

DISCUTINDO A METALINGUAGEM EM *BUFO & SPALLANZANI*

Marília Aguiar Ribeiro do Nascimento
Universidade Federal de Campina Grande

Rubem Fonseca é um romancista e roteirista da contemporaneidade, nascido em Juiz de Fora, em 1925. Graduado em Ciências Jurídicas, pela atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fonseca foi comissário, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro e, após sair desta corporação, trabalhou na empresa Light até se dedicar, por completo, à literatura, que lhe rendeu inúmeros prêmios literários, a exemplo, do Prêmio Luís de Camões, em 2003, pelo conjunto da obra.

É considerado por Alfredo Bosi o precursor da corrente literária contemporânea denominada brutalista, seguindo a linha do neorrealismo violento (BOSI, 2007), sendo talvez “um dos inauguradores de uma nova fase da Literatura Brasileira, que seria uma espécie de transição do Modernismo para uma outra dimensão diacrônica da nossa produção literária, que ainda não damos conta de nomear, por estar tão próxima de nós ainda, temporalmente falando”. (OLIVA, 2004, p. 40)

Realista, realista feroz, realista fantástico, surrealista, hiperrealista, pós-modernista, grotesco são alguns dos adjetivos que vêm sendo designados para caracterizar o estilo fonsequiano. Todavia, como ressalta Vidal (2000, p. 53), há, indubitavelmente, uma relação entre Fonseca e essas tendências, mas seria reduzir sua obra quase a um modismo, quando ela tem se mostrado resistente ao tempo, assim como seria negar a base de leitura crítica que há no rico imaginário de seu narrador, em geral.

A obra poética de Fonseca é bastante vasta, tendo sido concretizada em quase cinquenta anos dedicados à literatura. Os gêneros escritos são, predominantemente, de romances e contos, embora o autor tenha escrito crônicas e novelas. Antes de se tornar conhecido, popularmente, por seus romances, Fonseca realizou um longo percurso de contista, ao longo das décadas de 60 e 70, marcadas, sobretudo, pelo regime militar, que chegou a censurar *Feliz Ano Novo*, depois de ter sido vendido mais de trinta mil exemplares, em 1976.

A urbanidade vertiginosa, acompanhada das transformações da mentalidade urbana, a influência do tom detetivesco do romance policial norte-americano em seu estilo, a presença marcante da oralidade e o erotismo, que pode ou não ter um caráter transgressor em suas

narrativas, são alguns dos vários aspectos observados pelos diversos estudos acerca da obra fonsequiana e que podem ser, amplamente, discutidos com os alunos do Ensino Médio (VIDAL, 2000, p. 15).

Dentre os romances escritos por Rubem Fonseca, encontra-se *Bufo & Spallanzani*, publicado em 1985. Embora, alguns críticos o considerem um romance demasiadamente popular, por ter caído na preferência da mídia e do grande público, sendo, portanto, condenado puramente por razão mercadológica e sua alta vendagem, há de se reconhecer que tal narrativa possui valor literário e estético indiscutíveis.

Vale mencionar que este romance mereceu adaptação cinematográfica, em 2001, sendo o filme dirigido por Flávio R. Tambellini. Em uma rara entrevista no Jornal do Brasil, Fonseca confessa ser um cineasta frustrado que, como consolo, cria imagens usando palavras.¹

No que tange aos elementos que participam da constituição desta narrativa literária, destaca-se a presença marcante da metalinguagem, flagrada, a partir da questão do livro dentro do livro, posto que o narrador-personagem escreve um livro dentro do próprio romance, da reflexão sobre a linguagem, da discussão acerca do processo de elaboração literária e do julgamento realizado pela crítica literária, além de várias referências à diversos autores, o que faz *Bufo & Spallanzani* ser considerado como dos mais notáveis exemplos da metanarrativa na literatura brasileira dos últimos anos (CHAMBERLAIN, p. 602).

Nesse sentido, o presente trabalho pretende perscrutar o caráter metalinguístico do romance *Bufo & Spallanzani*, na medida em que este interroga a si mesmo e tenta elucidar seu próprio processo de composição, discutindo a relação da metalinguagem com a posição do narrador e o uso deste recurso na narrativa como responsável pela problematização do fazer literário.

Para isto, apresentaremos, inicialmente, o romance *Bufo & Spallanzani*, pondo em destaque os elementos estruturais de sua narrativa e, em seguida, trataremos, brevemente, da metalinguagem para, ao final, analisarmos as principais passagens da narrativa em que há a incidência marcante da metalinguagem, observando-se o efeito desta na constituição do romance em tela.

