrito (apenas) em um campo mais amplo, na chamada Literatura Marginal (ou seria Marginalizada?), sem a necessária legitimação para se tornar objeto de estudo. Nesse contexto de mudança de paradigma, Viegas suscita uma relevante questão: as definições do gênero sugerem uma tradição/fundação, mas sua posterior evolução se “assenta em decomposições e reconstruções do modelo inicial” (ibid., p. 119).

Manuel Vázquez Montalbán, em prólogo à obra *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica* (1994), de José F. Colmeiro, associa o Romance Policial a uma “clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido”, condenada a chamar a atenção de “los guardianes de la pureza de lo literario” sempre que demonstra “«pretensiones» literarias” (VÁZQUEZ MONTÁLBAN, 1994, p. 9). No livro por ele anunciado, Colmeiro dá especial atenção ao tema, ressaltando os fracos alicerces de argumentos restritos a um viés hierarquizante dentro do campo literário. Segundo ele, é necessário reconhecer o fato de a diferenciação entre «literatura» (de discurso culto, com valor artístico *a priori*) e «subliteratura» (discurso popular, sem mérito artístico) passar por uma valoração de nível social, sendo, portanto, necessariamente variável de acordo com o contexto histórico a qual se refere:

Aun aceptando la distinción entre una «literatura culta» cuyo discurso es restringido a una minoría educada y una «literatura popular» destinada a un público mayoritario, un estudio diacrónico ha de advertir que la inscripción de una obra literaria en una de los dos grupos antitéticos e invariables no puede ser concluyente ni definitiva puesto que frecuentemente su pertenencia a uno u otro grupo varía según el momento histórico y el criterio taxonómico empleado. (COLMEIRO, 1994, p. 25)

Com a presente afirmação, o crítico reclama por estudos fundamentados em uma dupla vertente de análise, a histórico-social e a formalista, a fim de se aproveitar o que ambos os campos possam vir a contribuir, não havendo, portanto, espaço à legitimação de críticas parciais. Assim, torna-se possível compreender que, desde suas origens, através do cunho popular (crime) e intelectual (razão) que já coabitavam os contos de Edgar Allan Poe, “por su génesis y posterior desarrollo la novela policiaca se sitúa mayorment en la intersección de la literatura culta y popular” (ibid., p. 31).

Ensaaios como o de George Grella, “Murder and Manners: The Formal Detective Novel”, texto publicado em 1970, demonstram que não é recente por parte da academia o reconhecimento de que o Romance Policial surge e permanece no mesmo cenário da “literatura séria/legitimada”, e não distante dela: “sharing sources with the novel proper, boasting a tradition dating from Poe, and listing among its practitioners a number of distinguished men of letters, the detective novel has enjoyed a long, though slightly illicit, relationship with serious literature” (GRELLA, 1970, p. 30).

Dado que a definição genérica e a classificação literária são, dos primórdios aos dias atuais, os “fantasmas” que circundam as reflexões em torno da Literatura Policial, a análise de *Bufo & Spallanzani*, bem como de outros textos de Rubem Fonseca não abordados por este artigo, revela-se, além de um estudo literário, um caminho para uma revisão da própria crítica literária. Reconhecido por um uso excessivo do recurso metaficcional, o escritor brasileiro elege seus livros (policiais) um lugar privilegiado para a problematização do próprio gênero, da escrita e de sua condição de escritor. O trabalho aqui desenvolvido partilha da ideia de Colmeiro de que o Romance Policial situa-se na “intersección de la literatura culta y popular”, e tem por objetivo esclarecer se/como o protagonismo de um personagem-escritor (portador do “discurso culto”, representante da “alta literatura”), em contraposição à consequente perda de espaço da figura do detetive (responsável pela condução da vertente “popular”, o crime), afirma-se uma estratégia narrativa para se discutir, ironicamente, o próprio gênero.

Com base nessas considerações, entende-se que o ensaio de Todorov, um inquestionável marco na bibliografia crítica da área, assume a existência de um “padrão” ao mesmo tempo em que se atenta às particularidades das diferentes formas narrativas do Romance Policial — em outras palavras, o texto sugere, embora não enfaticamente, a “evolução” supracitada. Uma vez que *Bufo & Spallanzani* caracteriza-se pelo ir e vir desse

espaço ficcional, as três subdivisões propostas por Todorov são consideradas um rico ponto de partida teórico-crítico.

