

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

EMANUEL TEIXEIRA

**BUFO & SPALLANZANI: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL, PARÓDICA E PÓS-
MODERNA DO ROMANCE POLICIAL COMO LITERATURA DE MASSA**

PATO BRANCO

2022

EMANUEL TEIXEIRA

BUFO & SPALLANZANI: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL, PARÓDICA E PÓS-MODERNO DO ROMANCE POLICIAL COMO LITERATURA DE MASSA

BUFO & SPALLANZANI: AN INTERTEXTUAL, PARODIC AND POSTMODERN ANALYSIS OF THE POLICE FICTION AS MASS LITERATURE

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, do Curso Superior de Licenciatura em Letras Português-Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR *Campus* Pato Branco como requisito parcial do título de Licenciatura.
Orientador(a): Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO

2022



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.

EMANUEL TEIXEIRA

BUFO & SPALLANZANI: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL, PARÓDICA E PÓS-MODERNA DO ROMANCE POLICIAL COMO LITERATURA DE MASSA

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras Português-Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Data de aprovação: 30/novembro/2022

Prof. Wellington Ricardo Fioruci (Dr.)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Marcos Hidemi de Lima (Dr.)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.^a Camila Paula Camilotti (Dr.)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

PATO BRANCO
2022

Dedico este trabalho à Lenira e Jessica, mulheres a quem devoto todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos docentes do curso de Letras, que propuseram inúmeras reflexões acerca da literatura e linguística, sobretudo, ao meu orientador Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci pelas aulas memoráveis e inspiradoras e, principalmente, pelo seu exercício constante de paciência ao longo da minha jornada.

Agradeço ao meu pai, Charles Teixeira, pela sua sabedoria compartilhada comigo durante minha vida; à minha mãe, Lenira Teixeira, pela sua doçura e apoio indescritível; às minhas irmãs, Andressa e Patrícia, por sua companhia durante minha mocidade.

Ao meu colega, companheiro e camarada, Angelo Brocco, a quem devo inúmeras reflexões e elucidações acerca da realidade material.

E, finalmente, à pessoa cujo todas características se mostram inefáveis neste momento de escrita, minha amada Jessica, detentora de meu amor incondicional.

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização desta pesquisa.

Que as classes dominantes tremam ante uma
revolução comunista! Nela os proletários nada
têm a perder, a não ser os seus grilhões.
(MARX; ENGELS, 2015).

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho de pesquisa foi analisar a obra *Bufo & Spallanzani* (1991), de Rubem Fonseca. Através dos estudos de pesquisadores do gênero policial, como Tzvetan Todorov (2003) e Fernanda Massi (2011), esta pesquisa traçou uma trajetória a respeito do gênero, abordando sua gênese e atualizações até a contemporaneidade. Tendo em vista o contexto histórico da publicação de *Bufo & Spallanzani*, as considerações de teóricos como Linda Hutcheon (1991) acerca do conceito de pós-modernismo na literatura, são pertinentes ao analisarmos alguns dos aspectos do romance, como a intertextualidade, paródia e metaficção que dialogam com conceitos e produções literárias anteriores, realizando questionamentos e reflexões acerca dessa esfera cultural e artística. No processo de análise de tais elementos no romance em questão, esta pesquisa busca evidenciar a profundidade da obra, em suas diversas peculiaridades, a fim de compreender como romances atrelados à categoria de “literatura de massa” podem providenciar discussões complexas e pertinentes tanto para o público acadêmico quanto para o leitor regular.

Palavras-chave: gênero policial; pós-modernismo; intertextualidade; paródia; Rubem Fonseca.

ABSTRACT

The main objective of this research has been to analyze the work *Bufo & Spallanzani* (1991) by Rubem Fonseca. Through the studies of researchers of the police genre, such as Tzvetan Todorov (2003) and Fernanda Massi (2011), this research traced a trajectory regarding the genre, approaching its genesis and updates to its contemporaneity. Considering the historical context of the publication of *Bufo & Spallanzani*, theoretical assumptions of theorists such as Linda Hutcheon (1991) regarding the concept of postmodernism in literature are relevant when analyzing some aspects of the novel, such as intertextuality, parody, and metafiction, which dialogue with previous literary productions and concepts, carrying out questions and reflections about this cultural and artistic sphere. In the process of analyzing such elements in the referred novel, this research seeks to highlight the depth of the work, in its various peculiarities, to understand how novels linked to the category of “mass literature” can provide complex and relevant discussions for both the academic public and the regular reader.

Keywords: police genre; postmodernism; intertextuality; parody; Rubem Fonseca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 DE POE A FONSECA: O GÊNERO POLICIAL, SUA GÊNESE E SUAS ATUALIZAÇÕES	15
1.1 O romance policial tradicional	15
1.2 As atualizações do gênero policial	19
1.3 Rubem Fonseca e o romance policial	25
2 O PÓS-MODERNISMO E SUAS IMPLICAÇÕES NA LITERATURA	30
2.1 Pós-modernismo: concepção geral, controvérsias e enfoques.....	31
2.2 A literatura pós-moderna e suas idiossincrasias	35
3 INVESTIGANDO <i>BUFO & SPALLANZANI</i> E SUA PROFUNDIDADE..	40
3.1 O pano de fundo: as múltiplas histórias de <i>Bufo & Spallanzani</i>	40
3.2 O espetáculo do “jogo de espelhos”: intertextualidade e paródia em <i>Bufo & Spallanzani</i>	43
3.3 Do palco à plateia: Gustavo Flávio e o leitor da literatura de massa	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS.....	58

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a analisar o romance policial *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, publicado em 1985, em busca de elementos relacionados à literatura pós-moderna, a fim de identificar como o gênero policial e seus aspectos constituintes podem ser explorados através dessa perspectiva literária.

A relevância do romance de Fonseca como objeto de estudo desta análise se dá pela influência e alcance do gênero policial na literatura de massa. Ou seja, tratamos de um tipo de obra que não se encontra, necessariamente, fora do alcance ou interesse de uma grande parcela popular do público literário.

Assim, torna-se interessante investigar como tais textos podem ser uma ferramenta para escritores disseminarem suas próprias visões acerca da sociedade e sobre a própria literatura. Quais são os recursos a serem utilizados pelo autor para estabelecer um diálogo aprofundado com o leitor? E, além disso, como as estruturas e elementos do gênero policial se comportam em um texto que não se limita apenas à narração da trama?

Para alcançar respostas para tais perguntas, faz-se necessário o escrutínio das temáticas, técnicas e escolhas narrativas empregadas no texto. Nesta pesquisa, abordaremos *Bufo & Spallanzani* como um romance policial repleto de idiossincrasias referentes ao próprio gênero literário da obra, autores predecessores renomados da história da literatura, bem como o estado contemporâneo da sociedade.

Portanto, os objetivos desta pesquisa envolvem a identificação e análise de como *Bufo & Spallanzani* se relaciona com os elementos que foram, ao longo do tempo, construídos e atualizados no gênero policial; as perspectivas pós-modernas sobre a literatura no contexto contemporâneo de nossa civilização, trazendo novas questões a serem tratadas; a intertextualidade e paródia como ferramentas literárias presentes na obra e o uso da literatura da massa como um meio de criar um diálogo com o leitor que extrapola o limite do enredo em sua superfície.

Este processo de análise terá como método o levantamento de estudos e fortuna crítica a respeito dos temas a serem percorridos ao longo da pesquisa, como o conceito de gênero policial e sua história, o pós-modernismo e suas características e implicações na literatura, bem como aspectos de *Bufo & Spallanzani* que dialogam com as teorias elencadas e sobre as quais se discorre ao longo do trabalho.

Inicialmente, o gênero policial será abordado a partir de sua gênese até a contemporaneidade, tendo como base referencial os estudos realizados por autores como Tzvetan Todorov, Fernanda Massi, Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Aqui, busca-se compreender como tais obras foram concebidas e sua trajetória até o momento de escrita de Rubem Fonseca.

Posteriormente, o pós-modernismo será estudado através do diálogo de autores que se propuseram a compreender os elementos constituintes de tal fenômeno, como Linda Hutcheon e Jean-François Lyotard, a fim de identificarmos possíveis elementos relevantes para o contexto literário.

Finalmente, uma análise aprofundada de *Bufo & Spallanzani* será realizada com o intuito de compreender quais conclusões podem ser tiradas do romance de Rubem Fonseca acerca do gênero policial e a literatura pós-moderna, tendo em vista as implicações disso na literatura de massa contemporânea.

1 DE POE A FONSECA: O GÊNERO POLICIAL, SUA GÊNESE E SUAS ATUALIZAÇÕES

A trajetória do gênero chamado romance policial é extensa, sendo constituída a partir de diversas estruturações, atualizações e transgressões entre seus próprios “subgêneros”. Dessa maneira, o capítulo inicial desta pesquisa busca levantar dados acerca da gênese das narrativas de crime, bem como as mudanças e inovações que desenvolveram o gênero até a sua chegada à pós-modernidade, quando as obras abordam temáticas e elementos que se mostram muito pertinentes ao contexto sociocultural em que vivemos.

1.1 O romance policial tradicional

Em linhas gerais, podemos caracterizar o gênero romance policial como um tipo de literatura que aborda elementos como o mistério, suspense, assassinatos, crimes, investigações e reviravoltas em suas produções. Dessa forma, o gênero consolidou, em várias formas, em diversas mídias, personagens como detetives, culpados e vítimas, além de aspectos relevantes até hoje para narrativas de crime e suspense.

A literatura policial pode ser encarada como uma produção que aborda as temáticas criminais em um panorama artístico, no sentido de que há um grande impacto no leitor quando este é apresentado à grandiosidade e, de certa maneira, à beleza que envolve o crime nessas narrativas. Além disso, tendo em vista os criminosos que são figuras-chave desse tipo de literatura, há uma certa curiosidade em sabermos como tais mentes atuam.

Nas obras, somos apresentados a um mundo obscuro, repleto de pormenores da investigação criminal, com um suspense pelo qual circula a identidade do culpado e o desenlace do inquérito. Dessa forma, “a luta entre dois puros espíritos — o de assassino e o detetive — constituirá a forma essencial do confronto” (FOUCAULT, 1999, p. 56).

Sendo assim, a fórmula central do gênero romance policial, pelo menos em suas produções tradicionais, consiste em um crime cometido pelo culpado, que, através de pistas, é investigado por um detetive, culminando em uma solução para o caso, que é o momento em que o clímax da narrativa ocorre.

Como elemento significativo desse estilo de obra, podemos citar o efeito causado na figura do leitor, que é levado a desenvolver uma curiosidade ao longo do enredo sobre quem é o culpado, e como o crime ocorreu, que é saciada na conclusão do inquérito realizado pelo detetive. Portanto, “O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos são basicamente elementos geradores do prazer na leitura deste tipo de narrativa” (REIMÃO, 1983, p. 12-13).

Utilizando-se destes e outros aspectos característicos de seu gênero, as narrativas policiais traçaram um longo percurso no decorrer da história da literatura. Podemos atribuir sua gênese, ou pelo menos uma das primeiras manifestações de obras com as temáticas que posteriormente atribuiríamos ao romance policial, à obra *Os Assassinatos da Rua Morgue*, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, publicada em 1841.

Nela, Poe retrata a história de dois crimes que aconteceram em Paris, cuja investigação é realizada pelo detetive Auguste Dupin, uma personagem que possui como características principais uma aguçada dedução e capacidades intelectuais extremamente avançadas. Dessa forma, a conclusão do inquérito e a “recompensa” para o leitor ocorre de maneira relativamente mecânica, a medida em que Dupin analisa as nuances e inferências relacionadas ao caso com máxima racionalidade e lógica, a fim de desvendar o mistério que engloba a trama.

A partir disso, na maioria das obras contempladas no gênero romance policial clássico, alguns aspectos se mantêm como características fundamentais desse tipo de narrativa.

Como prova dessa sistematização dos elementos constituintes de um romance policial tradicional, o crítico e escritor norte-americano S. S. Van Dine publicou o texto *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, em 1928, que descreve vinte regras para a elaboração de uma narrativa policial “verdadeira” (TODOROV, 2003), tais como: o leitor e o detetive terem as mesmas oportunidades para desvendar o mistério, porém o autor ainda possui a maior autoridade; o detetive deve sempre sair vencedor na trama; o culpado deve ser uma personagem de certa relevância na história, mas ainda uma pessoa comum e não um profissional; o culpado não deve nunca ser o detetive; dentre outras.

Embora tais regras elaboradas por Van Dine tivessem o objetivo de atuar como uma “fórmula” para a criação de uma narrativa policial de qualidade, é importante

ressaltar que isso não pareceu limitar a produção de algumas obras, até mesmo no caso de alguns romances policiais tradicionais, cujos autores não se prenderam a tais mandamentos e acabaram por realizar diversas transgressões. Todavia, mesmo nessas obras, ainda existem vários elementos em comum entre esses textos.

