

# O baile de máscaras: narrador e autor em *Bufo & Spallanzani*

## *Masquerade: narrator and author in Bufo & Spallanzani*

**Fernando Henrique Crepaldi  
Cordeiro**

Universidade Estadual do Paraná

(UNESPAR) | União da Vitória

| PR | BR

fhcc2001@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9742-7953>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma leitura das funções de narrador e de autor em *Bufo & Spallanzani* (1986), de Rubem Fonseca. Para tanto, partiremos da análise das diferentes funções que cabem a Gustavo Flávio na obra, uma vez que, além de ser um dos protagonistas e o narrador, ele constantemente interrompe a narração com comentários acerca de temas como a literatura, a escrita, o mercado cultural, entre outros, o que o aproxima da noção de autor, conforme Tacca (1983). O próprio Flávio, além disso, nos é apresentado como escritor de romances e, mais especificamente, produz uma narrativa homônima a de Rubem Fonseca. Em contrapartida a esse personagem-autor, verificamos a presença de uma outra imagem de autor que sub-repticiamente envolve todo o romance. Essa outra imagem de autor assombra a narrativa e tem seus contornos mais bem delimitados quando se verifica uma ironização de Flávio, enquanto narrador/autor. Essa idiosincrasia da narrativa fonsequiana ganha relevo quando discutimos um aspecto postulado pela crítica sobre o processo narrativo do autor brasileiro. Referimo-nos à ideia de Antonio Candido (2000), e também desenvolvida por Mazzaferro (1984), de que as obras mais instigantes de Fonseca seriam aquelas em que o discurso do narrador/autor abre espaço para a narração de personagens pertencentes às camadas sociais menos privilegiadas, numa espécie de “abdicação estilística”. Por outro lado, para Candido, narradores como Flávio, que pertencem à classe social de Fonseca, se relacionariam a obras menos interessantes.

**Palavras-chave:** narrador; autor; Rubem Fonseca.

**Abstract:** This work proposes a reading of the narrator and author roles in *Bufo & Spallanzani* (1986), by Rubem Fonseca. In order to do so, I will analyze the different functions of Gustavo Flávio. One of the protagonists and narrator of the novel, he constantly interrupts the narration to comment on topics such as literature, writing, the cultural market, among others, which brings him closer to the notion of author, according to Tacca (1983). Furthermore, Flávio introduces himself as a writer of novels who is specifically composing a narrative with the same title as that of Rubem Fonseca. In contrast to this author-character, there is also the expression of another author image that surreptitiously involves the whole novel. Such image “haunts” the narrative and has its contours better defined when Flávio, as narrator/author, is ironic. This idiosyncrasy of the Fonseca narrative is highlighted when I discuss an

aspect postulated by an important critic about the narrative process of the Brazilian author. I refer to the idea of Antonio Candido (1981), also developed by Mazzaferro (1984), that the most instigating works by Fonseca would be those in which the narrator/author discourse enables the narration of characters who belong to social strata less privileged, in a kind of “stylistic abdication” way. On the other hand, for Candido, narrators such as Flávio would relate to less interesting works for belonging to Fonseca’s social class.

**Keywords:** narrator; author; Rubem Fonseca.

## 1 Introdução

Uma das perspectivas para a abordagem de *Bufo & Spallanzani* (1986), de Rubem Fonseca, é o enfoque dos processos pelo qual o narrador dispõe sua história. É também, entretanto, uma das que vêm suscitando divergências entre aqueles que se debruçaram sobre o romance do escritor brasileiro. Desse modo, em nossa análise, procuraremos, a partir de duas postulações acerca da narração nessa obra, uma apresentada por Petar Petrov (2000) e outra por Vera Lúcia Figueiredo (2003), verificar as peculiaridades, as sutilezas, os artifícios e os subterfúgios da instância narrativa no texto de Fonseca.

Ao analisar a composição de *Bufo & Spallanzani*, Petrov (2000, p. 186) destaca como a “[...] linearidade na ordenação dos eventos apresenta-se transgredida”, pois, às vezes, capítulos inteiros não contribuem para o desenvolvimento da ação, daquele que seria o eixo central da narrativa, ou seja, a história da investigação da morte de Delfina Delamare. Cria-se, dessa maneira, o que o estudioso chama de “*desconstrução espaço-temporal*”, com a introdução de “[...] acontecimentos situados num tempo difuso no presente ou no passado, cujo teor subjectivo contrasta com a objectividade que preside à intriga da investigação do crime” (p. 187-188). Ainda segundo Petrov, a história da investigação “[...] surge mediatizada por um narrador externo” (p. 188), sendo sua ordem lógica e temporal constantemente perturbada pela distância presente entre o “tempo do discurso e o tempo da história”.