1. O ROMANCE “BUFO & SPALLANZANI”

¹ NETO, Geneton Moraes. *A queda da bastilha: Em Paris, Rubem Fonseca qubra o silêncio e fala de seu amor pelo cinema*. In: Jornal do Brasil. 20.06.1987. Disponível em: <http://www.rubemfonseca.com.br>

Bufo & Spallanzani é um romance policial, de autoria de Rubem Fonseca, publicado em 1985, constituído de cinco capítulos: I – Foutre ton encrier; II – Meu passado negro; III – O refúgio do Pico do Gavião; IV – A prostituta das provas e V – A maldição (FONSECA, 2011).

Como a diegese de um romance abrange personagens, eventos, objetos, um contexto temporal e um contexto espacial, isto é, estrutura-se sobre o enredo, os personagens, o tempo, o espaço e narrador, passaremos a analisar, de forma breve, os elementos estruturais do romance em comento (SILVA, 1986, p. 719).

Podemos dizer que este romance nos remete à história do homicídio da socialite Delfina Delamare, no Rio de Janeiro, tendo como pano de fundo, a história da escritura de um romance pelo seu amante que é o narrador-personagem - o escritor Ivan Canabrava, cujo título corresponde ao título do romance em questão, ou seja, *Bufo & Spallanzani*. Nesse sentido, podemos dizer que se trata de um romance de típica estrutura fechada da diegese, haja vista que há a exposição de um enigma inicial, a intriga vai se desenvolvendo até ao perfeito esclarecimento desse enigma, saciando-se a curiosidade do leitor. (SILVA, 1986, p. 727).

É interessante asseverar que por se tratar de um romance policial, há uma perfeita identidade entre essa narrativa e o ato da leitura como forma de investigação, posto que a pergunta que ficou sem resposta, pouco antes, passou a ser formulada em dois níveis: num primeiro, pelo policial Guedes que, se ocupando do caso Delamare, procura responder à pergunta: por que Delfina foi assassinada? A mesma pergunta, por sua vez, é feita num segundo nível pelo leitor que se põe a interpretar a narrativa. Nesse sentido, há plena identidade de papéis entre o policial e o leitor, este também empenhado na investigação. Cabe ainda notar que a imagem simbiótica de leitor e detetive está presente em *Bufo & Spallanzani*, quando o delegado Guedes põe-se a ler a obra de Gustavo Flávio (pseudônimo de Ivan Canabrava) e dá início a investigação que acabará levando ao próprio autor do romance. É o tipo de história que vem de Poe, Doyle, Chandler, Simenon etc, que se encontram citados na obra em análise (VIDAL, 2000, p. 178).

Para Prysthon (1999, p. 17), esse enredo policial é apenas uma desculpa de Fonseca para a enumeração de passatempos sofisticados e de vítimas algozes, sendo um suporte para citações óbvias ou elípticas, um coadjuvante para a crônica dos costumes – não raro meio inusuais – de ricos cariocas, *yuppies* ou artistas e intelectuais da elite:

“Usava um vestido de seda e tecido fino delineava a forma atraente de suas coxas. Tive vontade de me ajoelhar aos seus pés (ver M. Mendes) mas achei melhor uma abordagem convencional. Os slides eram todos de quadros de Chagall. ‘Você gosta de Chagall?’, perguntei na primeira oportunidade, Ela respondeu que sim. ‘Essa

gente toda voando', eu disse, e ela respondeu que Chagall era um artista que acreditava acima de tudo no amor". (FONSECA, 2011, p. 11-12).

O enredo é desempenhado por cinco personagens principais, quais sejam: Ivan Canabrava, Guedes, Minolta, Eugênio Delamare e Delfina Delamare.

Ivan Canabrava é o narrador-personagem, um homem magro, frugal, virgem e professor primário que se torna, ao longo dos anos, um homem gordo, ninfomaniaco e escritor famoso, que apresenta o pseudônimo Gustavo Flávio. É um escritor angustiado que pensa abertamente sobre sua condição, na tentativa de compreender o papel da literatura e do artista na sociedade. É amante de Delfina Delamare, socialite que é encontrada morta na trama. Sendo o personagem central da obra, o narrador vive sempre alguma forma de superioridade, intelectualmente, não estando no nível dos demais personagens do grupo (VIDAL, 2000, p. 152).