1. O Romance Policial Clássico ou Romance de Enigma: composto por duas histórias, a do crime (o que aconteceu) e a do inquérito (como aconteceu), sendo que a segunda não se limita a esclarecer os pormenores da primeira — ainda que seja entendida como “um mediador entre o leitor e a história do crime” (TODOROV, 1971, p. 61) —, mas discorre sobre a própria história do livro, sobre o seu processo de escrita — nas palavras de Todorov a história do inquérito “se confessa livresca” (ibid., p. 60). Nesse tipo de romance o detetive goza de imunidade, não será suspeito nem vítima.

2. O Noir ou Romance Negro: “é um romance policial que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda” (ibid., p. 62). Nele, o detetive torna-se vulnerável, arrisca-se, pois a narrativa coincide com o momento da ação. O “grande mistério” característico do Romance de Enigma, usualmente desvendado no final da trama, torna-se secundário ou é substituído pelo suspense. Há um maior interesse pelo processo de investigação, o “como aconteceu”, em detrimento do “o que aconteceu”.

3. Romance de Suspense: “historicamente, esta forma do romance policial apareceu em duas alturas: serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro (3.1.); e substituiu ao mesmo tempo que este” (3.2.) (ibid., p. 65); trata-se de uma junção de características dos dois anteriores, visto que há interesse pelo “grande mistério”, mas há também o suspense inerente à simultaneidade entre a narração e o momento da ação. **Todorov identifica dois subtipos de Romance de Suspense:**

3.1. A história do detetive vulnerável: característica fundamental é a perda da imunidade do detetive.

3.2. A história do suspeito detetive: nesse caso, o protagonista vê-se obrigado a tornar-se detetive a fim de provar sua inocência, devido ao fato de todas as suspeitas recorrem sobre si.

No que concerne à leitura aqui proposta, merecem destaque alguns dos apontamentos de Todorov em relação à segunda história integrante do Romance Policial Clássico (1), entendida como a responsável por dar espaço ao discurso metaficcional:

Essa segunda história, a história do inquérito, goza, pois, de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela **é contada muitas vezes por um amigo do detective**, que expressamente reconhece que começa a escrever um livro: ela consiste, com efeito, na explicação de como essa mesma narrativa pode

processar-se, **como esse mesmo livro é escrito**. (...) Podemos ainda caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a o crime, conta «o que se passou efectivamente», enquanto a segunda, **a do inquérito, explica «como o leitor (ou o narrador) teve conhecimento dela»**. (...) O estatuto da segunda também é, como vimos, deveras excessivo: **é uma história que não tem qualquer importância em si mesma**, que serve apenas de mediador entre o leitor e a história do crime.³ (TODOROV, 1971, p. 60-61)

Ao voltar-se um olhar atento ao múltiplo papel assumido pelo narrador do romance de Rubem Fonseca, uma leitura de *Bufo & Spallanzani* à luz desses conceitos dá margem a algumas perguntas: quais seriam as implicações de a história ser contada pelo próprio assassino e não por um amigo do detetive, conforme exemplifica Todorov? O texto de Fonseca ganharia, com isso, alguma particularidade se comparado a outros do gênero, como aos de Conan Doyle, narrados pela voz do “caro Watson”? Se ponderarmos que além de assassino do crime principal o narrador é também escritor, ou seja, que o encarregado de contar como o livro é escrito tem a escrita como ofício, continuaria a segunda história a ser uma “história que não tem nenhuma importância em si mesma”, apenas uma mediadora?

Se o Romance Negro foi o responsável por privilegiar a segunda história através da suspensão do grande mistério em favor do processo de investigação, em *Bufo & Spallanzani* é a dimensão metalinguística/metaficcional da história do inquérito que ganha destaque. A fim de responder as perguntas consequentes dessa transgressão de gênero, este trabalho desenvolve uma análise focada nas figuras do narrador e do detetive, respectivamente condutores da dimensão metaficcional e da policial.

ii. O escritor-protagonista e o narrador-assassino

À primeira vista não é difícil concluir que *Bufo & Spallanzani* foge às diretrizes fornecidas por Todorov. É certo que Rubem Fonseca faz um romance policial (há um crime central, sua investigação e sua resolução), mas, concomitantemente, o escritor brasileiro “faz literatura” (notam-se referências a diferentes obras e autores, não restritos somente à literatura, mas também da Filosofia e das Artes plásticas, exigindo, por vezes, um leitor com considerável bagagem cultural). Mesmo com evidentes vestígios da estrutura narrativa do “policial clássico”, estes não apagam as claras aproximações ao *noir* em determinadas cenas, bem como da terceira via aqui referida, o Romance de Suspense. Entretanto, em uma análise

³ Grifos meus.

aprofundada, observa-se que os pontos destacados por Todorov coexistem nesta obra de Fonseca e não se anulam ou se distanciam completamente dela.