Figueiredo (2003, p. 89-90), por sua vez, ao privilegiar a maneira como, no romance, se articulam elementos que remetem ao gênero policial, à autobiografia e ao romance realista do século XIX ressalta que “[...] a opção pela primeira pessoa em *Bufo & Spallanzani* significa colocar-se além da convenção romanesca, remetendo a narrativa para a ‘falsa naturalidade da confidência’” (p. 107), destacando a presença de Gustavo Flávio enquanto personagem-narrador. Contudo, como a crítica brasileira sugere, esse recurso não deve ser entendido como uma volta ao “[...] tipo de relato autobiográfico que deu sustentação à subjectividade moderna, que permitira ao sujeito constituir-se como pensamento singular e interioridade” (p. 107), pois, nota-se, nessa obra de Rubem Fonseca, uma problematização da noção de sujeito que a aproximaria daquelas narrativas pós-modernas que, nos termos de Tânia Pelligrini (2001, p. 61), veem o “eu” como “[...] uma identidade descartável ou combinatoria” com a recorrente insistência em sua natureza fluida ou fragmentária, tornando-o

incerto e frágil. Figueiredo destaca também o modo como esse narrador coloca-se próximo da trama romântica que envolve a personagem Delfina Delamare, uma vez que, ao se tornar amante dela, Gustavo Flávio acaba por compartilhar “[...] em alguma dimensão, o bovarismo de sua personagem e não consegue vencê-lo, afastando-se da lição de Flaubert, cujo narrador resiste heroicamente à atração que Mme. Bovary exerce sobre ele.” (Figueiredo, 2003, p. 94).

As duas leituras colocam em relevo uma das principais características da narração no texto de Fonseca: a tensão criada a partir do confronto entre as noções de subjetividade e de objetividade relacionadas tanto aos intertextos mobilizados quanto aos procedimentos narrativos. Uma questão que desponta na contraposição entre essas duas interpretações do romance, no entanto, é a indicação, por um lado, de um “narrador externo”, por Petrov, e, por outro, de um personagem-narrador, por Figueiredo. Essa discrepância, segundo nos parece, está relacionada ao papel desempenhado por Gustavo Flávio, que acumula as funções de personagem, narrador e autor (a partir de agora “personagem-autor”), tendo em vista que se introduz explicitamente no texto, por um lado, como o escritor de *Bufo & Spallanzani* e, por outro, como uma instância que, ao comentar a narrativa, assume as funções que seriam próprias de um autor, segundo Tacca (1983). Antecipamos, contudo, que, em conformidade com o que propõe Figueiredo, é este narrador autodiegético que predomina em todo o trecho e, portanto, é o seu trabalho que nos interessa perscrutar.

## 2 O baile de máscaras

*Bufo & Spallanzani* é composto por cinco partes, “I – Foutre ton encrier”, “II – Meu passado negro”, “III – O refúgio do Pico do Gavião”, “IV – A prostituta das provas” e “V – A maldição”, divididas em um número variável de capítulos, 6, 2, 1, 3 e 8, respectivamente. Essas distintas partes e capítulos abrem espaço para diferentes modulações da voz narrativa das quais gostaríamos de assinalar o caráter paradigmático e contrapontístico dos dois primeiros capítulos de “Foutre ton encrier”<sup>1</sup>.

No capítulo que abre o livro somos recepcionados por um texto em formato epistolar em que o locutor, um romancista denominado Gustavo Flávio, relata seus sonhos, seu relacionamento com uma mulher referida como Mme. X e fala sobre a sua escrita. O capítulo 2, por sua vez, é narrado, a princípio, por uma voz impessoal. Estabelece-se, aqui, um primeiro confronto entre a subjetividade presente na carta pessoal de um escritor a uma amiga/amante (tratando de suas angústias, paixões, etc.) e a pretensão de objetividade de uma “não pessoa”, que, de início, narra os fatos como um “simples” observador. Nesse sentido, talvez, se pudesse falar de um “narrador externo”, conforme propõe Petrov, contudo, não tarda muito para que aquela voz em primeira pessoa (a da carta) irrompa na narrativa, apontando para o fato de que, mesmo quando camuflada, estará sempre presente no romance:

Guedes procurou na lista telefônica o nome Gustavo Flávio mas não encontrou. O telefone que eu usava não estava no meu nome; de qualquer forma eu não o atenderia. (Fonseca, 1985, p. 22).

<sup>1</sup> “fode teu tinteiro”, tradução de Piere Angarano (Vargas Llosa, 1979, p. 157).

Estávamos no meu escritório, eu e o tira, um grande salão de paredes totalmente cobertas de livros. Não respondi logo. Estava vendo se descobria que tipo de pessoa era o policial à minha frente. (p. 22).