A cronologia do enredo, por exemplo, é estruturada de maneira linear, descrevendo os acontecimentos do crime e do inquérito através de um início, meio e fim com pouco espaço para intermissões. Sendo assim, os autores de romances policiais tradicionais conduzem suas narrativas com o intuito de apresentar uma trama lógica e coerente como resultado final de sua obra.

Dessa maneira, podemos entender o romance policial tradicional, também conhecido como romance de enigma (TODOROV, 2003), como uma narrativa composta de duas histórias: o crime e a investigação. Porém, a segunda história tem um foco na racionalização do detetive sobre o acontecido, servindo como uma forma de apresentar ao leitor como o detetive chega à determinada conclusão. Assim, no romance de enigma, não é comum a ocorrência de novos assassinatos ou crimes durante o inquérito.

Mergulhando nos elementos constituintes dos detetives nos romances policiais tradicionais, podemos, também, encontrar algumas características frequentes dessas personagens. Estes possuem um forte embasamento científico e analítico e são dotados de uma altíssima inteligência, tornando-os capazes de solucionar os casos de maneira desproporcional a um ser humano normal, como o leitor. Para Fernanda Massi:

Assim como a estrutura do romance policial, a caracterização dos detetives dos tradicionais é rígida, metódica, tornando-os extremamente coerentes ao realizarem suas ações, mas não previsíveis, já que sempre surpreendem o leitor com uma nova descoberta e o modo de fazê-la (2009, p. 361).

A junção de todos esses fatores resulta em uma certa proteção do detetive nesse tipo de narrativa criminal, de forma que a personagem dispõe de uma segurança praticamente absoluta no enredo, podendo exercer sua função cerebral sem se preocupar com o risco de morrer ou de se tornar uma nova vítima do criminoso.

Posteriormente ao Dupin de Edgar Allan Poe, os romances policiais clássicos ainda possuem detetives constituídos por aspectos consonantes em relação aos

discutidos até aqui, como, por exemplo, Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie.

Essas personagens mantêm a autoridade intelectual e as capacidades investigativas extremamente avançadas, estabelecendo um distanciamento entre os caminhos dedutivos do detetive e do leitor. Assim, a experiência de leitura dessas histórias ainda se sustenta no suspense que envolve o crime e o clímax construído até a solução do caso.

Nessas obras, outro aspecto relevante a ser elencado é a forma como o texto é narrado. A trama envolvendo estes detetives clássicos é narrada através da perspectiva de outras personagens, como no caso de Sherlock Holmes, em que o enredo é relatado pelo seu assistente, Dr. Watson, e no caso de Hercule Poirot, em que o narrador é o seu amigo Arthur Hastings.

Tal fator acaba por acentuar ainda mais o distanciamento na relação entre o detetive e o leitor na obra, pois o último assume um papel de “espectador” no texto, aguardando até que o inquérito seja resolvido, ávido por uma solução proposta pela figura do detetive.

Aprofundando-se nesse aspecto narrativo dos romances policiais clássicos, podemos, de certa maneira, deduzir que se tais obras fossem narradas em primeira pessoa, pela perspectiva do detetive, teríamos acesso à mente mirabolante por trás das soluções lógicas, precisas, analíticas e, inevitavelmente, sobre-humanas que solucionam as investigações.

Sendo assim, ao acompanharmos o texto através de outra personagem, a figura do detetive se mantém em um *status* de invulnerabilidade diante do leitor, o que a capacita a tirar suas conclusões de forma absoluta, chocando-nos ao nos depararmos com sua extrema astúcia e inteligência, elevando-a a um patamar de admiração por parte das outras personagens e, também, do leitor.

Ainda a respeito da figura do detetive, podemos destacar, nos romances policiais tradicionais, a integridade social que envolve a construção da maior parte destas personagens. Trata-se de pessoas da elite, externas ao âmbito das forças policiais, que possuem personalidades seguras e um tanto idealizadas, enquanto são utilizadas como recurso para solucionar mistérios que o Estado é incapaz de desvendar.

Contudo, vale ressaltar que no caso do Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, já somos apresentados, mesmo em um romance policial clássico, a algumas

idiossincrasias presentes na construção da personagem do detetive. Para Sandra Lúcia Reimão:

Se Dupin não existia enquanto personagem, mas apenas enquanto detetive, enquanto máquina de raciocínio, Holmes, além de ser, enquanto detetive, uma máquina dedutiva a elaborar equações, nem por isso abdica de ter personalidade própria. Ao lado de Holmes detetive, é justaposto, agregado, Holmes, o homem. Enquanto homem, Holmes tem hábitos pouco aceitos socialmente quanto à morfina e à cocaína, adora tocar violino enquanto medita e é uma pessoa que se entedia profundamente com o ócio (1983, p. 89).

Ou seja, nessas pequenas atitudes peculiares de Holmes, podemos observar o prelúdio de um aprofundamento um tanto quanto maior no aspecto humano do detetive. Nesse caso, ainda não há a transgressão de algumas características em comum do romance policial tradicional, tais como o detetive não poder ser colocado no papel de culpado, como constatou Van Dine, e a clássica divisão entre a história do crime e a da investigação. Todavia, ainda é interessante notarmos o desenvolvimento das funções humanas desta personagem.

Os pontos discutidos até aqui buscaram traçar uma síntese dos principais aspectos constituintes das narrativas de crime tradicionais. Atualizações sobre algum elemento do gênero, como o de Conan Doyle em Holmes, posteriormente, causaram algumas espécies de ramificações do romance policial em algo que poderíamos denominar “subgêneros”, cada um contendo suas próprias inovações, com novas estruturas, tópicos e temáticas sendo apresentadas ao público consumidor desse tipo de texto.

1.2 As atualizações do gênero policial

Com as estruturas, características e elementos constituintes do romance policial tradicional, podemos contemplar uma base que se tornaria um ponto de partida para as diversas atualizações e manutenções que ocorreram no gênero de narrativas de crime.

Através da perspectiva de Mikhail Bakhtin (1997), podemos definir os chamados gêneros do discurso como tipos “relativamente estáveis” de enunciados que são proliferados nas esferas de nossa sociedade. Essa produção comunicativa pode ser analisada mediante níveis como: a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo.

Tais níveis ou seções pertencentes aos enunciados, são frequentemente alteradas conforme os gêneros são produzidos. Dessa maneira, há a possibilidade de realizarmos amplas variações e contribuições em um mesmo gênero discursivo, como, por exemplo, através de mudanças na estrutura, tema e estilo abordado.

Dessa forma, quando tratamos de gêneros textuais que sofreram diversas atualizações, manutenções e, até mesmo, transgressões em seus elementos constituintes ao longo da história, como o gênero romance policial, temos em vista a perspectiva bakhtiniana de que “[...] quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero” (BAKHTIN, 1997, p. 286).

Sendo assim, à medida que navegarmos através das atualizações do gênero policial, poderemos perceber como cada inovação e manutenção buscou, de alguma maneira, transmitir sentidos, significados e conceitos que abrem portas para análises muito proveitosas a respeito dessas obras.

Tendo em vista os estudos dos gêneros mencionados anteriormente, é importante lembrarmos que a literatura se define (e redefine-se) mediante elementos presentes na sociedade e fixação de novos valores acerca de sua escrita. Sendo assim, as temáticas constituintes das narrativas de crime sofreram alterações ao longo da história, ou seja:

O gênero é definido, segundo as épocas e os lugares, por uma ou mais de suas escolhas de critérios considerados típicos, efetuadas sobre um conjunto de categorias gerais e constantes, e está sujeito às mesmas transformações que os outros fatos culturais já que circula entre culturas, ares e épocas culturais (MASSI, 2015, p. 16).

A partir da perspectiva descrita por Fernanda Massi, podemos compreender como o romance policial tradicional possuía sua estrutura e elementos que vimos anteriormente, e que atualizações seriam inevitáveis. Sendo assim, compreendendo o processo de desenvolvimento dos gêneros e subgêneros do romance policial, desde o de enigma, até os pós-modernos, poderemos lançar luz e interpretações acerca das características presentes em cada uma dessas formas de literatura.

Como dito anteriormente, um dos aspectos mais presentes no estilo de escrita do romance policial tradicional é o fato de que a estrutura de duas histórias, a do crime e a do inquérito, é feita de modo em que a segunda possui como objetivo principal

esclarecer e solucionar o mistério que envolve a primeira, ou seja, não há novos assassinatos ou situações em que o detetive esteja sob perigo, como uma vítima em potencial.

Para Tzvetan Todorov (2003), a segunda história só terá uma influência maior nas narrativas de crime com o romance *noir*. A palavra *noir*, do francês, pode ser traduzida como “negro”. A estrutura narrativa, aqui, diferencia-se do romance policial tradicional por não se limitar apenas à rivalidade entre um “mocinho” e um antagonista, simulacros do bem e do mal. Sendo assim, essa “mecanicidade” presente anteriormente dará espaço para uma segunda história, que acaba por desenvolver situações mais aprofundadas do que isso.

Por exemplo, aqui, a proteção do enredo sobre a figura do detetive se quebra, tornando-o um possível alvo de criminosos ao longo de sua investigação, o que acarreta, em alguns casos, situações em que o detetive precisa se defender e sobreviver a perigos fatais. Assim, para Todorov, no romance *noir*:

[...] é essa segunda história que toma aqui o lugar central. O leitor está interessado não só no que aconteceu, mas também no que acontecerá mais tarde, interroga-se tanto sobre o futuro quanto sobre o passado. Os dois tipos de interesse se acham pois aqui reunidos: existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: que vai acontecer às personagens principais? Essas personagens gozavam de imunidade, estamos lembrados, no romance de enigma; aqui elas arriscam constantemente a vida. (2008, p. 102 *apud* MASSI, 2015, p. 31).

Portanto, a trama deixa de focar tanto na tentativa do detetive de elaborar soluções em sua mente e desvendar os métodos utilizados para a realização do crime. Embora o aspecto investigativo ainda possua um papel relevante na história, ele é abordado juntamente com outros acontecimentos da segunda história.

Além disso, analisando a construção das personagens constituintes de uma narrativa de crime, as próprias figuras do detetive e do assassino podem ser colocadas em xeque no romance *noir*. Enquanto no romance de enigma a relação dicotômica dos dois representava o bem e o mal, com suas características às avessas, aqui, temos contato com uma nova maneira de elaborar tais personagens.

No jogo de espelhamentos citado pelos teóricos, a narrativa evolui com um assassino que apreende técnicas e assume comportamentos que antes, no romance policial, eram apenas utilizados na construção do protagonista, do detetive. Dotado de charme e argúcia, os assassinos descritos no romance *noir* poderão despertar a empatia que, antes, eram prerrogativas do

representante do bem e da ordem, tecendo novas relações de identificação do leitor com os atos, com as causas (PIMENTEL, 2014, p. 684).

Conforme o romance *noir* começa a estruturar suas personagens e motivações de forma mais complexa, há a aparição de um contraste com a elite que fazia parte dos romances policiais tradicionais, pois ocorre a inclusão da presença do marginal e elementos “médios” da sociedade.

Por exemplo, os detetives não são mais apenas investigadores cerebrais chamados para resolver casos, mas muitas vezes são policiais ou até mesmo civis buscando fazer justiça com as próprias mãos. O inquérito não é mais um processo racional e seguro como um caminho para a conclusão do detetive, mas sim uma jornada com perigos e situações inesperadas para as personagens (BOILEAU, NARCEJAC, 1991).

Todorov (2003) ainda aponta um terceiro “subgênero” do romance policial, sendo uma espécie de fusão dos dois estilos mencionados acima, o romance de suspense. Aqui, existe, ainda, a primeira história, a do crime, e o inquérito não é totalmente desvalorizado também.

Entretanto, o principal elemento do romance de suspense é a incerteza que envolve a trama, pois há aqui uma grande importância da vítima, em que a personagem passa a se questionar: “e se o detetive falhar?”, de forma que o crime, embora já tenha ocorrido, ainda pode voltar a assombrar as personagens e trazer novas reviravoltas para a trama, trazendo o suspense e inquietação almejado por esse tipo de narrativa criminal.

Tendo em mente as três formas de narrativa policial abordadas por Todorov até aqui, o romance de enigma, o *noir* e o romance de suspense, é importante salientar que não houve um abandono completo dos elementos e características constituintes dos “subgêneros” mais antigos para os mais recentes, pois diversas partes das estruturas apresentadas ainda continuaram coexistindo entre si.

Traçando essa espécie de linha do tempo entre os subgêneros, Todorov busca apontar o fato de que “[...] a evolução do romance policial, em suas grandes linhas, tenha seguido precisamente a sucessão dessas formas” (2006, p. 103). Porém, tal “evolução” citada, ao invés de diminuir ou abandonar os conceitos presentes nas obras tradicionais, se assemelha mais a um processo de manutenção e atualização do gênero policial.

