

MARIA CECÍLIA BRUZZI BOECHAT

NA CENA DO CRIME

UMA LEITURA DE BUFO & SPALLANZANI,

DE RUBEM FONSECA

MARIA CECÍLIA BRUZZI BOECHAT

NA CENA DO CRIME
UMA LEITURA DE **BUFO & SPALLANZANI**, DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Le
tras da Universidade Federal
de Minas Gerais, para obten-
ção do título de Mestre em
Literatura Brasileira.

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Vera
Lúcia Andrade.

BELO HORIZONTE
1990

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e submetida ao exame dos seguintes professores:

Profª Drª Vera Lúcia Andrade
Orientadora

Profª Drª Maria do Carmo Lanna Figueiredo

Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Prof. Dr. Júlio César Machado Pinto
Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras da FALE/UFMG

Belo Horizonte, de de 1990.

Este trabalho foi realizado com auxílio de bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

À minha mãe, pelo apoio incondicional.

A meu pai, pelo desafio.

A Vera Lúcia Andrade, pela orientação se
gura e carinhosa;

Aos professores Eneida Maria de Souza,
Júlio Jeha e Wander Melo Miranda, a Dil-
ma Castelo Branco Diniz, Aline de Castro
e especialmente a Maria Inês Bruzzi Boe-
chat, pelas valiosas contribuições bi-
bliográficas;

A Lúcia Castelo Branco, pela disponibili-
dade com que me recebeu;

A Leopoldo Comitti, pela leitura atenta
e sugestões;

A meus irmãos e amigos,

agradeço.

Ao Pi, interlocutor de todos os momentos,
meu muito obrigada.

SINOPSE

Análise do romance **Bufo & Spallanzani**, de Rubem Fonseca, em que se estuda a apropriação do código da literatura policial e sua articulação com procedimentos metalingüísticos.

Desenvolvendo uma discussão teórica sobre a narrativa policial, buscamos mostrar como o texto realiza essa articulação, ao mesmo tempo em que procuramos compreender os efeitos desse jogo textual em relação ao contexto em que se insere, na tentativa de apreender a posição do autor frente às questões sócio-políticas e culturais com que a literatura brasileira dos anos 80 se defronta.

RESUMÉ

Analyse du roman **Bufo & Spallanzani**, de Rubem Fonseca, dans le but d'étudier l'appropriation du code du roman policier dans son articulation avec des procédés métalinguistiques.

Pour montrer comment le texte opère cette articulation, nous procédons, d'abord, à une enquête sur le récit policier. Nous cherchons, d'autre part, de saisir les effets de ce jeu textuel dans son rapport avec le contexte, en essayant de détacher la position de l'auteur face aux questions socio-politiques et culturelles qui sont posées à littérature brésilienne des années 80.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO : A LIÇÃO DOS ANFÍBIOS	13
I - DOSSIÊ	19
Uma tradição de foras-da-lei	20
Um "novo" Rubem Fonseca	22
Adeus ao Hammett brasileiro	25
Os antecedentes	30
II - INVESTIGAÇÕES PRELIMINARES	35
Metaficção e romance policial	36
Uma tentativa de definição	41
Romance policial: um modelo de narcisismo textual ...	48
III - A GRANDE CILADA	56
O texto como armadilha	57
O leitor cúmplice	60
O leitor adversário	64
A captura de um aliado	67
Sócios no crime: para além da decepção	69
IV - OS ARDIS DE UM HÁBIL ESTRATEGISTA	74
Um narrador que sabe demais	75
Máscaras e álibis	80
As revelações de uma investigação psicológica	86

V	- O MISTÉRIO E SUAS VERSÕES	89
	Uma história não é uma	90
	Investigar, lembrar: as ficções do passado	91
	O enigma da origem: investigação e auto-reflexão textual	95
	CONCLUSÃO : SEMPRE UMA CARTA ROUBADA	101
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

"A hábil dosagem do silêncio é um dos grandes recursos romanescos. Nesse sentido, poderia dizer-se que todo romance é 'vagamente' policial."

Oscar Tacca

"Mistério sempre há de pintar por aí."

Gilberto Gil

APRESENTAÇÃO : A LIÇÃO DOS ANFÍBIOS

Os anfíbios, ensina Ceresso, o especialista em sapos que inicia o narrador de **Bufo & Spallanzani** nos mistérios da anfibologia, "são animais que na primeira fase da vida respiram o oxigênio dissolvido na água, através de brânquias, e na idade adulta respiram o ar atmosférico, através de pulmões".

Essa passagem está inserida em uma explanação longa e erudita sobre sapos, suas diversas espécies e os efeitos curativos ou venenosos de suas excreções glandulares. Um leitor desavisado provavelmente "saltaria" essas páginas, como faz quando se defronta com longas passagens descritivas, minuciosas, quase que picturais, em que os escritores parecem estar apenas se entregando ao exercício da divagação ou do exibicionismo.

Para um leitor de romances policiais, esse seria um erro fatal, que ele provavelmente não cometeria, pois sabe que, quando o texto quer levá-lo a não ler um parágrafo ou uma página, é ali mesmo que pode encontrar uma pista, que se tenta dissimular. Rubem Fonseca, porém, duplica a armadilha. Enquanto prende a atenção do leitor-detetive em questões ainda polêmicas mesmo entre os especialistas, fornece uma pista importante para a compreensão de

Bufo & Spallanzani, justamente quando repete aquilo que aprendemos sobre sapos e anfíbios nos bancos do ginásio.

Entre as brânquias e os pulmões, no espaço metamórfico, duplo e ambíguo, da lei que rege os anfíbios é que **Bufo & Spallanzani** transita. Pois se essa é uma narrativa que não pretende ser mais que uma "história sobre homens & sapos", sobre a busca inútil de um sentido único e inquestionável para suas histórias, não é menos a encenação do próprio estatuto ambíguo do livro que as narra.

Por meio de um jogo com a polissemia virtual do sapo **Bufo marinus**, já no título o texto se volta sobre si mesmo, associando o "Bufo" - aquele que faz rir - com o saber racional e erudito do cientista - "& Spallanzani". Anuncia-se, assim, o que o texto de fato cumpre, ao divertir com um enredo envolvente, uma trama policial bem montada, e ao mesmo tempo não se afastando do trabalho rigoroso com a linguagem, do estilo conciso e do domínio técnico que já haviam consagrado o Rubem Fonseca contista.

Na verdade, **Bufo & Spallanzani** (1985) faz parte de uma trilogia de romances publicados pelo autor durante a década de oitenta que, de maneira sistemática e constante, dialogam com a literatura policial e tornaram Rubem Fonseca conhecido pelo grande público. Tanto **A Grande Arte** (1983) quanto **Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos** (1988) perfilam-se ao lado de **Bufo & Spallanzani**, através da apropriação do código de uma literatura eminentemente popular, que sem dúvida influenciou na receptividade de suas obras junto ao público.

É essa apropriação que pretendemos discutir, a partir da análise de **Bufo & Spallanzani**, sem perder de vista a lição dos anfíbios. Ou, por outra, sem perder o olhar do leitor de romances policiais. Por isso, se pudéssemos resumir em uma frase a propos-

ta deste trabalho, diríamos que ela consiste em ler **Bufo & Spallanzani** como se lê um romance policial: com uma desconfiança especial.

E porque o leitor de romances policiais é, antes de tudo, um leitor desconfiado, optamos por não escamotear um jogo textual manifestamente averso a classificações por sob um ou outro rótulo. Coerentes com a lógica dos anfíbios, preferimos deixar agir a ambigüidade gerada pelo texto, buscando a articulação, o mútuo apoio entre auto-reflexividade textual e o diálogo com a literatura policial. Será também a partir dessa ambigüidade que procuraremos apreender as ressonâncias desse jogo textual.

Nosso trabalho apresenta, então, um duplo objetivo.

Por um lado, procuramos explicitar a maneira pela qual, utilizando-se dos recursos narrativos do romance policial, Rubem Fonseca constrói um texto extremamente elaborado, que exhibe uma intensa auto-reflexividade e traz, para o âmbito do leitor, questões geralmente restritas aos escritores e estudiosos da literatura. Buscamos os mecanismos textuais que efetivam a aparentemente estranha conciliação da metaficção — considerada uma literatura elitista, inacessível ao leitor menos afeito aos meandros da teoria literária — com o romance policial, que se firmou como uma das literaturas mais lidas do mundo.

Tentamos, por outro lado, compreender o efeito desse jogo, não só em relação ao leitor de **Bufo & Spallanzani**, mas também em relação às questões contextuais que se colocam, hoje, à literatura brasileira. Afinal, não é suficiente "reconstituir o crime"; é preciso (a partir dessa própria reconstituição) investigar os prováveis motivos e restabelecer as circunstâncias que o cercam.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação, discutimos a posição ocupada por **Bufo & Spallanzani** no conjunto da obra do autor. Nosso objetivo não é o de empreender uma análise detalhada

da totalidade de sua obra, embora todos os seus livros estejam aqui representados, seja através de contos selecionados, seja através de referências a aspectos de seus romances que ajudam a acompanhar as mudanças apresentadas no uso de elementos do romance policial. Obedecemos, dessa forma, aos limites impostos pela perspectiva adotada neste trabalho.

O segundo capítulo procura sistematizar teoricamente a componente do romance policial que nos interessa, evidenciando que a narrativa policial tradicional é portadora de uma forte auto-reflexividade. Só então passamos à análise da apropriação e intensificação desse traço em **Bufo & Spallanzani**.

O terceiro capítulo estuda a relação estabelecida entre texto e leitor, mostrando que **Bufo & Spallanzani** herda e intensifica a demanda, já contida na narrativa policial, de uma participação ativa/interpretativa. Frisamos a importância dessa demanda para a apreensão da proposta trazida pelo romance de Rubem Fonseca, que se coloca, ao lado da literatura policial, no campo do que chamamos de "literatura do logro do leitor".

O quarto capítulo aborda a construção do narrador e das personagens, sob a ótica da lógica do disfarce que comanda a narração de todo romance policial. Já o quinto capítulo trata da estruturação do texto, que multiplica, em abismo, a configuração típica da narrativa policial. Sublinhamos, assim, as relações especulares entre o texto e suas diversas instâncias, as quais lhe permitem articular, de maneira vigorosa, trama policial e procedimentos metaficcionalis.

Somente após investigar como **Bufo & Spallanzani** leva o leitor a prazerosamente responder a questões geralmente restritas ao âmbito do escritor e do crítico, é que retomamos a discussão sobre as implicações contextuais dessa armadilha. Na parte final

deste trabalho, tentamos compreender a função desse "logro do leitor", tendo em vista o momento histórico, cultural e social com que a obra dialoga.

Nossos pressupostos e objetivos, resumidos na proposta de ler **Bufo & Spallanzani** como se lê um romance policial, nos levaram, assim, a assumir, tanto na análise textual quando na contextual, o olhar de um calejado leitor de romances policiais, que guarda na memória os insucessos de suas primeiras ações investigadoras. Leitor este que não procura mais desvendar o enigma antes do detetive, mas busca, ao contrário, surpreender os truques do texto e as armadilhas do próprio investigar.

I - DOSSIÊ

Uma tradição de foras-da-lei

Na medida em que se dá a ler como romance policial, **Bufo & Spallanzani** não apenas dialoga com as narrativas tradicionais do gênero, mas também com a literatura policial brasileira — que, embora pouco conhecida, possui uma história e um acervo. Nessa perspectiva, percebemos que o jogo com as convenções do gênero, realizado pelo texto de Rubem Fonseca, não constitui um acontecimento novo, mas insere-se no que poderíamos chamar de uma "tradição do desvio".

Em **Cicatriz de Viagem**, um dos raros trabalhos que tentam recuperar a história da literatura policial brasileira, Sandra Lúcia Reimão mostra que, ao lado de narrativas que procuraram se adequar às regras e convenções da literatura policial clássica, encontramos uma série de textos que se caracterizam pelo desvio em relação aos cânones europeu e americano.¹

Esse desvio é estudado pela autora a partir de elemento cômico. Sua tese é a de que, desde a emergência do romance policial no Brasil, o traço cômico — presente de maneira pontual no texto policial tradicional — teria sido enfatizado, de modo a as sinalar a inadequação de uma simples transposição de modelos.

Analisando o exacerbamento cômico e seus efeitos (em textos de Maria Alice Barroso, Glauco Rodrigues Corrêa e Marcos

¹ REIMÃO, Sandra Lúcia. **Cicatriz de Viagem**; a literatura policial brasileira: presença do cômico. São Paulo, PUC, 1987. (Tese de doutorado inédita) . Ver, da mesma autora: **Literatura Policial no Brasil**; notas sobre uma transposição de modelos. **34 Letras**. Rio de Janeiro, (4): 229-39, jun.1989. Nesse artigo, Sandra L. Reimão sintetiza as idéias trabalhadas na tese citada.

Rey, dentre outros), a autora observa que ele pode assumir diversas funções. Além de permitir a introdução de elementos locais nas narrativas, o exacerbamento cômico não só coloca em evidência a necessidade de alterações em relação aos clássicos do gênero, mas funciona também como um procedimento metalingüístico, na medida em que a derrisão cômica acaba por explicitar as regras que estão sendo transgredidas.

Naturalmente, outras vias podem e foram utilizadas para efetuar esse distanciamento crítico. Embora esse não seja seu interesse maior, Sandra Lúcia Reimão refere-se a dois escritores que o realizaram por meio da exploração de procedimentos metalingüísticos não ligados ao cômico: Fernando Sabino, em "A Faca de Dois Gumes" (1985) e Rubem Fonseca, em *A Grande Arte* (1983).²

Se relembremos a recepção crítica de *A Grande Arte*, porém, reconhecemos uma nítida tendência a desconsiderar esse distanciamento em relação às vertentes tradicionais do romance policial. Assim, quando, em *Bufo & Spallanzani* (1985), Rubem Fonseca intensificou o jogo com as convenções do gênero, inscrevendo-se ainda mais explicitamente na vertente metalingüística, o autor não deixou de provocar polêmica. Ainda presa a uma determinada leitura de sua obra, parte da crítica literária brasileira sobressaltou-se com a aparente ruptura instaurada pelo romance no conjunto de seus textos.

² A autora chama a atenção para o fato de que tanto a vertente paródico-cômica quanto a metalingüística foram introduzidas já pela primeira narrativa policial brasileira, o folhetim *O Mistério*, publicado em 1920 pela Folha de São Paulo e escrito por Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Afrânio Peixoto e Viriato Corrêa. Cf. REIMÃO. *Cicatriz de Viagem*, cit, p. 81-9.

Um "novo" Rubem Fonseca

A surpresa causada por **Bufo & Spallanzani**, que, seguindo o caminho aberto pelo elogiado **A Grande Arte**, conquistou um público ainda maior, transformando-se em um verdadeiro sucesso editorial, não tardaria a tomar a forma de uma suspeita. Suspeita essa nem sempre declarada, mas enunciada em despreziosa recensão sobre o então recém-lançado romance:

(...) o novo Rubem Fonseca cai no vazio da arte pela arte, espécie de pós-parnasianismo, numa volta a uma ficção escrita para distrair, mas que nunca conduz os olhos do leitor para olhares mais críticos e nem alcança a beleza de seu romance anterior, significativamente intitulado **A Grande Arte**.³

A decepção que perpassa o comentário de Jorge de Sá mostra bem que, com **Bufo & Spallanzani**, ruía toda uma imagem construída em torno do autor. O escritor engajado dos anos sessenta e setenta, autor do censurado **Feliz Ano Novo**⁴, comprometido sobretudo

³ Sá, Jorge de. Recensão. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, (84): 114-5, jan. mar. 1986, p. 115.

⁴ **Feliz Ano Novo** foi publicado em 1975 (Artenova) e censurado em dezembro de 1976. O livro foi liberado em 1985, mas o autor só permitiu sua reedição em 1989, após a promulgação, pelo Superior Tribunal Federal, de sentença favorável ao escritor na ação por ele promovida contra a União. Um relato documentado dos autos do processo judicial pode ser encontrado em SILVA, Deonísio da. **Nos Bastidores da Censura**. São Paulo, Estação Liberdade, 1990.

com a denúncia da realidade de seu tempo, parecia escapar por entre as linhas de um **best-seller**.

No entanto, o que se interpõe entre o "antigo" e o "novo" Rubem Fonseca não é a opção por "uma ficção escrita para distrair" — que no caso tem um nome e uma forma, a do romance policial. Afinal, essa opção já fora detectada em **A Grande Arte**, sem que isso maculasse a imagem do autor.

O que realmente se lamenta é que, a partir de **Bufo & Spallanzani**, os fins parecem não mais justificar os meios. Em outras palavras, lamenta-se que, ao contrário do que ocorreu com o romance anterior, já não se possa interpretar o diálogo com o gênero policial como um artifício empregado para "conduzir" os olhos de um número maior de leitores "para olhares mais críticos". Em suma, cobra-se de Rubem Fonseca a fidelidade a um tipo de leitura que até então vinha sendo feita de sua obra.

Desde as primeiras publicações do autor⁵, a crítica foi unânime não só em reconhecer a qualidade de seus textos, como também em neles diagnosticar a presença de um forte realismo. A cada novo lançamento, consolidava-se a imagem do escritor comprometido com a denúncia das mazelas sociais, e cuja obra, através de uma linguagem também violenta e perversa, teria como principal preocupação o contexto sócio-político brasileiro. Expressões como "quadro", "retrato", "retratar" foram usadas e abusadas pela crítica, para traduzir o que, nas palavras de José Carlos de Oliveira, seria "um realismo contundente, para não dizer feroz"⁶.

⁵ As obras do autor citadas neste capítulo serão acompanhadas apenas da data de sua primeira edição, não sendo remetidas a notas de rodapé, exceto no caso em que fazemos transcrições textuais.

⁶ OLIVEIRA, José Carlos de, apud MEDINA, Cremilda. Rubem Fonseca na Regência da Grande Arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 set. 1984, p.29.

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

Atualmente, trabalhos de maior fôlego já questionam a inserção de Rubem Fonseca numa estética realista, sem que com isso se negue a componente crítico-social de sua obra.⁷ Percebe-se que a ênfase dada à presença de uma temática urbano-realista levou a uma leitura redutora dos procedimentos narrativos explorados pelo autor, procedimentos esses não compatíveis com as regras do discurso realista.

De fato, o que destaca a ficção do autor no contexto da literatura brasileira não são os temas nela abordados, mas a maneira como eles são trabalhados narrativamente. E o **como narrar** de Rubem Fonseca não se conforma à regra principal da literatura realista, aquela que possui um estatuto singular, pois tem justamente a função de dissimular a presença de regras.⁸ Os textos de Rubem Fonseca não procuram escamotear a mediação narrativa entre referente e expressão; promovem, ao contrário, uma encenação sistemática das técnicas narrativas com que se constrói o mundo ficcional. Essa encenação — que questiona o próprio ideal realista de uma narrativa transparente — é tão evidente que, mes

⁷ Ver, em especial, POLESSA, Maria Luiza de Castro. **Rubem Fonseca**; retratos e conversas. Rio de Janeiro, UFRJ, 1986. (Tese de mestrado inédita).