A contraposição entre as duas sentenças iniciais do primeiro fragmento citado ilustra a tensão que vai de uma narração impessoal até a irrupção da voz em primeira pessoa que parece se dirigir diretamente ao leitor. O procedimento explicativo (de explicitar que Guedes não encontrou seu número de telefone porque ele não tinha telefone em seu nome) é uma das marcas registradas de Gustavo Flávio enquanto narrador. É significativo que apareça como uma espécie de justificativa ao leitor, como um esclarecimento, porque, em certa medida, faz ecoar o recurso utilizado no primeiro capítulo, ou seja, a presunção de um leitor a quem o narrador presta contas, impondo-se como um indício da importância que se dá à figura do leitor no relato. Entre os dois trechos citados, entretanto, há uma diferença fundamental: no primeiro, Flávio está longe de Guedes; no segundo, ambos estão no mesmo ambiente. Trata-se de uma distinção sutil, mas cuja relevância, em termos de enunciação, é significativa, não fugindo ao crivo de Gustavo Flávio:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. (Fonseca, 1985, p. 22).

Esse trecho revela um dos papéis, além de narrador e de personagem, que cabem a Flávio no romance de Rubem Fonseca: o de autor. Entendendo-se a noção de autor, a partir das formulações de Tacca (1983, p. 18), como aquela voz responsável por tudo aquilo que está à margem da “linguagem estritamente narrativa”, ou seja, as “[...] dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar ‘intrusões’”. Trata-se, no fragmento acima, de um momento em que a voz de Gustavo Flávio surge para comentar um recurso de sua narração e, desse modo, chama a atenção para o modo como o relato vai se construindo. Ora, o que está em foco aqui é a divisão do saber. A reflexão do personagem-autor, por um lado, desestabiliza a própria escolha do foco narrativo por meio do seguinte questionamento: quais são os limites de percepção que a eleição de um narrador-personagem implica para a narrativa? Por outro lado, dá relevo ao processo de ficcionalização presente em todo o relato, mas, especialmente, no seu, colocando em xeque o tom “confessional” que se expandira desde o primeiro capítulo do romance. Esses dois aspectos (a problematização do discurso do narrador/autor e o questionamento do tom confessional), intimamente relacionados, são fulcrais na composição de *Bufo & Spallanzani*, cabe desdobrá-los.

Quanto ao primeiro ponto, a narração que se cinge à perspectiva de um personagem está geralmente relacionada a uma série de “restrições”. O questionamento do personagem-autor indica que o seu cunho testemunhal deveria estar vinculado à visão do lugar onde se encontra o personagem/narrador, limitando, portanto, o seu conhecimento e a sua perspectiva. Esse ideal de restrição, no entanto, é descartado pelo personagem-autor que se autoriza o privilégio de narrar mesmo aqueles fatos que não presencia. Entretanto, o recurso a essa forma de narração tem outros efeitos, em especial em Rubem Fonseca, que utiliza amplamente tal procedimento.

Ao comentar a contística do escritor, Antonio Candido (2000, p. 213) aponta que o uso da primeira pessoa, principalmente quando o narrador pertence às camadas socialmente menos privilegiadas, atua no sentido de, em suas palavras, “[...] confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira”. A afirmação do crítico brasileiro coloca em foco, portanto, o modo como, ao se utilizar da narração em primeira pessoa, a obra de Rubem Fonseca promove um apagamento da voz (e do estilo) do autor em função da premissa do discurso do narrador/personagem. É como se, conforme propõe Silvia Mazzaferro (1984, p. 93-94), sua obra estivesse “[...] cedendo irrefutavelmente o registro às diversas vozes narradoras e outorgando a cada uma completa posse sobre o discurso e absoluto domínio estilístico. E quanto mais o narrador se apossa do registro, sujeitando-se a si, mais o autor dele se ausenta”. Essa visão, compartilhada pelos estudiosos, implica a ideia de que o estilo do escritor brasileiro é justamente a sua capacidade de se entregar ao estilo de seu narrador, num paradoxal movimento em que o apagamento se transforma em indicação do seu estilo ou, como quer Mazzaferro, no “[...] mais produtivo instrumento de formalização estética de sua visão de mundo.” (p. 94).

Todavia, na leitura de Antonio Candido (2000, p. 213) sobre as narrativas de Rubem Fonseca insere-se uma objeção: “[...] quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair”. Essa é a situação de *Bufo & Spallanzani*, obra que segue, nos termos de Ângela Prysthon (1999, p. 17), a tendência da obra de Rubem Fonseca nos anos 80 de apresentar personagens que “[...] já não são os bandidos ou delegados de classe média [...] – eles continuam aparecendo, mas de forma menos ubíqua –, mas escritores, fotógrafos, cineastas”.