Sendo assim, o que encontramos nas novas vertentes que surgiram posteriormente é uma espécie de “gerenciamento” do gênero, que acarreta repetições, recriações e transgressões dos diversos elementos já constituintes das narrativas policiais, estabelecendo novos significados e escolhas que proporcionam novas reflexões acerca da estrutura, personagens e enredo da história.

Dentre outras ramificações do gênero dignas de nota, podemos citar, também, o *hard-boiled*, marcado, sobretudo, pela violência e agressividade presente em seu enredo, bem como uma preocupação em chocar o leitor através de descrições precisas de cenas perturbadoras.

O *thriller* também conta com diversas aparições na literatura em que, de forma similar ao suspense, conduz a narrativa com a incerteza da segurança das personagens, que se tornam alvos dos criminosos durante toda a história, ou seja, personagens como *serial killers* assumem um grande papel nesse tipo de enredo.

A abertura de possibilidades de temáticas a serem abordadas nas narrativas de crime proporcionou a criação de obras com elementos que envolvem vários setores de nossa civilização. Como, por exemplo, o caso dos romances policiais místico-religiosos, que utilizam de tópicos como sociedades secretas e teorias da conspiração para construir narrativas de mistério em torno de algum crime (MASSI, 2011). Estes, particularmente, se tornaram muito famosos na contemporaneidade, como os *best sellers* de Dan Brown, por exemplo.

Ao chegarmos mais próximos da contemporaneidade em nossa trajetória pelas atualizações do gênero romance policial, uma miríade de possibilidades de ideias e conceitos a serem trabalhados surgiram nessas obras literárias. Dessa maneira, tanto em um nível estrutural e estilístico, quanto em um nível temático, autores buscaram dar passos além em suas inovações no gênero.

Tratando, por exemplo, das escolhas realizadas a respeito de como construir e estruturar as narrativas, recursos como analepses e prolepses se tornaram muito frequentes na literatura moderna (NUNES, 1995), possibilitando que o enredo seja entregue ao leitor de uma maneira mais sofisticada e propícia para desenvolver a história de maneira diferente à uma exposição direta.

O recurso mais comum é intercalar sequências retrospectivas ou prospectivas às sequências correspondentes ao momento narrado, sem quebra da continuidade do discurso, que evoca ou antecipa acontecimentos, de modo a deslocar a mesma ação ora para o passado ora para o futuro (NUNES, 1995, p. 32).

Com isso, reviravoltas do enredo, explicações detalhadas de acontecimentos e desenvolvimentos de personagens e suas motivações podem ser exploradas de maneiras criativas e originais ao longo do texto, abrindo portas para a liberdade do autor em como montar sua cronologia e ordem de acontecimentos.

Ademais, outros elementos constituintes das narrativas policiais modernas foram abordados de forma a desenvolver ainda mais a relação entre o autor e o leitor do texto. Aspectos como intertextualidade, conexões referentes ao mundo real e as nuances entre figura do narrador e autor frequentemente se fazem presentes nessa espécie de jogo (LINK, 2002) envolvendo quem lê a história.

Em contraste com os romances policiais tradicionais em que o narrador é a ferramenta incorporada em alguma das personagens do texto para relatar os fatos e canalizar até o leitor os feitos da história, no romance policial contemporâneo:

[...] a ênfase agora não recai no par narrador/personagem, mas no par autor empírico/autor ficcional: o que está em jogo é a autoria, porque ela remete para algo que excede o texto, para uma realidade objetiva, que já não mais existiria, tornando-se uma das peças a duplicar-se na superfície espelhada do texto (FIGUEIREDO, 2003, p. 68).

Dessa forma, há uma conexão possível para o leitor nos romances policiais que transcende o papel de espectador da história e figura passiva. Agora, as inferências do autor podem, também, ser mescladas à narrativa criminal na obra de maneira a dialogar com o próprio leitor, direta ou indiretamente, sobre temáticas metalinguísticas e extratextuais, enriquecendo ainda mais esse gênero literário, como no caso do autor Rubem Fonseca, que será abordado posteriormente.

Portanto, ao longo dos estudos realizados sobre as atualizações do gênero policial, inferimos que suas mudanças foram diversas, e que cada ramificação do gênero carrega suas próprias características e singularidades que as diferenciam uma das outras.

Além disso, conforme nos aproximamos das narrativas de crime contemporâneas, o que se percebe é que a transgressão desses gêneros também se tornou um elemento característico dos romances policiais, de forma que os autores incluem dentro de suas estruturas aspectos de diversos “subgêneros”, criando suas próprias versões de uma história de crime capaz de dialogar com inúmeras questões dentro de seu enredo.

1.3 Rubem Fonseca e o romance policial

Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 11 de maio de 1925, José Rubem Fonseca construiu uma carreira literária vasta e instigante ao longo de sua vida. Formado em Direito e tendo experiência como policial, seus contos, romances, ensaios e roteiros carregam uma identidade única do autor, frequentemente flertando com controvérsias e lançando luz sobre conceitos nem sempre abordados na literatura de massa. Fonseca, assim, desperta um interesse ímpar no leitor disposto a mergulhar em suas produções.

Após a publicação de seu primeiro livro de contos, intitulado *Os prisioneiros*, em 1963, uma produção de caráter extremamente inovador no contexto literário relacionado aos contos brasileiros da época, Fonseca produziu uma miríade de obras que firmariam sua identidade na história da literatura brasileira.

Através de diversas obras, seus contos e romances se mostraram como manifestações literárias muito impactantes para o público consumidor. Dentre seus contos e coleções de contos que podem ser mencionados como representações de sua identidade artística, podemos elencar *Lúcia McCartney*, de 1969, e *Feliz Ano Novo*, de 1975. Este último, publicado na época do regime militar brasileiro, foi vítima de uma forte censura, impossibilitando a obra de ser disseminada por um período.

Tal fato demonstra o caráter controverso de suas produções, e que seria um elemento marcante de sua poética, que vai desde o choque causado pela violência e truculência presentes em seus enredos até a indagação ao leitor a respeito de que estado realmente nossa sociedade se encontra. Para Vera Lúcia Follain Figueiredo:

A literatura de Rubem Fonseca estimula o exercício da desconfiança – obriga o leitor a pensar na contramão, desafiando, dessa forma, a hipocrisia de uma sociedade que se caracteriza cada vez mais pelo consenso, forjado com o auxílio da mídia. Optando por trabalhar com a proliferação de pontos de vista sobre um determinado assunto, a ficção do autor abala os juízos estabelecidos. O tratamento dado aos temas, ilustrados com casos do cotidiano, revela a intenção de levar o leitor a se contrapor à má consciência das interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que balizam a mentalidade burguesa domesticada (FIGUEIREDO, 2003, p. 26).

Em seus romances, Rubem Fonseca cria narrativas igualmente impactantes e críticas a respeito da sociedade brasileira. Seu uso do gênero policial e suas paródias, transgressões e adaptações mostram um estilo literário intrigante, visto que suas obras podem ser bem recebidas tanto pelo leitor que busca analisar essas

atualizações e sofisticações acerca do gênero, quanto pelo público da literatura de massa que busca um entretenimento através do romance. Algumas produções que refletem tal perspectiva são os romances *O Caso Morel*, publicado em 1973, e *Bufo & Spallanzani*, publicada em 1985.

A literatura fonsequiana tem como uma de suas principais áreas de atuação os contextos comuns da sociedade urbana brasileira. Um dos aspectos que podem ser elencados a respeito do autor é a forma como seus textos capturam cenários e situações do cotidiano e constituem seus enredos circulando conceitos como a fragmentação presente em nossas vidas, bem como atos transgressores de suas personagens.

Dessa maneira, tomando a realidade nua, fria e crua de nossa sociedade como pano de fundo para construir suas narrativas, Rubem Fonseca trava um diálogo consideravelmente direto com o leitor, no sentido em que suas obras são elaboradas de forma a nos integrar em seus mundos que são, diversas vezes, muito verossímeis e nos fazem experimentar um suspense um tanto reconhecível e próximo de nós.

Além disso, atuando de forma conjunta com os elementos supracitados, o uso da ironia, o tom frio e a representação de personagens esféricas com diversos níveis de aprofundamento e complexidades proporcionam uma base para serem estabelecidas inúmeras críticas e reflexões acerca do estado de uma sociedade que, por volta dos anos de 1960 e 1970, foi um tema amplamente trabalhado pelos autores. Para Malcolm Silverman:

Dentro desses limites fragmentados, especificamente favorecidos pelos contistas no final dos anos 60 e princípio dos anos 70, os romancistas mostram trabalhos de valor literário no sentido de retratar a cidade massificada e enlouquecida. Rubem Fonseca usa suspense gélido e ironia cortante na sua interpretação evolutiva do gênero policial (2000, p. 120).

Portanto, os aspectos e características utilizadas por Rubem Fonseca, ao longo de seus diversos contos e romances, se mostram pertinentes não apenas ao contexto literário geral existente no Brasil na segunda metade do século XX, como também é um objeto de estudo para analisarmos de que modo tais elementos foram implementados no gênero romance policial nas obras do autor.

Diante do panorama em que o Brasil estava inserido nas décadas de 1960 e 1970, a ambientação e estética que o romance policial oferece ao autor para trabalhar

se mostrou como uma base para Fonseca abordar uma série de situações que dialogam e inferem críticas diretas à sociedade da época.

Para o autor cubano, também conhecido pelas suas produções no gênero romance policial, Leonardo Padura (2003), os autores das narrativas de crime dessa época do século XX abordam, em suas obras, “*mundos citadinos y contemporáneos en los cuales conviven el crimen y la vida, la violencia y la realidad más rampante y esencial de un universo abocado a todas las crisis económicas, morales y culturales*” (p. 12).¹

Assim, como citado anteriormente neste capítulo, a possibilidade de fazer da literatura e, por consequência, do romance policial, uma ferramenta para estabelecer uma conexão entre o autor e o leitor a respeito do universo que transpassa a ficção e adentra o real, é amplamente utilizada na literatura policial fonsequiana.

A maneira como isso é desempenhado nos textos de Rubem Fonseca é demonstrada através de como o autor foi capaz de utilizar os elementos tradicionais já consolidados do gênero romance policial através de uma ótica que retrata de maneira nua e crua a realidade em que a sociedade brasileira estava inserida na segunda metade do século XX.

Aqui podemos apontar a versatilidade que as narrativas policiais dispõem aos escritores quando falamos sobre atualização, manutenção e transgressão do gênero. A base estabelecida do gênero envolvendo crimes, culpados, vítimas e mistérios é trabalhada na obra fonsequiana de forma a elencar e definir o sujeito brasileiro moderno no cenário urbano.

Tendo em mente o contexto literário presente no século XX que, em vários momentos, prezou por um senso estético nacional e independente do que era abordado no estrangeiro, é curioso nos atentarmos a como o gênero policial, um estilo com raízes europeias e norte-americanas, foi trazido para um cenário brasileiro em que o investigador de elite e seus casos grandiosos são adaptados para situações de violência, criminalidade, corrupção e outros fenômenos que dialogam diretamente com o cenário brasileiro que conhecemos.

Aprofundando-se a respeito da concepção das personagens presentes na literatura fonsequiana, o “investigador de elite” previamente citado, que seria a figura

¹ “mundos urbanos e contemporâneos em que convivem o crime e a vida, a violência e a realidade mais desenfreada e essencial de um universo fadado a todas as crises econômicas, morais e culturais” (PADURA, 2003, p. 12).

cerebral central do romance policial tradicional, é, muitas vezes, substituído por cidadãos muito mais verossímeis.

Similar à figura do detetive no romance *noir* que abrangia elementos marginalizados da sociedade, Rubem Fonseca traz versões de investigadores que estabelecem um contato muito mais reconhecível com o cenário brasileiro. Afinal, nas produções do autor:

[...] o crime torna-se uma verdadeira celebração, e o romance policial seu único resultado lógico. No crime, como no Brasil urbano, perde-se ou ganha-se; e os heróis sujos de Rubem Fonseca, sejam detetives, advogados ou escritores (a figura masculina preferida pelo autor) são vencedores duvidosos a curto prazo. Ao decifrar os enigmas, eles conseguem esconder os seus próprios crimes. Afinal, a ordem social legalmente constituída é irrelevante, pois o que conta no final é a transgressão bem-sucedida e o discurso sedutor (SILVERMAN, 2000, p. 120).

Portanto, no gênero policial abordado por Fonseca, a ênfase não recai no mistério e brilhantismo do detetive *per se*, nem em sua trajetória e inquérito para resolver determinado caso, mas sim em como o cenário de crime e investigação pode acolher um discurso mais profundo, muitas vezes parodiando os elementos do romance policial tradicional, o qual infere reflexões e críticas direcionadas ao leitor “cauto” (LINK, 2002) que resiste à sedução do discurso e consegue discernir tais aspectos no texto.