⁸ Cf. TODOROV, Tzvetan. Apresentação. In: BARTHES et alii. **Literatura e Realidade**; que é o Realismo? Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1984. p. 9-12. Nesse texto, o autor chama a atenção para a existência de "duas séries" de definições do discurso realista: a primeira descreve sua "intenção explícita", a de ser "um discurso sem regras", cujo ideal é a transcrição objetiva, não mediatizada, do referente; a segunda leva em consideração o seu "funcionamento efetivo", que o situa como um discurso dentre outros, com suas regras e técnicas específicas.

mo os comentadores que incluem o autor no âmbito da estética realista não podem deixar de tecer observações quanto a sua maneira inovadora de utilização das técnicas do narrar.⁹

Se nos detemos nessa discussão, que não constitui o objetivo deste trabalho, é porque o mesmo tipo de análise redutora influiu na recepção positiva de **A Grande Arte** e, em contrapartida, na desconfiança com que parte da crítica literária recebeu **Bufo & Spallanzani**. O que queremos mostrar é que, entre um texto e outro (ou entre o "antigo" e o "novo" Rubem Fonseca), morre de fato uma imagem, e que essa morte, decretada por **Bufo & Spallanzani**, vem exigir uma mudança radical na percepção do lugar e das funções que os elementos do romance policial podem assumir em sua obra.

Adeus ao Hammett brasileiro

As primeiras abordagens críticas de **A Grande Arte** procuraram mostrar os laços de parentesco entre a narrativa policial de Rubem Fonseca e o romance policial americano das décadas de trinta e quarenta (a chamada linha **hard-boiled**, ou, como preferem os franceses, o romance policial **noir**). Ao se saudar o surgimento do "maior representante do romance policial **noir** no Brasil",

⁹ Cf., por exemplo, LUCAS, Fábio. Os Anti-heróis de Rubem Fonseca. In: _____. **Fronteiras Imaginárias**. Rio de Janeiro, Cátedra, 1971. p. 115-25 e COU-TINHO, Afrânio. O Erotismo na Literatura; o caso Rubem Fonseca. **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, (10): 213-36, abr. 1979.

na verdade dava-se continuidade a uma linha de análise voltada para as relações entre o texto fonsequiano e a sociedade brasileira.¹⁰

Se há algo que a história da literatura policial nos ensina é que o romance policial **noir** representou um movimento de ruptura, empreendido justamente em nome de uma representação mais "fiel" da realidade. Raymond Chandler — ele mesmo um escritor dessa vertente — expressa essa intenção em seu antológico ensaio "The Simple Art Of Murder" (1934), que constitui uma espécie de "manifesto" do romance policial **noir**.

Chandler inicia sua argumentação mostrando, com ironia, que o gênero policial tinha-se transformado em uma ficção mecânica, extremamente artificial e previsível. Seu ataque dirige-se a situações e personagens do romance de enigma que, já então, haviam-se tornado clichês:

A história de detetive clássica não aprendeu nada e nada esqueceu (...) fundamentalmente, continua a haver o mesmo agrupamento cuidadoso de suspeitos, o mesmo esquema totalmente incompreensível de como alguém apunhalou Mrs. Postlewaite III (...) na presença de quinze convidados; a mesma ingênua de pijama enfeitado de peles, gritando à noite para despertar a todos e fazê-los entrar e sair de seus quartos e embaralhar completamente o horário; o mesmo silêncio no dia

¹⁰ Cf., por exemplo, FIKER, Raul. O Romance Policial. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, 22 abr. 1984, p. 9.

seguinte, (...) enquanto o detetive, com seu chapéu-côco, pisoteia os tapetes-persa.¹¹

A tese é clara e pode ser resumida em poucas palavras: "Há algo muito simples a se declarar sobre todas essas histórias (...) são por demais inventadas e pouco conscientes do que se passa no mundo". Chandler considera que Dashiell Hammett teria sido o primeiro e maior representante da "ficção de mistério realista", tendo devolvido o crime às ruas e às pessoas que têm um motivo para cometê-lo, tudo isso numa linguagem adequada, rude e cotidiana. Em suma, Hammett teria cumprido exemplarmente a tarefa do escritor desse tipo de ficção:

O realista no crime escreve sobre um mundo em que (...) um juiz com o porão cheio de bebidas pode mandar um homem para a cadeia por ter uma pequena garrafa de uísque no bolso; em que o prefeito de sua cidade pode ter tolerado o crime para ganhar dinheiro; onde ninguém pode caminhar por uma rua escura com segurança porque lei e ordem são coisas das quais falamos, mas nos abtemos de praticar (...) Não é um mundo agradável, mas é o mundo em que se vive.¹²

¹¹ CHANDLER, Raymond. The Simple Art Of Murder; an essay. In: _____. **The Simple Art Of Murder**. New York, Ballantine Books, 1984. p. 11-12. (Tradução nossa). O romance de enigma, ao qual Chandler contrapõe o romance policial **noir**, surgiu com Edgar Allan Poe, cujo primeiro conto policial - "Assassinatos na Rua Morgue" (1841) - cria o detetive Dupin, com suas investigações baseadas mais no raciocinar que no agir. Nessa vertente do romance policial situam-se, por exemplo, Conan Doyle e Agatha Christie. Uma discussão mais aprofundada dessas vertentes é desenvolvida no segundo capítulo desta dissertação.

¹² Idem, *ibidem*, p. 19-20.

É preciso ter em vista que Chandler teoriza o que foi uma realização efetiva do romance policial **noir**, ou seja, a recuperação, na ficção policial, das implicações sócio-políticas e morais do crime. Nesse sentido, a comparação feita entre Rubem Fonseca e Hammett resulta de uma leitura voltada para as relações extratextuais, como se pode deduzir do seguinte comentário:

A **Grande Arte** atuaria para a sociedade brasileira dos anos oitenta assim como **O Falcão Maltês**, de Dashiell Hammett, atuou para a sociedade americana da década de 30, uma narrativa que, muito além de buscar desvendar um crime, busca desnudar, desvelar e denunciar os subterrâneos da estrutura social em que este crime teria ocorrido.¹³

Essa aproximação, porém, tem o inconveniente de, ao privilegiar as semelhanças, apagar as diferenças. Escamoteia-se a distância guardada pelo texto de Rubem Fonseca em relação às narrativas clássicas do gênero policial. Essa distância, todavia, não passaria despercebida; já em 1984, Vera Lúcia Follain (como que representando a exceção que confirma a regra) advertia:

À primeira vista tudo nos sugere um romance de enigma (...) Continuando a leitura percebemos que a obra, por uma série de com-

¹³ REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre uma das Linhas da Trajetória de Rubem Fonseca. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, 22 abr. 1984, p. 11.

ponentes estruturais, se aproxima mais [do] 'romance de suspense' (...) Contudo, o livro de Rubem Fonseca não nos permite enquadrá-lo numa ou outra espécie do gênero.¹⁴

Foi, portanto, à custa de uma forte simplificação que **A Grande Arte** pôde ser classificada, sem dificuldades, como romance policial noir. Seduzida pela intriga violenta, em que se articula tráfico de drogas com morte de prostitutas e crimes de "colarinho branco", a maior parte da crítica literária brasileira centrou aí a sua atenção, subordinando novamente o texto ao contexto.

Bufo & Spallanzani, porém, fecha as portas para essa leitura ideológica e referencialista. Dificilmente poder-se-ia interpretá-lo como um "espelho ficcional" dos "subterrâneos da sociedade brasileira" dos anos oitenta. Afora a discussão sobre a prática da tortura nas delegacias (não encenada, apenas sugerida) e sobre a "ineficiência" policial no desvendamento de crimes que envolvem a chamada alta sociedade brasileira, pouco haveria a ser explorado por esse tipo de leitura.

Seus adeptos poderiam somente queixar-se de uma progressiva "perda de realidade" nos textos do autor. Como, aliás, Wilson Coutinho fará mais tarde, quando, comentando **Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos** (1988), denuncia a "fuga" de Rubem Fonseca para o lado da "maioria dos escritores, artistas e intelectuais brasileiros" que, nos anos oitenta, "parece ter corrido da realidade como se ela fosse um fantasma aterrador".¹⁵

¹⁴ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A Palavra como Arma; o romance policial de Rubem Fonseca. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, 29 jul. 1984, p. 6.

¹⁵ COUTINHO, Wilson. Uma Década Perdida para a Imaginação. **Jornal do Brasil**, Idéias, Rio de Janeiro, 2 set. 1989, p. 6.

Os antecedentes

Quem acompanhava com atenção os textos policiais do autor, entretanto, não se surpreenderia com o rumo tomado por seu diálogo com o gênero. **Bufo & Spallanzani** resulta, na verdade, de um longo trabalho de refinamento desse diálogo, que aos poucos foi adquirindo a complexidade com que se apresenta em seus textos romanescos.

Em seus contos, os elementos do romance policial aparecem de maneira pontual e, de fato, não são utilizados da mesma forma que nos romances. Seu primeiro conto policialesco, "A Coleira do Cão" (publicado em livro de mesmo título, 1965), exemplifica uma relação apenas temática com o gênero, estando nitidamente voltado para a conjuntura sócio-econômica brasileira. Não há lugar para o mistério e o suspense, uma vez que o texto se esforça em mostrar que toda investigação chegará às conhecidas causas sociais da criminalidade. O próprio conto indica a ausência da estrutura narrativa policial, ao apresentar-nos o livro preferido do delegado Vilela: **O Claro Enigma**.

Já os contos em que se delinea o perfil do detetive Mandrake ("O Caso de F.A.", em **Lúcia Mc Cartney**, 1969, "Dia dos Namorados", em **Feliz Ano Novo**, 1975, e "Mandrake", em **O Cobrador**, 1979) aproximam-se do romance policial **noir** principalmente no que diz respeito à caracterização do protagonista. "Cínico, inescrupuloso, competente"¹⁶, em Mandrake reconhecemos facilmente a figura

¹⁶ FONSECA, Rubem. Mandrake. In: _____. **O Cobrador**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979. p. 93.

de Sam Spade, o detetive criado por Hammett, ou a de Philippe Marlowe, das narrativas de Chandler.

A partir de seu primeiro romance, porém, o autor estabelece relações bem diferentes com o gênero. Em **O Caso Morel** (1973), os laços mais imediatos com a temática do crime e da violência são superados. O texto apresenta a estrutura típica do romance policial de enigma, ao mesmo tempo em que a utiliza para discutir as relações entre ficção e realidade. O reaparecimento de Vilela, agora concentrando as funções de detetive e escritor, anuncia essa articulação entre literatura policial e metalinguagem, que passa a ser uma constante em seus romances posteriores.

Essa articulação, ainda problemática em **O Caso Morel** — o que transparece na própria distribuição gráfica das páginas, em que citações metalingüísticas estão separadas do corpo do texto — já é melhor trabalhada em **A Grande Arte**. O autor explora com vigor as técnicas de construção do mistério e do suspense, estabelecendo um equilíbrio entre a auto-reflexão textual e o jogo com as regras do romance policial.

Como a evidenciar essas novas relações com o gênero, Rubem Fonseca busca mais uma vez uma personagem de seus contos para reformulá-la. Mandrake finalmente distancia-se do modelo a que estava preso, passando a conjugar seu perfil marcadamente **noir** com algumas características do detetive do romance de enigma.

Logo, entre os contos e os romances não existe uma linha contínua, mas um distanciamento cada vez maior em relação aos moldes da literatura policial tradicional. Por outro lado, a metalinguagem, que sempre esteve presente na obra do autor (às vezes de maneira muito explícita, como no conto "Intestino Grosso", de **Feliz Ano Novo**), torna-se também uma constante.

Essa correlação, porém, não é gratuita, uma vez que o distanciamento crítico em relação aos moldes do gênero e a vertente metalingüística são interdependentes. Levando-se em conta que a narrativa policial é, em si mesma, fortemente auto-reflexiva, não é difícil perceber que um dos efeitos do jogo realizado com suas convenções será justamente o de intensificar essa sua característica. Um exemplo pode ser buscado na construção dos narradores dos textos romanescos de Rubem Fonseca. Mandrake, o detetive-advogado, "acostumado profissionalmente" a "interpretar episódios e comportamentos", o escritor Gustavo Flávio, de **Bufo & Spallanzani**, "acostumado a inventar patranhas verossímeis"¹⁷ e o cineasta e roteirista de **Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos** colocam sob suspeita a configuração do narrador tradicional do romance policial, que se faz passar por testemunha confiável do narrado. Ao mesmo tempo, esses narradores nada confiáveis explicitam o questionamento da neutralidade de toda narração, efetuado (como que paradoxalmente) por essa própria configuração.¹⁸

Podemos então concluir que o Rubem Fonseca de **Bufo & Spallanzani** não é tão "novo" quanto se julgou. Mas é, sem dúvida, mais incisivo. De um lado, porque refuta ostensivamente um tipo de leitura já cristalizada pela crítica literária brasileira. De outro, porque esse é o texto que, a nosso ver, realiza mais vigo-

¹⁷ Cf., respectivamente: FONSECA, Rubem. **A Grande Arte**. 7 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. p. 8 e _____. **Bufo & Spallanzani**. 24 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985. p. 265. Todas as citações de **Bufo & Spallanzani** são retiradas desta edição e passarão a ser indicadas no corpo do texto, acompanhadas apenas das iniciais do título do livro e da referência às páginas.

¹⁸ O narrador tradicional do romance policial e sua função metatextual são estudados no segundo capítulo desta dissertação (ver p.49-50).

rosamente a articulação entre metaficção e romance policial. É o que mostra, por exemplo, a contraposição entre os narradores suspeitos de seus outros romances e o narrador de **Bufo & Spallanzani**, assumidamente responsável pelo crime que conta. A utilização do narrador-assassino e outros procedimentos situam o livro em uma posição estratégica para a análise da questão que nos ocupa. Antes de iniciar o estudo do próprio texto, entretanto, algumas considerações fazem-se necessárias.

No decorrer deste trabalho, evitamos abordar **Bufo & Spallanzani** sob a ótica exclusiva do romance policial. Poderíamos, evidentemente, inscrevê-lo na "tradição do desvio" presente na literatura policial brasileira. Da mesma forma, seria possível reconhecer sua inserção em uma das vertentes da ficção policial contemporânea, que também trabalha com a subversão das regras tradicionais do gênero.

Por outro lado, se privilegiássemos a componente metalingüística do texto, seria preciso reconhecer Rubem Fonseca não como um romancista policial, mas como um escritor metaficcional. Nessa perspectiva, subordinaríamos a componente policialesca à componente metalingüística (como esta estaria subordinada àquela, na perspectiva anterior).

Embora pudéssemos seguir uma ou outra dessas trilhas, evitamos propositalmente classificar **Bufo & Spallanzani**, quer como romance policial, quer como metaficção — dentre outros motivos, por não ser esse o nosso objetivo. O que buscamos é a articulação dessas duas faces, os procedimentos textuais que promovem essa integração. A análise dessa articulação, entretanto, deve ser precedida por uma reflexão teórica sobre o romance policial que mostre efetivamente a auto-reflexividade que o caracteriza. Somente a partir dessa discussão é que teremos condição de inves-

tigar como esse elemento da ficção policial foi retomado e trabalhado em **Bufo & Spallanzani**.

II - INVESTIGAÇÕES PRELIMINARES

Metaficção e romance policial

Para uma avaliação da literatura crítica tradicional sobre o romance policial, recorremos a Uri Eisenzweig¹, que, baseando-se em extensa pesquisa bibliográfica, confirma a conclusão a que chegamos pela leitura da bibliografia por nós reunida: a maioria desses estudos trata de aspectos exteriores ao texto. O autor observa três tendências predominantes. Ao lado de tentativas de situar historicamente a emergência do gênero, prevalecem as abordagens filosófico-sociológicas, que percebem o romance policial como um fenômeno exclusivamente social ou cultural. Não menos frequentes são as abordagens valorativas ou normativas, que se pautam numa suspeita quanto a seu estatuto literário.

Lucidamente, Eisenzweig chama a atenção para a correlação entre a ausência de uma tradição crítica propriamente textual e a postura valorativa: tendo sido relegado, a priori, ao "submundo" da paraliteratura, pelo simples fato de ser romance policial, esse tipo de narrativa teve também sua literariedade negada.

Como consequência, a descrição formal do gênero mostrou-se especialmente problemática: afinal, trata-se de um tipo de texto que, seja por possuir uma forte componente lúdica, seja por apresentar uma temática considerada amoral e violenta, não era ex

¹ EISENZWEIG, Uri. Présentation du genre. *Littérature*. Paris, (49):3-15, 1983. Ver, na mesma edição, bibliografia comentada da literatura crítica sobre o romance policial organizada por Eisenzweig e Michel Korinman. As traduções dos textos teóricos estrangeiros ainda não vertidos para a língua portuguesa foram feitas por nós.

plorado em sua textualidade. Torna-se claro, ainda, por que mesmo as análises tradicionais que se voltaram para o estudo textual interessaram-se principalmente pelo aspecto temático.

Um exemplo dessa postura e de seus efeitos é encontrado na distinção clássica entre o romance de enigma, no qual o crime seria um problema da ordem do raciocínio lógico, e o romance policial **noir**, em que o crime expressaria a violência do mundo moderno. Se essa distinção apóia-se em componentes diegéticos, acaba, porém, por privilegiar novamente a exterioridade: o texto continua a ser visto como mero reflexo, ora da emergência da ciência positivista, ora da sociedade urbano-industrial.

Uma mudança radical na abordagem do romance policial só se fez notar muito recentemente, a partir da década de sessenta, em grande parte provocada pela revalorização e renovação do gênero, trazida por escritores consagrados como Borges, Robbe-Grillet, García Márquez, Vargas Llosa, Rubem Fonseca, dentre outros.

A problematização dos limites entre Literatura e paraliteratura foi apenas um dos efeitos dessa retomada, abrindo caminho para análises menos preconceituosas. Mas mesmo um autor como Todorov, que abertamente declara que "quem quer 'embelezar' o romance policial faz literatura, não romance policial", volta seus olhos para ele, trazendo, com sua visão estruturalista, uma importante contribuição — ainda que "menor", o texto policial começa a ser abordado a partir do ângulo narratológico e formal. Essa repercussão nos meios acadêmicos e críticos imprimiu, assim, uma nova fase no estudo do gênero, chamando a atenção de autores das mais diversas formações teóricas — como, por exemplo, Eisenzweig, Charles Grivel, Shoshana Feldman e Linda Hutcheon² —, que colocaa

² Ver bibliografia no final desta dissertação.

ram em discussão e evidência aspectos desconsiderados ou relegados a segundo plano pelas análises tradicionais.

O redimensionamento da ênfase dada às relações extratextuais permitiu que se identificasse uma faceta da narrativa policial que, em um primeiro momento, poderia parecer desconcertante: sua intensa auto-reflexividade. Ironicamente, o romance policial, que teve sua literariedade por tanto tempo negada, mostrou-se portador de uma aguçada consciência de seu estatuto textual, narrativo e ficcional.

Analisando o diálogo mantido com o gênero por escritores metaficcionalistas como Borges, Nabokov e Robbe-Grillet, Linda Hutcheon expõe claramente a necessidade de se estudar o romance policial sob a ótica da auto-reflexividade. Em **Narcissistic Narrative**, ela distingue duas formas de "narcisismo textual" — expressão com que designa o movimento de retorno da ficção sobre si mesma.³

Em sua forma aberta (**overt forms**), o texto explicitamente tematiza a autoconsciência de seu estatuto narrativo ou lingüístico. Esta seria sua forma mais "didática", por fornecer indícios claros não só do estatuto ficcional e dos processos de produção do texto, mas também da função a ser desempenhada pelo leitor, que é incitado a participar ativamente da construção textual.