Nesse romance, conforme já afirmamos, o narrador é justamente um escritor que, segundo nos parece, não somente exerce sobre a narrativa um completo domínio estilístico (ao mesmo tempo em que, portanto, confirma o estilo de Fonseca), como dramatiza essa sua posição ao insinuar-se como autor do romance. Em outros termos, um dos elementos fundamentais *Bufo & Spallanzani* é o fato de Gustavo Flávio se destacar tanto como narrador quanto como personagem-autor, trazendo para o texto não somente a sua “dicção” ou estilo, mas também as suas reflexões e perspectiva. Desse modo, o narrador, “apossando-se do registro”, faz com que o autor, em certa medida, se ausente dele.

Nesse sentido, *Bufo & Spallanzani* introduz uma complexidade adicional a essa questão. Por um lado, portanto, como acontece em muitas de suas narrativas, o estilo de Rubem Fonseca está interligado a essa abdicação estilística que implica o apagamento da imagem do autor. Por outro, encontramos a presença explícita da figura de um autor (o personagem-autor), Gustavo Flávio, cuja caracterização exagerada, caricatural, como um escritor pretensioso, pomposo, vaidoso, é oposta a que reconhecemos como tipicamente fonsequiana. Aquele autor, nos termos de João Adolfo Hansen (1997, p. 9), surge ligado um “verniz cultural, de literatice autoparódica” que se destaca por um discurso em que “Tudo o que diz é ‘pseudo’, citação ‘fake’”. A partir do contraponto entre essas duas imagens de autor (a que se apresenta ostensivamente e a que se esconde), introduz-se na narrativa um viés irônico que leva à percepção de como essa segunda imagem de autor (a escondida) paira como uma sombra sobre a narrativa, sem, no entanto, surgir explicitamente.

Em certa medida, portanto, a percepção da imagem do autor está condicionada ao modo como se compõe, no decorrer do romance, a figura de Gustavo Flávio enquanto narrador/autor. Tendo em vista essa questão, chamam a atenção as seguintes passagens:

Mariazinha e Siri passaram a morar no meu apartamento. Estavam provisoriamente na casa de amigos em Santa Teresa e aconteceu um problema qualquer [...]. Candidamente ocuparam meu quarto, que afinal já não era meu [...]. Ficaram interessadíssimos no que lhes contei. [...] Concordaram entusiasmados. (Fonseca, 1985, p. 122).

Zumbano devia fazer parte da quadrilha! Que idiota eu fora em não ter percebido isso desde o início. E dera a ele o atestado de óbito! (p. 134).

Como definir essas pessoas? Memoráveis? Extraordinárias? Como estava com a caderneta na mão (e como é diferente o que você pensa do que você escreve!), escrevi: *Inesquecíveis e raros — invulgares, miríficos, insólitos? Ou apenas extravagantes — insanus, stultus?* Eram principalmente esbeltos (mais do que garbosos e airosos) com toda a carga sensual que a esbelteza sugere a um gordo monumental como eu. A mulher usava calças compridas, largas, que todavia não escondiam a grossura (grossura não, a solidez roliça) das coxas longas; (p. 149).

A partir da leitura dos dois primeiros trechos ressalta-se o contraponto que eles possibilitam em relação à linguagem considerada típica de Rubem Fonseca, pois sua obra tenderia, segundo a crítica (Tezza, 1997; Candido, 2000), a se opor à eloquência. O que se observa nesses fragmentos, pelo contrário, é uma linguagem marcada pelo uso de adjetivos, advérbios e superlativos absolutos sintéticos, além da presença dos verbos no pretérito mais-que-perfeito que apontam para um discurso menos oral (menos ligado à fala cotidiana), e mais “literário”, isto é, mais rebuscado, mais artificial.

Se os dois primeiros fragmentos citados revelam uma “dicção” mais sofisticada, mais livresca, o terceiro trecho, com seu caráter metalinguístico e mesmo metaficcional, registra o instante em que uma cena aparentemente prosaica (a visão das pessoas que vão tomar a condução para o refúgio do Pico do Gavião) transforma-se em algo diferente por meio do recurso à linguagem que, do ponto de vista do narrador/autor, configura-se como um pretexto para ele destilar sua eloquência. A ênfase, portanto, recai, por um lado, na arbitrariedade do signo linguístico, incapaz de captar a multiplicidade do real, ou, em outros termos, na sua vocação em tornar tudo linguagem, distanciando-se da “coisa em si”; e, por outro, no desvelar de certas convenções literárias, especialmente certo decoro ou pomposidade que por muito tempo as marcaram.

Segundo essa perspectiva, tal linguajar soa como pretensioso porque sua função é fazer o discurso brilhar, só pelo recurso à erudição, independentemente de sua adequação ao contexto, estratégia que pode ser associada à “razão ornamental” (Gomes, 1984), entendida como o amor à frase sonora, à verbosidade, à enunciação pomposa e exibicionista.