O assassinato de Delfina Delamare é o fio condutor do livro, o seu crime principal. Se lido de forma isolada, independente das micronarrativas que interrompem seu desdobramento, a morte da personagem rememora a forma do Romance Policial Clássico (ou Romance de Enigma) segundo definições de Todorov. Sua história I ou a “história do crime” poderia ser resumida da seguinte forma: uma mulher rica é encontrada morta, com um tiro no peito, em seu carro e, apesar das evidências, a hipótese de suicídio é de imediato descartada: *quem a matou? O marido, o amante, um assaltante?* (eis o mistério). A história II, a do inquérito, constituir-se-ia de toda a investigação feita por Guedes, dos detalhes por ele observados, e também da confissão final e reveladora do narrador, Gustavo Flávio, visto que o investigador não chegara ao verdadeiro culpado pela morte de Delfina — cabe ao assassino, na condição privilegiada de narrador, explicar o que o detetive não conseguiu, por si só, concluir. Embora Guedes transforme-se em um suspeito do crime, mencionado nos jornais como um suposto membro da quadrilha do Dr. Delamare, sua imunidade nunca é questionada perante o leitor.

A confissão de Gustavo Flávio, dirigida à Minolta, personagem incentivadora de seu ofício e sua companheira desde que ele, ainda Ivan Canabrava, fora abandonado por Zilda, é feita nas últimas linhas do livro. Nesse momento, o narrador passa de um suspeito inocentado por meio da descoberta do “real” culpado à condição de verdadeiro assassino. A perspectiva do leitor é alterada, mas um elo entre as duas versões, a do narrador inocente e a do narrador culpado, é encontrado: a dúvida acerca da legitimidade desses discursos. Supõe-se que a substituição do narrador “amigo do detetive” ora por um suspeito ora pelo criminoso teria como consequência a perda da onisciência inicialmente esperada em romances do gênero. Logo, a precisão de Gustavo Flávio ao narrar as atitudes e pensamentos dos demais personagens (em especial Guedes) intriga o leitor. Todavia, uma tentativa de justificação é encontrada já no primeiro capítulo:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Quanto a Delfina Delamare, bem, quanto a Delfina Delamare... (FONSECA, 1991, p. 17)

O ofício de escritor atribui ao narrador a onisciência que um assassino ou um suspeito, figuras tão distantes do detetive, não poderiam gozar. Gustavo Flávio já escrevera romances policiais e já fora investigador, não precisando de mais ferramentas para poder descrever os eventuais pormenores que ultrapassem o alcance de suas memórias. A literatura surge como um meio de descoberta, revelação e modificação do real e não como uma forma inventada ou mimética deste. Para Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho, em análise do mesmo excerto, trechos como o anterior surgem também “com o objetivo de desmistificar a figura do ficcionista e, de certa forma, incentivar o leitor a desenvolver uma postura mais imaginativa, completando as lacunas existentes no texto” (CARVALHO, 2010, p. 11).

A defesa de uma literatura que não seja mera representação do real, pois disso não depende para ser verdadeira, surge também como um esclarecedor do porquê o crime de Delfina ser narrado nas memórias de Gustavo Flávio e não em forma de um romance policial (trata-se de outra fala dirigida à Minolta):

“O caso de Delfina é um dos mais interessantes, e provavelmente o mais instigante e intrigante assassinato que ocorreu nos últimos tempos aqui no Brasil. Existem nele aspectos que o fazem charmoso e agradável à leitura, pois é um crime misterioso que ocorre numa classe social onde ações violentas raramente acontecem, e depois porque os personagens coadjuvantes e outras mortes violentas ajudam a torná-lo ainda mais palatável. Mas eu estou muito envolvido para poder escrever sobre isso, principalmente porque eu amava Delfina, e as grandes histórias de amor vividas por nós escritores raramente são escritas. As histórias de amor que podem ser contadas são as mediócras.” (FONSECA, 1991, p. 40)

Portanto, o que Todorov aponta como uma “confissão livresca” sem importância à história do crime, como um momento particular, é em Fonseca fundamental. É necessário ressaltar que a morte de Delfina é indissociável do processo de escrita de *Bufo & Spallanzani*, a história não finalizada pelo narrador. A personagem associa-se à sua inspiração para escrever o livro — Gustavo Flávio inspirara-se em uma noite atípica de amor com Delfina —, por isso ambos dividem os pensamentos do escritor ao longo de toda a narração — “no dia seguinte eu estava em casa pensando simultaneamente em Delfina e no Bufo & Spallanzani quando a campainha tocou” (FONSECA, 1991, p. 38); “Bufo & Spallanzani estava e está atolado. Eu comecei a escrevê-lo quando conheci Delfina” (ibid., p. 35). Também o assassinato de Delfina confunde-se com sua literatura, pois fora ela, motivada pela descoberta de um grave câncer, que pedira a Gustavo Flávio um tiro no peito tal qual o que havia matado a personagem de um de seus livros:

De fato, Delfina havia imaginado acabar com a vida assim e passara a noite com um frasco cheio de comprimidos na cabeceira da cama. **‘Lembra-se do seu livro Trápola? Aquela mulher que se suicida com um tiro no coração, com um revólver calibre 22? Você diz que a morte dela foi instantânea, que ela nada sofreu, nem mesmo se sujou de sangue’, disse Delfina.** Expliquei que aquilo era um romance, que eu não sabia se a pessoa sofria ou não, se sujava a roupa ou não, et cetera. Discutimos um longo tempo até que acabei concordando com ela. (...) **Tentei ver os seus olhos, se ainda existia neles algum calor e paixão, a mesma chama resistente que havia nas pupilas de Bufo, mas Delfina, num gesto de recato e despedida, fechou as pálpebras.** (...) Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim. **Como no meu livro, não saiu sangue do ferimento e a sua blusa, que abotoei cuidadosamente, ficou limpa.**⁴ (FONSECA, 1991, p. 236)

Assim como não precisou ser amigo de Guedes para partilhar com o leitor os detalhes de seu inquérito, Gustavo Flávio possibilitou à Delfina a escolha da morte ideal sem que antes tivesse efetivamente matado a alguém desse modo. A escrita torna-se, na mão do ficcionista, uma ferramenta para criar a realidade e não o contrário.

Os apontamentos do narrador em torno do ofício de escritor perpassam todas as esferas do universo literário, desde comentários acerca de sua relação com o mercado editorial — “O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado (FONSECA, 1991, p. 118); “o meu editor estava me cobrando (...). Queria um livro grosso, o livreiro queria um livro grosso, o leitor queria um livro grosso (um bom pretexto para comprar e não ler), as coisas grandes impressionam, a torre Eiffel é um horror mas é grande (ibid., p. 141) — e com a crítica — “O mundo da arte é o mundo da inveja e da picuinha. Quando não podem dizer que um livro meu é ruim, dizem que sou mulato” (ibid., p. 153) —, até à apresentação de seu juízo sobre o leitor — “A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, (...) o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir” (ibid., p. 122). Entretanto, é por meio da partilha literal do processo de trabalho que Gustavo Flávio concede um lugar privilegiado ao leitor, o qual “acompanha” a escrita e a remoção do arquivo *Bufo & Spallanzani* de seu computador:

Delete Copy Move Adjust Search Freeze Hyph Print Linespace?

Bati a tecla D, significando Delete, apagar.

Na status line: You have asked to remove this block. Are you sure? (Y ou N)? Você pediu para eliminar este bloco. Tem certeza? (Sim ou Não)? O Superscript é sempre muito cuidadoso, quando você manda apagar algo

⁴ Grifos meus.

maior do que um parágrafo. Bati Y e imediatamente aquele monte de letras desapareceu da tela e foi eliminado do arquivo. (...). (ibid., p. 205)

Em relação às rememorações de nomes canônicos da literatura, entre eles Flaubert, Balzac, Faulkner e Borges, Carvalho (2010, p. 7) destaca que “o livro todo contém mais de cinquenta referências”. No que concerne ao Romance Policial, as menções literárias presentes em *Bufo & Spallanzani* não são de todo inovadoras, visto que a História Literária nunca negou o tom intelectual proveniente dos métodos investigativos dos detetives clássicos, marcado principalmente por referências a obras de diferentes campos artísticos, não apenas do literário. Por outro lado, nota-se que estas são usualmente identificadas somente como forma de comprovação da erudição do detetive ou, segundo Delphine Kresge (1997, p. 308), para quem “le roman policier est donc un palimpseste permanent”, como peça fundamental à resolução do enigma:

La référence littéraire devient alors le lien entre mystère et solution, la main tendue de l'auteur à son lecteur pour lui permettre de comprendre les tenants et les aboutissants de chaque énigme. Le lecteur doit alors assumer la tâche de cédryptage et d'interprétation systématiques du texte et de son intertexte. (...). (ibid., p. 309)

Contrariando a teoria de Kresge, e, conseqüentemente, a estrutura do Romance Policial Clássico, as referências que permeiam o livro de Fonseca não assumem um papel no desfecho da trama, não aparecem dotadas de uma “função” associada ao grande mistério. As citações de Gustavo Flávio nada mais são do que elementos elucidativos de sua personalidade, “funcionais” apenas à composição de sua autobiografia. A próxima subseção esclarece também que essa “biblioteca” não se relaciona de modo algum ao personagem Guedes, haja vista a erudição estar longe do perfil conferido ao personagem.