Ainda sobre a figura do detetive, a escolha do ofício dos protagonistas “investigadores” das obras de Rubem Fonseca também é um fator a ser abordado. Nos dois romances policiais citados anteriormente para exemplificar a interpretação fonsequiana do gênero, *O Caso Morel* e *Bufo & Spallanzani*, somos apresentados a escritores que desempenham o papel de criar autobiografias e livros dentro do texto a fim de disseminar determinada verdade acerca dos mistérios abordados nas obras.

Sendo assim, temos um padrão de *myse en abyme* nesses textos que transpassam o universo fictício criado nos romances, sobretudo, no caso do escritor Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, que, através da recriação dos fatos acontecidos e utilizando a ferramenta da escrita, atua diretamente sobre a figura do leitor, não hesitando em manipular a ordem narrativa dos acontecimentos e tentar enganar o público acerca de sua índole. De forma diferente, mas com a mesma estratégia, o também escritor em *O Caso Morel*, Fernando Vilela: “Nada temos a temer exceto as palavras” (FONSECA, 2010, p. 207).

Tal aspecto discursivo presente no gênero policial de Rubem Fonseca, por exemplo, quebraria diversas das regras estabelecidas por S.S. Van Dine, citadas anteriormente. Aqui, o autor realiza várias transgressões entre as fórmulas do romance policial para ambientar sua obra, personagens e, acima de tudo, o leitor em uma situação de incertezas e desconfiança, totalmente oposta à segurança transmitida pelos detetives do romance policial tradicional.

Esse estreitamento da relação entre o autor e o leitor é um dos aspectos que influencia todos os componentes da narrativa policial. O “romance-jogo” (BOILEAU, NARCEJAC, 1991) que se estabelece aqui supera as expectativas do espectador que está disposto apenas a acompanhar passivamente o espetáculo da obra rumo à conclusão dos fatos.

Assim, o leitor, habituado a ter a verdade entregue de maneira automática pelo detetive ao final da história, se surpreende quando se depara com o mundo incerto e não confiável fonsequiano, o que diz muito a respeito do nosso próprio mundo, fora da ficção, em que “[...] um dos sustentáculos da violência urbana é a impossibilidade mesma de se chegar a uma verdade sobre os fatos” (FIGUEIREDO, 1996, p. 88). Algo que é comprovado através de pesquisas como as do Instituto Sou da Paz, quem em 2022 evidenciou que menos de 40% dos homicídios no Brasil são esclarecidos.

Portanto, o que se pode destacar acerca das atualizações e contribuições de Rubem Fonseca ao gênero policial é que o autor está disposto a utilizar o aspecto popular das narrativas de crime como uma plataforma para inovar o gênero através de suas transgressões e controvérsias presentes em sua criação.

Assim, seus textos estão repletos de referências ao Marquês de Sade, Thomas de Quincey, Molière, dentre outros libertinos, malditos, que “tiveram a coragem de não merecer prêmios”, como diz Gustavo Flávio, acrescentando que “quem diz o que os outros querem ouvir é a televisão” (FIGUEIREDO, 2003, p. 108).

Dessa forma, o público comercial pode ser subitamente surpreendido por uma obra que acaba por dialogar com o leitor de uma maneira muito mais reconhecível do que se pode esperar habitualmente do gênero, lançando luz sobre conceitos e situações que o consumidor pode não estar a par, pressionando-o a ser mais que um espectador da obra e a fazer parte do mundo ali criado.

2 O PÓS-MODERNISMO E SUAS IMPLICAÇÕES NA LITERATURA

Traçado o percurso do gênero policial e suas atualizações e manutenções, alcançamos um período literário que evidenciou uma série de inovações estéticas, estruturais e temáticas em suas obras, aproximadamente na segunda metade do século XX.

Tal período é alvo de uma série de tentativas de implementação de alguma nomenclatura que possa defini-lo em sua completude. Alguns se limitarão apenas a chamá-lo de contemporaneidade, outros manterão a definição geral de modernidade e, uma outra parcela o chamará de pós-modernidade. Este último acentua o fato de que houve uma mudança cultural e social significativa o suficiente para que exista uma distinção em relação ao que chamamos de modernidade.

Tomando um primeiro momento de análise para contemplarmos todas as polêmicas e incertezas que circulam essa busca por uma definição para o contexto atual que vivemos, percebemos que aí já reside uma fragmentação e volatilidade de nossa época. Afinal, ainda somos modernos, todavia, há evidências de que algo definitivamente mudou em relação à modernidade atribuída ao século passado, mas nem sempre isso é aceito de maneira unânime. Ou seja, a própria definição do tempo em que vivemos é marcada por mudanças, dúvidas e incertezas.

Apesar das polêmicas acerca da nomenclatura oficial do período supracitado, especialmente no âmbito sociológico e filosófico, este trabalho parte da perspectiva de que houve uma miríade de novos conceitos, atitudes e concepções nas produções literárias referentes à essa época que se distinguem da noção de “modernismo” que conhecemos na arte. Assim, tal fenômeno será referenciado como “pós-modernismo”.

Portanto, independentemente do nome que se leva o estágio civilizatório de nossa sociedade atual, o que nos interessa é que, no pós-modernismo, encontramos uma nova maneira de criar e refletir sobre a arte.

Sendo assim, este capítulo abordará de maneira geral os principais conceitos que fundamentam as bases do pós-modernismo, bem como suas implicações nas produções artísticas, que acabam por reagir às transformações sociais e culturais em nosso mundo, transpondo-as em suas criações e lançando luz sobre tópicos pertinentes à nossa época.

2.1 Pós-modernismo: concepção geral, controvérsias e enfoques

Como abordado de maneira breve anteriormente, os termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo” levantam inúmeras polêmicas acerca de suas definições e se, de fato, possuem sua existência justificada no âmbito acadêmico. Dessa maneira, faz-se necessário compreendermos o porquê dessa dissonância conceitual entre os pensadores de nossa época, e de que forma podemos tirar proveito do contexto sociocultural atual que vivemos e suas manifestações na arte sem nos prendermos, necessariamente, a essa polêmica denominativa.

Em um primeiro momento, para compreendermos em que o pós-modernismo está se colocando como período posterior ao modernismo, precisamos nos aprofundar acerca de o que é, de fato, esse modernismo. O filósofo e sociólogo marxista Henri Lefebvre aponta que:

Por Modernismo, nós compreendemos a consciência que tomaram de si mesmas as épocas, períodos, as gerações sucessivas; o Modernismo consiste, pois, em fenômenos de consciência, em imagens e projeções de si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia. O Modernismo é um fato sociológico e ideológico (1969, p. 4).

Dessa maneira, o modernismo é um período definido como um conceito estabelecido em nosso contexto sociocultural com ideais e fórmulas que são concretizados na modernidade. A busca do novo, original e moderno é atribuída aos mais diversos âmbitos civilizatórios, como a economia, a indústria, a arquitetura e, claro, a arte. Esse processo de materialização dos ideais modernos se estende sucessivamente às gerações seguintes.

Partindo dessa perspectiva, é natural chegar-se à conclusão de que não há diferenças conceituais significativas entre o início desse período e o contexto atual para cunharmos um “pós” a essa modernidade. O filósofo frankfurtiano Jürgen Habermas, por exemplo, afirma:

Eu considero infundada a tese do despertar da pós-modernidade. Não é a estrutura do espírito, não é o modo do conflito acerca das possibilidades futuras de vida que se alteram, não são as energias utópicas em geral que se retiram da consciência histórica. Pelo contrário, chegou ao fim uma determinada utopia, que no passado se cristalizou em torno do potencial da sociedade de trabalho (2015, p. 215).

Ou seja, para o pensador alemão, os tópicos trazidos à tona nas diversas esferas socioculturais ao longo do século XX não estabelecem, de maneira definitiva, uma ruptura em relação ao que já tínhamos anteriormente, nesse caso, por exemplo, acerca dos conceitos utópicos que circulam o âmbito social de nossa civilização. Portanto, não há uma sustentação sólida para inferirmos uma ruptura de nossa época à modernidade.

A fim de estabelecer um diálogo com mais uma voz crítica ao conceito de pós-modernidade, podemos tomar a visão do ensaísta brasileiro Sérgio Paulo Rouanet, que em sua obra intitulada *As razões do Iluminismo*, enuncia que:

A modernidade econômica está morta, porque sua base era a industrialização, que hoje foi substituída por uma sociedade informatizada que se funda na hegemonia do setor terciário, o que significa que transitamos para um sistema pós-industrial; a modernidade política está morta, porque se baseava num sistema representativo e no jogo dos partidos, que deixaram de fazer sentido num espaço público dominado pela ação dos movimentos micrológicos, como o feminista e o dos homossexuais, e pela ação de um poder que não está mais localizado no Estado, e sim numa rede capilar de disciplinas, que saturam os interstícios mais minúsculos da vida cotidiana (1998, p. 20-21).

Levando em conta o posicionamento do autor de que o pós-moderno é uma renúncia a “confrontar-se concretamente com os problemas da modernidade” (ROUANET, 1998, p. 269), ainda podemos notar que há uma intenção de elencar uma série de fenômenos em diversas esferas socioculturais da modernidade que sofreram alterações, ou, nas palavras de Rouanet, estão “mortas”. Porém, esse panorama ainda pode, de certo modo, ser compreendido em uma perspectiva consonante com a de Habermas, em oposição à ideia de uma ruptura causada pela pós-modernidade em relação à modernidade.

Todavia, podemos discernir acerca dos discursos de Habermas e Rouanet supracitados que há um certo enfoque dos autores diretamente ligado à questão da pós-modernidade e suas implicações na sociedade em si, em um caráter civilizatório, industrial, econômico, e assim por diante. Sendo assim, a nomenclatura “pós-modernidade” acaba por criar uma dinâmica conflitante com o que queremos dizer quando pensamos em “pós-modernismo”.

Esse dilema acerca dos âmbitos abrangidos por cada uma das denominações citadas acima já foi abordado, por exemplo, pela teórica e crítica literária pós-

modernista Linda Hutcheon, em sua obra intitulada *The Politics of Postmodernism*, ao afirmar que:

Much of the confusion surrounding the usage of the term postmodernism is due to the conflation of the cultural notion of postmodernism (and its inherent relationship to modernism) and postmodernity as the designation of a social and philosophical period or 'condition' (1993, p. 23).²

Dessa maneira, uma das formas de conseguirmos atravessar a barreira denominativa e as polêmicas que circulam o tópico do “pós-modernismo”, quando falamos de literatura e arte em geral, é direcionando nosso escopo ao que realmente tange o objeto de estudo de nossa análise: “como esta manifestação artística diante de mim reage ao contexto histórico presente”?

A partir dessa perspectiva, mesmo ao nos depararmos com um ponto de vista oposto ao conceito de pós-modernidade, ainda é possível de se estabelecer reflexões acerca da arte que podem dialogar com os tópicos abordados sob uma ótica pós-moderna.

Para exemplificar, retomemos o texto de Rouanet que, mais adiante, realiza considerações acerca da distinção entre a estética moderna que sempre conhecemos em relação ao que temos diante de nós na atualidade:

[...] a estética moderna buscava chocar, subverter, inovar, enquanto a pós-moderna se manifesta pela extinção das fronteiras entre arte popular e erudita, pelo fim da figura do artista genial e da compulsão vanguardista de criar linguagens originais e por uma tendência "historicista", resultante do esgotamento de todos os paradigmas, que leva o artista a recorrer ao pastiche, à "citação" de obras passadas (1998, p. 21).

Ou seja, apesar do cunho opositivo às noções pós-modernas no posicionamento de Rouanet, ainda há espaço para identificarmos elementos que são, de fato, aspectos característicos das manifestações artísticas pós-modernas, como a aproximação do público erudito e popular em relação as obras, uma nova perspectiva acerca da figura do artista e a utilização do pastiche.

Além disso, no fragmento abordado acima, é evidente o contraste elencado pelo autor a respeito do pós-modernismo perante os conceitos e intenções que

² “Grande parte da confusão em torno do uso do termo pós-modernismo se deve à fusão da noção cultural de pós-modernismo (e sua relação inerente com o modernismo) e pós-modernidade como a designação de um período ou ‘condição’ social e filosófica” (HUTCHEON, 1993, p. 23).

atribuímos ao modernismo. Portanto, o que nos interessa é justamente essas perspectivas implementadas na arte atual que notamos possuir especificidades em relação a períodos anteriores.

Um dos pilares para formarmos nossa visão ao analisarmos o contexto artístico atual em uma perspectiva pós-moderna é o de que o pós-modernismo estabelece uma postura de diferenciação ao moderno, mas sem definir pelo que isso foi substituído. Essa reflexão provocativa acerca de como compreendemos a arte na atualidade é o ponto de partida para investigarmos o que chamamos de pós-modernismo.

Sendo assim, ao direcionarmos nossas visões a um panorama com enfoque nas produções artísticas atuais, mesmo de maneira independente em relação à definição denominativa do período histórico que vivemos, ainda podemos nos atentar a alguns elementos e temáticas presentes nessas mídias que constroem diversas inovações em relação ao modernismo.