Reveladores ainda desse “verniz cultural”, para retomar o termo de Hansen (1997, p. 9), em Gustavo Flávio são dois procedimentos excessivos: tanto a compulsiva referência a autores<sup>2</sup>, cujo objetivo, segundo Ana Carvalho (2010, p. 8), seria demonstrar sua erudição;

<sup>2</sup> Um sumário não exaustivo de referências literárias destaca a indicação de autores como: Tolstói (Fonseca, 1985, p. 7), Flaubert (p. 8, 55, 165, 277), Nabokov (p. 8), Simenon (p. 8, p. 14), Murilo Mendes (p. 10), Saint-John Perse (p. 10), Moravia (p. 11), Rubem Fonseca (p. 13), Maupassant (p. 14), Baudelaire (p. 14, 310), Plauto (p.

quanto o tom explicativo que algumas de suas intrusões deflagram: “A dificuldade nesse tipo de trabalho é saber como conter os loquazes e estimular os lacônicos. Normalmente as pessoas que menos sabem são as que mais falam.” (Fonseca, 1985, p. 20); “Estava se referindo à nossa conversa do dia anterior.” (p. 46), “Ela tinha o hábito de falar com ela mesmo, como se fosse com outra pessoa.” (p. 81).

Ambos os aspectos, sob dada perspectiva, tendem a reforçar uma imagem de autor marcada por certa autoridade. Trata-se de alguém que tem o que falar, que tem conhecimento sobre aquilo que disserta, porém, simultaneamente, o reforçar dessas características tende a apontar para o vazio do seu discurso e para o próprio questionamento da noção de autoria já que seus textos, como o próprio personagem indica, não passam “[...] de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos velhos que, juntos e bem cozidos, parecem uma coisa original.” (p. 179). Observa-se, ainda, nesse último trecho, o uso do termo “cozido”, em vez de cosido (costurado), que pode ser interpretado tanto como um deslize do narrador/autor, quanto como indiciador da ideia de que esses diversos textos seriam deglutidos, antropofagicamente transformados, ou ainda diluídos.

Em outro comentário, Gustavo Flávio expõe sua visão sobre o ato de escrever e dá indícios de um certo cabotinismo, contribuindo para a construção de uma imagem soberba: “Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás.” (Fonseca, 1985, p. 199). Essa maneira de pensar parece apostar numa mistificação do escritor associada por Roberto Gomes a um certo ressentimento nos intelectuais que “Julgam-se infelizes, adorando posar, numa anacrônica mística romântica, de seres etéreos e destinados [...] ao sofrimento de não serem compreendidos. O que lhes permite assumir ares de superioridade face à massa inculta.” É esse tipo de posicionamento de Flávio que leva Petrov (2000, p. 192-193) a notar um “[...] distanciamento irônico na problematização do mito criado em torno da excentricidade do artista, cuja activação permite que o escritor seja visto sempre em termos de excepção.” Esse distanciamento, em nossa opinião, está intrinsecamente vinculado à imagem do autor “escondido” que pairando, de maneira camuflada, sobre a narrativa marca a figura do narrador/autor (Gustavo Flávio) como uma espécie de símbolo da alteridade.

Depreende-se, portanto, que, como na obra anterior de Rubem Fonseca, mantém-se, em *Bufo & Spallanzani*, a opção pela narração em primeira pessoa marcada pela abdição estilística (Candido, 2000) em prol do discurso do narrador que impõe o seu estilo ao relato, assumindo o domínio da enunciação. Contudo, essa mesma voz não se limita a ocupar a função de narrador e expande suas possibilidades, afirmando-se, por sua atitude, como um autor, ou seja, uma figura que se permite comentar, questionar, refletir sobre o próprio processo de construção da narrativa. Além disso, coloca-se, efetivamente, como o

---

26), Stendhal (p. 48), Mark Twain (p. 48), George Eliot (p. 48), Voltaire (p. 48), O. Henry (p. 48), Defoe (p. 54), Swift (p. 54), Balzac (p. 54), Victor Hugo (p. 54, 60, 308), Hemingway (p. 58), Cícero (p. 88), T. S. Eliot (p. 140), Walt Whitman (p. 147), Propércio (p. 148), Kipling (p. 163), Genet (p. 163), Kafka (p. 163, 177), Maugham (p. 163), Dostoiévski (p. 165, 259), Shakespeare (p. 177), Joyce (p. 177), Virginia Woolf (p. 188), Bocage (p. 205, 310), Machado de Assis (p. 214, 279), Marguerite Duras (p. 215), Pedro Nava (p. 257), Henry James (p. 257), Conrad (p. 259), Austen (p. 259), Gogol (p. 259), Faulkner (p. 259), Camus (p. 259), Lampedusa (p. 259), Celline (p. 259), Svevo (p. 259), Proust (p. 259), Burgess (p. 259), Borroughs (p. 259), Sade (p. 260), Guimarães Rosa (p. 301), Sófocles (p. 304), Auden (p. 310), Fernando Pessoa (p. 310), Ezra Pound (p. 310), Drummond (p. 310), Graham Greene (p. 311), Blake (p. 331).