iii. O detetive “secundário”

Houve um tempo em que os tiras usavam paletó, gravata e chapéu, mas isso foi antes de Guedes entrar para a polícia. (FONSECA, 1991, p. 13)

Divergindo de grande parte dos romances policiais, o livro de Rubem Fonseca não dá grande destaque à figura do detetive, pois se trata, afinal, das memórias do assassino. Porém, mesmo que com menor evidência que o usual, o espaço reservado a Guedes dentro da narrativa permite notar algumas aproximações e discrepâncias entre um possível perfil do detetive latino-americano e o dos ingleses e/ou norte-americanos — já em relação à iconografia, conforme anunciado no excerto anterior, seu distanciamento é completo, visto

que sua vestimenta adequa-se a um país clima tropical e à simplicidade de uma sociedade em sua maioria pobre.

Distante da imagem do detetive intelectual pertencente ao paradigma dedutivo, aquele que levanta suas hipóteses preponderantemente com base em suas reflexões, contexto em que se nota uma primazia da teoria, Guedes aproxima-se à imagem do policial *noir* ao valorizar demasiado a ação em detrimento da reflexão. Embora siga as “premissas” básicas de uma investigação (relatos das testemunhas, reconstituição do crime etc) e pense sobre e a partir delas, o “tira” centra-se em seus conhecimentos empíricos — seu intelecto é, inclusive, ironizado pelo narrador, que, repetidas vezes, revela as palavras que Guedes teve que procurar no dicionário a fim de dar andamento a seu trabalho, sendo duas delas “oncologia”, presente na receita médica encontrada no carro de Delfina, e “Bufo”, nome do livro de Gustavo Flávio.

A notória aproximação do *flanêur* descrito por Benjamin é oriunda da importância que o seu conhecimento do espaço físico e social carioca tem para o desenvolvimento de sua atividade, principalmente em um contexto tão diverso, no qual fome e luxo coexistem diariamente:

Aquela rua horrenda ficava linda vazia de carros e de transeuntes. Guedes gostava de ruas vazias. Aos domingos costumava ir ao centro da cidade para caminhar pelas ruas desertas. Ao chegar à rua Francisco Sá o policial seguiu à direita, na direção de Ipanema. Na praça General Osório sentou-se num banco. Um velho curvado defecava ao lado de uma árvore. Guedes notou que da janela de um apartamento uma mulher observava o velho com uma expressão de repugnância. Mais tarde ela vai trazer o seu cocker spaniel para cagar na praça, pensou o tira, e não quer misturar as duas merdas. (FONSECA, 1991, p. 24)

É público que Rubem Fonseca trabalhou na polícia do Rio de Janeiro e que parte de sua experiência é levada para o plano ficcional. O minucioso conhecimento da cidade expresso nas diversas descrições de seus espaços físicos, sociais e psicológicos faz de *Bufo & Spallanzani*, em conjunto com os demais livros do escritor, uma rica fonte para estudos estéticos, iconográficos e históricos. Nessa obra, esse universo carioca tão comum aos textos de Fonseca faz-se presente por meio do olhar do Guedes, personagem que atua como uma espécie de “câmera” responsável por conduzir o leitor pelo cenário fonsequiano.

O “dom” da observação é, sem dúvidas, uma característica comum a todos os detetives das narrativas policiais, porém Guedes a tem como seu maior e fundamental instrumento de trabalho, não apenas como um instrumento ou parte da investigação. Os conhecimentos históricos e/ou químicos de Dupin, de Poirot ou de Sherlock Holmes não

proporcionariam a confissão que Guedes consegue tirar de Agenor, até então assassino confesso da morte de Delfina. Para isso, o “tira” recorre a temas vulgares, específicos da realidade cultural brasileira: “pelos cálculos do tira, Agenor devia ser devoto de São Jorge, mangueirense (...) e torcedor do Flamengo. Ele pretendia conversar sobre estes temas com o preso durante a viagem” (FONSECA, 1991, p. 170). Nesse sentido, o perfil de Guedes recupera a ironia de Chandler sobre a oposição notada entre o perfil do detetive inglês e do americano: “if you know all you should know about ceramics and Egyptian needlework, you don't know anything at all about the police” (CHANDLER, 1944, p. 2).