Guedes é um investigador de polícia da 14ª Delegacia, do Rio de Janeiro, que costuma vestir um blusão sobre a camisa esporte a fim de esconder o revólver, um Colt Cobra 38, que usa sob o sovaco. Morador da Rua Barata Ribeiro, Guedes é um policial exemplar, honesto e dedicado que trabalha na apuração das infrações penais e sua autoria e que não apresenta vida social. Podemos identificá-lo como sendo uma personagem desenhada ou plana, já que apresenta a mesma característica, ao longo da obra, sendo um profissional de retidão que tende, de fato, para caricatura (SILVA, 1986, p. 709).

Nesse ponto, merece destaque um contributo de Vidal. Para este autor, sendo o duplo um dos temas mais fecundos que os românticos legaram à literatura moderna, a contradição de opostos também é verificada na narrativa em questão. Há, como dito alhures, o escritor intelectual, sensualista, voltado para o prazer sem limites – Gustavo Flávio, e o homem que é só responsabilidade civil, senhor de uma “moral” rigorosa e inflexível – Guedes. Na verdade, este romance acabou enrijecendo Guedes demais, numa visão idealista da justiça que o torna quase caricato (VIDAL, 2000, p. 148-149).

Minolta é uma poetisa, “riponga de antigamente, que está sempre vestida de saia comprida, cabelo eriçado, sandálias, bolsa de pano a tiracolo e apresenta um cheiro gostoso de sovaco”, descrição que Canabrava faz para produzir o “efeito de real”, referido por Barthes (SILVA, 1986, p. 740). É amiga e amante permanente de Ivan Canabrava.

É cabível mencionar que Minolta, corresponde na narrativa, ao que Silva, aludindo aos ensinamentos de Gerald Prince, designa de narratário (SILVA, 1986, p. 698), Minolta é a destinatária intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada. É uma personagem que desempenha a função de narratária, já que é para ela que Ivan Canabrava

conta a história do seu amor por Delfina, bem como o processo de investigação e de descoberta do assassinato desta, além de suas dificuldades para escrever *Bufo & Spallanzani*, e, ao mesmo tempo, age como uma interveniente, como uma personagem relevante na história em tela. Isso pode ser confirmado na seguinte passagem: “(...) Nós combinamos que eu sempre lhe contaria tudo com a maior franqueza, mas não lhe diria nomes, nem mostraria retratos, nem deixaria você ler as cartas” (FONSECA, 2011, p. 10).

O milionário Eugênio Delamare é descrito como um homem de quarenta anos, queimado de sol, elegante, colecionador de obras de arte, campeão olímpico de equitação pelo Brasil, sendo o bachelor mais disputado do hemisfério sul. Possui grande prestígio social, sendo casado com a socialite Delfina Delamare.

Delfina Delamare, por sua vez, é vista como uma mulher de um corpo de grande esplendor, leitora de literatura estrangeira, estéril, devia ter uns trinta anos de idade e uns cinco de casada com Eugênio Delamare, sendo amante de Ivan Canabrava. Embora seja uma socialite, trabalha em obras filantrópicas. Está acometida de uma leucemia fulminante e é assassinada na trama.

No que tange ao elemento tempo na narrativa, podemos classificá-lo como sendo psicológico, uma vez que ele transcorre na ordem determinada pelo narrador-personagem, ligando-se, portanto, a um enredo não-linear. Embora o narrador-personagem inicie o texto relatando a morte de Delfina Delamare e termine-o descrevendo o desfecho da descoberta deste, enquanto assassino da referida socialite, em vários momentos da obra, ele retoma seu passado, sobretudo, no capítulo II em que discorre acerca de sua evolução profissional, até atingir o *status* de escritor famoso.

Considerando o espaço o lugar onde se passa a ação na narrativa, podemos dizer que os fatos da história acontecem no Rio de Janeiro. O assassinato de Delfina Delamare, ponto crucial no romance em questão, ocorre na Rua Diamantina, uma rua pequena sem saída, com árvores dos dois lados, com poucos prédios de apartamentos, no alto do Jardim Botânico. É, portanto, o local, onde se passa o homicídio de Delfina e onde ocorre o processo de investigação pelo inspetor Guedes.

O Refúgio do Pico do Gavião, na serra da Bocaina, no Rio de Janeiro também é um lugar onde acontecem várias ações da narrativa, a exemplo, do início da escritura do livro de Ivan Canabrava, das discussões relativas ao ato de escrever, da morte de Suzy, bem como da revelação do policial Guedes a Ivan Canabrava acerca da autoria do homicídio de Delfina.