personagem-escritor que cria o livro *Bufo & Spallanzani*, homônimo, por tanto, ao que lemos. Esse subterfúgio, por si só, contribui para a identificação entre a imagem de autor e a de personagem-autor levando, justamente, a um apagamento do primeiro. Paradoxalmente, todavia, tanto a presença do personagem-escritor quanto o predomínio do seu discurso, ao afirmar sua posição central na narrativa, acabam por reforçar o caráter artificial desse procedimento e a identificar tal “abdicação estilística” como um recurso que contribui para a conformação do romance. Em síntese, trata-se de uma espécie de jogo de máscaras pelo qual o autor tende, por um lado, a se apagar por detrás da imagem de um narrador/personagem-autor, uma vez que a obra se constrói pela aproximação com o discurso deste; e, por outro, a se permitir um distanciamento crítico e irônico que, ambigualmente, acaba por indicar a sua presença.

Não é acidental, no entanto, que, em *Bufo & Spallanzani*, o posicionamento crítico do autor parece ter como um dos seus alvos preferenciais o ideal de escritor e de escrita elegante, indicando, conseqüentemente, uma atitude semelhante àquela percebida nas obras de Fonseca marcadas pelo “brutalismo” (Bosi, 1997, p. 18), pelo “ultrarrealismo” (Candido, 2000, p. 211), próprio do texto que “[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.” A diferença fundamental é que nessas obras o ideal castiço da linguagem é atacado pela criação de um texto que se ergue pela valorização da fala coloquial, cotidiana; enquanto naquele romance, essa crítica se configura a partir da “ironização” da dicção “empolada”, “pomposa” que a caracteriza.

Quanto ao que denominamos, anteriormente, “processo de ficcionalização”, destaca-se o fato de ser um procedimento que tem como uma de suas principais conseqüências a desestabilização do tom “confessional” que o discurso em primeira pessoa parece adquirir. Na realidade, a questão aqui posta é a de um texto que transita entre um relatar que se propõe como testemunhal – uma vez que se trata de uma narração circunscrita, grosso modo, à fala de um sujeito, suas impressões, opiniões e história – e uma perspectiva, a do escritor Gustavo Flávio, que é essencialmente romanesca. Coloca-se em foco, portanto, de um lado, o discurso relativamente objetivo do depoimento, que, paradoxalmente, se funda na subjetividade, numa perspectiva necessariamente pessoal, e, por outro, o subjetivo da ficção que pode simular a objetividade. Um dos meios privilegiados para a percepção dessas nuances é o enfoque da relação entre o narrador e os personagens, em especial a entre Flávio e Guedes, que não apenas favorece o realce de certas características do discurso narrativo (ponto de vista, divisão do conhecimento, intrusão), como revela um constante movimento de aproximação e distanciamento entre narrador e detetive.

Em seu estudo sobre *Bufo & Spallanzani*, Petar Petrov (2000, p. 188) indica que a centralidade de Gustavo Flávio, no romance, “[...] o coloca ao mesmo nível de Guedes, para surgir como um segundo protagonista”. Considerando-se a totalidade do romance, no entanto, fica a pergunta se o que se dá não é o contrário: se Flávio não é, de fato, o protagonista, a figura principal, e o detetive o coadjuvante? A afirmação de Petrov, segundo nossa perspectiva, pode ser vinculada a uma espécie de desmontagem analítica do texto de Rubem Fonseca. A fim de esmiuçar o romance, o crítico separa a intriga propriamente policial de outros episódios – como a história do “passado negro” de Flávio, a viagem ao refúgio do Pico do Gavião, a correspondência com Minolta –, do que resulta a compreensão de que, como geralmente ocorre nos entrecos policiais, o detetive é o protagonista daquilo que Todorov (1970) chama de “história da investigação”.



Partindo desse pressuposto, o comentário de Gustavo Flávio de que não é necessária uma visão onisciente para narrar incidentes e pensamentos que não presenciou, tem um duplo efeito. Em primeiro lugar, surge como uma espécie de explicação cuja intenção é reforçar sua posição de um narrador com visão limitada. Nesse sentido, o narrador/personagem-autor se estabelece como se fosse um “narrador-testemunha” (Leite, 2002, p. 35-36), isto é, um “eu” que, posicionado de maneira marginal no interior da história, observa e dá testemunho direto e mais verossímil dos acontecimentos. Em segundo lugar, carrega consigo o germe de sua própria negação porque, enquanto narrador, falta a Flávio o espírito perdigueiro que marca o trabalho de um Watson ou de um Hastings, que seguem de perto a investigação; optando aquele, ao contrário, pelo uso da imaginação. Aliás, essa postura é marcante no personagem: prefere sempre o conforto ao esforço físico, o que, nesse caso, priva-o da ubiquidade.