Afinal, ao nos depararmos com os recortes e períodos históricos de nossa sociedade, um fenômeno recorrente a ser encontrado é o fato de que a arte, e suas diversas áreas, buscam refletir e explorar interpretações acerca de quais alterações estão ocorrendo em nosso mundo. Como lidamos com novos dilemas pertencentes a contemporaneidade? Através dessa ótica, as manifestações artísticas pós-modernas assumem uma nova postura.

Em sua obra intitulada *O Pós-Moderno*, o filósofo francês Jean-François Lyotard (1988) acentua o fato de que, nessa era com início em meados da segunda metade do século XX que alcançou a contemporaneidade através de uma transformação ímpar nos veículos de informação, a natureza e a transmissão do saber não permaneceram intactas.

Portanto, aqui, “[...] nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem” (LYOTARD, 1988, p. 16). Assim, o poder de enunciação e o uso da linguagem tornam-se catalisadores que reagem e exercem influência sobre o contexto em que vivemos.

Dessa maneira, ao direcionarmos nosso foco à maneira como as manifestações linguísticas transmitem significados e reflexões acerca do estado de nossa sociedade, podemos ter uma visão aprofundada sobre como a literatura desempenha um papel nesse ambiente e quais aspectos constituem sua nova roupagem diante desse novo estado de civilização.

2.2 A literatura pós-moderna e suas idiossincrasias

Diante de tais perspectivas a respeito do contexto artístico pós-moderno, ao analisarmos a literatura contemporânea a partir dos estudos realizados por pensadores de vertentes pós-estruturalistas que buscaram a desconstrução dos conceitos de texto e obra literária, podemos identificar uma espécie de amálgama de textos presentes na poética atual que se relacionam e se misturam com uma outra infinidade de textos.

Sendo assim, o que ocorre na produção literária pós-moderna é um tipo de “jogo de espelhos entre textos” (BARTHES, 1998, p. 75), em que a intertextualidade é um aspecto basilar presente nas obras, conforme um autor imita, contradiz, responde ou se relaciona, de alguma forma, com textos anteriores ou contemporâneos à sua produção. Embora tal recurso já existisse anteriormente, há uma exacerbação dessa ferramenta, incluindo um foco maior no próprio diálogo da arte com a arte.

Essa miríade de conexões e transgressões que ocorrem de maneira intrínseca à produção literária faz com que o produto final de um escritor seja algo de complexa análise, no sentido em que a liberdade e possibilidade de um autor de criar relações extratextuais e inserir suas próprias concepções através da figura de um narrador, por exemplo, implica em inúmeras interpretações a serem tiradas de uma obra. Diante disso:

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que ele escreve, a obra que ele produz não são, em princípio, governados por regras já estabelecidas, e não podem ser analisadas por intermédio de um julgamento determinado, pela aplicação nesse texto, nessa obra de categorias conhecidas. Essas regras e categorias são o que a obra de arte está buscando. O artista e o escritor trabalham, então, sem regras a fim de formular as regras do que terá sido feito (LYOTARD, 1988, *apud* FIGUEIREDO, 2005, p. 378).

Em um primeiro momento, o pensamento de Lyotard acerca do autor pós-moderno pode transmitir uma sensação de desordem e caos no que se refere à estrutura e poética dessas obras, de forma a tornar, de certo modo, incoerente o ato de analisarmos esses textos a fim de compreendermos suas “regras” e elementos constituintes.

Todavia, esse ambiente “caótico” da literatura pós-moderna acarreta uma variedade de recursos e inovações literárias que, apesar de livres e voláteis, criam o próprio “estilo” dessas obras. Ao nos depararmos com a criação, estética e abordagem

dos escritores pós-modernos, vemos que a transgressão entre gêneros, a relação entre textos, o texto falando sobre si mesmo e o diálogo com o leitor, por exemplo, ao mesmo tempo que descontroem a literatura como conhecemos, dá gênese a uma nova maneira de produzir e encarar o manifestar artístico.

O elemento da intertextualidade é uma das características que mais implica em noções e abordagens instigantes na literatura pós-moderna. O que temos diante de nós, como apontado anteriormente, é a relação intrínseca de um texto com outros já disseminados nas mais diversas esferas de nossa sociedade.

De maneira diferente à postura assumida pelo modernismo, que ansiava por uma revolução artística intimamente ligada com um caráter de novidade, originalidade e contraposição em relação a períodos antecessores, o pós-modernismo se porta de uma maneira muito particular, a medida em que o passado é, sim, revisitado, porém, segundo Umberto Eco (1985), “com ironia, em modo não inocente” (p. 26).

Sendo assim, a perspectiva pós-moderna acerca de sua poética e criação é de que o passado e o presente coexistem no sentido em que essa retomada do texto já enunciado anteriormente pode ser trabalhada de forma a dizer muito a respeito de nosso presente. Essa nebulosidade e linha tênue entre a história e a atualidade, à primeira vista paradoxal, se torna um dos pilares da literatura pós-moderna.

Tal concepção abre espaço para uma série de (re)criações e novas interpretações acerca de todos os eventos já ocorridos no passado. O conceito de “história” acaba por ser fragmentado em uma pleora de diferentes enunciados e narrativas, que são resgatadas pelo pós-modernismo através da referenciação de diversos autores com o intuito de reinventar e desconstruir o passado.

Podemos vincular esse fenômeno a diversas utilizações. A partir da perspectiva de Lyotard (1988) acerca das “partículas de linguagem” que constituem nossa sociedade e cultura, percebemos que os ideais que buscamos de verdade e realidade se submetem, em sua essência, às manifestações de linguagem e texto ao longo da história.

Essa perspectiva acerca da veracidade dos relatos históricos e o que conhecemos como “história” é amparada pelo pensamento do teórico holandês Douwe Fokkema, ao afirmar que “as palavras inventam nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornam-se a única justificativa para o nosso mundo” (1988, p. 65). Diante disso, o autor pós-moderno se vê posicionado perante uma série de pistas, recordações e descrições de toda uma trajetória de nossa civilização que,

inegavelmente, é completamente vinculada a aspectos discursivos, linguísticos, narrativos e, conseqüentemente, literários.

A partir disso, uma produção literária pós-moderna se coloca em um contexto em que a sua obra, ao ser realizada, adentra essa bolha de discursos e narrativas que já estão disseminados ao longo de determinado período, estabelecendo diálogos e, de maneira expositiva ou subliminar, apresenta ao leitor sua cosmovisão acerca dessas “verdades” ao colocar o passado e o presente em posições justapostas.

Ainda por cima, diante dessa relação de uma obra com outros discursos e textos previamente estabelecidos em nossa sociedade, Linda Hutcheon atribui ao pós-modernismo a estratégia ficcional conhecida como “metaficção historiográfica”, em que ela afirma que:

[...] a metaficção historiográfica é declarada e resolutamente histórica – embora admita que o seja de uma forma irônica e problemática que reconhece que a história não é registro transparente de nenhuma verdade indiscutível (1991, p. 168).

Portanto, a postura assumida pela literatura pós-moderna ao implementar um conceito como a metaficção historiográfica explorada por Hutcheon é a de, em um contexto sociocultural marcado por incertezas, dúvidas e volatilidade da verdade, fazer do ato literário uma ferramenta de análise e posicionamento em relação ao passado, colocando em xeque concepções consolidadas e, anteriormente, inabaláveis.

Além disso, o caráter irônico e problemático evidenciado pela autora vai ao encontro da noção de Umberto Eco de se fazer uma literatura cauta e consciente do passado, através da ironia, de modo não inocente. Afinal, ao compreendermos que, de maneira geral, “os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1985, p. 21), há uma brecha para que um texto de cunho histórico, religioso ou cultural seja resgatado pela literatura pós-moderna para que seja recriado e ressignificado de alguma maneira.

Para Linda Hutcheon (1991), esse fenômeno pode ser descrito como “o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista” (p. 167), em que a literatura constrói sua narrativa e seus elementos constituintes ao redor de um ambiente de ironia. Assim, através dessa paródia, o leitor é apresentado a uma obra

que, mais do que nova, é uma reinterpretação do que já é passado, mas que suscita o teor de desconfiança e confrontamento da poética pós-moderna.

Ao atribuímos o conceito de paródia aos gêneros textuais abordados previamente neste trabalho, deparamo-nos com a possibilidade de recriar inúmeros gêneros e subgêneros literários para acarretarmos significações diferentes ao que está sendo produzido. Para Linda Hutcheon:

As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos (*Lives of girls and women* [Vidas de meninas e mulheres], de Alice Munro), o romance e o poema longo (*Coming Through Slaughter* [Vindo através da matança], de Michael Ondaatje), o romance e a autobiografia (*China men* [Homens da China], de Maxine Hong Kingston), o romance e a história (*Shame* [Vergonha], de Salman Rushdie), o romance e a biografia (*Kepler*, de John Banville)? (HUTCHEON, 1991, p. 26-27).

Essa heterogeneidade entre os gêneros e o estreitamento entre suas relações, em meio ao teor metaficcional dos textos pós-modernos, cria uma autorreflexão da literatura acerca de si mesma. Aqui, ao invés de se prezar por uma originalidade e novidade a ser entregue ao público, a literatura pós-moderna estabelece um diálogo com o leitor sobre seu próprio processo de criação e seu estatuto ficcional perante outros textos.

A crítica literária inglesa Patricia Waugh, em sua obra intitulada *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, aborda o elemento metaficcional de um texto da seguinte forma:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (2001, p. 2).³

Sendo assim, o estímulo causado ao leitor pelo autor pós-moderno ao utilizar a metaficção para intensificar as questões literárias, narrativas e ficcionais de sua obra é completamente coerente e pertinente ao contexto sociocultural em que vivemos,

³ “Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, de forma autoconsciente e sistemática, chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional” (WAUGH, 2001, p. 2).

pois em um mundo em que a história é composta de discursos, o debate acerca do ato de fazer ficção transpassa o âmbito literário, e implica em reflexões sobre nosso mundo “real” como um todo.

Em suma, a respeito do pós-modernismo e suas implicações na literatura, podemos diagnosticar suas peculiaridades em relação ao passado, no sentido em que há, sim, uma distinção estabelecida entre o momento que vivemos a partir de meados da segunda metade do século XX e períodos anteriores, porém não há uma certeza ou definição concreta acerca do rumo que estamos tomando.

Nesse sentido, o escritor pós-moderno encara sua produção literária como uma colaboração ao jogo de textos disseminados em nossa sociedade, a fim de recriar e ressignificar sentidos com a mescla e transgressão entre gêneros, criando um diálogo com o público acerca do próprio ato de se fazer literatura, implicando em reflexões e perspectivas que acabam por questionar nossas noções de o que é real, verdade e se esses conceitos são, de fato, absolutos.

3 INVESTIGANDO *BUFO & SPALLANZANI* E SUA PROFUNDIDADE

A obra *Bufo & Spallanzani* (1991), de Rubem Fonseca, foi primeiramente publicada no ano de 1985, sendo o terceiro romance do autor. O livro, em sua base no gênero policial, aborda o caso misterioso do assassinato de uma socialite chamada Delfina Delamare, sendo narrado em primeira pessoa pelo protagonista Gustavo Flávio.

O texto é dividido em um total de cinco capítulos, cada um deles com suas temáticas que acabam formando “peças” para o “quebra-cabeça” multifacetado que é o enredo. Alguns dos capítulos desenvolvem personagens e acontecimentos novos no presente, enquanto outros resgatam o passado através de analepses, tornando a experiência completa do texto dependente do entendimento de cada uma dessas etapas.

A fim de evidenciar as características específicas e pontos de análise da obra, em um primeiro momento, este trabalho discorrerá brevemente sobre os eventos e aspectos principais dentro de cada capítulo. E então, posteriormente, serão apresentadas as interpretações e conclusões realizadas acerca dos tópicos abordados no romance.

3.1 O pano de fundo: as múltiplas histórias de *Bufo & Spallanzani*

O primeiro capítulo, intitulado *Foutre ton encrier*, é responsável por nos apresentar aos primeiros personagens centrais da obra, o protagonista e escritor Gustavo Flávio, sua amante e vítima de assassinato Delfina Delamare, o detetive policial Guedes, bem como a garota Minolta, com quem Gustavo possui um relacionamento no presente.

Aqui, o protagonista reflete acerca de sua condição como escritor, denominando-se como um “sátiro (e um glutão)” (FONSECA, 1991, p. 7), conforme relata à Minolta sua experiência em um romance proibido com a casada Delfina, esposa do magnata Eugênio Delamare. Após a morte da vítima, o inspetor Guedes investiga o caso e toma conhecimento da relação entre Gustavo e Delfina, iniciando uma suspeita sobre a figura do escritor, acarretando preocupação e incômodo ao protagonista, que agora teme pela sua segurança e liberdade.