Ainda a respeito das aproximações a outros romances do gênero, pode-se eleger como ponto comum entre a atuação de Guedes e a dos detetives das literaturas americana e inglesa a tematização da influência do poder, financeiro ou de outra ordem, no desfecho das investigações criminais. Não é raro que em narrativas policiais os crimes deixem de ser resolvidos devido à corrupção, a moralismos e/ou por motivo de aparências sociais reivindicadas por seus envolvidos, em sua maioria membros de elevadas classes sociais. Eugênio só é apontado como o assassino de sua esposa por causa de sua excessiva preocupação em ocultar a possibilidade de suicídio. Para ele, não importava quem a matou, mas que sua morte não manchasse sua imagem social. Munido de um poder financeiro que o aproximara de importantes funcionários da polícia e do governo, sua influência faz com que Guedes tenha o seu trabalho dificultado. Na condição de detetive vulnerável, o “tira” carioca acaba como suspeito, uma situação também vivenciada por Gustavo Flávio em seu passado (na ocasião Ivan Canabrava), quando era investigador da Panamericana Seguros. Ao tentar provar uma fraude contra a empresa, o narrador levava ao extremo sua investigação, mesmo diante do assumido desinteresse da Panamericana por sua hipótese — ato posteriormente justificado pelo envolvimento de seu chefe, Dr. Zimbano, no ocorrido —, acabando por matar, acidentalmente, uma pessoa, momento em que se torna um fugitivo e assume seu pseudônimo. Ao abordar tal temática a partir de dois personagens que conheceram a obscura face do poder criminal e dela se tornaram vítimas, Rubem Fonseca, revela a vertente crítica do retrato nacional apresentado em *Bufo & Spallanzani*, sem apelar a uma literatura “engajada” ou “comprometida”.

Na verdade ninguém acreditava na ação da polícia, o mínimo que se dizia dela é que era deficiente, violenta e corrupta. Guedes era um tira honesto, tenho que reconhecer isso, e havia muitos outros tiras honestos, o que não deixa de ser uma coisa extraordinária num país em que chega a ser

incalculável o número de corruptos em todos os níveis da administração pública e privada. (FONSECA, 1991, p. 23)

Dialogando com as palavras de Francisco José Viegas sobre a vertente realista do Romance Policial, a sociedade retratada pelo escritor brasileiro mostra que “o policial em literatura é o cenário da totalidade do mundo” (VIEGAS, 2001, p. 171), independente de o escritor encarar sua escrita como um compromisso social. Segundo Chandler, “it is not a fragrant world, but it is the world you live in (...)”:

the realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels (...). (CHANDLER, 1944, p. 5)

Ao somar-se o assassinato de Suzy, uma das hóspedes do hotel onde Gustavo Flávio passara uns dias, aos dois crimes já mencionados (a morte de Delfina e a fraude na Panamericana Seguros), observa-se que não há no livro nenhum crime que seja completamente resolvido pela polícia. Nesse sentido, nota-se que os três crimes destacam uma mesma questão, comum ao se pensar a figura e o papel do detetive particular na literatura do gênero: a insuficiência da investigação tida como oficial, feita com o amparo e apoio do Estado, decorrente de falha/incompetência e/ou corrupção. Por outro lado, esse questionamento da legitimidade dos meios/métodos também pode ser lido como um questionamento do próprio gênero narrativo, visto que os inquéritos restritos a um conceito de investigação “padrão”, característicos do Romance Policial Clássico, relevam-se sempre falhos e insuficientes. Embora Guedes, no caso de Delfina Delamare, e a polícia local, no que se refere à morte de Suzy, estivessem bem intencionados, seus métodos são nitidamente ineficazes. Ivan Canabrava, ao contrário, mais próximo de detetives do Romance Negro, como Samuel Space, de Dashiell Hammet, excede a busca convencional, não se limitando a seguir um “roteiro” investigativo legitimado, e obtém êxito apenas ao arriscar sua própria vida. Ainda que sua descoberta não venha a ser reconhecida, sua linha investigativa garante-lhe chegar aos verdadeiros culpados.

Por fim, merece destaque o papel que os diálogos do narrador com o investigador desempenham na narrativa. Logo no início das investigações, Gustavo Flávio tenta convencer o “tira” de que em seu livro, *Os amantes*, encontrado no carro de Delfina, não haverá pistas sobre sua personalidade, haja vista vida e obra serem coisas distintas.

“O senhor disse num dos seus livros que a fidelidade é um conceito burguês e que a honra de uma mulher nada tem a ver com o seu comportamento sexual.”

(...)