Um dos mais significativos procedimentos de reforço da visão limitada do narrador, ou seja, um dos recursos que corroboram a verossimilhança dessa narração é a insinuação de um contínuo processo de inferências. É o que se nota, por exemplo, quando, a dada altura do romance, o narrador reconstitui o dia do detetive: “Guedes passou a tarde na Biblioteca Nacional lendo edições de *O Globo* e de *Jornal do Brasil*.” (Fonseca, 1985, p. 46). Trata-se de mais uma situação em que o leitor pode se perguntar como que, não tendo saído de casa (e não possuindo onisciência), Flávio possui essa informação? A resposta, entretanto, não tarda a aparecer, pois, ao ser perguntado pelo escritor sobre como ele sabia quem era a melhor amiga de Delfina Delamare, Guedes responde: “A vida dos grã-finos está toda nas colunas sociais” (p. 48-49). Institui-se, desse modo, no romance, um arguto jogo com a informação, uma vez que o narrador infere da resposta do detetive que ele andara lendo os jornais à procura de pistas sobre a vítima, antecipando, portanto, na trama, a narração desse acontecimento. Tal atitude indica, também, um evidente processo de manipulação da narrativa por parte de Gustavo Flávio.

Situações semelhantes são evidenciadas nos contextos em que o narrador aponta que Guedes procurou o significado de determinadas palavras no dicionário: “Antes havia passado numa livraria e olhara no Aurélio o significado do vocábulo oncologia.” (p. 20), ou ainda, “Antes procurou no dicionário o significado da palavra bufo.” (p. 27). A inferência (ele sabe o que esses termos significam porque os pesquisou), aqui, parte de outra dedução de Flávio: a de que o repertório linguístico do detetive seria reduzido. Na realidade, trata-se de uma presunção pernicioso do personagem-escritor que pode ser relacionada tanto a um preconceito de classe: “A primeira impressão era de ser um daqueles sujeitos que de tanto comer e beber em pé nos botequins ordinários, junto com trabalhadores, vagabundos, prostitutas e pilantras acaba se sentido irmão dessa ralé.” (p. 23), quanto a mais uma manifestação da tão propalada (e, diríamos, falsa) antipatia que sentia por Guedes: “Guedes deduzira corretamente (tenho vontade de usar o adjetivo “inteligente”, mas a ojeriza que sinto pelo tira não me deixa) que os assassinos que haviam matado Agenor e a mulher estavam também atrás de mim.” (p. 316). A verdade é que, após o erro inicial de supor que Delfina havia se matado, o detetive está constantemente próximo da verdade e suas conclusões tendem a ser certas. Esse é um dos elementos fundamentais do desgosto que Flávio diz sentir por Guedes – sua impertinência. É também um aspecto que intriga o narrador e que o aproxima do policial.

Se a dedução sobre a falta de cultura de Guedes situa-se em terrenos mais movediços, as não poucas intrusões do narrador corroboram a ideia de que, aos poucos, a imagem

do detetive construída por Gustavo Flávio vai se tornando um processo de criação, mais do que de observação. Somos postos diante de um processo de ficcionalização de Guedes, enquanto personagem. É como se o texto chamasse a atenção do leitor para o fato de que o detetive, no romance, é, antes de tudo, uma narrativa sobre o detetive e que, como tal, ela se apoia tanto numa visão particular de Flávio, quanto em certos estereótipos, em certos códigos culturais.

Curiosamente, o próprio Gustavo Flávio, enquanto personagem, se constrói a partir da referência irônica a Gustave Flaubert. Irônica porque marcada pela diferença, como se o personagem de Fonseca fosse o negativo do escritor francês. Um dos pontos fulcrais dessa oposição é o fato de que o autor francês, segundo Mario Vargas Llosa (1977, p. 60), estabelece um método de escrita lento, escrupuloso, obsessivo, sistemático, enquanto Gustavo Flávio é, conforme definição de Vera Figueiredo (2003), um hedonista, incapaz do sacrifício heroico e da disciplina. Outro ponto fundamental que contrapõe essas duas figuras é o posicionamento frente à narrativa.