Em sua forma encoberta (**covert forms**), esse processo é estruturalizado: parte-se do princípio de que o leitor já conhece seu papel e que responderá de acordo com o que dele se espera. Serão fornecidas instruções, mas essas não tomarão a forma do ende-

³ HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**; the metafictional paradox. New York, Methuen, 1985. É bom ressaltar, como faz a própria autora, que o termo "narcisismo" e suas conotações psicanalíticas não devem ser tomadas sem as devidas precauções, uma vez que é o texto literário, e não seu autor, que está sendo descrito como narcisista.

reçamento direto. Como consequência, "o ato de leitura consistirá em atualizar estruturas textuais, e a única maneira de abordar esta forma narcisista (bem como suas implicações) será por meio dessas estruturas"⁴. Segundo Hutcheon, o romance policial é um desses modelos estruturais utilizados pelos metaficcionistas contemporâneos como "procedimentos estruturalizantes", na medida em que, por si mesmos, privilegiam e evidenciam a auto-reflexividade textual.

Para compreender o funcionamento desse modelo na meta-ficção, é preciso, antes, mostrar que o romance policial possui efetivamente uma intensa autoconsciência textual. Nesse aspecto, **Narcissistic Narrative** peca pela simplificação. Hutcheon isola três características que lhe parecem suficientes para essa demonstração.

A primeira — a autoconsciência de sua própria forma — é dada como um pressuposto. Partindo da afirmação de que "o romance policial é, quase por definição, intensamente auto-reflexivo", a autora contenta-se em fornecer alguns exemplos, dando por encerrada — sem que tivesse sido sequer iniciada — a discussão sobre a forma a que se refere. Apenas destaca-se a frequência com que o romancista policial participa como personagem dentro do próprio romance, e a presença, também frequente, de uma personagem "que acredita que certas coisas acontecem na vida (ou seja, no romance), outras na ficção". Para comprovar, Hutcheon cita um trecho de **Have His Carcase**, de Dorothy Sayers, em que a heroína, condenando as duas particularidades descritas, comenta: "Em um livro não se faria um suicida comprar uma passagem de ida e volta, mas as pessoas reais são diferentes"⁵.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 71.

⁵ SAYERS, Dorothy, apud HUTCHEON, op. cit., p. 72.

O trecho serve ainda para a autora exemplificar, sem mais delongas, a segunda característica — o aspecto marcadamente convencional do gênero. As palavras da personagem-escritora explicitariam "as fortes convenções de ordem e lógica que [ela] sabe que devem ser obedecidas, porque o leitor espera por elas e precisa delas para ler e participar do caso"⁶.

Essa participação ativa do leitor — terceiro aspecto ressaltado por Hutcheon — constitui seu principal ponto de interesse, pois um dos focos de análise de **Narcissistic Narrative** consiste justamente em mostrar que uma das ênfases da metaficção está na tematização e na demanda pela cooperação do leitor. Forçado constantemente a investigar nas entrelinhas, a construir interpretações, o leitor do romance policial colocaria em evidência, segundo Hutcheon, o processo "da leitura de qualquer romance"⁷.

Logo se vê que o estudo aprofundado dos elementos do romance policial — mesmo aqueles considerados mais relevantes para o tema discutido — não é objetivo da autora. Isso, porém, não lhe tira os méritos. Ao contrário, por subordiná-los à análise da metaficção e adotar essa perspectiva mais ampla é que Hutcheon pode assinalar a importância do estudo desse gênero para a compreensão de uma vertente da literatura contemporânea. Sem dúvida, a melhor parte de sua investigação sobre o modelo policial consiste na análise dos textos de Borges, Nabokov e Robbe-Grillet. Aí se discute como essas propriedades do romance policial — abertamente parodiadas ou encobertamente usadas como princípios estruturais — são empregadas, a fim de se apontar para o texto em sua existência como literatura, como arte que se conforma a certas regras. Por outro la

⁶ HUTCHEON, op. cit., p. 72.

⁷ Idem, ibidem, p. 72.

do, a abordagem rápida e mesmo redutora do gênero não deixa de evidenciar a validade da análise do romance policial na perspectiva da auto-reflexividade: apenas deixa em nossas mãos a tarefa de aprofundá-la.

Uma tentativa de definição

A deficiência mais séria de **Narcissistic Narrative** está na definição do modelo de romance policial utilizado. Hutcheon explicita que este se refere a uma estrutura textual, que é buscada no romance de enigma, considerado como paradigma do gênero. Os escritores citados, Conan Doyle, Agatha Christie, Dorothy Sayers, são todos da vertente mais clássica do romance policial. A opção por esse referencial, porém, foi determinada pelo estudo de um **corpus** limitado de textos metaficcionais, a partir do qual desenvolveram-se as implicações teóricas.

A definição desse modelo passa a constituir problema, tão logo defrontamo-nos com textos que dialogam com outra vertente tradicional, cuja forma é também facilmente reconhecível pelo leitor: o romance policial **noir**. A questão que se coloca, então, é a de se saber se narrativas tão diferentes como as de Poe, Conan Doyle e Agatha Christie, por um lado, e as de Hammett e Chandler, de outro, podem realmente ser descritas através de um mesmo esquema formal.

Tal discussão passa, necessariamente, por um ensaio de Todorov — "Tipologia do Romance Policial"⁸ — que, apesar de suas limitações (ou justamente por causa delas), tornou-se uma referência obrigatória para quem se interessa pela análise estrutural do gênero.

Para descrever o romance de enigma, Todorov retoma um trecho de *L'emploi du Temps*, de Michel Butor, em que uma personagem comenta que "todo romance policial superpõe duas séries temporais: os dias [da investigação], que começam com o crime, e os dias do drama que levam a eles"⁹. Essa dualidade é interpretada por Todorov não apenas em termos de temporalidade, mas de um jogo de presença e ausência entre duas histórias:

A primeira [história], a do crime, é de fato a história de uma ausência: sua característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. Por outras palavras, o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela estão implicadas, nem descrever-nos seus gestos; para fazê-lo, deve passar necessariamente pelo intermediário de uma outra (ou da mesma) personagem que contará, na segunda história, as palavras ouvidas ou os atos observados.¹⁰

⁸ TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: _____. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 93-104.

⁹ BUTOR, Michel, apud TODOROV, op. cit., p. 95-6. Pelos colchetes, introduzimos uma modificação na tradução brasileira. Apesar de ser bastante comum a versão de **ênquete** por "inquérito", optamos pelo termo "investigação". A modificação justifica-se porque o termo "inquérito", no âmbito do direito, refere-se a um processo judicial. No romance policial, entretanto, a pesquisa minuciosa de um crime não está a cargo, necessariamente — e nem mesmo na maioria das narrativas —, de uma autoridade policial.

¹⁰ TODOROV, op. cit., p. 97.

As duas narrativas são, portanto, interdependentes: a segunda história, a da investigação, só pode existir na medida em que a primeira seja perpassada por lacunas; ela se constrói a partir da ausência da narrativa do crime. Ausência que é apenas relativa, pois a narrativa da investigação consiste justamente em reconstruí-la. Conseqüentemente, o romance de enigma apresenta uma estrutura invertida, remontando dos acontecimentos (o crime) a suas causas (quem matou e por quê). Todorov utiliza o termo "retrospecção" para se referir a essa inversão.

Por apresentar mudanças marcantes nessa estrutura, o romance policial **noir** é inicialmente colocado em oposição ao romance de enigma:

O romance [**noir**] (...) funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narração que se conta, a narrativa coincide com a ação. A prospecção substitui a retrospecção.¹¹

Como a narração coincide com a ação, a estrutura invertida desaparece, e o mistério é substituído pelo suspense. Segundo Todorov, se antes o interesse do leitor era sustentado pela curiosidade (quem matou?), agora, tem como suporte a expectativa quanto ao que vai acontecer. Haveria então uma dupla oposição entre o romance de enigma e o **noir**: oposição entre duas histórias e uma só; entre ordem inversa (mistério) e ordem dos acontecimentos (suspense).

¹¹ Idem, ibidem, p. 98-9.

Mas a argumentação prossegue de maneira contraditória . Logo após mostrar que, estruturalmente, o romance **noir** teria operado mudanças sensíveis no gênero, Todorov afirma que "essa evolução tocou principalmente a parte temática, e não a própria estrutura do discurso"¹². O romance **noir** passa, então, a ser definido a partir da tematização do crime sórdido, da violência, da amoralidade das personagens. Frisa-se, ainda, o surgimento de um novo estilo, caracterizado por uma linguagem coloquial e pouco adjetivada, descrições distanciadas e narração impessoal. Finalmente , quando a questão estrutural é retomada, a oposição anteriormente traçada entre o romance **noir** e o de enigma já pode ser amenizada:

Obrigatoriamente, (...) a 'segunda história', aquela que se desenrola no presente, ocupa aí [no romance **noir**] um lugar central; mas a supressão da primeira não é um traço obrigatório: os primeiros autores da série [**noir**] , D. Hammett, R. Chandler, conservam o mistério; o importante é que ele terá aqui uma função secundária, subordinada e não mais central, como no romance de enigma.¹³

Na verdade, o autor acaba por inviabilizar seu projeto tipológico, pois o elemento estrutural — a duplicidade narrativa — que inicialmente funcionava como critério de distinção entre os dois sub-gêneros revela-se, afinal, como um traço constan-

¹² Idem, *ibidem*, p. 102.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 100.

te. Essa é a razão pela qual o autor teve de buscar um parâmetro de distinção na temática.¹⁴

Por outro lado, não se pode desconsiderar as mudanças formais introduzidas pelo romance **noir** e que, aparentemente, contradizem essa semelhança estrutural. Entretanto, uma questão formal não pode ser respondida por uma análise temática. Ela deve ser formulada em outros termos; é preciso investigar se, tendo desaparecido um dos efeitos da dualidade narrativa (a inversão, ou "retrospecção"), esta teria também deixado de existir. Questão que nos remete a outra: haveria uma oposição essencial entre mistério e suspense, ou ambos emergem de uma mesma estratégia narrativa?

Apesar de a importância do mistério ter sido obscurecida pela relevância dada pela literatura crítica à temática do crime violento — as análises moralizantes e "sociologizantes" são o exemplo desse equívoco — é evidente que, no romance policial, o crime não teria função se não estivesse envolvido em mistério. As análises tradicionais que prestaram a devida atenção a esse elemento, por sua vez, tentaram demonstrar que, tanto para o detetive quanto para o leitor, o mistério constituiria um problema lógico, a ser resolvido e explicado através de operações racionais (dedução e indução). Para Boileau e Narcejac, por exemplo, a narrativa da investigação seria "uma maquete reduzida e aperfeiçoada de uma investigação científica"¹⁵. E, no entanto, como observa Charles Grivel,

¹⁴ Todorov estuda ainda outros tipos de romance policial, não abordados nesta dissertação, uma vez que nosso objetivo é traçar uma descrição estrutural das narrativas tradicionais do gênero.

¹⁵ BOILEAU-NARCEJAC. *Le Roman Policier*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982. p. 11.

(...) o romance policial não é uma investigação, nem o relato de uma investigação, nem a narração objetiva de uma investigação, mesmo fictícia. Trata-se de um romance: isso quer dizer que não somente a investigação será 'falsa', mas que ela será 'simulada'.¹⁶

A partir do momento em que o mistério passa a ser visto como um problema narrativo, como efeito de uma determinada estratégia de construção textual, já não é mais possível defender a idéia de que a narrativa policial se construiria em torno da decodificação de um enigma. Trata-se, antes, de sua "fabricação": o mistério é aquilo que resiste a ser conhecido; é o efeito de um mecanismo narrativo que nos obriga a não entendê-lo.

Grivel desvenda esse mecanismo, mostrando que o romance policial é construído de forma a dar a impressão de que se segue, passo a passo, um saber que lentamente se completa (quem matou?), mas que, na verdade, a narrativa funciona como um freio que impede o conhecimento. O leitor é constantemente enganado por pistas falsas e pelo acúmulo de índices, de modo que o saber e a verdade recuem até as páginas finais do livro. É essa resistêcia ao saber que constitui a narrativa, pois ela termina no momento mesmo em que deixa de operar o truncado jogo entre saber e não saber, entre o dito e o não dito, "não tendo nada mais a dizer desde que cessa de não dizer"¹⁷. Enfim, para que haja mistério, é preciso que a narrativa se fragmente, apresentando lacunas.

¹⁶ GRIVEL, Charles. Observation du Roman Policier. In: ARNAUD, Noël et alii, org. **Entretiens sur la Paralittérature**. Paris, Plon, 1970. p. 235.

¹⁷ Cf. GRIVEL, op. cit., p. 235-7.

O suspense, por sua vez, foi muito mais facilmente percebido como uma técnica narrativa, talvez por recorrer a artifícios mais explícitos, tais como o "retardamento narrativo" (interposição de pequenas narrativas e tramas paralelas que freiam o ritmo da narração), o uso de digressões e do "gancho" folhetinesco. Alguns teóricos, entretanto, não fazem distinção entre mistério e suspense; para Román Gubern, por exemplo, um e outro se definem como "informação escamoteada ao leitor e dosificada sabiamente na progressão do relato"¹⁸. De fato, tanto o mistério quanto o suspense dependem do jogo entre o dito e o não dito (dizer / não dizendo), entre esconder e revelar (revelar/escondendo). A técnica do retardamento narrativo implica claramente a existência de uma dualidade: ao final, temos sempre uma segunda narrativa que preenche as lacunas da primeira, fornecendo os elos entre as tramas paralelas. A adoção da ordem cronológica pelo romance **noir** não deve esconder o fato de que, para existir, também o suspense exige uma narração incompleta, fragmentada, lacunar.

Portanto, em relação ao romance de enigma, a narrativa **noir** efetivamente opera mudanças estruturais — diferenças na extensão e função das narrativas e na ordem de apresentação dos acontecimentos —, as quais, porém, não atingem o princípio elementar da literatura policial: o jogo paradoxal entre a presença e a ausência da narrativa do crime.

Nesse sentido, Eisenzweig chama a atenção para a necessidade de uma reavaliação do papel do crime no romance policial, uma vez que este não constituiria um elemento temático, contingente ou provocador de efeitos de leitura, tais como o medo e o horror. O assassinato, ao contrário, seria um elemento estrutural,

¹⁸ GUBERN, Román. Prefácio. In: LA NOVELA CRIMINAL. Barcelona, Tusquets, 1970. p. 13.

pois simboliza, concretiza a ausência narrativa fundadora da história da investigação. Muito próxima da noção de modelo adotada por Hutcheon, Eisenzweig define o que considera a "matriz fundadora" que subsiste à variedade das narrativas policiais:

(...) uma narrativa que persegue uma outra, a primeira partindo da descoberta de de um crime (ou de sua antecipação), a segunda fornecendo a identidade do criminoso, suas motivações e as modalidades de seu ato.¹⁹

E, se no romance policial **noir** (ao contrário do que acontece no de enigma), a primeira narrativa não é reconstruída, ele não deixa de assinalar essa ausência, que é contornada, mas não suprimida, pelos acontecimentos violentos da intriga.

Romance policial: um modelo de narcisismo textual

De posse de uma descrição estrutural das narrativas tradicionais do romance policial (e não mais tomando como referência apenas o romance de enigma, como faz Hutcheon), torna-se possível desenvolver a análise de sua componente auto-reflexiva, que decorre justamente da duplicidade narrativa que o caracteriza.

¹⁹ EISENZWEIG, op. cit., p. 9.

Inicialmente, a estrutura dual requer que o romance policial tenha consciência de seu estatuto narrativo. Em primeiro lugar, porque a narração representa sempre um perigo para o texto policial, que se fundamenta precisamente na ausência da narrativa do crime, ou, nas palavras de Eisenzweig, numa "impossibilidade de narrar". E ainda que essa impossibilidade seja apenas relativa, pois a história da investigação gradativamente compõe a do crime, a narração não deixa de ser sempre problemática: quando em fim tudo é dito, chegamos à última página do livro.

Em segundo lugar, a autoconsciência é imprescindível para o manejo hábil do jogo entre o mostrar e o esconder, entre o saber e o não saber, que sustenta o mistério e o suspense. A construção do narrador, portanto, deve atender a certas necessidades formais: o texto policial tem de recorrer a um ponto de vista sempre parcial, nunca onisciente. Assim, o romance de enigma celebrou a figura do "narrador watsoniano" — personagem banal, de inteligência apenas mediana, que relata as façanhas intelectuais do amigo detetive a partir de um conhecimento parcial dos acontecimentos. Ao abandonar esse tipo de narrador, o romance policial **noir** teve que substituí-lo pela técnica "objetiva" de narração, apresentando acontecimentos e personagens sem explicá-los: o narrador é um observador ao mesmo tempo presente e exterior, características que limitam sua visão. Como ressalta Eisenzweig,

Tanto essa técnica objetiva, quanto a personagem watsoniana do narrador que, literalmente, **não sabe** o que diz (ou o que escreve), correspondem à particularidade paradoxal da narrativa policial de existir somente para

contar a ausência de uma outra narrativa, a impossibilidade de narrá-la.²⁰

A problematização do ato narrativo, concretizada pela presença indispensável de um narrador não-onisciente, situa o romance policial em oposição à produção romanesca que, com ou sem razão, chamamos de "romance realista". No século XIX, época da emergência de narrativa policial, assistimos também à consolidação do ideal realista: o da representação fiel da realidade, efetuada por uma narração neutra e natural. Procura-se dar a impressão de que o leitor se confronta com uma narrativa em si mesma transparente, capaz de assegurar o contato imediato entre linguagem e mundo através dessa pretensa "inexistência". É certo que a "naturalidade" perseguida pelo romance realista foi questionada pela literatura não policial dos séculos XIX e XX; porém, esse questionamento faz parte da própria especificidade do romance policial:

Na narrativa policial, é por definição que a narração não é natural. Ao contrário, ela somente está lá (como narrativa da investigação) na medida precisa em que é problemática (como narrativa do crime).²¹

O romance policial não é, então, como quer Hutcheon, "quase por definição" intensamente auto-reflexivo: ele o é, por

²⁰ Idem, ibidem, p. 11.

²¹ Idem, ibidem, p. 10.

definição. A particularidade paradoxal de existir para contar a ausência de uma outra narrativa é, afinal, o que sustenta o narcisismo textual do romance policial. Essa particularidade explica, de um lado, a frequência com que a narrativa se apresenta como explicitamente escrita, sob a forma de memórias, cartas, crônicas, relatórios policiais, e, de outro lado, que as referências intertextuais sejam numerosas — Holmes cita Dupin, Poirot cita Holmes, etc. Eisenzweig argumenta que,

Caracterizada pelo desejo frustrado de narrar (a ausência, o crime) e narrando essa frustração (ou seja, a investigação), a narrativa policial indica sua própria narração como tendo uma razão de ser precisa, essa razão estando contextualizada pela própria diegese. O romance policial (...) afirma, por definição, **genericamente**, ser somente uma componente do universo narrativo que ele elabora ao longo de suas páginas.²²

Parece-nos, porém, que o autor simplifica um pouco a questão, apresentando-nos somente o efeito final de uma estratégia textual que merece maior detalhamento.

Todorov já havia notado a frequência com que o narrador do romance de enigma reconhece estar escrevendo um livro. Ressalta, entretanto, que somente a história da investigação "leva em conta a realidade do livro", enquanto que a história do crime "nunca se confessa livresca"²³. Grivel, por sua vez, frisa que "o

²² Idem, *ibidem*, p. 11.