“Vou lhe dizer uma coisa: o ponto de vista, a opinião, as crenças, as presunções, os valores, as inclinações, as obsessões, as concepções et cetera dos personagens, mesmo os principais, mesmo na primeira pessoa, como é o caso de *Os amantes*, não são necessariamente os mesmos do autor. Muitas vezes o autor pensa exatamente o oposto do seu personagem.”. (FONSECA, 1991, p. 33)

Diante do “tira”, o narrador invoca frequentemente a sua condição de escritor e as particularidades de seu ofício para responder às questões que lhe são colocadas. Sua obra em construção, o seu *Bufo & Spallanzani*, é a sua grande “desculpa” para fugir ou não dar atenção ao investigador:

Eu estou muito ocupado, já lhe disse que estou ocupado, eu não sou funcionário público como o senhor, só ganho se trabalhar, meu livro novo, *Bufo & Spallanzani*, está muito atrasado, enfim, sinto muito mas sou obrigado a pedir que seja breve e objetivo. (FONSECA, 1991, p. 34)

“Qual foi a última vez em que o senhor esteve com dona Delfina?”

“Não me lembro bem da data. Foi num desses jantares com centenas de pessoas. Ela estava muito bonita e elegante, como sempre. Não posso lhe adiantar mais nada.”

“Como sempre? Mas o senhor só viu dona Delfina duas vezes...”

“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.” (ibid., p. 19)

Com base nesses e em outros aspectos do livro, nota-se que a perda de protagonismo não diminui a importância da figura do detetive na composição da narrativa. Além de peça fundamental à construção do cenário de *Bufo & Spallanzani*, Guedes também abre espaço ao discurso metaficcional, uma vez que, em diversas ocasiões, Gustavo Flávio afirma-se escritor ao contrastar sua forma de vida e seus pensamentos à profissão do investigador. Diferente dos romances convencionais, as perguntas do detetive e as respostas do suspeito não conduzem o leitor à decifração do enigma, mas desvendam a misteriosa biografia do narrador-assassino/escritor-protagonista. Em outras palavras, Guedes não é o personagem principal da narrativa policial, mas é um elemento-chave nas memórias de Gustavo Flávio.

III. Considerações finais

Não é difícil encontrar, especialmente em periódicos brasileiros, estudos voltados à análise da metaficção na obra fonsequiana. A fim de contribuir com esse debate, visou-se esclarecer com este artigo qual é o papel da figura multifacetada assumida pelo narrador de *Bufo & Spallanzani* no que se refere à ocorrência do recurso metaficcional, bem como às particularidades de gênero consequentes da perda de protagonismo do detetive. Observou-se que a escolha de um narrador-assassino dá espaço a um detalhado conhecimento de todos os acontecimentos que antecederam e sucederam o crime, como se Gustavo Flávio tivesse a oportunidade de se explicar. É ele quem revela a verdade que a polícia não foi capaz de descobrir, uma “confissão” que um amigo do investigador talvez não o fizesse. Somado à sua condição de assassino, tem-se o ofício de escritor, o qual lhe confere uma espécie de “licença poética” responsável por levar ao extremo o discurso metalinguístico.

Em um dos artigos mencionados ao longo deste trabalho, “A metaficção como estratégia de renovação da forma em *Bufo & Spallanzani*” (2010), publicado pela pesquisadora brasileira Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho, é possível encontrar referências às atuais discussões conceituais em torno do termo “metaficção”, o que, por ora, excede os domínios deste trabalho. Entretanto, uma vez reconhecida a aproximação temática, assume-se que a conclusão da autora sintetiza parte das questões aqui desenvolvidas:

A presença da metaficção em *Bufo & Spallanzani* funciona como estratégia de renovação da forma a partir da auto-reflexão empreendida. A problematização do gênero se constitui nesse romance a partir das aberturas instauradas na narrativa que permitem o desvelamento do processo de produção ficcional. Ao priorizar esses aspectos em detrimento da ação, recursos como à paródia e a ironia passam a subverter o modelo do gênero policial, instaurando a novidade a partir do tratamento dado à forma. (CARVALHO, 2010, p. 15)

Conforme anteriormente exposto, o *Bufo & Spallanzani* que Gustavo Flávio narra tentar escrever deixa de existir ao final da obra; o *Bufo & Spallanzani* que dá título ao livro de Fonseca é, por sua vez, assumido pelo narrador como seu livro de memórias. Conclui-se, portanto, que o que está no centro da narrativa policial é a autobiografia do narrador-assassino, também escritor, por isso a importância de ele descrever, para além dos fatos e pormenores que envolvem a morte de Delfina, os detalhes sobre seu processo criativo, de como se tornou escritor e algumas particularidades de seu ofício. O que poderia ser apenas uma “confissão livresca”, prevista por Todorov, torna-se um constante convite a um olhar ao

universo literário. Arte e vida são apresentadas de modo paralelo e explicitamente discutidas pelo narrador.