Quanto ao foco narrativo, a despeito das críticas levantadas por Silva a respeito da distinção entre “narrador de primeira pessoa” e “narrador na terceira pessoa”, por entender

que o narrador, como enunciador textual só pode falar na primeira pessoa, só podendo dizer *eu*, podemos identificá-lo, no romance em comento, como sendo de primeira pessoa, configurando-se, portanto, o chamado narrador-personagem. Ivan Canabrava é, simultaneamente, narrador e protagonista, personagem central da história (SILVA, 1986, p. 759).

Nesse sentido, podemos afirmar que o narrador do romance em análise é autodiegético, haja vista que é co-referencial com uma das personagens da diegese, participando na história narrada. É, na verdade, o próprio protagonista do mundo diegético de *Bufo & Spallanzani*, daí, falar-se em focalização autodiegética, com base em Silva (1986, p. 769). Em razão disso, pode-se perceber o devassamento da interioridade de Ivan Canabrava no romance, posto que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e que a si próprio se desnuda. Assim sendo, todas as suas emoções, seus pensamentos mais secretos, toda a sua intimidade é miudamente analisado e confessado por Ivan que viveu e que vive a história. Vejamos:

“Foi minha primeira experiência sexual, uma coisa muito sem graça. Nem sei como fui morar com Zilda. A visão do corpo feminino não me atraía, a proximidade do sexo feminino me assustava, quando eu ia para cama com a Zilda eu evitava olhar para sua vagina, cujo odor, mesmo se ela tivesse acabado de tomar banho, me repugnava” (FONSECA, 2011, p. 79).

“Eu era um homem delicado que tinha horror à rudeza, sentia pelas pessoas uma consideração muito grande, meu desejo pelas mulheres era uma forma de consideração, de atenção, de respeito, de generosidade. Até as feministas sabiam disso”. (FONSECA, 2011, p. 273)

Percebe-se uma focalização interna em relação ao próprio narrador-personagem, ligada à intuspecção e ao confessionalismo, condicionada pelo temperamento, pelo caráter e pela ideologia de Ivan Canabrava.

Antônio Cândido, ao referir-se especificamente à grande incidência da narrativa em primeira pessoa do conto brasileiro contemporâneo, afirma que:

“Ele (o escritor) deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras)”. (VIDAL, 2000, p. 150-151).

Embora essa passagem faça alusão ao conto, é nítido que ela também pode se referir perfeitamente ao romance em questão, haja vista que a utilização do recurso em primeira pessoa faz com que o leitor experimente, de forma particularmente intensa, a ilusão de participar no desenvolvimento da história do protagonista Ivan Canabrava.

Vale mencionar ainda que, como a crítica tem observado, há no estilo de Fonseca muita influência do modo cinematográfico de narrar. Isto pode ser verificado também no

romance em tela, em que a labilidade narrativa cria o movimento das imagens, a atmosfera de *film noir*. Podemos observar essa característica, no momento em que um policial descreve ao policial Guedes como prendeu o suposto assassino (VIDAL, 2000, p. 125), em que a passagem da terceira para a primeira pessoa desliza de forma dissolvente na leitura, como uma imagem fundindo-se em outra.

“Você deu algum aperto no Agenor para ele confessar que matou aquela dona?”

“Não encostei a mão nele. Sou contra isso”.

Ribas contou como fora a prisão. Ele, com outro colega, fazia a ronda num camburão, em Benfica, quando uma mulher parou o carro e disse que um homem estava assaltando uma padaria na rua Prefeito Olímpio de Mello. Eram sete horas da noite. “Demoramos um pouco a chegar, por burrice do nosso motorista, mas por sorte nossa o homem ainda estava lá, apontando o revólver para o portuga da caixa. Quando nos viu (...)”. (FONSECA, 2011, p. 215).