²³ TODOROV, *op. cit.*, p. 96.

romance policial, como tantas obras romanescas de todo gênero, tem necessidade de se proclamar veraz". A questão colocada pelo autor é a seguinte: por que a história (policial) se escreve necessariamente na perspectiva da História? Sua resposta é a de que a ficção assume esse disfarce para se legitimar, tomando emprestado à História a sua própria credibilidade:

A narrativa (policial) se torna acreditável, lisível, ao se desdobrar: de um lado, ficção; de outro, ficção que se preocupa em não aparecer como tal; a ficção só é aceita — como ficção, portanto! — pelo leitor se ela se recusa visivelmente a ser ficção.²⁴

O efeito final desse desdobramento, como observa Grivel (e como Eisenzweig havia mostrado), é o reconhecimento da ficcionalidade. Duplo efeito, aliás, pois "a (pretensa) historicidade da ficção força o reconhecimento da ficcionalidade da História"²⁵. É o que sugere a personagem de Dorothy Sayers, quando atribui uma ficcionalidade maior à "vida real" que à própria ficção, regida pelos parâmetros da verossimilhança.

Assim, se o romance policial não esgota a questão da representação da realidade na literatura, promove uma reflexão exemplar da complexa relação entre ficção e realidade e dos pares que daí se deduzem: ficção e História, verossimilhança e verdade. O fato de sua narração só existir em contradição, constituindo-se

²⁴ GRIVEL, op. cit., p. 242.

²⁵ Idem, ibidem, p. 243.

em uma questão de vida ou morte, explica por que a autoconsciência narrativa nele se impõe de maneira explícita.

É também sob a perspectiva do problema representado pela narração que se deve analisar a relação mantida pelo romance policial com seu leitor. Se o texto policial ao mesmo tempo "fabrica" o mistério e contém sua "decifração", só haverá um meio de impedir que o leitor se adiante a esse trabalho de auto-interpretação: enredando-o em um jogo de máscaras e pistas falsas. Esta é a contradição que a narrativa policial resolverá através de diversos procedimentos: se os índices forem realmente dados, o leitor atento ultrapassará o detetive e fechará o livro; se não forem fornecidos, a arbitrariedade da narrativa da investigação o decepcionará no momento da explicação final. Trata-se, então,

(...) de distrair a atenção do leitor, de enganá-lo, fornecendo-lhe os índices necessários e suficientes (...) de modo que ele não os perceba como tais, ou não se lembre deles (...).²⁶

O romance policial, em suma, assume abertamente a presença e a participação do leitor como condição de existência, explicitando, assim, o que Linda Hutcheon chama de realidade de toda leitura. Mas o próprio Robbe-Grillet, que tem um de seus romances analisados pela autora, não concordaria com essa interpretação. O metaficcionista revelou, em entrevista, que adota uma estratégia especial para assistir a filmes policiais: sair antes do

²⁶ EISENZWEIG, op. cit., p. 14.

fim, ou chegar depois do início. Quer assim romper com o "contrato" policial, que faz com que uma história plena de lacunas e con tradições seja reorganizada em um todo coerente:

O tipo de contrato do romance policial quer que a armadilha (piêge) seja completamente desmontada e que tenha desaparecido quando o texto termina. Ou seja, que ele tenha sido completamente analisado e desmontado, e remon tado, de modo que tenha-se tornado um objeto inofensivo.²⁷

É esse fechamento do campo interpretativo que, na opinião de Grivel, excluiria o gênero do âmbito da Literatura, pois esta não propõe um único sentido a ser desvelado por uma leitura hermenêutica.

No entanto, não podemos deixar de dar razão a Hutcheon. Mesmo que forneça uma solução irrefutável para o enigma, que proponha uma "verdade" a ser apurada, o romance de enigma não exclui a participação ativa (interpretativa) do leitor. A presença do de tective, que se encarrega de solucionar o mistério, não significa que o leitor assuma uma postura passiva. Ao contrário, ele se iden tifica com o detetive justamente para investigar por conta própria, na tentativa de evitar que seja enganado pela narrativa. Por outro lado, sua atuação efetiva vem impedir o fechamento do campo interpretativo: sendo a solução do enigma sempre a mais inesperada, o leitor é forçado a reconhecer um duplo sentido no

²⁷ ROBBE-GRILLET. Entretien. *Littérature*, cit., p. 20.

romance policial — aquele construído por ele, leitor, e o fornecido pelo texto. Assim, quando o romance **noir** subordina o mistério à intriga violenta, deixando o mistério sem resolução definitiva, vem apenas intensificar, explicitar uma abertura já contida no romance de enigma.

Enfim, se o romance policial é considerado uma literatura eminentemente contratual (característica que reforça seu caráter metalingüístico, já que todo texto, sendo uma produção, faz parte de um contrato), é porque sua duplicidade narrativa impõe determinadas necessidades formais. Delas surgem as convenções que, repetidas por uma imposição estrutural, tornam-se facilmente reconhecíveis. Nesse sentido, é preciso não subestimar o papel da intertextualidade no estabelecimento do pacto entre texto e leitor. A eficácia dessas convenções — tanto para a construção de um texto policial, quanto para o jogo que com elas é realizado pela literatura contemporânea — reside também no hábito de leitura adquirido pelo receptor, um longo aprendizado que se iniciou com as narrativas de Poe. Afinal, como diz Borges,

(...) se Poe criou o conto policial, criou, mais tarde, o tipo de leitor de ficção policial (...). Nós, ao lermos uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe.²⁸

²⁸ BORGES, Jorge Luis. O Conto Policial. In. _____. **Cinco Visões Pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1985. p. 37.

III - A GRANDE CILADA

O texto como armadilha

Ao apropriar-se da forma do romance policial, retomando uma tradição para reciclá-la, **Bufo & Spallanzani** se define, fundamentalmente, como uma releitura das regras, convenções e procedimentos do gênero. Não é ocasional, portanto, que a narrativa esteja pontilhada de referências à leitura e ao leitor, promovendo a tematização de uma questão que a estruturaliza.

O próprio romance policial, como indicamos¹, já traz a marca de uma forte consciência textual da presença e ação do leitor. A dramatização de uma leitura interpretativa situa-se no cerne da narrativa, no movimento mesmo que leva do enigma à decifração, no processo de reconstrução da história do crime efetuado pela história da investigação. Essa dramatização, porém, não revela a complexidade das relações estabelecidas entre texto e leitor: na verdade, ao mesmo tempo em que o romance policial se dota de um instrumento de auto-interpretação, impõe uma série de obstáculos ao trabalho interpretativo do leitor, a fim de impedir que este chegue, cedo demais, a uma posição de saber. A relação é, portanto, dupla e ambígua: exige-se do leitor a sua participação (um saber ler) e sua passividade (um não ler), seu interesse e sua ingenuidade. O texto policial constrói-se, em suma, como uma espécie de armadilha, o que explica por que, na expressão feliz de Shoshana Feldman, todo romance policial é "uma escola de suspeição, cuja lição é um aviso contra a leitura ingênua"².

¹ Ver o segundo capítulo desta dissertação.

² FELDMAN, Shoshana. De Sophocle à Japrisot, ou pourquoi le policier. *Littérature*. Paris, (49): 23-42, p. 32.

Em uma linha de análise semelhante, Borges desvela o mecanismo dessa relação perversa:

Há um tipo de leitor atual, o leitor de ficção policial. Esse leitor, que se encontra em todos os países do mundo e que se conta aos milhões, foi criado por Edgar Allan Poe. Suponhamos que não exista esse leitor, ou — algo talvez mais interessante — que se trate de uma pessoa distante de nós. Pode ser um persa, um malaio, um camponês, uma criança, uma pessoa a quem dizem, por exemplo, que **Dom Quixote** é um [romance] policial. Imaginemos que esse hipotético personagem tenha lido novelas policiais e comece a ler **Dom Quixote**. Que lê, então?

'Em certa região da Mancha, cujo nome não quero lembrar, não faz muito tempo vivia um fidalgo...' E já esse leitor está cheio de suspeitas, porque o leitor de [romances] policiais é alguém que lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial.

Por exemplo, se ele lê a frase 'Em certa região da Mancha...', naturalmente imagina que aquilo não aconteceu na Mancha. Depois: '... cujo nome não quero lembrar...' Por que Cervantes não quis lembrar-se? Porque, sem dúvida, Cervantes era o assassino, o culpado. Logo vem o resto: '... não faz muito tempo...' — possivelmente o que vier a acontecer não será tão aterrador quanto o futuro.³

Borges trabalha aí com a identificação entre o leitor e o detetive, que emerge das próprias convenções do romance de enigma. Van

³ BORGES. O Conto Policial. In: Op. cit., p. 32.

Dine já havia formulado essa correlação em suas famosas "20 regras do romance policial"⁴, a partir da idéia de que, sendo acima de tudo um jogo honesto, o texto policial deve fornecer chances iguais aos adversários que nele se confrontam (autor x leitor, criminoso x detetive). Uma dessas regras determina que os elementos essenciais à resolução do mistério não devem ser sonegados ao leitor — o que significa que este pode assumir o lugar do detetive e até mesmo se adiantar a ele.

Na base dessa disputa, encontramos uma curiosa concepção de leitura, em que a participação ativa do leitor o levaria a fechar o livro, antes que a narrativa chegasse ao fim. Porém, o jogo não é tão honesto quanto Van Dine sugere. Por ter concebido o romance policial como armadilha, e não como um jogo limpo, Poe dotou seu leitor de uma desconfiança especial. É o que mostra Borges, ao fazer com que sua hipotética personagem leia **Dom Quixote** e acabe por absolutamente não ler **Dom Quixote**. De fato, a estratégia da narrativa policial consiste justamente em conciliar efeitos de leitura com efeitos de não leitura: é preciso fornecer os índices e ao mesmo tempo, fazê-los passar despercebidos.⁵ Na multiplicação de pistas e de suspeitos, o leitor é pego na armadilha do texto, por força mesmo de seu muito desconfiar. Sua empreitada hermenêutica (como a de Dom Quixote), está, de início, fadada ao

⁴ O texto de Van Dine foi publicado em 1928 pela **American Magazine**, à qual não tivemos acesso. Suas regras, entretanto, foram citadas, em parte ou integralmente, por diversos autores. Aquelas em que nos baseamos são as de número 1 ("Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème") e 2 ("L'auteur n'a pas de droit d'employer, vis-à-vis du lecteur, des trucs et des ruses autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective"). Cf. NARCEJAC. **Une Machine à Lire**; le roman policier. Paris, Denoëll/Gonthier, 1985. p. 97.

⁵ Sobre a articulação de efeitos de leitura com efeitos de não leitura no romance policial, ver PEETERS, Benoît. Agatha Christie; une écriture de la lecture. In: DÄLLENBACH, Lucien e RICARDOU, Jean, org. **Problèmes Actuels de La Lecture**. Paris, Éditions Clancier-Guénard, 1982. p. 165-77.

insucesso, pois disso depende a sobrevivência da narrativa policial.

Assim, ao contrário do que possa parecer, o romance policial não se fundamenta numa estrutura de emboscada para o criminoso, mas para o leitor — a vítima contumaz dos blefes desse jogo de truques e artimanhas. Surpreendentemente, no entanto, este continua pagando para ver. Não deixa de ser paradoxal que uma das literaturas mais lidas do mundo seja aquela que trapaceia com seu leitor.

Retomando essa estrutura, **Bufo & Spallanzani** vem-se colocar, ao lado do romance policial, no âmbito do que poderíamos chamar de "literatura do logro do leitor". Nesse sentido, a representação do leitor e a funcionalidade das questões ligadas à leitura na trama de **Bufo & Spallanzani** — que serão analisadas a seguir — refletem um jogo com as convenções do gênero que faz parte de um determinado projeto estético, projeto esse que só pode ser apreendido a partir da noção do texto como armadilha.

O leitor cúmplice

A instauração do que Jean Rousset denomina de narratário diegético⁶ é um dos procedimentos mais eficazes de dramatiza-

⁶ Por "narratário diegético", Rousset designa o destinatário interno representado por uma personagem. Ressalte-se que, embora as figurações do narratário não o identifiquem com o receptor da obra, o autor chama a atenção para as possíveis relações existentes entre essa função narrativa e o leitor. Uma posição semelhante é adotada por nós neste trabalho. Cf. ROUSSET, Jean. La Question du Narrataire. In: DÄLLENBACH e RICARDOU, op. cit., p. 23-34.

ção da figura do leitor. Em **Bufo & Spallanzani**, tal narratário é construído a partir do caráter confessional que, pouco a pouco, o texto vai assumindo. Narrado predominantemente no passado, o romance constitui-se, basicamente, como um relato retrospectivo, obedecendo à configuração típica do policial de enigma. Porém, intercalados no primeiro e último capítulos, existem três segmentos narrativos que, na forma de diálogo, transcorrem-se no presente. Neles, articulando dois núcleos temáticos que percorrem toda a obra, o narrador conta para Minolta as peripécias de seu romance com Delfina e as dificuldades que enfrenta para escrever seu novo livro. No último segmento, que fecha a narrativa, Gustavo Flávio enfim confessa ao narratário a autoria do crime (ainda que advogue a tese da inculpabilidade moral). Minolta representa, assim, um tipo especial de leitor, aquele postulado pelo relato confessional de Gustavo Flávio.

Aparentemente, a relação entre esse leitor e aquele instituído pelo romance policial seria de oposição: de um lado, teríamos a confiança inspirada por uma narrativa que se coloca sob a égide da sinceridade; de outro, a desconfiança de que nos fala Borges. Essa oposição é reforçada, ainda, pela dificuldade de se inserir a confissão no modelo de leitura construído pelas análises tradicionais do gênero. De fato, a confissão vem romper o equilíbrio da disputa, privando o leitor da possibilidade de descobrir, por conta própria, a "chave" do enigma. É pensando nessa posição de desvantagem em que o leitor é colocado, quando certos elementos se imiscuem no universo lógico do romance de enigma, que Van Dine formula sua regra de número cinco, postulando que "o culpado deve ser determinado através de uma série de deduções, e não por acidente, acaso ou confissão espontânea"⁷.

⁷ VAN DINE, apud NARCEJAC, op. cit., p. 98.

Se quisermos ser mais exatos, porém, é preciso reconhecer que a confissão não vem apenas romper um equilíbrio: ela desativa a própria disputa. Antes de tudo, porque a desconstrói em seu princípio fundamental, uma vez que, onde há confissão, já não existe culpado e, principalmente, não há lugar para o processo de decifração do mistério.⁸ Por outro lado, cria-se um espaço de cumplicidade incompatível com a idéia de rivalidade: aquele que escuta (lê) uma confissão fica irremediavelmente implicado naquilo que lhe foi confiado. Pouco importa a resposta que será dada à interrogação com que Gustavo Flávio fecha/abre sua narração:

Se você quiser eu vou agora mesmo contar tudo ao Guedes, vou me entregar à polícia. A vida para mim já não vale mais nada. Você quer? Anda, diga. (B&S, p. 367)

Qualquer que seja a resposta, ela não será capaz de restituir uma inocência para sempre perdida; a escuta — a leitura — é irreparável. Pelo simples fato de se fazer ler, o texto implica o leitor em uma situação — a da narrativa —, da qual já não pode mais escapar, tornando impossível o retorno a uma posição de ignorância, de surdez, de exterioridade.⁹

⁸ É preciso fazer distinção entre a confissão "espontânea", pertinentemente detectada por Van Dine como problemática, e um outro tipo de confissão, muito freqüente, por exemplo, nas narrativas de Conan Doyle. Esta não traz problemas, uma vez que resulta da investigação do detetive, que elabora uma hipótese de explicação para o mistério e a apresenta ao acusado, a quem resta apenas confirmá-la através da confissão.

⁹ Ver, a respeito, BROOKS, Peter. *Constructions Psychanalytiques et Narratives. Poétique*. Paris, (61): 63-74, 1985.

Porém, ao contrário do que sugere o modelo da leitura como disputa, a cumplicidade também faz parte do contrato firmado pelo romance policial. "O leitor deseja sempre acreditar que pode (ou teria podido) encontrar a solução", observa Benoît Peeters; entretanto, também "deseja não adivinhá-la"¹⁰. Tanto é assim, que uma explicação que recorre a indícios não fornecidos durante a narrativa é tão decepcionante quanto um enigma mal elaborado, que se deixa desvendar antes do momento oportuno. O texto, voltamos a insistir, deve cumprir uma dupla tarefa: ao mesmo tempo fornecer os dados indispensáveis à resolução do mistério e impedir que o leitor se adiante ao trabalho textual de auto-interpretção. Adotando mecanismos de não leitura, a narrativa configura-se não apenas como um desafio ao leitor, mas faz com que este, não reconhecendo determinados índices, compactue com a própria sobrevivência do texto.

Um desses mecanismos consiste na leitura rápida que caracteriza o gênero, eleita por nosso narrador como sendo a mais adequada:

(...) depois de ler algumas páginas apenas, o tira dormiu. Meu livro funcionava como um soporífero, para ele. Guedes não era o meu leitor ideal. Meus livros devem ser lidos com sofreguidão, sem interrupção (...). (B&S, p.43)

Tal leitura, sem dúvida, responde às necessidades da atuação de Gustavo Flávio no papel de assassino, pois evita uma outra, mais

¹⁰ PEETERS, op. cit., p. 166.

atenta, que o colocaria sob suspeita. Mas, sobretudo, revela que **Bufo & Spallanzani** deseja ser lido como um romance policial. Para tal, e através do mesmo procedimento que expressa a demanda do texto por uma leitura confiante, constrói-se também a figura do leitor-detetive.

O leitor adversário

Colocando lado a lado o acaso (ou o acidental) e a confissão, Van Dine desmerece a diferença entre os efeitos produzidos por esses elementos no romance policial. O acaso, ainda que decepcione o leitor, não impede que, ao final da narrativa, o enigma seja devidamente esclarecido. A confissão, ao contrário, deixa o mistério em aberto. Sua resolução passa a ser uma "questão de fé", de crença em uma versão plausível, mas não provável, no sentido de poder ser corroborada por provas suplementares. Esse elemento, aparentemente expúrio ao universo do romance policial, evidencia aquilo que é próprio a todo enigma literário: sua natureza estritamente textual. Em **Bufo & Spallanzani**, a confissão do narrador faz com que o mistério esteja ligado a uma questão rigorosamente narrativa — é porque o criminoso é o narrador que não suspeitamos dele. Por essa mesma razão, a versão de Gustavo Flávio deve necessariamente ser posta em dúvida. Conseqüentemente, o texto requer a interferência do leitor criado na escola de Poe, que, desconfiado, empreende uma releitura crítica, fazendo a triagem dos dados fornecidos e indo mais além das aparências.

A demanda pela ação do leitor-detetive se apresenta de modo mais explícito no discurso do narrador, que levanta uma série de dúvidas sobre sua própria confissão. Assim, ao mesmo tempo em que Gustavo Flávio adota francamente uma "retórica da verdade", procurando convencer o narratário — e por extensão o leitor — de sua sinceridade, empreende um movimento contrário, de desconstrução da "ilusão de real" efetivada por tal retórica.¹¹

Esta fundamenta-se, principalmente, na atribuição à narrativa de um caráter memorialista, na promessa, aí contida, de oferecer o relato verídico de uma experiência vivenciada. Por outro lado, a articulação entre narrativa de memórias e romance policial retoma uma tradição do próprio gênero, que logo percebeu que a estrutura dual que o caracteriza implica a perspectiva memorialista: a forma retrospectiva das memórias adequa-se perfeitamente ao trabalho de reconstrução do passado (a história do crime) realizado pela história da investigação.¹² Foi a partir dessa correlação que se consolidou a imagem do narrador insuspeitável, que rememora e registra as aventuras do detetive para a posteridade, formando as duplas que são a marca registrada do romance policial clássico (Dupin e seu companheiro anônimo, Sherlock Holmes e Watson, Poirot e Hastings, etc). É também no âmbito do registro, do documental, que Gustavo Flávio, fazendo ressoar as vozes da tradição e capitalizando a imagem do narrador confiável, procura situar sua narração:

¹¹ Os conceitos de "efeito de real" e "ilusão referencial" são desenvolvidos por Barthes em ensaio intitulado "O Efeito de Real". Cf. BARTHES et alii. **Literatura e Realidade**, cit., p. 87-96. Veja-se, também, RIFATERRE, Michel. *A Ilusão Referencial*. In: BARTHES et alii, op. cit, p. 99-128.