Se para Borges a vertente intelectual do Romance Policial deve ser vista como uma tradição do gênero — motivo pelo qual, em sua conferência “El Cuento Policial” (1978), o autor dirige críticas ao policial americano, acusando-o de ter se esquecido dessa “origem” —, com *Bufo & Spallanzani* Fonseca reafirma-se em uma intersecção: “cumpre” com a tradição sugerida pelo escritor argentino através da figura intelectual encenada pelo escritor-protagonista, e rompe com a mesma ao apresentar Guedes, um detetive semelhante aos policiais americanos criticados por Borges e distante de personagens como Dupin e Sherlock Holmes.

Ao estabelecer um paralelo entre a profissão do detetive e do escritor, em *Bufo & Spallanzani* Rubem Fonseca apresenta a defesa de uma postura de vida e/ou literária tão transgressora quanto seu texto, uma postura que fuja aos padrões estabelecidos: “(nós/escritores) não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica” (ibid., p. 98). Observa-se no livro o “velho” duelo retratado em outros textos do gênero: o matemático *versus* o poeta, a lógica *versus* a imaginação — para George Grella, uma característica presente desde o personagem Dupin: “combining the intuition of the poet with the analytical ability of the mathematician” (GRELLA, 1970 p. 35). Assim como conclui Junior César Ferreira de Castro em um artigo sobre o livro *O caso Morel*, também em *Bufo & Spallanzani* “a mimese do processo vai dissolvendo as barreiras entre a arte e o mundo, desfazendo os limites estéticos entre leitor, texto e autor” (CASTRO, 2001, p. 151).

Livros como os de Fonseca negam expectativas similares a de Manuel Vázquez Montalbán, as quais julgam que “el destino final de la novela policiaca renovada es dejar de ser policiaca y obligar a ser asumida como novela a secas” (1994, p. 11). *Bufo & Spallanzani* surge como uma prova de que o policial não precisa desaparecer para que a literatura possa emergir. Também Tzvetan Todorov, ao prever a pergunta “que fazer dos romances que não entram na nossa (de Todorov) classificação?” (TODOROV, 1971, p. 67), já destacara que um novo gênero de livros policiais “não se constitui necessariamente a partir da negação da característica principal do antigo, mas a partir de um complexo de propriedades diferente, sem escrúpulo de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso” (ibid., p. 67).

REFERÊNCIAS:

- BORGES, Jorge Luis. "El Cuento Policial" (1978), In.: *Borges oral*, trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Vega, [19-], pp. 63-74.
- CARVALHO, Ana Cristina Teixeira de Brito. "A metaficção como estratégia de renovação da forma em Bufo & Spallanzani", *Revista Humanas (UFES)*, n.2, 2010, pp. 1-16. Disponível em: [<http://www.revistahumanas.org/anacristina.pdf>]. Acesso em: [20/06/2013].
- CASTRO, Junior César Ferreira. "Rubem Fonseca e o Romance Metaficcional: estudos do processo de criação em *O caso Morel*", *REVELLI (UEG-Inhumas)*, v. 3, n. 2, 2011, pp. 135-151. Disponível em: [http://www.ueginhumas.com/revelli/revelli6/numero3_n2/revelli.v3.n2.art09.pdf]. Acesso em: [20/06/2013].
- CHANDLER, Raymond. "The Simple Art of Murder: An essay" (1944), In.: *The simple art of murder*, New York: Vintage, 1988, pp. 1-18.
- COLMEIRO, José F. *La novela policiaca española. Teoría e historia critica*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. 24 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GRELLA, George. "Murder and Manners: The Formal Detective Novel", *Novel: A Forum on Fiction*, v. 4, n. 1 (Autumn, 1970), 1970, pp. 30-48. Disponível em: [<http://www.jstor.org/stable/1345250>]. Acesso em: [18/04/2013].
- KRESGE, Delphine. "Fiction policiere et palimpsestes polices", *Études anglaises*, v. 50, n. 3, 1997, pp. 308-318.
- TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do Romance Policial", In.: *Poética da Prosa*, trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70, 1971, pp. 57-68.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. "Prólogo: Contra la Pretextualidad", In.: COLMEIRO, José F. *La novela policiaca española. Teoría e historia critica*, Barcelona: Anthropos 1994, pp. 9-14.
- VIEGAS, Francisco José. "O medo da literatura", In.: VILAS-BOAS, Gonçalo; SAMPAIO, Maria de Lurdes (Orgs.). *Crime, Detecção e Castigo: estudos sobre literatura policial*, Granito: Porto, 2001, pp. 119-124.