O segundo capítulo recebe o nome de *Meu passado negro* e, de maneira consonante ao título, nos remete aos eventos que ocorreram anteriormente na vida

de Gustavo Flávio, quando este ainda se chamava Ivan Canabrava, um trabalhador em uma companhia de seguros chamada Panamericana. Nesta empresa, um “caso” surge, envolvendo uma possível fraude de um seguro de vida de altíssimo valor.

O protagonista, agora Ivan, inicia uma investigação para compreender como o cliente do seguro, Maurício Estrucho, pode ter forjado sua morte, chegando à conclusão de que um veneno oriundo do *Bufo marinus*, uma espécie de sapo, fora utilizado para induzir o cliente a um estado catatônico e, assim, simular sua morte. Após conhecer Minolta, uma jovem que conhecera enquanto pesquisava sobre a toxina, Ivan realiza um experimento em si mesmo, e comprova sua teoria acerca da falsa morte de Maurício.

A fim de concluir sua investigação, o protagonista decide arrombar o suposto túmulo do “finado” cliente para verificar se há a falta de um cadáver, todavia, um conflito com o coveiro do local acaba resultando em Ivan matando-o com uma picareta. Canabrava é, então, preso em um Manicômio Judiciário, mas, posteriormente, consegue fugir com Minolta e, após dez anos se escondendo, muda seu nome para Gustavo Flávio e assume a carreira de escritor no Rio de Janeiro.

O terceiro capítulo, nomeado *O Refúgio do Pico do Gavião*, retorna a narrativa ao presente, relatando os eventos que acontecem quando Gustavo Flávio decide hospedar-se em uma fazenda, juntamente com uma série de novas personagens. O escritor busca o refúgio como um ambiente para escrever seu romance, que está atrasado no prazo estipulado pela editora, intitulado *Bufo & Spallanzani*. Todavia, um assassinato ocorre no ambiente, tendo a personagem Suzy como vítima. Novamente, um novo “caso” surge no enredo.

O quarto capítulo, *A prostituta das provas*, retoma a investigação em andamento do detetive Guedes, mais especificamente, a respeito de um homem que decidiu se entregar, confessando-se como responsável pela morte de Delfina Delamare. Todavia, o investigador descobre que o suposto “culpado”, Agenor, na verdade, trata-se de um bode expiatório com o objetivo de entregar-se para levar o inquérito a um fim. Além disso, Guedes tem sua suspeita de Gustavo Flávio intensificada ao tomar conhecimento de uma testemunha que estava presente no dia da morte de Delfina, que descreve um sujeito no local muito similar ao escritor.

O quinto e último capítulo, intitulado *A maldição*, relata a conclusão do caso da morte de Suzy, no Refúgio do Pico do Gavião. A vítima fora morta por Eurídice, que juntamente da personagem Carlos (que, na verdade, era uma mulher disfarçada

chamada Maria), possuíam uma espécie de triângulo amoroso, resultando no fim trágico do evento.

Ao retornar ao Rio de Janeiro, Gustavo Flávio é contatado por Guedes, que afirma que o bode expiatório Agenor não era o verdadeiro responsável pelo assassinato de Delfina e que ele já havia sido morto pelos homens por trás da farsa, sendo Gustavo o seu próximo alvo. Compreendendo que Eugênio Delamare provavelmente está “eliminando” as evidências do caso, o protagonista decide apagar todo seu progresso na criação de *Bufo & Spallanzani*, deletando o arquivo de texto do seu computador, enquanto aguarda o ataque de Eugênio.

O marido traído consegue raptar Gustavo em seu apartamento, levando-o a um local para realizar uma tortura, que resulta na remoção dos testículos do escritor. Porém, antes que Delamare pudesse matá-lo, o inspetor Guedes, juntamente da polícia, intervém e eliminam Eugênio e salvam o protagonista, que sai altamente machucado, mas vivo da situação.

Posteriormente, no hospital, Gustavo Flávio recebe a visita de Minolta, enquanto sofre de uma alta depressão por conta da perda de sua “masculinidade”, afirmando que: “A única coisa que os homens têm é o pau duro. E nem isso eu tenho mais” (FONSECA, 1991, p. 233). As últimas páginas são dedicadas à confissão de Gustavo à Minolta acerca dos acontecimentos reais do dia da morte de Delfina, em que o escritor afirma que sua amante havia pedido para que ele a matasse, contando sobre o estado terminal de leucemia que ela teria sido diagnosticada, e sua escolha de preferir ser morta pelo seu amor, resultando, assim, em um “sacrifício amoroso” por conta de Gustavo.

Como se pode compreender a partir da descrição dos acontecimentos principais que constituem o enredo de *Bufo & Spallanzani*, há um emaranhado de histórias que se interligam e se desmembram ao longo da narrativa, em que há, no mínimo, o relato de três “casos” e mistérios a serem resolvidos, bem como a fragmentação das personagens, principalmente Gustavo Flávio, que assumem perfis multifacetados na história, envolvendo o leitor em uma espiral de acontecimentos e, de maneira igualmente importante, relatos de acontecimentos que ambientam toda a narrativa em uma incerteza e desconfiança em relação ao que está sendo descrito.

3.2 O espetáculo do “jogo de espelhos”: intertextualidade e paródia em *Bufo & Spallanzani*

Uma das primeiras características que saltam aos olhos no momento em que nos deparamos com *Bufo & Spallanzani* e, conseqüentemente, seu protagonista Gustavo Flávio, é a amálgama de citações, referências e conexões expostas pelo próprio narrador e personagem a figuras históricas da literatura, como Gustave Flaubert, Franz Kafka, Lev Tolstói, E. M. Forster, além de outros grandes pensadores, que ocorrem a todo momento ao longo do romance, comumente, de maneira bastante formal e direta, como inserções no texto entre parênteses: “(ver Hall)” (FONSECA, 1991, p. 113), por exemplo. Segundo Malcolm Silverman:

Como nunca antes, o autor se diverte em termos de paráfrase metaliterária e intertextualidade, impregnando a narrativa com citações, abundantes e identificáveis, de escritores internacionais renomados. Todos, invariavelmente, apoiam o ceticismo costumeiro, uma tendência também revelada nos cínicos personagens (SILVERMAN, 2000, p. 126-127).

Sendo assim, através da caracterização do protagonista como um escritor, Rubem Fonseca mergulha a obra em um labirinto de conexões literárias que constituem elementos muito pertinentes ao teor da obra. Por exemplo, além de tais referências mais destacadas e formais, há, também, um jogo intertextual evidente entre a obra *Bufo & Spallanzani* e o romance clássico do realismo, *Madame Bovary*, tangendo, de maneira ainda mais profunda, a figura de seu autor, Gustave Flaubert, como ícone e marco literário de nossa história.

A conexão entre as duas obras é analisada de maneira minuciosa por Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003) ao apontar diversas evidências ao longo da narrativa de que há um diálogo, mais especificamente, uma paródia sendo construída ao longo do romance de Rubem Fonseca.

Como ponto de partida, podemos identificar a semelhança entre o nome do protagonista, Gustavo Flávio, e o nome do autor de *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, bem como a amante de Gustavo, Delfina Delamare e a suposta amante inspiradora de Flaubert, Delphine Delamare, o que já estabelece um diálogo direto entre ambos os “autores”, como evidenciado previamente por Priscila Costa Domingues e Maria Lídia Lichtscheidl Maretti em seu artigo intitulado *As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca (1985) (2016)*.

Podemos perceber que, além das referências nominais, há uma constante subversão do protagonista de *Bufo & Spallanzani* aos padrões estipulados por Flaubert para como um escritor deve se portar.

Primeiramente, o lema *foutre ton encrier*, título do primeiro capítulo do romance que pode ser traduzido como “foda seu tinteiro”, demonstra a opinião do autor francês de que um escritor deve abster-se do sexo para manter um nível elevado em sua produção literária. Todavia, o que vemos em Gustavo Flávio, o sátiro e glutão, é o completo oposto, em que a personagem possui um anseio sexual que, muitas vezes, assume maior relevância na vida do autor do que sua produtividade na escrita.

Olha, nunca entendi Flaubert ao dizer 'reserve ton priapisme pour le style, foutre ton encrier, calmetoi sur la viande... une once sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang'. Não fodo meu tinteiro. Porém, em compensação, não tenho vida social, não atendo telefone, não respondo cartas, só revejo o meu texto uma vez, quando revejo. [...] Sim, é verdade, não gasto apenas tempo – e esperma, vá lá – com mulheres, gasto também dinheiro, pois sou, como você, uma pessoa generosa. A necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes (FONSECA, 1991, p. 7-8).

Portanto, além do posicionamento oposto de Gustavo Flávio em relação a Flaubert a respeito do comportamento ideal de um escritor, há, ainda, uma subversão ao conceito de inspiração de um artista, ou, neste caso, autor, em que o dinheiro, mais do que a abstinência sexual, a busca pela arte perfeita e o foco impecável no trabalho, é um grande incentivador do fazer artístico, desconstruindo, assim, o paradigma estipulado por Flaubert. Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

[...] ao resolver transformar num romance o drama vivido pela sua Delfina Delamare, Gustavo Flávio estava, na verdade, propondo-se a reescrever *Madame Bovary*. Para realizar essa tarefa, vai, inevitavelmente, estabelecer um diálogo com Flaubert, passando, então, a refletir sobre as diferenças entre o seu método de trabalho e o do escritor tomado como modelo. (FIGUEIREDO, 2003, p. 92).

Dessa maneira, ao estabelecer esse diálogo de caráter subversivo e paródico ao texto e, mais além, à figura de Flaubert como modelo de escritor, Gustavo Flávio traz as concepções e preceitos realistas do século XIX a um novo panorama e contexto na contemporaneidade de maneira conflitante à tradição literária.

Como um exemplo, podemos nos atentar ao discurso inicialmente consonante de Gustavo acerca da mulher romântica ao criticar Delfina como uma mulher exasperante e burra (FONSECA, 1991), devido ao fato de ela consumir literatura de

massa, aparentemente inferior, à medida em que sua amante mescla a ilusão romanesca ao mundo real através de suas leituras. Porém, mesmo consciente disso, ao invés de seguir a impassibilidade de Flaubert, Gustavo se vê incapaz de transformar sua relação com sua *Madame Bovary* em um produto literário final, por conta de sua paixão por Delfina.

Sendo assim, a intertextualidade estabelecida por Rubem Fonseca entre *Bufo & Spallanzani* e *Madame Bovary* acarreta em uma série de questionamentos, subversões e, por consequência, paródias tanto do texto de Flaubert quanto de suas concepções literárias, criando um arco da personagem de Gustavo Flávio completamente dissonante ao que o autor francês acreditava. Além disso, o próprio ato de se fazer ficção é posto como um tópico relevante do enredo, em um contraste com obras do passado, dialogando com a própria tradição da literatura.

Ainda no contexto da paródia, além da conexão realizada entre o narrador escritor e o fazer literário, percebemos no texto, também, uma relativização do conhecimento científico, de maneira muito consonante ao que Gaston Bachelard afirma a respeito do estado do discurso da ciência atual:

Os conceitos e os métodos, tudo é função do domínio da experiência; todo o pensamento científico deve mudar diante duma experiência nova; um discurso sobre o método científico será sempre um discurso de circunstância, não descreverá uma constituição definitiva do espírito científico (1978, p. 158).

Dessa forma, a atmosfera de incerteza que envolve *Bufo & Spallanzani* busca colocar em xeque a ideia de verdades absolutas e paradigmas inabaláveis, remetendo a figuras como Lazzaro Spallanzani, sacerdote e cientista do século XVIII presente no título da obra, por exemplo, juntamente de outros pensadores de diversas áreas de conhecimento científico, ao mesmo tempo em que diversas críticas e ataques são realizados ao ar “soberano” da ciência: “É uma frase do Flaubert. Que estava enganado, felizmente. Ele não conhecia, surgiu depois, a Filosofia da Dubitabilidade (ver Lakatos): não existem ciências exatas, nem mesmo a matemática, livres de ambigüidades, de erros, de negligências” (FONSECA, 1991, p. 19).

Portanto, ao evidenciar o fator discursivo, subjetivo e volátil da ciência, Rubem Fonseca imerge seu romance policial em um ambiente muito diferente das narrativas de crime tradicionais, que encontravam no método científico uma maneira de incorporar um julgamento de conhecimento e certeza absoluta na figura do detetive e

na conclusão dos mistérios. Além disso, de forma autorreferencial, Rubem Fonseca nos dá uma pista de que ele mesmo está distorcendo a lógica das tramas policiais, pois o narrador está enganando o leitor.

Essa diferença na ambientação do enredo, personagens e outros aspectos constituintes da narrativa que dialogam com incertezas em relatos e múltiplas “verdades” acerca dos fatos é um dos recursos aplicados por Rubem Fonseca em *Bufo & Spallanzani* para recriar o gênero romance policial e lançar luz sobre diversos tópicos relevantes em nosso contexto sociocultural atual.