¹² A questão da relação entre memória, ficção e romance policial é desenvolvida no último capítulo desta dissertação (ver. p. 91-4).

(...) isto, repito, não é um romance (...) As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema — nada de mentiras, estabeleci logo. (B&S, p. 257)

Ora, a ilusão referencial guardada pelo estratagema retórico é a condição primeira para a aceitação da sinceridade da confissão de Gustavo Flávio: é preciso, antes de tudo, que se acredite em uma anterioridade externa ao texto, para que este seja tomado como rememoração fiel e imparcial dos fatos testemunhados. Não se trata, portanto, de um desejo do texto de "ser o real", mas de uma necessidade estratégica do narrador-assassino.

Isso fica muito claro quando todo o conjunto legitimador da confissão é colocado em dúvida — ao reconstituir os episódios de seu "passado negro", o narrador reconhece a impossibilidade de fazê-lo fielmente, uma vez que a memória é habitada pelo esquecimento, e as fronteiras entre verdade e mentira não são mesmo muito nítidas. Dessa maneira, toda a narrativa é colocada sob suspeição, uma vez que, concebida como memórias, mas realizada como romance policial, nela a recuperação do passado do narrador implica — ou está implicada — na reconstituição da história do crime. Confessando-se incapaz de cumprir o que promete e dele se espera — a verdade, a exorcização do anátema que recai sobre os memorialistas¹³ —, o narrador cede o comando do jogo ao leitor, que deve decidir sobre a versão correta para o caso Delfina Delamare.

¹³ Para uma discussão teórica consistente sobre as implicações ficcionais na narrativa de memórias, ver MIRANDA, Wander Melo. Contra a Corrente; a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo, USP, 1987. (Tese de doutorado inédita).

Embora essa representação de leitor corresponda, em parte, àquela contida na própria figura do detetive clássico, dela se diferencia, já que o desfecho da trama torna inútil uma leitura hermenêutica em busca de um sentido único, de uma resposta definitiva e inquestionável para o enigma. A ambigüidade, introduzida pelo recurso ao modelo confessional, impede que se saiba se Gustavo Flávio se aproveita, ou não, de sua condição privilegiada de narrador para se inocentar. O fato é que o leitor não encontra, mesmo numa releitura atenta, indícios suplementares que caucionem ou refutem de modo cabal a versão apresentada.

E é justamente nesse momento de frustração de expectativas — em que o enigma resiste à decifração — que os dois tipos de leitores delineados pelo texto finalmente se encontram, capturados numa mesma armadilha.

A captura de um aliado

É preciso ter em vista que, negando-se a oferecer a explicação final do mistério, **Bufo & Spallanzani** não se limita a frustrar as expectativas do leitor, mas estabelece com ele o compromisso de assumir as funções de detetive e narrador. Cabe-lhe, agora, submeter a versão de Gustavo Flávio à investigação e dar continuidade à narrativa.

Dessa forma, se é possível ler contra ou a favor da personagem do assassino, em relação ao narrador o texto impõe uma mes

ma postura: o leitor se configura, em ambos os casos, como um aliado na sua construção. No ponto de interrogação em que Gustavo Flávio nos entrega a narrativa, delineiam-se duas aberturas: a do enigma a várias respostas possíveis, e a do texto, que exige a participação efetiva do leitor. A consequência é clara: integrado compulsoriamente à narrativa, como a personagem e o co-autor que deveras é, a função textual do leitor fica definitivamente explicitada.

Como era de se esperar, essa integração — elucidada pela permutabilidade de funções entre as diversas instâncias narrativas — está também dramatizada no interior do texto. O capítulo "O Refúgio do Pico do Gavião" é particularmente interessante a esse respeito, pois encena exaustivamente a leitura como participação ativa, através da troca de papéis entre Gustavo Flávio e as demais personagens, que se revezam nas funções de narrador e leitor. Chamamos atenção especialmente para a passagem em que o narrador lê para Minolta a história escrita por Roma, saltando trechos descritivos, resumindo, enfim, elaborando um novo texto, do qual não se consegue mais definir a autoria — se de quem escreve, se de quem lê (B&S, p. 287-97).

A disseminação da instância autoral no nível da enunciação corresponde à diluição da questão da autoria do crime, efetuada, a nível do enunciado, pelo tema da eutanásia.¹⁴ A problematização da autoria se dá ainda através do recurso ao modelo confessional, que, como vimos, desloca a questão clássica do "quem ma-

¹⁴ Ver, a respeito, FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. O Assassino é o Leitor. **Matraga**. Rio de Janeiro, 3 (4/5): 20-6, 1988. p. 25. "[Em **Bufo & Spallanzani**], a motivação amorosa também dilui a autoria - matar por amor, a pedido do ser amado, pode ser considerado um ato de misericórdia, caso em que não há crime e, portanto, não há autor".

tu" para a da confiabilidade, ou não, da versão do narrador, ressaltando o caráter textual do enigma.

Ao recusar-se a oferecer a palavra final, **Bufo & Spal lanzani** reenvia-se tão somente a sua releitura, num movimento que cessará apenas quando se perceber que o único mistério a ser desvendado está na maneira como é narrado. Remetendo-se a si mesmo, o texto não se constitui, portanto, apenas como um meio, mas como o próprio fim da investigação. Encena-se, assim, o logro a que é submetido todo leitor de romances policiais, que procura, a cada livro, descobrir o culpado de um crime cuja autoria só pode ser atribuída ao próprio texto e na qual, ironicamente, está também implicado.

Enquanto se dá a ler como romance policial, **Bufo & Spal lanzani** promove uma rigorosa reflexão sobre si mesmo e a série literária em que se insere, arquitetando seu golpe de mestre: o leitor perceberá, tarde demais, que se trata de um romance policial em que, curiosamente, muito pouco se descobre e o detetive é derrotado. Já terá, então, mordido a isca.¹⁵

Sócios no crime: para além da decepção

Por seduzir (com sua intriga policial) e, ao mesmo tempo, burlar expectativas (realizando-se como metaficção), **Bufo &**

¹⁵ Sobre o uso do romance policial como isca para atrair o leitor, ver ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Trad. Letiza Zini Antunes e Álvaro Lorentini. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Spallanzani herda e intensifica a relação ambígua do romance policial com seu leitor. Possibilita, assim, a consecução de dois projetos, aparentemente contraditórios, enunciados por seu narrador.

Por um lado, a apropriação do modelo do texto policial garante o acesso ao grande público, uma preocupação que não é formulada em termos morais (até que ponto, para ser vendável, um escritor se vende?), mas que diz respeito à própria possibilidade de sobrevivência da literatura, que, para existir, precisa ser lida:

O escritor é vítima de muitas maldições [diz Gustavo Flávio] mas a pior de todas é ter de ser lido. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação (...) Assim como o teatro não se salvará com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros 'Finnegans Wake' (B&S, p. 177)

Por outro lado, essa consciência da dependência em relação ao mercado consumidor não indica uma reverência ao gosto do público: não se fala em concessão, mas em conciliação. Gustavo Flávio quer que seu texto seja acima de tudo legível, de fácil acesso, mas sente esse compromisso como uma dificuldade:

Voltei para meu quarto e tentei escrever Bufo & Spallanzani. Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como **Trápola**. 'Não

inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem'. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que **não** quer o novo, sabe, **contrario sensu**, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto. (B&S, p. 170)

Por não pretender ir ao encontro do leitor tal como ele é, harmonizando-se com suas expectativas, mas atraí-lo para uma experiência de transformação, em **Bufo & Spallanzani**, o gênero policial é usado como isca: maneira artilosa de dar ao leitor o que ele não quer, ainda que acredite estar recebendo somente o que quer. Se o modelo do romance policial revela-se aí como um instrumento de aprendizagem particularmente produtivo é porque também **Bufo & Spallanzani** consiste, sobretudo, em uma armadilha preparada para o leitor.

O chamado "leitor ingênuo", contudo, não será o único e, às vezes, nem mesmo o mais ludibriado dos leitores. À análise crítico-interpretativa, o texto reserva algumas artimanhas, começando pelo questionamento de uma de suas tentações, a da classificação. Poder-se-ia, sem dúvida, defini-lo como um texto metaficcional que se utiliza do modelo do romance policial para iniciar seu leitor nos meandros da teoria literária. A narrativa, porém, nos coloca um paradoxo.

Como metaficção, **Bufo & Spallanzani** é um texto que fala demais, discute suas regras de escrita, comenta personagens, esta

belece relações entre as cenas e as histórias, enfim, que designa, de antemão, as "chaves" de sua leitura. Entretanto, não deixa por isso de ser ainda um romance policial: apesar de romper com suas principais convenções, preserva o enredo e a estrutura dual, lacunar, característica do gênero. Como bons herdeiros de Poe, não deveríamos ver algo de suspeito no modo ostensivo com que a narrativa oscila entre o muito falar, suscitado por seu esforço incansável de auto-reflexão, e o falar de menos, necessário à construção do enigma policial?

Sob pena de cair na armadilha preparada pelo narrador, não se pode desconsiderar a perspectiva inversa. A primeira consequência dessa inversão é a de tornar evidente que a metaficcionalidade tem uma função efetiva na própria trama policial. Com seu falar demais, o narrador acaba por desviar a atenção do leitor-detetive. Sua "compulsão falastrã" trabalha a seu favor; seu falar excessivo é uma maneira de sustentar o mistério em torno da identidade do assassino (não por acaso, ele mesmo).

Ademais, todo romance policial é, em certa medida, prolixo. Embora dê a impressão de que sua narração não deixa espaço para o acaso ou o excesso, de que cada detalhe possui caráter de necessidade, toda pista fornecida concentra as possibilidades de indicar a solução do mistério ou de servir como mero embuste. O excesso de **Bufo & Spallanzani** insere-se na problemática do fornecimento de índices, na tarefa contraditória de uma narrativa lacunar que deve conter a decifração de seus vazios. O texto policial, em suma, não vive apenas de sua capacidade de esconder, mas também de mostrar. Nesse sentido, o romance de Rubem Fonseca não faz mais do que intensificar um traço constitutivo do gênero.

A face de **Bufo & Spallanzani** é, portanto, irredutivelmente ambígua: a narrativa se apresenta, simultaneamente, como me

mórias, romance policial e ensaio teórico. Uma dimensão não elimina as outras, elas se articulam e se apóiam mutuamente.¹⁶ Não estamos no domínio do isso ou aquilo, mas do isso e aquilo. Tanto a afirmativa de que o lado falante do texto (seus procedimentos metaficcionais) é usado como despiste, quanto a de que o modelo do romance policial constitui apenas um pre(-)texto para que a narrativa fale sobre si mesma e sobre o modelo a que recorre são igualmente válidas.

Em todo caso, é preciso evitar a armadilha instaurada por esse excesso, que pode nos levar a acreditar que o discurso metaficcional do narrador seria um auxiliar confiável, insuspeito, para a leitura crítico-interpretativa. A presença prolixa do narrador tende a tornar confortável a paráfrase, convida a tentativas mais ou menos bem sucedidas de reorganização, num todo coerente, do já dito, daquilo que está inscrito na superfície. Na tentativa de evitar essas ciladas é que, sem desconsiderar a prolixidade do texto, mas também sem nos entregarmos a ela, optamos por investigar os mecanismos que legitimam esse excesso e sua articulação com os procedimentos característicos do romance policial.

¹⁶ Uma análise dessas três dimensões, sob um enfoque diferente (privilegiando a vertente memorialista), pode ser encontrada em GOMES, Ângela Maria Dias de Brito. **Identidade e Memória**; os estilos Graciliano Ramos e Rubem Fonseca. Rio de Janeiro, UFRJ, 1989. (Tese de doutorado inédita).

IV - OS ARDIS DE UM HÁBIL ESTRATEGISTA

Um narrador que sabe demais

A oscilação, em **Bufo & Spallanzani**, entre uma narrativa ora excessiva, ora faltosa, corresponde a uma variação bem marcada do foco narrativo, que alterna narrações em primeira e em terceira pessoa. Esse procedimento é introduzido ainda no primeiro capítulo, justamente em um episódio-chave da trama policial. Abandonando a narração em primeira pessoa, Gustavo Flávio assume a onisciência da terceira pessoa para descrever as circunstâncias em que o corpo da vítima foi encontrado e o início das investigações do detetive. O retorno à primeira pessoa traz a denúncia do artifício:

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 da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Quanto a Delfina Delamare, bem, quanto a Delfina Delamare ... (B&S, p. 22)

Dessa maneira, o narrador não só chama a atenção para a alternância do modo narrativo, como problematiza a visão onisciente de que é capaz, ao mesmo tempo negando-a e reiterando-a. Essa problematização, como vimos, é um dos efeitos do jogo entre presença e ausência narrativa que estrutura o romance policial.

Ela emerge do próprio fato de que, para sobreviver, o texto precisa criar uma zona de sombra e ambigüidade, recorrendo a um ponto de vista sempre parcial, necessariamente não onisciente. Mas o que é interessante em **Bufo & Spallanzani** é que essa problematização se encontra acentuada e explicitada, cumprindo uma função estratégica no texto.

Três aspectos são importantes na passagem citada. Primeiro, a narração em terceira pessoa é introduzida no momento mesmo em que a narrativa lacunar do crime começa a ser composta. Segundo, Gustavo Flávio limita os poderes de sua onisciência justamente em relação ao detetive e à vítima (mas deixa, aqui, uma pista, ao insinuar que sabe mais do que conta a respeito de Delfina). Por último, a onisciência permite ao narrador, como ele mesmo faz questão de declarar, contar incidentes que não presenciou.

Todos esses pontos são importantes porque estão ligados à posição paradoxal do narrador, como autor do crime que narra. Em oposição ao narrador tradicional do romance policial, Gustavo Flávio é, literalmente, aquele que sabe demais. O narrador-assassino evidencia a exigência de um manejo hábil do jogo entre o dito e o não dito, e a narrativa que utiliza esse tipo de narrador pode empregar vários procedimentos para contornar esse excesso de saber. Em **Bufo & Spallanzani**, a alternância do modo narrativo serve a esse propósito.

Por meio dessa alternância, instaura-se um **relais** de narração¹ com dupla função. Por um lado, a impessoalidade da ter-

¹ A análise do narrador-**relais** (narrador-substituto) e suas funções no gênero fantástico é desenvolvida por Bellemin Noël no ensaio "Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gauthier)". In: **Littérature**. Paris, 8: 3-23, 1972. O autor observa que, no fantástico (pelo menos na sua forma tradicional), existe a necessidade de a narração ser mediada — ela deve ficar a cargo ou de uma outra personagem que não aquela que participa diretamente dos episódios, ou de um "eu" já distanciado temporalmente dos acontecimentos. A semelhança na construção e nas funções exercidas pelo **relais** no fantástico

ceira pessoa e o limite imposto à onisciência que tradicionalmente a acompanha permitirão a Gustavo Flávio assumir uma posição distanciada, para narrar de fora, do exterior, as ações ou sentimentos das personagens, em especial os do detetive e os da vítima. Criam-se, assim, as condições necessárias para a introdução de lacunas na narrativa. Por outro lado, o narrador tem de assumir uma certa onisciência, a fim de poder contar incidentes não presenciados por ele, colocando o leitor a par das investigações do detetive.²

Existe, porém, um outro elemento complicador para a atividade narrativa, uma vez que o excesso de saber do narrador-assassino é reduplicado pelo fato de ser ele um escritor — conhecedor, portanto, do difícil ofício do narrar. A atribuição a uma personagem de uma atividade análoga ou idêntica à que a constitui é o primeiro passo dado pelo texto na construção do que, em **Le Récit Spéculaire**, Dällenbach chama de "substituto autoral", ou seja, de uma personagem através da qual a narrativa promove a **mise en abyme** de sua "instância produtora" (expressão forjada para se referir ao "autor implícito", ou, se quisermos, ao "inconsciente do texto")³. Mas Gustavo Flávio não se apresenta apenas como personagem do ficcionista; ele é também o narrador-autor do livro que temos em mãos e que porta, na capa, o nome de Rubem Fonseca.

¹ (cont.)

e no romance policial indica uma proximidade entre os dois gêneros — que não por acaso emergem de uma fonte comum, as narrativas de Poe — ainda não explorada com profundidade.

² Em *O Assassinato de Roger Ackroyd* (1925), Agatha Christie resolve esse problema fazendo com que o narrador-assassino ocupe o lugar de Hastings no papel de amigo confidente do detetive. Podemos, assim, acompanhar as investigações de Poirot (que terminarão por forçar o narrador a reconhecer a autoria do crime).

³ Cf. DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire*. Paris, Seuil, 1977. p. 100-3.

A identificação autor-narrador gera um interessante movimento: ao mesmo tempo em que a instância produtora se faz representar no texto, explicitando-se, dele se distancia, encoberta por um narrador ao qual é delegada a autoria. Se essa distância sugere a natureza ficcional do autor — seu anonimato essencial —, a presença dessa máscara oferece ao texto um instrumento de reflexão sobre o processo de enunciação. Através desse *relais*, são introduzidas no romance as reflexões estéticas que esclarecem sua trama, construção e propósitos.

Em relação à trama policial, a identificação narrador-autor vem claramente legitimar o discurso metafictional do narrador, que está ali desviando a atenção do leitor-detetive. Porém, ao assumir o excesso de saber que diz respeito, agora, ao como narrar, Gustavo Flávio corre o risco de que o leitor desconfie de sua estratégia narrativa, deduzindo, daí, seu papel no caso Delfina Delamare. Se Guedes demora a descobrir a relação entre a vítima e o narrador, apesar de contar com um índice textual óbvio — o livro do escritor encontrado no carro de Delfina é sugestivamente intitulado *Os amantes* —, o leitor poderia desvendar o mistério a partir das marcas textuais de sua perícia narrativa. Mas este não é um texto ingênuo; ele recorrerá a vários procedimentos a fim de que o excesso de saber — aqui representado pelo substituto autorial — seja novamente contornado.

Um deles constitui-se no próprio desdobramento do narrador - autor em personagem e a correspondente variação do foco narrativo. Outro artifício consiste em retardar o reconhecimento da autoria do texto pelo narrador. Sabemos, desde o início, que Gustavo Flávio está às voltas com a criação de seu novo romance — também intitulado *Bufo & Spallanzani* —, mas somente no último capítulo ele assume estar efetivamente escrevendo a história do cri

me e de sua investigação (cf. B&S, p. 257: "as memórias como estas que escrevo"). O narrador sugere, ainda, uma perda gradativa do controle sobre a narração, e, a partir de uma determinada altura, o texto começa a ser pontilhado pela expressão "acho que já falei sobre isso" (cf., por exemplo, B&S, p. 208, p. 217, p. 287). Talvez o procedimento mais significativo seja mesmo o de apresentar o narrador como um "prolífico" escritor de **best-sellers** que, pela primeira vez em vinte anos de intensa produtividade, enfrenta dificuldades para escrever.