Por um lado, temos a “teoria da impessoalidade flaubertiana”, concebida como uma tentativa de “[...] não ‘esquecer’ de si mesmo no personagem; procurará guardar uma distância entre ele e sua criatura a fim de melhor compô-la” (Vargas Llosa, 1977, p. 53). Um escritor que afirma: “Quero que não haja em meu livro um só movimento, nem *uma só* reflexão do autor” (Carta [de Flaubert a Louise] de 8 de fevereiro de 1852 *apud* Vargas Llosa, 1977).” Esse ideal de impessoalidade configura-se, em termos textuais, pelo privilégio de uma voz cuja característica fundamental é buscar se tornar invisível. Segundo Vargas Llosa (1977, p. 142), essa voz narrativa caracteriza-se pela tentativa de corresponder à crença de Flaubert de que a imparcialidade do narrador “[...] não se limita ao aspecto ético ou social da história; significa também que não lhe é permitido celebrar as alegrias de seus personagens nem apiedar-se de suas misérias: sua única obrigação é comunicá-las.”

Por outro lado, Flávio mergulha a história na sua subjetividade a partir da escolha de uma narração em primeira pessoa, de uma perspectiva sempre disposta a comentar os fatos e o próprio relato, marcando constantemente a sua presença. A narrativa de Gustavo Flávio apresenta-se como uma espécie de confissão, carregada no aspecto subjetivo, devendo ser entendida como as percepções e o ponto de vista de um sujeito que se introduz no relato e que o submete a apreciações pessoais deixando transparecer seus gostos, suas opiniões, seus comentários. É como se Flávio estivesse de tal maneira concentrado em si próprio que todo o resto se tornasse adjacente, ele é o centro da história.

Interessante, no entanto, que, por meios tão diversos, *Madame Bovary* e *Bufo & Spallanzani* obtenham um efeito similar: o apagamento, ou escamoteamento, do autor. No caso do romance francês, ele se dá tanto pelo recurso a uma voz impessoal, quanto pela sobriedade e abstenção de comentário; no caso do texto brasileiro, pela inserção de um personagem-autor que chama a atenção para si, escondendo (e também mostrando) uma outra presença. No texto de Fonseca, esse jogo de esconde-esconde do autor é, em si, o elemento de distanciamento que expõe o personagem-autor e toda a sua vaidade, pedantismo e presunção.

### 3 Caem as máscaras

O jogo de máscaras em *Bufo & Spallanzani*, portanto, implica o duplo movimento: primeiro, a manutenção de uma estratégia narrativa que marcou muitas das obras de Fonseca: a “abdição estilística”; segundo, aponta para a passagem, nos termos de Ângela Prysthon (1999, p. 9), a uma “concepção de estética pós-moderna”, ligada à dissolução das fronteiras entre cultura erudita e “de massa”, mas também a um momento em que a própria ficção fonsequiana opta pela metaficcionalidade, particularmente nas obras de maior fôlego.

Nesse sentido, buscou-se indicar como a presença ostensiva e determinante de Gustavo Flávio nesse romance ambigualmente tanto colabora para o escamoteamento do autor quanto revela o seu vulto. Em nossa leitura, destacamos que essa fantasmagoria insidiosa do autor acaba por proporcionar uma visão crítica do protagonista, em especial da sua condição de narrador/personagem-autor. Uma das estratégias fundamentais para isso é a construção do personagem a partir da referência irônica a Gustave Flaubert, em especial porque o escritor francês é tradicionalmente relacionado a uma escrita que se quer imparcial, enquanto o personagem do romance fonsequiano prima por se colocar no centro da narrativa, acumulando as funções de personagem, narrador e autor.

Resta saber se a queda de força alegada por Antonio Candido nas narrativas de Fonseca que tratam de situações de sua classe social se deve ao fato de esses personagens serem “chapados” (Tezza, 1997, p. D7) ou se está relacionada a um determinado protocolo de leitura? Isto é, se a impressão de menor potência não se deve ao privilégio que, segundo Haroldo de Campos, o crítico brasileiro confere aos elementos referenciais e emotivos da linguagem, em detrimento dos poéticos e metalinguísticos.

### Referências

- BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7-22.
- CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 199-215.
- CARVALHO, Ana. A metaficção como estratégia de renovação da forma em *Bufo & Spallanzani*. *Revista Humanas*. n. 3, out 2010, p. 1-16. Disponível em: [www.revistahumanas.org](http://www.revistahumanas.org)
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- HANSEN, João Adolfo. Play it again, Rubem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 out 1997, Jornal de resenhas, p. 9.
- LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

- MAZZAFERRO, Silvia. *Focalização e estilo em Rubem Fonseca*. São José do Rio Preto, 171f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto (SP), 1984.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, a. 16, n. 35, 2001, p. 54-64. DOI: 10.36311/0102-5864.16.von35.2221
- PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Miraflores: DIFEL 82, 2000.
- PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. *Signótica*. Goiânia, n.11 p. 9-27, jan./dez. 1999.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TEZZA, Cristóvão. Rubem Fonseca e sua prosa irresistível. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 ago 1997, p. D7. Caderno 2.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 93-104.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. Remy Gorga Filho, Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.