Tais escolhas em relação ao gênero, de maneira consonante ao que foi abordado no primeiro capítulo acerca das atualizações do romance policial e, mais especificamente, os romances policiais mais recentes, são construídas através de utilizações de elementos presentes em diversos “subgêneros” do policial, tanto no tradicional, quanto em suas ramificações.

Como exemplo, podemos perceber a presença de diversas características basilares do romance policial tradicional, como a enunciação de um mistério logo ao início de texto, seguida de um inquérito, ou as figuras do detetive, vítima e a investigação do culpado. Ou seja, há, pelo menos em certo nível, um determinado uso de recursos que remetem aos clássicos do gênero.

Em relação ao *noir*, temos a presença de investigadores marginalizados, como o integrante da polícia urbana Guedes e, até mesmo, o funcionário Ivan Canabrava em sua busca pela solução do mistério envolvendo a fraude na companhia de seguros Panamericana. Os métodos atípicos empregados ao longo de tais processos colocam em risco a integridade de seus investigadores em diversos momentos, como a atitude de Guedes ao confrontar a elite cujo Eugênio Delamare pertence, ou o experimento de Ivan Canabrava com a substância tóxica do sapo.

Ademais, a brutalidade presente na obra, como a castração de Gustavo, o uso de uma linguagem exacerbadamente explícita e impactante, bem como a sexualidade exposta, situa o romance em uma atmosfera obscura, longe do idealismo clássico do detetive cerebral e a investigação épica. O fato de as personagens sofrerem, nesse universo criado por Rubem Fonseca, de perseguições, agressores e outras questões de insegurança também atribui o suspense à obra, no sentido em que não conseguimos, de maneira absoluta, prever quem viverá ou morrerá ao longo do enredo.

Além da junção de diversos fatores presentes em diferentes estilos de narrativas de crime, há também um processo de recriação de tais elementos em um estilo único e diferenciado. Como, por exemplo, o fato de termos a história contada a nós através da perspectiva do culpado, Gustavo Flávio, que muda de papel no momento em que conta sobre seu passado como Ivan e depois retorna a um ambiente de perigo nos acontecimentos posteriores.

A fluidez da personagem, de forma conjunta à sua habilidade de persuasão e diálogo intenso com o leitor, faz com que o protagonista nos convença de que é inocente ou de que suas ações são, de alguma forma, justificáveis. A profundidade na figura do culpado e, conseqüentemente, seu “crime”, faz com que as noções maniqueístas de “bem” e “mal” sejam fragmentadas na obra. Visto em que entre o detetive e o criminoso, diferentemente das narrativas clássicas que tinham seu enfoque no primeiro, Rubem Fonseca faz um exercício de aprofundamento e humanização da personalidade no segundo.

Outro fator relevante na narrativa em *Bufo & Spallanzani* que dialoga de maneira direta com os predecessores do gênero policial é o fato de que, mediante o trabalho dos três “investigadores” que acompanhamos ao longo do enredo, nenhum dos casos é efetivamente solucionado de forma absoluta. Portanto, ao criar tal paradigma, o autor:

[...] aponta para a complexidade da natureza e das motivações humanas, inclusive colocando-as como resultado de um contexto econômico e social particular, o do Brasil contemporâneo, ele abandona o caráter de literatura reconfortante e socialmente integrante típico do gênero, em que o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e a legalidade e os valores burgueses triunfam (PELLEGRINI, 1999, p. 104).

Como exemplos disso, podemos verificar a conclusão do mistério do assassinato de Delfina Delamare, pois, embora Guedes tenha sucesso na formulação de sua teoria a respeito de Gustavo Flávio, o policial não é capaz de realizar a prisão do escritor e, além disso, passa a ser alvo de suspeitas de corrupção no departamento policial. No caso de Ivan Canabrava, ao confirmar a veracidade da fraude envolvendo a companhia de seguros, ele se vê impotente ao perceber que a própria Panamericana estava ciente e era cúmplice do golpe, resultando no fim trágico do protagonista ao matar o coveiro e ser internado em um manicômio. Até mesmo no mistério envolvendo a morte de Suzy, no Refúgio do Pico do Gavião, vemos que o delegado responsável

pelo caso, após seu inquérito, chega a uma conclusão errônea acerca do culpado do homicídio.

Em escolhas como estas por parte do autor, em que a competência e fatos contextuais envolvem os mistérios da obra em um caráter incerto e, muitas vezes, injusto, percebemos o conceito da paródia do texto em relação ao próprio gênero policial. A obra, em sua própria formação estética, narrativa e estrutural, traz os recursos clássicos já presentes no passado para uma nova perspectiva, recriada e ressignificada em um diálogo direto, intencional e contextualizado, como afirma Linda Hutcheon:

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se interrelacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. [...] A paródia seria um dos «passos inferenciais», nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor: «não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção» da obra (1989, p. 34).

Ou seja, em *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca faz uso abundante da atualização, transgressão e subversão entre diversos gêneros e subgêneros do romance policial, de modo que todos esses elementos resgatados, unidos a escolhas de aspectos paródicos do autor para moldar a trama, tornam a obra um objeto de estudo de complexa definição acerca de um subgênero específico ou denominação, pois há a chance de não conseguirmos abarcar tamanha diversidade de tópicos em apenas uma determina nomenclatura.

A relação intertextual paródica do texto com as características constituintes das narrativas de crime nos evidencia que:

O gênero policial não é rerepresentado aqui com a finalidade de reafirmação de seus pressupostos, mas, ao contrário, é reconfigurado por meio da paródia com a intenção de subverter os limites desse modelo narrativo. Essa ruptura provocada pela inversão dos modelos resulta em efeitos que motivam a problematização do gênero e a revisão do cânone. Assim, a apropriação paródica permite também a reatualização da forma na relativização das bases do gênero. É um modo de se repensar o gênero e a própria tradição literária a partir do alargamento da forma canônica (CARVALHO, 2013, p. 163).

Portanto, tal estilo implementado pelo autor faz com que encaremos *Bufo & Spallanzani* como, além de uma inovação e subversão das narrativas de crime ou uma

paródia a respeito dos ideais de Flaubert através da ironia, um texto que dialoga diretamente com o processo criativo que envolve uma obra. Nesse sentido, percebemos que, ao estabelecer um discurso na obra a respeito de sua própria confecção e idiosincrasias, Rubem Fonseca nos convida a nos aproximarmos do âmbito metaficcional do romance.

3.3 Do palco à plateia: Gustavo Flávio e o leitor da literatura de massa

Ao implementar em sua obra um protagonista escritor, Rubem Fonseca nos situa em uma atmosfera do romance muito peculiar, que é acentuada conforme somos apresentados ao fato de que Gustavo Flávio está escrevendo um romance intitulado *Bufo & Spallanzani* e, de maneira bastante enfática, constantemente reconhece a relação que existe entre um autor, o leitor, a “verdade” que está sendo relatada, bem como suas motivações por trás do processo criativo de um texto.

Quando observamos o romance a partir dessa perspectiva, é notável a maneira como o texto é construído de forma a, inevitavelmente, estreitarmos a relação entre o que a personagem Gustavo Flávio narra e o que Rubem Fonseca quer implicar ao longo de sua produção.

Embora seja complexa a tarefa de delimitarmos a voz do autor em sua ficção, ao assumir o fazer literário como um tópico de extrema relevância em seu texto, torna-se natural percebermos como os enunciados presentes no mundo fictício se configuram em nosso mundo real. Para Umberto Eco:

[...] os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são, com efeito, “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre (1994, p. 91).

Ou seja, ao evidenciar os processos relacionados à criação literária e os elementos que a envolvem, o quesito metaficcional de *Bufo & Spallanzani* extrapola o conceito basilar do gênero romance policial referente ao relato verídico do inquérito e solução de um mistério para o prazer do leitor, pois há, efetivamente, uma tentativa de lançar luz acerca de como algo como a verdade absoluta é extremamente volátil e incerto quando resgatamos a subjetividade discursiva da literatura e da história.

Sendo assim, ao longo do processo de leitura do romance, o leitor constantemente se depara com diversos episódios em que Gustavo Flávio tece

comentários que não necessariamente fornecem esclarecimentos a respeito do mistério a ser desvendado na obra, mas sim discursos que remetem ao próprio ofício do autor e às implicações de seu labor.

[...] escrever não é nenhuma cura, ao contrário, distorce a nossa psique (ver Braine). 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, fúgitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás (FONSECA, 1991, p. 138).

Ao assumir e incorporar tais árduos aspectos envolvendo a criação literária e, conseqüentemente, evidenciando que o narrador de *Bufo & Spallanzani* é completamente ciente dos efeitos colaterais causados pelo ato de narrar, Gustavo Flávio desenvolve uma liberdade exacerbada para manipular o texto e expor suas concepções ao longo da narrativa.

O protagonista não é apenas uma ferramenta de relatos da história, mas sim um escritor que sabe muito bem como funciona o processo de leitura e criação de uma obra, além de ter a completa noção de que há um leitor, nesse exato momento, buscando alguma compreensão ou prazer em seu processo de consumo do romance. É em tais momentos que a relação entre Gustavo Flávio e o leitor é ainda mais acentuada, como, por exemplo, no fragmento a seguir:

“O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo de sua consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no *shilling* que cobrava de cada espectador (ver Panofsky) (FONSECA, 1991, p. 124).

Aqui, vemos um narrador que, através de seu relato metalinguístico e metaficcional, firma um diálogo com o leitor que não se limita apenas ao romance em questão, mas também a diversas manifestações artísticas e históricas já reconhecidas do passado.

É notável a escolha de Rubem Fonseca em criar uma obra que dialoga com a história da literatura e seus escritores, explorando as dinâmicas e contradições presentes no fazer artístico de cada autor e na recepção comercial de suas obras para o público leitor que impactaram Kafka, Shakespeare e, até mesmo, Gustavo Flávio.

Por meio disso, o recurso intertextual da obra, abordado previamente, serve para transmitir ao leitor que *Bufo & Spallanzani* não só é intrinsecamente conectado a outros textos, como também é um produto que compartilha de um conjunto de peculiaridades e contextos que já envolveu outros autores, e a arte em geral, referenciando ao próprio processo de criação artística e sua relação com a sociedade em que ele é disseminado.

Tal aspecto se torna notável em um romance policial, popular na literatura de massa, se levarmos em conta que, desde a longa trajetória das narrativas de crime, um dos aspectos basilares, se não o mais atraente, dessas histórias é a fruição do processo de investigação de um mistério, a fim de satisfazer a curiosidade que reside no leitor sobre o caso.

No romance de Rubem Fonseca, há um nível de aprofundamento que ultrapassa as características comumente atribuídas ao gênero policial e à literatura de massas. Ao evidenciar as contradições do processo de escrita em relação às exigências do mercado editorial e a recepção do público, há a desmistificação da figura do autor, trazendo à tona as problemáticas do ofício que permearam figuras expoentes da história da literatura.

Quando colocamos a metaficção em pauta ao analisar *Bufo & Spallanzani*, percebemos que um processo muito similar de inquérito e desvendamento ocorre à medida em que o leitor percebe as nuances e características que expõem o discurso de Gustavo Flávio ao longo do texto. Assim, o leitor passa a tornar-se parte ativa da experiência juntamente à obra, a fim de esclarecer o porquê dos comentários do narrador sobre o universo literário e histórico e qual é a sua perspectiva acerca de nossa sociedade.

Para tanto, os recursos da paródia, fragmentação e metaficção aplicados na literatura pós-moderna encontram um pano de fundo muito propício para seus objetivos no gênero romance policial, como destacado por Carvalho:

Em parte por seu caráter autorreflexivo, muitos romances do século XX têm incorporado esse gênero como um recurso formal à trama metaficcional. De acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 31), a história de detetive é um dos modelos empregados no âmbito da diegese como um índice que aponta para a constituição da narrativa autoconsciente. Avaliamos que ao referenciar o próprio processo de construção narrativa, o gênero policial também funciona como uma metáfora da autorrepresentação, noção característica da narrativa metaficcional (2013, p. 158).

Dessa forma, ao nos depararmos com os episódios de *Bufo & Spallanzani* em que os elementos e aspectos constituintes das narrativas de crime são subvertidos, vemos esse processo de criação de maneira ainda mais intensificada por conta do narrador e protagonista, Gustavo Flávio, reconhecer, em um âmbito metaficcional, que está conscientemente manipulando o texto para um leitor cuja existência e papel é reconhecido pela personagem por conta de seu ofício como escritor.

Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema - nada de mentiras, estabeleci logo. Diga-se de passagem que iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo, conforme pretendem alguns, alegando que é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio (FONSECA, 1991, p. 181).

Tornando o leitor consciente de que o narrador da presente obra tem ciência de seu poderio discursivo, não há mais espaço para configurarmos a voz que relata os eventos acontecidos em *Bufo & Spallanzani* como confiável. Portanto, Gustavo Flávio rompe as barreiras de seu papel central como narrador fiel de determinado enredo e, de maneira enfática, transmite desconfiança ao leitor, que passa a realizar seu próprio inquérito acerca da veracidade e real objetivo do texto.