Esta última estratégia, porém, produz ainda dois efeitos. De um lado, reforça o suporte do discurso metaficcional — não conseguir escrever oferece uma ótima oportunidade para se falar sobre o escrever —; de outro, constitui-se como um novo ponto de articulação do eixo que desdobra o narrador-autor em personagem do assassino.

Ora, o romance policial estrutura-se em torno justamente de uma dificuldade de narrar, de um jogo truncado entre o dito e o não dito que envolve de mistério a história do crime. Não por acaso, portanto, duas perguntas paralelas, mas convergentes, regem a construção do enigma em **Bufo & Spallanzani**. A primeira — quem matou Delfina Delamare? — emerge da investigação policial ca; a segunda — por que Gustavo Flávio não consegue escrever seu novo romance, **Bufo & Spallanzani**? —, da investigação metaficcional promovida pelo texto. Parece-nos claro que uma pergunta responde à outra.

Duplamente problemática, a narração parece, assim, estar fadada ao insucesso: cumprindo seu papel de narrador, preenchendo as lacunas da história do crime após tê-las construído, Gustavo Flávio falhará em seu papel de criminoso, correndo ainda o risco de tornar-se o assassino de sua própria narrativa, ao fazer

cessar o jogo entre o dito e o não dito. É, pois, como um narrador cindido que ele participa do texto, equilibrando-se na tensão entre o desejo de narrar — função ou desígnio por si só extremamente perigoso num romance policial — e o desejo de não se denunciar. E se ele desarma as armadilhas colocadas pelo ato narrativo através de múltiplos desdobramentos — que lhe permitirão substituir o ponto final, na narrativa da investigação, pelo ponto de interrogação —, será também com múltiplas faces que se constituirá como personagem.

Máscaras e álibis

Um nome falso é apenas o indício mais evidente da ambigüidade de Gustavo Flávio — pseudônimo forjado em homenagem a Gustave Flaubert.⁴ A idéia do texto como disfarce emerge já nessa máscara literária, atrás da qual se esconde o "passado negro" de Ivan Canabrava. Mas, como "on ne peut plus changer un personnage de nom que de peau" (B&S, p. 213), a dupla identidade Ivan-Gustavo faz-se acompanhar por outras transformações: o "homem magro,

⁴ Seria interessante analisar B&S a partir do jogo com as convenções e procedimentos do romance realista, explorando a identificação de Gustavo Flávio com Flaubert. Tal análise teria muito a dizer sobre a intertextualidade mantida com *Madame Bovary*. Um dado importante a ser levado em consideração é fornecido por Vargas Llosa, que, em *A Orgia Perpétua*, e baseado em outros comentadores, revela o nome das pessoas envolvidas no caso em que Flaubert ter-se-ia inspirado: o cirurgião Eugène Delamare e sua segunda esposa, Delphine. Circunstâncias misteriosas ou escandalosas cercam a morte de Delphine, cujo atestado de óbito não indica a *causa mortis*, o que deu margem ao boato de que teria-se suicidado. Cf. VARGAS LLOSA. *A Orgia Perpétua*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979. p. 74-5.

frugal e virgem" de ontem é a imagem oposta do sátiro de hoje, li bertino e glutão. Figura emblemática do insaciável apetite sexual de Gustavo Flávio (que, por sua vez, mascara-se na forma do apetite gastronômico), a personagem mítica do sátiro percorre toda a narrativa. Limitar-se, porém, a um nível mais imediato dessa identificação, fundamentada explicitamente na lubricidade, levaria a desconsiderar outras relações que merecem ser investigadas.

Semideuses silvestres, habitantes das florestas, os sátiros, metade homem, metade bode, pertencem ao registro do grotesco, não só por terem o corpo marcado pela heterogeneidade, mas por exibirem sem pudor a desproporção de um "membro viril exageradamente grande" — heterogeneidade e desproporção que se contra põem à harmonia das belas formas. A essa desarmonia, corresponde um apelo sexual desregrado, uma natureza maliciosa e lúbrica, que os leva a perseguir "com seu amor as Ninfas dos bosques", cuja fu ga sugere bem o temor causado pela força indomada da volúpia.⁵

Por essa descrição, seríamos tentados a estabelecer uma relação direta entre animalidade e sexualidade. Pecaríamos por de satenção: a questão central está na desmedida. Desmedida na forma, na sexualidade desenfreada, que revelam, no sátiro, um não domínio sobre si mesmo. Em outras palavras, reencontramos a problematização do excesso, traço que, como vimos, caracteriza Gustavo Flávio também como narrador. Problematização que de novo nos remete à ambigüidade: identificando-se com os sátiros, a personagem re veste-se da duplicidade inerente à figura mitológica, que partici pa, simultaneamente, do registro do humano e do animal.

Por outro lado, não se pode desvincular a imagem dos sátiros da figura de Dioniso — a cujo cortejo estão integrados —,

⁵ Cf. GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo, Cultrix, 1983. p. 274.

e, em consequência, do problema dos deuses mascarados. Segundo Jean Pierre Vernant, essencialmente três Poderes do Além são figurados por máscaras: Ártemis, Gorgó e Dioniso. Todos esses deuses, segundo modalidades próprias, relacionam-se com a alteridade. Ou seja, dizem respeito "à experiência que os gregos tiveram do Outro, nas formas que lhe atribuíam"⁶. Assim, Ártemis, como divindade das margens, opera sempre nas fronteiras, delimitando os domínios da selvageria e da civilização, na caça e na guerra, ou preparando para as transições necessárias, da juventude à idade adulta, da menina à mulher, do adolescente ao homem. Ártemis, em suma, não representa a alteridade absoluta; ao contrário, assegura a passagem "do outro ao mesmo", garantindo a integração de todos à ordem social, à vida civilizada, à comunidade cívica da pólis.

É na máscara de Gorgó que se estampa a extrema alteridade, o absolutamente outro que é a morte. Essa alteridade opera em um eixo vertical: "já não diz respeito aos primeiros tempos da existência nem às longitudes do horizonte civilizado"⁷. Com Gorgó, o homem é arrancado de sua vida e, portanto, de si mesmo. Dioniso, enfim, também opera o desalojamento do homem em relação a si, mas de maneira diversa:

Com Dioniso, a coisa é outra: temos, aqui, em plena vida, nesta Terra, a súbita intrusão de algo que nos afasta da existência quotidiana, do andamento normal, de nós mesmos: o disfarce, a mascarada, a embriaguês, a represen-

⁶ VERNANT, Jean-Pierre. **A Morte nos Olhos**. Rio de Janeiro, Zahar, 1988. p. 12.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 37.

tação, o teatro, enfim o transe, o delírio do êxtase. Dioniso ensina ou obriga a ser outro, e não mais o que se é normalmente, a enfrentar, já nesta vida, (...) a experiência da evasão para uma desconcertante estranheza.⁸

Deus das orgias, dos desregramentos, Dioniso é uma divindade estrangeira, menos por não ter origens gregas do que por questionar seus valores fundamentais. O êxtase orgiástico vai de encontro ao princípio apolíneo da medida, da harmonia, proporção e ordem, que deve guiar também as emoções do homem grego. A experiência dionisíaca, transe e delírio sagrados, representa uma dissolução da consciência, pelo arrebatamento de uma emoção capaz de levar ao esquecimento de si. Desintegração do eu, negação do indivíduo e da subjetividade⁹, o êxtase dionisíaco é uma experiência de transformação — **metamorphosis**.

No cortejo de Dioniso não há lugar para a concepção do uno, do indivíduo imutável e indivisível: se ele nos ensina a ser outro, o outro que em nós habita, é porque o um é já múltiplo, fragmentado, mutável e permutável. É isso o que está inscrito no corpo heterogêneo do sátiro: a possibilidade do Mesmo ser também Outro.

A máscara, em sua conotação de alteridade, reenvia-nos a uma questão fundamental para a construção da personagem romanesca policial. Como acontece com o narrador, as personagens respon-

⁸ Idem, *ibidem*, p. 13. A expressão usada por Vernant, que se refere à experiência da alteridade como sendo a de uma "desconcertante estranheza", reflete o diálogo que seu texto mantém com o ensaio de Freud que analisa o problema do duplo. Ver FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. v. 17. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 275-318.

⁹ Cf. MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro, Rocco, 1984. p. 24-7.

dem a certas necessidades inerentes à dupla narrativa. De acordo com a lógica do engodo que rege o romance policial, também elas funcionam como um meio de sustentar o mistério em torno da identidade do criminoso. Trata-se, ainda, de induzir o leitor ao erro, fornecendo-lhe uma série de leituras diferentes da mesma história:

(...) é preciso que as suspeitas sejam 'moduladas', e que cada personagem seja, alternadamente, inocentada, depois acusada, depois novamente inocentada. (...) [Acumulam-se] provas contra X. Mas, quando tivermos certeza da culpabilidade de X, um novo raciocínio demonstra que Y é o verdadeiro assassino.¹⁰

As personagens funcionam, portanto, como índices, e, en quanto tal, são necessariamente ambíguas: apresentando-se como su perfícies vazias, nelas se pode inscrever tanto a máscara da culpabilidade quanto a da inocência. Em **Bufo & Spallanzani**, essa ambigüidade é explorada ao limite. Todas as personagens são marcadas pela duplicidade, que é indicada já em seus nomes ou em certas particularidades de seus hábitos ou atitudes.

Assim, em um diálogo aparentemente despretensioso, fica mos sabendo que o presidente da Associação Brasileira de Proteção aos Anfíbios não se chama "Cerezo, como o jogador de futebol", mas Ceresso, sintomaticamente grafado com um duplo "s". A participação do Dr. Zumbano no golpe aplicado na Interamericana de Seguros é indicada pela presença, em seu nome, da dubiedade dos "zumbis", os

¹⁰ NARCEJAC, Thomas. **Une Machine à Lire**; le roman policier, cit., p. 106-7.

mortos-vivos. O amigo de Minolta que, fantasiado, toma o lugar de Ivan Canabrava, possibilitando sua fuga do Manicômio Judiciário, chama-se Siri — "andar para trás" em tupi — e remete-nos a um tipo de crustáceo que possui nadadeiras no último par de pernas e que vive na água, mas pode sair para as praias.

Outras personagens têm sua duplicidade marcada por índices textuais ligados à linguagem: Zilda conversa consigo mesma na segunda pessoa; Minolta mistura em sua fala gírias novas e antigas; Dona Duda, a secretária do Dr. Zumbano, gosta de filmes dublados.

Tal como acontece em relação a Gustavo Flávio, a sexualidade funciona também como índice da ambigüidade de outras personagens, como no caso do travestimento de Maria-Carlos e do homossexualismo de Suzy e Eurídice.

Seria fácil multiplicar os exemplos, mas os já citados demonstram que, espelhando e refletindo a duplicidade do narrador, as personagens contribuem para a criação de um universo instável, em que a máscara — ao contrário, por exemplo, de sua função no gênero picaresco — não compõe caricaturas, mas serve, sempre, para a produção da alteridade. Como em todo romance policial, existem, em *Bufo & Spallanzani*, papéis-chave a serem preenchidos — o de detetive, vítima, criminoso. Mas, coerentemente com a lógica do disfarce, esses papéis podem ser representados, alternadamente, por diversas personagens, ou, simultaneamente, por uma mesma personagem.

A atuação de Gustavo Flávio ilustra com perfeição o que queremos mostrar. No caso *Delamare*, tanto o papel de culpado quanto o de vítima lhe cabem igualmente bem. Quando investido das funções de detetive, no caso *Estrucho*, assume também as feições de vítima e assassino. Enfim, no *Pico do Gavião*, age parcialmente como detetive e testemunha.

A versatilidade da atuação de Gustavo Flávio, que, camuflado sob múltiplos disfarces, indica um excesso também no nível de sua ação no enunciado, aparentemente diferencia esta personagem frente às outras. De fato, tem-se a impressão — para a qual contribui o próprio foco narrativo — de que seria dotado de maior "densidade psicológica". É essa faceta de Gustavo que convém ser analisada mais de perto, pois talvez ela não passe de uma aparência.

As revelações de uma investigação psicológica

Antes de destruir as anotações, o prefácio e o plano geral de seu novo romance — a história sobre o sábio Spallanzani e sua experiência com o sapo Bufo —, Gustavo Flávio escreve: "Apetite sexual e gastronômico de Bufo. Eu e Bufo. Paralelo." (B&S, p. 320-1)

Se o "sapo é a pista" para a elucidação do caso Estrucho (B&S, p. 83), sendo uma metonímia do texto, não é menos uma metáfora do próprio Gustavo Flávio. Reforçando as relações entre a personagem e a figura mítica dos sátiros, o paralelo com o sapo Bufo não apenas alude à duplicidade — através da comparação com o anfíbio, ser também metamórfico —, mas chama a atenção para outro de seus traços. Em meio a diversas informações sobre anfíbios e, em especial, sobre o **Bufo marinus** — personagem-chave do caso Estrucho e do novo romance de Gustavo Flávio —, o texto diz o seguinte:

'Veja o belo macho que arranjei para você', disse Ceresso. Era um sapo imenso, amarelo esverdeado, o ventre cheio de manchas pardas. (...) Notei que o sapo, à medida que eu o olhava, ia aumentando de tamanho, seu ventre inchando de maneira assustadora.

'Essa espécie é muito vaidosa', disse Ceresso, 'e esse indivíduo, particularmente, parece ainda mais jactancioso do que a média. Veja como ele se enfuna de soberbia'. (B&S, p. 124)

Delineia-se, assim, na construção da personagem, a feição de uma outra figura mítica, a de Narciso, em sua versão psicanalítica. E vamos encontrá-la não só nas relações de Gustavo Flávio com as personagens femininas — cujo protótipo inscreve-se no nome de Minolta, uma referência à câmera fotográfica (cf. B&S, p. 99) — e no exibicionismo de sua vaidosa satiríase, mas também, e principalmente, em sua relação com o próprio texto. Numa construção especular — e, portanto, ela mesma narcísica —, personagem, narrador e texto estabelecem entre si um jogo de identificações que remetem a um único adjetivo:

Sei que falo muito [diz Gustavo Flávio] e por isso já fui chamado de mulato pernóstico. Pernóstico, como todos sabem, é uma corruptela de prognóstico, adjetivo significando: **que indica alguma coisa**. Sim, sou pernóstico, no sentido de petulante, afetado, presunçoso e também prognóstico, pois estou sempre indicando alguma coisa. (B&S, p. 261)

A correspondência entre a personagem petulante, afetada, presunçosa, e o narrador prognóstico repousa no excesso: excesso narcísico, de um lado, excesso de saber e de falar, de outro. Toda narrativa policial, por sua vez, é também, em certa medida, pernóstica, pois semeia pistas, multiplica suspeitos, e, enfim, acaba por preencher lacunas da história do crime. A segunda acepção do termo aplica-se igualmente às três instâncias. Os "índices", em um romance policial, evidentemente "indicam" a resolução do mistério, resolução que, embora problematizada em **Bufo & Spallanzani** pela confissão do narrador, é por ela, de certa forma, fornecida. Por fim, a caracterização do narcisismo de Gustavo Flávio-personagem indica a própria constituição narcísica do texto, em seu esforço incessante de auto-reflexão.

Não é preciso, portanto, deitar a personagem no divã: seu narcisismo não nos remete a uma "interioridade psicológica", mas à superfície propriamente textual, ambígua e narcísica, de **Bufo & Spallanzani** —, à qual somos devolvidos pelo viés da construção simétrica e especular das personagens, do narrador e do texto.

V - O MISTÉRIO E SUAS VERSÕES

Uma história não é uma

Narciso mirando-se nas páginas do livro que se mira em Narciso: essa relação especular vertiginosa entre a narrativa e seu "autor", narrador e personagem, estende a força metafórica do sapo Bufo ao texto como um todo. Narcisista, em seu incansável esforço de auto-reflexão, ambíguo, em suas relações com os gêneros literários, **Bufo & Spallanzani** é também metamórfico. Sua história sofre múltiplos desdobramentos, apresentando-se a cada vez sob uma nova versão, como variações de um mesmo tema, simultaneamente outro e mesmo.

Como desdobramentos de Narciso, esses fragmentos e seqüências não poderiam deixar de devolver à trama em que se encaixam o mesmo olhar especular que a eles é lançado. Trata-se, portanto, de analisar a maneira como, além de se refletirem e se complementarem, esses fragmentos dão continuidade ao jogo com as convenções e componentes do romance policial.

Antes de desenvolver essa análise, gostaríamos de ressaltar a correlação entre esse acúmulo de versões para o mistério e o aspecto "inacabado" da narrativa maior, em que o caso Delfina Delamare se abre a múltiplas interpretações. As diferentes leituras possibilitadas pelo texto — como a indicar que entre um enigma e sua decifração existem mais mistérios do que uma versão pode manifestar — são a contraface das novas formas que o mistério vem assumir nas micro-narrativas.

Assim, **Bufo & Spallanzani** vem cumprir uma das lições mais claras do romance policial, em sua dupla estrutura — a de

que uma história (como os sapos) nunca é uma. Multiplicando a dualidade do modelo policial, a própria estrutura de **Bufo & Spallanzani** configura-se como um procedimento metaficcional — não só em relação a esse gênero específico, mas em relação a todo texto literário, que dialoga sempre com outras histórias e outras formas de se contá-las.

Lembrar, investigar: as ficções do passado

Uma das pistas que podem nos levar à articulação entre os fragmentos narrativos que compõem **Bufo & Spallanzani** é fornecida pelo bifrontismo entre mistério e investigação. Esses elementos, com sua evidente conotação policialesca, são particularmente produtivos porque condensam também as outras faces-máscaras do texto. O romance policial, que visa a reconstruir uma história ausente e passada, através da investigação, oferece um espelho para os componentes memorialista e metaficcional do texto (e vice-versa). Trata-se, sempre, de reconstruir "cenas primárias": o passado do narrador, o passado da narrativa (a história do crime), o passado da escrita (a explicação para o fazer literário).¹

A analogia entre o investigar e o lembrar foi há muito incorporada pelo romance policial, que possui toda uma tradição de narrativas memorialistas.² Talvez Freud tenha sido quem me-

¹ A respeito, ver também GOMES, Ângela. *Identidade e Memória*, cit.

² Ver p. 51 desta dissertação.

lhor analisou a extensão e as conseqüências dessa analogia. A investigação psicanalítica, comparada por Freud à arqueologia, tem como objeto narrativas fragmentárias, perpassadas por lacunas e incoerências. Essa é uma imposição do próprio processo de memorização, que se faz em conexão estreita com o esquecimento e o recalque.³ Mas se lembrar é esquecer, é também inventar, fantasiar. A verdade da narrativa que procura dar coerência a essa história do passado não pode, por conseqüência, ser uma questão de fato, mas de convicção, força de convencimento, retórica.⁴ Lembrar, interpretar, investigar remetem, invariavelmente, a construções narrativas. Como os romances ... policiais.

Ao articular investigação policial e narrativa de memórias, Bufo & Spallanzani retoma uma tradição já em si auto-reflexiva, procurando tornar ainda mais evidentes essas relações especulares. E o faz, sem dúvida, com insistência, desenvolvendo-as também em suas seqüências e micro-narrativas. Dois capítulos seguem de perto o modelo do romance policial: "Meu passado negro" e "O Pico do Gavião" são como que dois contos policiais que se encaixam na narrativa maior, cada qual contendo a história de um crime e sua investigação. Entretanto, as relações que mantêm com gênero são bastante distintas.