2. DA METALINGUAGEM EM *BUFO* & *SPALLANZANI*

2.1 DA METALINGUAGEM EM *SI*

O linguista tcheco Roman Jakobson elencou seis elementos integrantes do processo comunicativo, quais sejam: o remetente, relacionado à função emotiva, porque centrada no *eu*; o destinatário relacionado à função conativa, porque centrada no *tu*; o contexto relacionado à função referencial, centrada no assunto de que se fala; a mensagem relacionada à função poética, por incidir sobre o signo lingüístico, priorizando-se a relação paradigmática em detrimento da sintagmática; o contato relacionado à função fática, servindo para prolongar ou interromper a comunicação e verificar se o canal funciona e o código relacionado à função metalingüística, sendo a linguagem sobre a linguagem. (JAKOBSON, p. 123)

Acrescenta ainda o autor que, embora a função referencial seja predominante de numerosas mensagens, a participação adicional das outras funções em tais mensagens deve ser levada em consideração pelo lingüista atento. (JAKOBSON, p. 123) Nesse sentido, uma das funções sempre prevalece, dialogando as outras na cena da linguagem, cedendo lugar para a função principal. (CHALHUB, p. 13)

Dentre as funções informadas por Jakobson, interessa-nos aqui, a função metalingüística, cuja origem, modernamente, está ligada aos estudos sobre poética. Como vimos acima, a função metalingüística ocorre quando o código é posto em destaque, remetendo o prefixo meta à etimologia grega, que significa “mudança”, “posteridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão”, “crítica sobre”. (CHALHUB, 1988) A metalinguagem é, portanto, a reflexão que o código faz da própria linguagem. Ocorre, por exemplo, quando um filme tematiza o próprio cinema ou quando a televisão debate o papel social da televisão

ou um poema que reflete a criação poética.

De acordo com André Valente, “a metalinguagem é a linguagem através da própria linguagem, ou seja, ela explica ou comenta a si mesma”. (VALENTE, 1997, p. 95) A manifestação da função metalinguística se dá por meio de um “discurso desviado do seu objeto habitual (a realidade) e centrado sobre o próprio código, isto é, transformado em glosa de certos elementos, para verificar se o emissor e o receptor lhe concedem o mesmo conteúdo”. (Gallison & Coste apud CONFORTE, 2006, p. 24).

A metalinguagem, embora não seja peculiaridade da literatura, ocorre de, forma marcante, no texto poético, no texto narrativo, seja tematizada, quando o código fala do próprio código, seja estruturalmente, quando o código é, simultaneamente, falado e demonstrado. (CHALHUB, p. 71). Analisemos sua incidência no romance em questão.

2.2 ANÁLISE METALINGUÍSTICA EM *BUFO & SPALLANZANI*

A presença recorrente da metalinguagem na obra fonsequiana só foi levantada pela crítica após os anos 80, como observa Oliva (OLIVA, p. 41). Na década de 70, a crítica se ocupou em discutir a sexualidade e a violência na obra de Fonseca, desvinculando-as “do processo de elaboração ficcional dos seus livros, interpretando-a como reflexo e denúncia das contradições sociais existentes em nosso país” (apud Ipiranga, 1997, p. 11).

Em contrapartida, na década de 80, salienta Oliva que a crítica deu maior ênfase a produção literária de Fonseca quanto à metaficção, “talvez devido as questões sobre a metafictionalidade, que, de uma certa forma, discutia a produção literária pelo próprio ato de escritura do romance, descortinando a “desauration” do fazer literário”. (OLIVA, p. 41)

No que tange ao romance em questão, Chamberlain ao discutir acerca da pós-modernidade e a ficção brasileira nas décadas de 70 e 80, aponta que na ficção pós-modernista, Bufo & Spallanzani se revela como um claro exemplo de romance contemporâneo que se auto-questiona, que se dobra sobre si mesmo, que recorre, de uma forma ou de outra, a técnica da metaficção, assim se desmistificando e frisando a fatalidade da sua própria incapacidade para significar, para monopolizar a verdade. Nesse sentido, o discurso reflexivo da personagem-narrador de Bufo & Spallanzani na medida em que se refere ao próprio ato de escrever, não deixa de ser uma espécie de auto-referencialidade metafictional. (CHAMBERLAIN, p. 601).

Para Nelson H. Vieira, Fonseca se serve, na obra em comento, de técnicas metanarrativas, tais como, narrador autoreferencial, metalinguagem e intertextualidade, a fim

de desmascarar a própria ficcionalidade e de contestar todas as formas de hegemonia e autoridade sócio-políticas e literárias. (VIEIRA APUD CHAMBERLAIN, p. 602).

Nesse sentido, podemos observar a presença da metalinguagem em vários momentos da obra em questão, a partir de inúmeras citações referentes à vida e à obra de escritores clássicos do cânone literário bem como de autores de outras áreas de conhecimento, que revelam a erudição do narrador personagem. O livro contém mais de cinquenta referências, dentre as quais, podemos citar Tolstói e Moravia, mas é com a obra de Gustave Flaubert que ele dialoga de forma peculiar. Vejamos.