Nos romances contemporâneos e, conseqüentemente, nas narrativas de crime consideradas literatura de massa, percebemos que a figura do narrador é um aspecto que sofreu diversas mudanças desde os textos mais tradicionais. Theodor Adorno reconhece tal fenômeno em sua obra intitulada “Notas de literatura I”, ao afirmar que o narrador “se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p. 55).

Portanto, ao mesmo tempo em que possa existir um interesse por parte dos autores de literatura contemporânea em trazer aprofundamento a suas obras e conseqüentemente a presença do narrador será mantida. Porém, há uma miríade de maneiras a serem desenvolvidas de como isso pode ser feito em um âmbito mais inovativo.

No caso dos autores pós-modernos, por exemplo, por conta dos elementos intertextuais e os diálogos metaficcionais frequentes em suas produções, vemos que a figura do narrador também é repensada de modo a impactar o leitor de uma maneira diferente ao que se fazia nos textos tradicionais. Para Silvano Santiago:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (2002, p. 45).

Ou seja, por mais que seja reconhecível o papel de Gustavo Flávio como um narrador que descreve eventos acontecidos ao longo da história, Rubem Fonseca, ao caracterizá-lo como escritor, estabelecer o diálogo intertextual em relação à tradição literária, e expor o elemento metaficcional acerca do romance escrito dentro desse universo fictício, tem êxito em extrapolar a função do narrador, que reconhece o universo da literatura, os contextos socioculturais que a envolvem e a função do leitor, quase como se enxergasse a obra, também, pelos olhos de fora, na plateia.

Deste modo, em *Bufo & Spallanzani*, há diversos momentos que reconhecem e emulam o papel da crítica literária e a recepção que envolve uma obra, como podemos observar no fragmento a seguir:

Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífilo. (Todo romance termina fracamente – ver Forster – “porque a trama exige uma conclusão; devia existir para o romance uma convenção que permitisse ao romancista parar de escrever quando se sentisse confuso ou entediado, terminar o livro antes que os personagens percam o vigor, enquanto o escritor procura dar um fim satisfatório à trama”. Já foi dito – ver James – que a única obrigação de um romance é ser interessante. Mas isto, repito, não é um romance. Portanto – ver Nava –, “foda-se, sua besta. E agora escute”) (FONSECA, 1991, p. 181).

Como pode-se notar, aliado ao teor irônico presente na personagem de Gustavo Flávio, há uma subversão do próprio narrador que, através de seu argumento de que “isto não é um romance”, assume uma postura libertadora e íntima do leitor, visto que há um desprendimento das limitações que envolvem uma produção literária tradicional.

Além disso, ao tornar subentendido o fato de que a obra narrada em questão também poderá possuir um fim decepcionante e que não é o interesse de Gustavo Flávio realizar seu relato da maneira convencional dos romances, há um teor paródico e subversivo em relação aos principais elementos que consideramos presentes no gênero policial, como o desenrolar fascinante de uma série de acontecimentos em prol da solução de um caso, bem como o próprio efeito prazeroso que o autor da literatura de massa busca em seu público.

Encaminhando tal perspectiva para um ponto de culminação, o uso da metaficção e o estreitamento entre a relação da personagem Gustavo Flávio, representando o ofício de escritor, e nós, o leitor representando público que consome uma obra, configura, em *Bufo & Spallanzani*, uma severa e crua análise do contexto em que a literatura de massa se encontra nos tempos atuais.

Há uma série de momentos ao longo da obra em que, juntamente do alto nível irônico do caráter intertextual e metaficcional amplamente abordado ao longo desta pesquisa, somos apresentados a situações em que o próprio fazer literário é representado como um ato penoso e árduo com fins, majoritariamente, monetários que, justapostos à recepção do público, tornam-se um aspecto complexo do processo de criação artística.

Meu último livro, *Os amantes*, conquanto tenha tido uma excelente repercussão crítica, foi um fracasso de vendas comparado aos meus outros romances. 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 'o último que deu certo foi o Corcunda de Notre-Dame.' Meu novo romance não saía da elucubração. [...] *Bufo & Spallanzani* estava e está atolado. [...] O pior é que eu já recebera vários advances pelo *Bufo & Spallanzani* e devia uma alta soma à minha agência em Barcelona (FONSECA, 1991, p. 40).

Ao se deparar com fragmentos como o evidenciado acima, o leitor parte, então, de uma realidade sendo evidenciada através de uma personagem fictícia que, consciente de seu ofício e as características que envolvem a literatura e a sociedade, apresenta ao leitor uma ficção aplicável ao contexto literário e artístico de nosso mundo real. Como descrito por Umberto Eco:

Na ficção, as referências precisas no mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está (1994, p. 131).

Dessa maneira, a busca pelo estreitamento da relação entre o ficcional e o real em *Bufo & Spallanzani* estabelece uma ponte entre o texto e a realidade que vivemos, guiada pelas diversas escolhas de Rubem Fonseca ao longo da narrativa. A obra, assim, extrapola sua motivação de simplesmente relatar uma história, passando a ser um código que, se decodificado pelo leitor, revela uma miríade de enunciados relevantes a respeito de nosso contexto.

Sendo o gênero romance policial um dos mais populares na literatura de massa (MASSI, 2011), abre-se um espaço nas narrativas de crime para que o popular e o erudito se misturem (FIGUEIREDO, 2005) em obras como *Bufo & Spallanzani*. Nessas obras, complexas conexões intertextuais e o recurso metaficcional podem coexistir com uma representação direta e verossímil, paradoxalmente, a respeito da incerteza e ausência de uma verdade absoluta no mundo em que vivemos, em que o fator discursivo é o maior regente e influenciador de acontecimentos.

Rejeitamos o caos mas repudiamos ainda mais a ordem. O 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 (FONSECA, 1991, p. 105).

Portanto, nas situações em que o narrador Gustavo Flávio infere sua cosmovisão acerca do estado da literatura em nossa sociedade, aliado aos abundantes elementos intertextuais e metaficcionalis da obra, somos levados a pensar a respeito de uma série de fatores que não se limitam apenas à trama policial da obra, mas sim abordam o próprio fazer literário como um objeto de análise crua e racional, sem romantismos, convidando o leitor que, inicialmente, pode ter tido seu contato com a obra por curiosidade ou pela busca do prazer intelectual presente nas narrativas de crime, a refletir acerca de que momento a literatura e a arte vivem em nossa sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do processo de análise do romance *Bufo & Spallanzani*, notou-se que a obra de Rubem Fonseca dispõe de uma miríade de elementos a serem analisados que, através de uma perspectiva que enfoca a construção e atualização do gênero policial ao longo da história da literatura, bem como a ótica pós-moderna e sua relação com estruturas literárias e sociais, evidencia aspectos intertextuais, paródicos e reflexões acerca da contemporaneidade no texto.

Como resultado da pesquisa, pôde-se identificar as relações que *Bufo & Spallanzani* estabelece com obras e discursos previamente produzidos, tanto no que diz respeito às características estruturais do gênero policial, quanto a grandes escritores e figuras notáveis historicamente do ramo literário, acadêmico e até mesmo científico.

A relevância de tais aspectos evidenciados deve-se à confirmação do objetivo desta pesquisa: a possibilidade de encararmos romances policiais e, conseqüentemente, obras da literatura de massa como expressões discursivas que podem abarcar reflexões de caráter mais aprofundado do que apenas o relato de um enredo, como a desconstrução crítica de autores e ideais históricos que são posicionados de maneira contraposta à realidade material da contemporaneidade.

Neste sentido, podemos identificar em *Bufo & Spallanzani* elementos que estabelecem um diálogo com tópicos pertinentes ao seu período histórico, como as particulares e desafios impostos a escritores e produtores artísticos em uma civilização com objetivos majoritariamente lucrativos; a ambiguidade e incerteza que circula fatos tidos como “verdade” em relatos; o idiossincrásico contexto criminal e policial e suas relações com a elite social brasileira.

Portanto, este trabalho buscou aferir os recursos utilizados por Rubem Fonseca para abordar tais temáticas em sua obra, conjuntamente de uma série de atualizações, inovações e transgressões do gênero policial, utilizado como pano de fundo. Tal feito mostra-se notável, tendo em vista o potencial explorado pelo autor de um texto considerado pertencente à literatura de massa. Dessa forma, torna-se possível inserir no escopo da pesquisa acadêmica outros textos destinados a esse público, que podem conter objetos pertinentes para outras análises literárias.

Tendo em vista tal objetivo, além do aporte teórico fornecido por estudiosos do gênero policial como Fernanda Massi, Tzvetan Todorov, Pierre Boileau, Thomas

Narcejac, dentre outros autores, as considerações a respeito do pós-modernismo em seu âmbito literário e, também, sua relação com a sociedade de teóricos como Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon e demais autores foram fundamentais para compreendermos quais mecanismos e elementos presentes em *Bufo & Spallanzani* possibilitam a análise deste trabalho a respeito da obra de Rubem Fonseca.

Para futuras pesquisas que estabeleçam como objetivo a análise de textos do gênero policial ou outras obras comumente atribuídas à literatura de massa através de uma ótica pós-moderna, proponho a cautela dos pesquisadores ao lidar com tal tópico, visto que há uma facilidade em nos perdermos em nomenclaturas e definições a respeito dessa linha de pensamento. Todavia, tal dificuldade evidencia a complexidade do período contemporâneo e riqueza de reflexões que obras pertencentes a esse contexto podem dispor a pesquisadores.

Este trabalho busca contribuir a pesquisas realizadas acerca de romances policiais, Rubem Fonseca, obras contemporâneas da literatura de massa, dentre outras áreas relacionadas a estas. A literatura popular pode trazer consigo diversas reflexões e elementos estruturais propícios para estudos, além de possibilitar que o leitor consumidor penetre o “véu” do enredo e encontre no texto um diálogo com sua história, sociedade e contexto contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. **In: Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: 34, 2003.
- BACHELARD, G. O novo espírito científico. In: _____. **Os pensadores: A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. **In: _____**. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 279-326.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- CARVALHO, A. C. T. de B. **Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas Bufo & Spallanzani**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6244>>. Acesso em: 3 jan. 2022.
- DOMINGUES, P. C.; MARETTI, M. L. L. As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca (1985). **In: Revista NUPEM**. vol. 2. n. 3. ago. dez. 2010. p. 101-117. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/nupem.v2i3.44>>. Acesso em: 4 dez. 2022.
- ECO, U. **Pós-escrito a O nome da rosa**. 2ª ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIGUEIREDO, E. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de fora: UFJF, 2005.
- FIGUEIREDO, V. L. F. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. **Literatura E Sociedade**. v. 1. n. 1, p. 88-93. São Paulo, 1996. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i1p88-93>>. Acesso em: 12 jan. 2022.
- _____. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- FOKKEMA, D. **História literária, modernismo e pós-modernismo**. Trad. Abel Barros Batista. Lisboa: Vega, 1988.
- FONSECA, R. **Bufo & Spallanzani**. 24ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. **O caso Morel**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; Trad Raquel Ramallete. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HABERMAS, J. A crise do Estado de bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas. In: _____. **A nova obscuridade: pequenos escritos políticos V**. São Paulo: Unesp, 2015, p. 207-238.
- HUTCHEON, L. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **The Politics of Postmodernism**. London and New York: Routledge, 1993.
- _____. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LEFEBVRE, H. **Introdução a modernidade: prelúdios**. Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LINK, D. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: _____. **Como se lê e outras invenções críticas**. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002. p. 69-89.
- LYOTARD, J. **O Pós-Moderno**. 3ª ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MASSI, F. O Detetive do Romance Policial: Do Tradicional ao Contemporâneo. In: **Seminário de Pesquisas em Andamento (SETA) da UNICAMP**, 2009, Campinas. 2009, v.3 p. 360 –367. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/550>>. Acesso em: 11 dez. 2021.
- _____. O romance policial. In: _____. **O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso**. São Paulo: UNESP, 2015, p. 11-35. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/rmgfg/pdf/massi-9788568334560-02.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2021.
- _____. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Coleção PROPG Digital - UNESP). Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/109189>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PADURA, L. Prólogo. Miedo y violencia: La literatura policial en Iberoamérica. In: LÓPEZ COLL, L. (comp.). **Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos**. San Juan de Puerto Rico: Plaza Mayor, 2003. p. 9-21.
- PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- PIMENTEL, P. S. Do policial ao noir: as novas faces da narrativa violenta. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 26, n. 4, p. 679-694, 10 out. 2014.
- REIMÃO, S. L. **O que é romance policial**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROUANET, S. P. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SILVERMAN, M. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2ª ed. Revista. Trad. Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Tipologia do romance policial. In: _____. **Poética da Prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-77.
- WAUGH, P. **The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London and New York: Routledge, 2001.