³ Ver, especialmente, FREUD, Sigmund. Uma Nota Sobre o 'Bloco Mágico'. In: **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. v. 19. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 285-90 e o capítulo 7 de FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos. In: **ESB**, v.5. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro, Imago, 1972. p. 543-660.

⁴ Sobre a fantasia e a diferenciação entre "verdade psicológica" e "verdade histórica" e suas implicações para a questão da interpretação, ver, em especial: FREUD, Sigmund. Construções em Análise. In: **ESB**. v. 23. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro. Imago, 1975. p. 291-308. Ver também FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir, Elaborar. In: **ESB**. v.12. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 191-203.

"Meu passado negro", como sugere o título, retoma, de modo explícito, a articulação entre narrativa policial e de memórias. O caso Estrucho — esdrúxulo e engraçado — oferece a oportunidade para que o narrador exercite mais um de seus lados Bufo: a comicidade. Aqui, o narcisismo textual efetua-se pelo viés parodístico. A investigação da "mais maquiavélica e ardilosa [fraude] da história dos seguros, no Brasil", com seu estranho caso de zumbinismo, venenos de sapo e sensacionais exames post-mortem — devidamente legitimados por notas ou referências acadêmicas — brinca abertamente com o romance de enigma e seu cientificismo. Enquanto evidencia um dos componentes utilizados pelo gênero para criar efeitos de real, o narrador, com seus exercícios mnemônicos especiais — "não para lembrar, mas para esquecer tudo aquilo" (B&S, p. 140) — desmistifica a ilusão referencial propiciada pela narrativa memorialista e confessional.

O capítulo "O Pico do Gavião", por sua vez, abandona o tom parodístico e retoma uma situação clássica, muito ao gosto de Agatha Christie, que consiste em reunir todos os suspeitos em um lugar afastado ou fechado. Embora o crime ocorra no presente, nem por isso o capítulo deixa de estar articulado com as questões do passado e do rememorar. Elas estão já implicadas em sua estrutura policialesca, e, além de o crime estar relacionado com o passado das personagens diretamente envolvidas no caso, a seqüência desdobra-se em micro-narrativas que se desenvolvem em torno dessas questões.

As histórias contadas por Orion e Roma, seguindo o mote proposto por Gustavo Flávio, são histórias sobre sapos. Em ambas, a figura do anfíbio vem resolver situações conflitivas do passado dessas personagens. "Autobiográficas", como afirma o narrador, nelas a questão do passado reaparece para jogar com a ilusão refe-

rencial. Por um lado, essas histórias são apresentadas como tendo sido "vivenciadas", e portanto, "verídicas"; mas, por outro, mantêm relações explícitas com os contos de fadas⁵, literatura que, de início, coloca em suspensão compromissos imediatos com a referencialidade externa. Para quem, como Minolta, duvida da veracidade desses relatos e pergunta se Gustavo Flávio acredita nelas, só há uma resposta adequada:

'Claro que acredito. Você já esqueceu o que fizemos com aquele sapo vinte anos atrás? O bufo marinus? Ceresso? A memória é fraca! '
(B&S, p. 297)

Pois é justamente a "fraqueza" constitutiva da memória que faz com que mesmo uma narrativa que se queira totalmente fiel aos acontecimentos vividos no passado não seja senão uma construção. Essa é a razão por que a inverossimilhança assumida do caso Estrucho, mas servida ao leitor sob a forma palatável da paródia, pode ser chamada a legitimar outros relatos inverossímeis. Nessa dobra sobre si mesmo, o texto afirma seu caráter ficcional, como uma construção narrativa cuja lógica deve ser buscada em sua articulação interna.

Em suma, a investigação do passado nada recupera, nada reconstitui — elabora narrativas, cria ficções. Afinal, é isso mesmo o que dizia o romance policial: não há retorno possível à cena do crime — ela vai sendo, pouco a pouco, construída.

⁵ O beijo do sapo e seu poder metamórfico, imagem tão cara aos contos de fadas, constitui o eixo da história contada por Roma. Orion, por sua vez, chega a definir sua história sobre sapos como "uma espécie de história de fadas" (B&S, p. 281).

O enigma da origem: investigação e auto-reflexão textual

Enquanto conta histórias do passado, **Bufo & Spallanzani** não estaria também criando a ficção de seu misterioso passado?

"Contar detalhes de meu amor com Delfina é uma forma de não esquecer-la", confia Gustavo Flávio, revelando a razão de ser de sua narrativa (B&S, p. 53). O corpo de Delfina, no qual Guedes procura ler a história do crime, é o mesmo corpo que dá origem à narrativa de Gustavo Flávio — metonímia do corpo da escrita, nele se superpõem narrativa de memórias, investigação policial e auto-reflexão textual.

Ponto de partida e de chegada do texto, a ausência de Delfina só pode ser lembrada por meio de algo que seja também a presença de uma ausência, a linguagem. A narrativa homicida de Gustavo Flávio contém a morte e a vida de Delfina; matar e criar, na linguagem, reúnem-se num único gesto — o narrador chega a comparar o computador em que escreve a uma arma⁶ — e é dessa simultaneidade que fala todo romance policial. Não surpreende, portanto, que o investigar e o lembrar façam parte de um mesmo movimento auto-reflexivo promovido pelo texto.

Mas se a morte de Delfina oferece-se como um mito da origem de **Bufo & Spallanzani**, é também o que torna problemática a sua consecução, devido à posição paradoxal do narrador-assassino. Se Gustavo Flávio assume o risco de narrar, é porque aquilo que de início lhe parece um ato voluntário acaba por adquirir dimensões bem diferentes: "Não conseguia esquecer Delfina, ela era o meu buraco negro, uma força gravitacional irresistível" (B&S, p. 199). Não é que, como todo criminoso, Gustavo Flávio seja impeli-

⁶ Cf. B&S, p. 319-22.

do a voltar ao local do crime; como narrador ou personagem, ele nunca saiu de lá, pois o crime tem lugar na própria cena da escrita. Resta-lhe apenas empreender a explicitação desse álibi, desse outro lugar, através de uma investigação sobre o fazer literário, a contraface da investigação de Guedes.

Daí surge a transubstanciação do corpo de Delfina no corpo de Marina, com o desdobramento da narrativa maior no fragmento especular que porta o seu título. No **Bufo & Spallanzani** incabado e afinal destruído, o narrador aplica-se com rigor no desvendamento do segredo do gesto criativo, a origem do fazer literário.

Gustavo Flávio não esconde que a decisão de escrever a história tem origem em um episódio de seu romance com Delfina: a cena de Bufo agarrado em Marina, enquanto sua perna é carbonizada, reproduz aquela da explosão do aquecedor no banheiro (cf. B&S, p. 13). Por isso, afirma acreditar que "foi nesse dia que me decidi, ao comprovar a superioridade do tesão sobre a dor, a escrever Bufo & Spallanzani" (B&S, p. 13).

Tudo, porém, aponta em outra direção. A escolha de sua personagem, admite ele, foi motivada pela admiração que sentia, desde os tempos de colégio, por Spallanzani, o cientista italiano que realizou a primeira inseminação artificial (cf. B&S, p. 179).⁷ O **Bufo & Spallanzani** menor insere-se, assim, em uma discussão, iniciada já no primeiro capítulo, intitulado "Foutre ton écrier", so

⁷ O naturalista italiano Lázaro Spallanzani (1729-1799), célebre por suas pesquisas sobre fecundação artificial que refutaram as teorias sobre a geração espontânea, inspirou também E.T.A. Hoffmann, que, em "O Homem da Areia" (1817), criou a personagem do professor de física Spalanzani, o estranho mecânico e fabricante de bonecos. Uma leitura em contraponto do conto e do romance de Rubem Fonseca, que cotejasse as questões da duplicidade e do olhar e suas implicações — ver/não ver; saber/não saber — seria importante para uma análise comparativa entre a literatura fantástica e o romance policial. (A esse respeito, ver nota nº 2 do quarto capítulo desta dissertação).

bre as relações entre o ato sexual e a criação literária. A referência é uma citação de Flaubert — "Reserve ton priapisme pour le style, foute ton écrier, calme-toi sur la viande ... une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang" (B&S, p.8). Gerar/criar: o paralelo é evidente. Spallanzani representa aquele que detém o saber procurado por Gustavo Flávio. A experiência do cientista com Bufo e Marina, porém, não diz respeito à inseminação artificial, nem mesmo ao processo de fecundação dos óvulos — explícito nos sapos, uma vez que externa. O fenômeno chega a ser referido, mas não é enfatizado (cf. B&S, p. 173). O deslocamento para a questão da "superioridade do tesão sobre a dor" vem apenas reforçar a importância do tema da criação, se pensamos na lógica do disfarce que rege o texto.

Nesse sentido, é significativo que Spallanzani não seja representado apenas como cientista, mas também como escritor-autor de um livro que contaria a experiência narrada no **Bufo & Spallanzani** menor:

Naquele dia, Spallanzani estava sem a batinha negra que habitualmente trajava (...) Sobre uma ampla mesa quadrada de madeira polida havia resmas de papel, livros, tinteiros e penas de escrever. Muitas folhas estavam preenchidas com a letrinha miúda e os desenhos meticulosos do cientista. (...) 'Arranjei um nome para o livro (...) 'Pròdomo di un'òpera da imprimersi sópra la riproduzione animale'. (B&S, p. 171-2)

Essa passagem dialoga com um outro fragmento especular, situado no início do primeiro capítulo, em que Gustavo Flávio narra seu sonho com Tolstoi. Repare-se na analogia traçada com a mesa de trabalho do escritor:

Neste pesadelo, Tolstoi me aparece todo vestido de preto (...) dizendo em russo, 'para escrever **Guerra e Paz** fiz este gesto duzentas mil vezes'; ele estende a mão descarnada e branca como a cera de uma vela (...) e faz o movimento de molhar uma pena num tinteiro. À minha frente, sobre uma mesa, estão um tinteiro de metal brilhante, uma pena comprida (...) e uma resma de folhas de papel (...) Per passa por mim uma sensação aterradora, a certeza de que não conseguirei estender a mão centenas de milhares de vezes para molhar aquela pena no tinteiro e encher as páginas vazias de letras e palavras e frases e parágrafos. (B&S, p. 7-8)

Mise en abyme exemplar da narrativa como literariedade lingüística, o sonho de Gustavo Flávio parece já ter respondido à pergunta encenada no **Bufo & Spallanzani** menor, situando a origem do fazer literário no trabalho artesanal, na carpintaria textual. Não seria, então, esse caráter manual, encenado e depois esquecido, que tornaria problemático esse saber? Não será essa mão, "descarnada e branca", que assombra a escrita de seu novo romance?

Voltando à história de Gustavo Flávio sobre Spallanzani, um novo deslocamento salta aos olhos. Trata-se de uma passagem do diálogo entre o cientista e Laura:

'Ele está tão obcecado em seu instinto cego de preservação da espécie que nada sentirá', disse Spallanzani, queimando com uma das velas um dos pés de Bufo.

'Ele tem cinco dedos, eu não me lembrava mais', disse Laura.

'A protomão', disse o sábio. (B&S, p.173, grifo nosso)

Poucas páginas adiante, a questão das mãos, que surgiu dos pés de Bufo, é retomada em uma discussão com Orion, e a palavra volta três vezes à boca do narrador (que, como Pedro, acabará por trair a si mesmo): "A mão do sapo foi a primeira mão de cinco dedos que existiu no reino animal. Protomão sim". (B&S, p. 178)

A recorrência, nesses fragmentos, da palavra e de situações a ela ligadas reflete a importância das mãos na narrativa como um todo. Relembremos: uma das razões que levou o detetive Guedes a inicialmente interpretar a morte de Delfina como suicídio foi porque "O revólver estava em sua mão" (B&S, p. 38). Evidentemente, é um exame das mãos, nas quais não se constata a presença de restos de pólvora, que levará à retomada das investigações. Uma nova pista é fornecida por uma carta — escrita a mão (B&S, p.49) — endereçada a Delfina, mas que, acidentalmente, vem parar nas mãos de Guedes, revelando a relação amorosa entre a vítima e o escritor. Em seu passado, Gustavo Flávio já havia sido traído por uma atividade manual: o tempo que levava para escrever um bilhete acabou por causar sua prisão (cf. B&S, p. 139). É ainda um apertar de teclas, um comando manual que enuncia uma ordem expressamente homicida, que dará fim a seu novo romance: "KILL BUFO" (B&S, p. 322)

Enfim, quando o narrador tenta explicar a sensação de impotência decorrente de seu sonho persecutório, ligada à dificuldade que está encontrando para escrever, confidencia: "Como você sabe, não consigo escrever à mão, como deveriam escrever todos os escritores (...)" (B&S, p. 8). Mas o problema não está tanto no que as mãos de Gustavo Flávio não podem fazer, e, sim, naquilo que fizeram: no gesto simultâneo do apertar de um gatilho e da detonação de uma narrativa. Desse gesto nasce **Bufo & Spallanzani**, como produção de linguagem, que se funda na morte da coisa e do sujeito autoral pleno e soberano, e como romance policial, em que o corpo da vítima desencadeia uma narrativa montada sobre a ausência (da história do crime).

Na correlação entre investigação policial e auto-reflexão textual, o narrador encontra seu grande âlibi. É como escritor, "especializado em criar patranhas verossímeis e aplaudíveis" (B&S, p. 55), que Gustavo Flávio adverte: "posso até estar inventando essas histórias todas" (B&S, p. 265). Mas é o assassino que parece estar se justificando: não matei, apenas escrevi ficções. Ambos têm razão: embora o mordomo tenha levado a fama, o texto — e o leitor que com ele compactua — sempre foram os grandes culpados. É uma boa maneira de um texto olhar para si mesmo e dizer isso é, sem dúvida, adotando a forma do romance policial.

CONCLUSÃO : SEMPRE UMA CARTA ROUBADA

Não pretendemos, aqui, resumir o que só pôde ser dito ao longo das páginas percorridas, mas, sim, retomar algumas questões que envolvem a análise de **Bufo & Spallanzani** desenvolvida neste trabalho. Trata-se, então, de investigar as implicações da intensificação da auto-reflexividade inerente à narrativa policial efetivada pelo texto de Rubem Fonseca, a fim de melhor situar a obra em seu contexto histórico e cultural.

Uma dessas implicações foi em parte explorada no início desta dissertação, quando abordamos a desconfiança com que parte da crítica literária recebeu **Bufo & Spallanzani**. A apropriação do código de uma literatura vista geralmente como entretenimento foi interpretada como um abandono da postura crítica assumida pelo autor em seus textos anteriores, publicados, em sua maioria, entre os anos sessenta e setenta. Não se pode desconsiderar que, contribuindo para essa desconfiança, está o fato de que, ao assumir um caráter fortemente auto-reflexivo, **Bufo & Spallanzani** chama a atenção para seu estatuto narrativo e ficcional, reivindicando o reconhecimento da autonomia textual.

Ao cobrar de Rubem Fonseca uma posição política explícita, sem a qual sua obra parecia fadada à "decadência", a crítica

brasileira de certa forma revelava mais sobre si mesma do que sobre o livro em questão. Esse tipo de análise mostra, sobretudo, estar marcada pela história recente do país e presa a uma determinada concepção das funções sociais da obra literária, a que se atribui o papel de agente direto de resistência política.

A crítica não se equivocou, porém, em indicar que **Bufo & Spallanzani** exigia uma mudança no enfoque analítico, até então mais voltado para a temática da violência urbana. De fato, esse é o momento em que Rubem Fonseca recusa deliberadamente o rótulo de escritor engajado e assume de maneira mais evidente um compromisso com a sedução do leitor. Esse compromisso, que à primeira vista poderia ser tomado como mais uma prova de "acriticismo", parece-nos, entretanto, ser um dos elementos através dos quais o autor propõe uma atuação efetiva nas relações mantidas entre a literatura e a sociedade brasileira.

A aproximação a uma literatura aceita pelo público em geral, por si só, já representaria um passo em direção a nossa realidade cultural, caracterizada por uma crônica distância entre o texto literário e o leitor. Essa distância foi ainda intensificada nas décadas de sessenta e setenta, quando a censura e a repressão cultural causariam mais danos na esfera da recepção do que na da produção de obras.

No início da década de oitenta, Silviano Santiago chamava a atenção para esse fato, mostrando que um dos efeitos mais virulentos da repressão cultural foi o de reduzir o já pequeno público que se interessava pelas artes no Brasil. Assim, enquanto tivemos, no período, "uma das mais fascinantes florações de obras engajadas na moderna cultura brasileira", não mais de 3% da população chegava a usufruir dessa produção¹.

¹ SANTIAGO, Silviano. *Repressão e Censura no Campo das Artes na Década de 70*. In: _____. *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1982. p. 55.

O problema, como sabemos, é antigo, num país em que altas taxas de analfabetismo são uma constante histórica e em que apenas recentemente o sistema editorial adotou uma postura empresarial. Na década de oitenta, porém, essa seria uma das questões mais urgentes a serem enfrentadas, por escritores, editoras e críticos literários.

De um lado, assistimos no país, principalmente durante os últimos anos, a um forte crescimento do sistema editorial e da competitividade no setor. Não só se aguça a consciência do livro como um produto, mas também a necessidade de se conquistar novos públicos. De outro lado, o escritor vive um processo de profissionalização que, se lhe permite uma maior dedicação ao ofício literário, em contrapartida impõe determinados compromissos, dificilmente compatíveis com a noção de autonomia da obra literária, do escritor ou do intelectual. A crítica literária, por sua vez, procura posicionar-se frente a esse novo panorama, com posturas diversas e nem sempre livres de juízos de valor.

Silviano Santiago mostra-se favorável a uma arte menos elitista, a uma literatura mais acessível, inclusive em termos de custos, e que, não recaindo necessariamente na proposta populista, permitisse que a fruição da obra se transformasse em "um dado real em termos sócio-culturais"².

José Paulo Paes posiciona-se francamente a favor do desenvolvimento de uma literatura de entretenimento, como uma maneira de se criar o hábito de leitura necessário ao acesso do público a uma literatura de proposta, mais elaborada. Na sua opinião, é preciso repensar a nossa cultura de literatos, em que " todos

² SANTIAGO, Silviano, op. cit., p. 55.

sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contenta em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie"³.

Flora Süssekind, por sua vez, vê com desconfiança os "escritores mais afeitos ao mercado do que à experimentação". Nessa perspectiva, a função da crítica literária seria a de, com um olho nas banalizações impostas pelo mercado, levar o leitor a estabelecer "algumas diferenças qualitativas em meio à massa de livros lançados sobre ele nos últimos anos"⁴. Em suma, **best-seller** de um lado, literatura experimental de outro.

A proposta trazida por Rubem Fonseca em **Bufo & Spallanzani**, porém, não poderia ser apreendida a partir dessas leituras, justamente porque, mais ou menos explicitamente, todas elas se fundamentam na separação entre a Literatura (literatura de proposta, experimental ou menos acessível), e a literatura de massa (literatura de entretenimento ou de consumo). O texto de Rubem Fonseca, ao contrário, descarta a lógica da exclusão e explora a tensão entre os dois pólos em que tradicionalmente se divide o campo do literário. Para utilizar a imagem de José Paulo Paes, diríamos que o autor não escolhe entre Flaubert e Agatha Christie; ele é, ao mesmo tempo, Flaubert e Agatha Christie.

Parece-nos que a noção do texto como armadilha, conforme sugerimos no terceiro capítulo desta dissertação, é fundamental para a apreensão da postura assumida por **Bufo & Spallanzani** em relação às questões que discutimos. Através da representação diegética dos processos de produção e recepção do texto, deixa-se

³ PAES, José Paulo. Por uma Literatura Brasileira de Entretenimento; ou: o morango não é o único culpado. In: _____. **A Aventura Literária**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 37.

⁴ SÜSSEKIND, Flora. Agora Sou Profissional. In: _____. **Literatura e Vida Literária**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985. p. 90.

clara a intenção de, simultaneamente, seduzir e decepcionar o leitor, levando-o, enfim, não apenas a ler o texto, mas a assumir a posição interpretativa e crítica que lhe cabe.

O que aparece dramatizado, ou tematizado no discurso do narrador, é efetivado pela própria maneira como **Bufo & Spallanzani** se apropria da forma da narrativa policial. Dando-se a ler como romance policial, mas subvertendo suas regras, o texto constitui-se também em uma superfície refletora, em que se explicita a lógica narrativa do gênero. Nessa reflexão, evidencia-se a demanda pela participação ativa do leitor de romances policiais, que procura, a partir das lacunas e dos excessos do texto, construir a sua versão. Dessa maneira, **Bufo & Spallanzani** exige o reconhecimento, por parte do leitor, do papel ativo que exerce em relação a todo texto literário.

Logo, não se trata de fazer concessões ao gosto do público, oferecendo-lhe uma espécie de trampolim para vãos mais altos. Com **Bufo & Spallanzani**, Rubem Fonseca mostra que o leitor já possui as armas: sua função, diante de qualquer texto, não é diferente daquela que exerce ao ler um romance policial.

No ponto de interrogação com que **Bufo & Spallanzani** entrega a responsabilidade da narração ao leitor — que se reconhece como produtor, e não mero espectador —, retira-se a tutela que se atribui à obra literária. Nesse mesmo ponto, em que o texto se abre a diversas leituras, exigindo uma tomada de posição do leitor, delineiam-se também as implicações sociais, políticas e culturais dessa participação ativa de um leitor crítico. Não há por que interpretar a ausência de um engajamento político explícito ao nível do enunciado como sendo o abandono da postura crítica que sempre caracterizou o autor. Ao contrário, com **Bufo & Spallanzani**, Rubem Fonseca traz uma proposta não menos efetiva de atua-

ção na realidade brasileira. Mas essa proposta passa pela forma textual, pelo processo de enunciação do texto literário, e tem de ser aí buscada. Tal como no romance policial, as circunstâncias que cercam a produção de **Bufo & Spallanzani** não podem ser compreendidas se não se passa pelo processo de "reconstituição do crime".

A discussão sobre os dilemas enfrentados pela literatura brasileira atual, que procura responder a novas configurações políticas e sociais, poderia se estender a um debate mais amplo, que diz respeito ao conceito de pós-modernidade. O texto romancesco de Rubem Fonseca de fato apresenta traços que parecem caracterizar a narrativa pós-moderna, tais como a quebra das fronteiras entre gêneros, a tendência à auto-reflexividade e um novo relacionamento com a literatura de massa.

Entretanto, essas questões foram aqui deliberadamente evitadas, por não ser nosso objetivo explorar esse debate, que não se reduz ao domínio da literatura e crítica literária, mas exige uma análise não só de aspectos culturais, mas também filosóficos, sociais e políticos, que fugiria aos limites deste trabalho. Acreditamos, porém, que essa é uma linha de análise não apenas válida, mas necessária.

Tratando-se de um período ainda recente, a literatura brasileira dos anos oitenta é um campo aberto à investigação, em que existem mais dúvidas do que certezas. A opção por desenvolver nosso trabalho em torno de um autor e, mais especificamente, de uma de suas obras, visa a escapar de generalizações talvez prematuras, capazes de atribuir uma ordem à diversidade, mas que, no mais das vezes, desconsidera as particularidades de cada texto. Nesse sentido, a análise aqui desenvolvida, bem como a teorização sobre o romance policial, pretendem fornecer subsídios para uma pesquisa mais ampla, que leve a um estudo comparativo entre os vá

rios textos que, durante os últimos anos, retomaram esse diálogo com a literatura policial, a fim de analisar as diversas estratégias adotadas pelos escritores brasileiros que se utilizam dessa vertente.

Enfim, não poderíamos deixar de terminar este trabalho sem analisar as implicações da articulação entre romance policial e metaficção em relação a nossa própria análise. Não terá passado despercebida a ausência de uma linha teórica única. Tentamos, as sim, responder às exigências de um texto que incorpora em si mesmo o discurso teórico, e que demandou não só uma fundamentação na teoria literária e uma teorização sobre a literatura policial, mas também a recorrência às discussões atuais sobre o leitor e as questões ligadas à leitura. Não será difícil, tampouco, detectar a presença da psicanálise, ainda que esta se marque menos pela utilização direta de conceitos do que por uma certa maneira de abordar o texto — uma leitura, ou uma "escuta", que está muito próxima do olhar do leitor de romances policiais.

Na verdade, tanto essa escuta quanto esse olhar — que , através de pequenos detalhes, daquilo que é apenas sugerido ou que aparece no texto de maneira despistadora, procuram construir uma interpretação — defrontam-se com a mesma questão colocada para a crítica literária. Dessa forma, tanto o romance que incitou nos sa escrita quanto os instrumentos teóricos que utilizamos são tam bém os "leitores" privilegiados deste trabalho, a evidenciarem que toda interpretação é irremediavelmente provisória e incompleta — lacunar, como uma narrativa policial —, e está habitada pelo infindável jogo entre o dito e o que escapa ao nosso dizer. Reafirmam, assim, a certeza, que já nos é familiar, de que há muito não vivemos a era de ouro dos detetives infalíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DO AUTOR

- FONSECA, Rubem. **A Coleira do Cão**. Rio de Janeiro, Olivé, 1969.
(Edição que reúne os livros **Os Prisioneiros**, de 1963, e **A Coleira do Cão**, 1969)
- _____. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro, Olivé, 1969.
- _____. **O Caso Morel**. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.
- _____. **O Homem de Fevereiro ou Março** (antologia). Rio de Janeiro, Artenova, 1973.
- _____. **Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
- _____. **O Cobrador**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- _____. **A Grande Arte**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- _____. **Bufo & Spallanzani**. 24 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
- _____. **Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- _____. **Labaredas nas Trevas; fragmentos do diário secreto de Theodor Korzeniowski**. **Folha de São Paulo**, Folha d', São Paulo, 9 abr. 1989, p. 20-1.

OBRAS SOBRE O AUTOR

- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gardini. A Citatividade em 'Bufo & Spallanzani' de Rubem Fonseca. **Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada**. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1987. p. 705-12.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. 'O Caso Morel' e seus Investimentos Modernos. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 22 (1094):1-2, 20 fev. 1998.
- BOSI, Alfredo. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo, Cultrix, s. d.
- CARVALHO, Mário César. 'O Cobrador' Revela Texto Estereofônico de Rubem Fonseca. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1989, p. E-12.
- COUTINHO, Afrânio. O Erotismo na Literatura; o caso Rubem Fonseca. **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, (10):213-36, 1979.
- COUTINHO, Wilson. Uma Década Perdida para a Imaginação. **Jornal do Brasil**, Idéias, Rio de Janeiro, 13 ago. 1989, p. 6.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A Palavra como Arma; o romance policial de Rubem Fonseca. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, 29 jul. 1984, p. 6-7.
- _____. O Assassino é o Leitor. **Matraga**. Rio de Janeiro, Instituto de Letras da UERJ, 3(4/5):20-6, jan.-ago. 1988.
- FIKER, Raul. O Romance Policial. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, 22 abr. 1984, p. 8-9.
- GOMES, Ângela Maria Dias de Brito. **Identidade e Memória; os estilos Graciliano Ramos e Rubem Fonseca**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1989. (Tese de doutorado inédita).

- LUCAS, Fábio. Os Anti-heróis de Rubem Fonseca. In: _____ .
Fronteiras Imaginárias. Rio de Janeiro, Cátedra, 1971. p.115-
-125.
- MEDINA, Cremilda. Rubem Fonseca na Regência da Grande Arte. **O Estado de São Paulo**, 9 set. 1984, p. 29.
- MENDES, Erasmo G. Sapos; ficção & ciência. **Ciência e Cultura**, 39
(1):56-60, jan. 1987.
- MORAES NETO, Geneton. A Queda da Bastilha. **Jornal do Brasil**,
Idéias, Rio de Janeiro, 20 jun. 1987, p. 5.
- PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. O Leitor Violentado. **Ensaios de Semiótica**. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2
(4):15-18, dez. 1980.
- PEDROSA, Célia de Moraes Rego. **O Discurso Hiperrealista; Rubem Fonseca e André Gide**. Rio de Janeiro, PUC, 1977. (Tese de mestrado inédita).
- POLESSA, Maria Luiza de Castro. **Rubem Fonseca; retratos e conversas**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1986. (Tese de mestrado inédita).
- REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre uma das Linhas da Trajetória de Rubem Fonseca. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, 22 abr. 1984, p.10-11.
- _____. Algumas Questões Acerca da Literatura Policial Brasileira. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, 20 jan. 1985, p.9-10.
- SÁ, Jorge de. Recensão. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, (84):
114-5, jan.-mar.1986, p.11.
- SANTIAGO, Silviano. Errata. In: _____. **Vale Quanto Pesa; ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. A Figura do Sático em Rubem Fonseca; a propósito de 'Bufo & Spallanzani'. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 23(1137):6-7, 6 jan. 1990.

SILVA, Deonísio da. **Nos Bastidores da Censura**. São Paulo, Estação Liberdade, 1990.

VILLAÇA, Nízia e SALGADO, Márcio. Nos Trilhos da Ficção. **Jornal do Brasil**, Idéias, Rio de Janeiro, 2 set. 1989, p.6-9.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga. **O Conto Brasileiro e sua Trajetória**; a modalidade urbana de 1920 a 1970. Rio de Janeiro, UFRJ, 1985. (Tese de doutorado inédita).

WILLER, Cláudio. Um Vôo nas Asas do Falcão Maltês. **Folha de São Paulo**, Folhetim, 22 abr. 1984, p.3-5.

OUTRAS OBRAS

ANDRADE, Vera Lúcia. **Marbre**; une lecture du fantastique chez Pierre de Mandiargues. Paris, Sorbonne Nouvelle, 1985. (Tese de doutorado inédita).

_____. Em Torno de uma Suspeita Acima de Qualquer Cidadão. **Ensaio de Semiótica**. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 5(10):191-200, dez. 1983.

BARTHES et alii. **Literatura e Realidade**; que é o realismo? Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1984.

BASTOS, Francisco Inácio. Borges e o Conto Policial. **Matraga**. Rio de Janeiro, Instituto de Letras da UERJ, 3(4/5):40-4, jan.-ago. 1988.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Des Formes Fantastiques aux Thèmes Fantasmatiques. **Littérature**. Paris, (2):103-19, 1971.

_____. Notes sur le Fantastique; textes de Théophile Gautier. **Littérature**. Paris, (8):3-23, 1972.

_____. **Vers L'inconscient du Texte**. Paris, PUF, 1978.

BENNET, Donna. The Detective Story; towards a definition of genre. **PTL**. Amsterdam, 4(2):233-66, 1979.

BOILEAU - NARCEJAC. **Le Roman Policier**. Paris, Presses Universitaires de France, 1982. (Col. "Que sais-je?")

BORGES, Jorge Luis. O Conto Policial. In: **Cinco Visões Pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1985. p. 31-40.

BORNHEIN, Gerd et alii. **Cultura Brasileira**; tradição, contradição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1987.

BROOKS, Peter. Fictions of the Wolfman; Freud and narrative understanding. **Diacritics**, mar. 1979. p. 72-81.

_____. Constructions Psychanalytiques et Narratives. **Poétique**. Paris, (61):63-74, 1985.

CAILLOIS, Roger. Le Roman Policier. In: _____. **Puissances du Roman**. Buenos Aires, Éditions du Trident, 1945. p. 55-104.

CHANDLER, Raymond. The Simple Art of Murder; an essay. In: _____. **The Simple Art of Murder**. New York, Ballantine Books, 1984.

CHIARETTI, Marco. A Crise Cultural do Fim do Século 20 começa a Ser Discutida na Unicamp. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 nov. 1988, p.E-1.

"DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit Spéculaire**. Paris, Seuil, 1977.

DUPUY, José. **Le Roman Policier**. Paris, Larousse, 1974. (Col. "Textes pour aujourd'hui").

ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. Trad. Letiza Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____. **Lector in Fábula**; a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Attílio Cancian. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. L'abduction en Uqbar. **Poétique**. Paris, (67):259-68, 1986.

EISENZWEIG, Uri. Genèse et Structure du Roman Policier; hypothèses de travail. **Degrés**. Bruxelles, déc. 1978. p. 1-15.

_____. L'instance du Policier dans le Romanesque; Balzac, Poe et le mystère de la chambre close. **Poétique**. Paris, (51): 279-302, sep. 1982.

EISENZWEIG, Uri. *Présentation du Genre. Littérature*. Paris, (49): 3-15, 1983.

FELDMAN, Shoshana. De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier? *Littérature*. Paris, (49):23-42, 1983.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. "O Jardim de Caminhos que se Bifurcam" - Análise de Alguns Aspectos que Traduzem Borges. *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1987. p. 329-35.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir; nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis, Vozes, 1983.

_____. *História da Sexualidade II; o uso dos prazeres*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1984.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: _____. *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 8. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 13-85.

_____. Construções em Análise. In: _____. *ESB*. v. 23. Trad. José de Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1975. p. 291-308.

_____. O Estranho. In: _____. *ESB*. v. 17. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 275-318.

_____. Formulação Sobre os Dois Princípios do Funcionamento Mental. In: _____. *ESB*. v. 12. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 277-86.

_____. A Interpretação dos Sonhos. In: _____. *ESB*. v. 4 e 5. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987.

- FREUD, Sigmund. Lembranças Encobridoras. In: _____. **ESB.** v. 3. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p.333-54.
- _____. O Mecanismo Psíquico do Esquecimento. In: _____. **ESB.** v. 3. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 317-26.
- _____. Uma Nota Sobre o 'Bloco Mágico'. In: _____. **ESB.** v. 19. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 285-90.
- _____. Recordar, Repetir, Elaborar (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II). In: _____. **ESB.** v. 12. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 191-203.
- _____. Sobre o Narcisismo; uma introdução. In: _____. **ESB.** v. 14. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p. 89-167.
- GINSBURG, Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. In: ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas, org. **The Sign of Three; Dupin, Holmes, Pierce.** Bloomington, Indiana University Press, 1983. p. 81-118.
- GOODHART, Sandor. Oedipus and Laius' Many Murderers. **Diacritics,** mar. 1978. p. 55-71.
- GRIVEL, Charles. Observation du Roman Policier. In: ARNAUD, Noël et alii, org. **Entretiens Sur la Paralittérature.** Paris, Plon, 1970. p. 229-58.
- GUBERN, Román, org. **La Novela Criminal.** Barcelona, Tusquets, 1976.
- HUTCHEON, Linda. Ironie, Satire, Parodie; une approche pragmatique de l'ironie. **Poétique.** Paris, (46):140-55, avr. 1981.

- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**; the metafictional paradox. New York, Methuen, 1985.
- _____. **A Poetics of Postmodernism**; history, theory, fiction. New York, Routledge, 1988.
- HUTTER, Albert. Dreams, Transformations, and Literature; the implications of detective fiction. **Victorian Studies**, dec. 1975. p. 181-209.
- JAMESON, Fredric. L'éclatement du Récit et la Clôture Californienne. **Littérature**. Paris, (49):89-101, 1983.
- _____. Pós-modernidade e Sociedade de Consumo. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, (12):12:26, jun. 1985.
- JOLLES, André. **Formes Simples**. Paris, Seuil, 1972.
- KRACAUER, Siegfried. **Le Roman Policier**. Paris, Payot, 1971.
- LACASSIN, Francis. **Mythologie du Roman Policier**. 2 v. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975. (Col. "10-18").
- LIMA, Luiz Costa, org. **A Literatura e o Leitor**; textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- _____. **Mímeses e Modernidade**; formas das sombras. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- _____. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

- MANCHETTE, Jean Patrick. Réponses. *Littérature*. Paris, (49):102-7, 1983.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do Crime**; história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo, Busca Vida, 1988.
- MANNONI, O. **Chaves para o Imaginário**. Trad. Lígia Maria Pondé Vasalo. Petrópolis, Vozes, 1973.
- MEZAN, Renato. **Freud**; a trama dos conceitos. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- MIRANDA, Wander Melo. **Contra a Corrente**: a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo, USP, 1987. (Tese de doutorado inédita).
- _____. A Liberdade do Pastiche. **34 Letras**. Rio de Janeiro, (3):172-7, mar. 1989.
- MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. Rio de Janeiro, Forense, 1984.
- MOURALIS, Bernard. **As Contraliteraturas**. Trad. Antônio Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia. Portugal, Livraria Almedina, 1982.
- NARCEJAC, Thomas. **Une Machine à Lire**; le roman policier. Paris, Denoël/Gonthier, 1975. (Col. "Médiations").
- PAES, José Paulo. **A Aventura Literária**; ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PEDERSON-KRAG, Geraldine. Detective Stories and the Primal Scene. **The Psychoanalytic Quarterly**,(18):207-14, 1949.
- PEETERS, Benoît. Agatha Christie; une écriture de la lecture. In: "DÄLLENBACH, Lucien e RICARDOU, Jean, org. **Problèmes Actuels de La Lecture**. Paris, Clancier-Guénéaud, 1982. p. 165-77.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em Ruínas**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é Romance Policial**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. **Cicatriz de Viagem**; a literatura policial brasileira: presença do cômico. São Paulo, PUC, 1987. (Tese de doutorado inédita).

_____. Literatura Policial no Brasil; notas sobre uma transposição de modelos. **34 Letras**. Rio de Janeiro, (4):229-39, jun. 1989.

REY, Alain. Polarités. **Littérature**. Paris, (49):43-9, 1983.

RIPOLL, Roger. Du Feuilleton Historique au Feuilleton Policier: Ernest Capendu. **Europe**; le roman feuilleton. Paris, (542):125-37, juin 1974.

ROBBE-GRILLET, Alain. Entretien. **Littérature**. Paris, (49):16-22, 1983.

ROSSET, Clément. **Le Réel et Son Double**; essai sur l'illusion. Paris, Gallimard, 1976.

ROUSSET, Jean. La Question du Narrataire. In: DÄLLENBACH, Lucien e RICARDOU, Jean, org. **Problèmes Actuels de La Lecture**. Paris, Clancier-Guénéaud, 1982. p. 23-34.

RYCROFT, Charles. A Detective Story; psychoanalytic observations. **Psychoanalytic Quaterly**, (26):229-245, 1957.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____. **Vale Quanto Pesa**; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

- SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da Letra**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. O Suspense nos Romances de Freud. **Matraga**. Rio de Janeiro, Instituto de Letras da UERJ, 3(4/5): 5-11, jan.-ago. 1988.
- SHEPERD, Michael. **Sherlock Holmes e o Caso do Dr. Freud**. Trad. Solange Glock Bellegard. São Paulo, Casa do Psicólogo, 1987.
- SODRÉ, Muniz. **Teoria da Literatura de Massa**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
- "SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**; polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.
- _____. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra, Livraria Almedina, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: _____. **As Estruturas Narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 93-104.
- VERNANT, Jean Pierre. **A Morte nos Olhos**. Figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- _____. e VIDAL-NAQUET, Pierre. Ambigüidade e Reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de "Édipo-Rei". In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et alii. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977. p. 83-102.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo, Ática, 1989.