Como dito acima, a intertextualidade é uma forma de metalinguagem que perpassa todo o romance de *Bufo & Spallanzani*.

Gustavo Flávio, quando questionado pelo tira Guedes se este era seu nome verdadeiro, explica o gosto dos escritores pelo uso de pseudônimos, valendo-se de vários exemplos clássicos:

“Nós, os escritores, gostamos de usar pseudônimos. Stendhal chamava-se Marie-Henri Beyle; o nome verdadeiro de Mark Twain era Samuel Langhorne Clemens; Molière era o criptônimo de Jean-Baptiste Poquelin. George Eliot não era George nem Eliot, nem homem, era uma mulher de nome Mary Ann Evans. Sabe qual era o nome de Voltaire? François-Marie Arouet. William Sydney Porter se escondia sob o nome falso de O. Henry.” (FONSECA, p. 52)

É notória a ocorrência de intertextualidade a partir do próprio nome do narrador-personagem. Ivan Canabrava explana acerca do pseudônimo que utiliza, qual seja, Gustavo Flávio: “Meu pseudônimo, Gustavo Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert; naquela época, como Flaubert, eu odiava as mulheres”. (FONSECA, 2011, p. 141).

Nesse sentido, Canabrava justifica, nessa passagem, a escolha de seu pseudônimo, isto é, Gustavo Flávio, que remete ao nome do grande escritor da literatura francesa *Gustave Flaubert*, fazendo referência ao início da sua carreira, quando, assim como Flaubert, ele não tinha paixão pelas mulheres. Este cenário, entretanto, modificou-se, no espaço de dez anos, ao longo dos quais Minolta ensinou Canabrava a amar e gostar de fazer amor, como ele mesmo afirma, vários anos depois, já famoso e ninfomaníaco.

Na verdade, podemos observar o diálogo do romance em tela com Flaubert logo no seu primeiro capítulo, cujo título é “foutre ton encrier”, uma referência ao fato de que Flaubert dizia que para ser um bom escritor, era necessário abrir mão de certos prazeres da vida, inclusive do sexo. Nesse ponto, há clara oposição entre o narrador de *Bufo & Spallanzani* e o narrador de *Madame Bovary*. O narrador de *Bufo & Spallanzani* não consegue conceber a vida sem se relacionar com as mulheres e, sobretudo, sem sexo, o que sempre o inspirou e o estimulou a escrever seus livros. Entretanto, Gustavo Flávio, ao apaixonar-se por Delfina

Delamare, pela primeira vez na vida, apresentou dificuldades em escrever um livro, dando razão a Flaubert, como podemos perceber no trecho abaixo. Em contrapartida, no romance de Flaubert, o narrador resiste aos encantos de *Madame Bovary*.

“Normalmente, como você sabe melhor do que ninguém, construo o livro na minha mente, enquanto vou tomando nota de detalhes, vinhetas, cenas, situações. Mas *Bufo & Spallanzani* estava e está atolado. Eu comecei a escrevê-lo quando conheci Delfina. Pela primeira vez na minha vida uma relação amorosa interferiu no meu trabalho. Estar apaixonado, ou até mesmo apenas interessado numa mulher sempre me estimulou muito a escrever, você sabe disso. Mas eu passei a ficar desligado do meu trabalho, dando razão a *Flaubert*”. (FONSECA, p. 63)

Contestando essa visão de Flaubert de que para escrever um livro, o escritor deve abdicar do amor às mulheres, Canabrava destaca que este autor, a despeito de dedicar-se exclusivamente à escritura de *Madame Bovary*, demorou cinco anos para terminar esta obra, ao passo que Dostoiévski demorou trinta dias para escrever “O jogador”: “Depende. Flaubert demorou cinco anos para escrever *Madame Bovary*. Trabalhando muitas horas, todos os dias, sem parar um dia. (...) Por outro lado Dostoiévski escreveu *O jogador* em trinta dias, eu disse”. (FONSECA, p. 160); “Simenon tem, ou tinha, tantas amantes quanto eu, talvez mais, e escreveu uma quantidade enorme de livros” (FONSECA, p. 10).

Importante anotar que alguns críticos apontam que Rubem Fonseca mescla, na obra em questão, a história de *Madame Bovary* e da mulher que foi inspiração para Flaubert, para escrevê-lo. Na verdade, Delfina Delamare, personagem de *Bufo & Spallanzani*, faz referência expressa à Veronique Delphine Delamare, uma dona de casa francesa, que serviu de sua inspiração para construção de Emma Bovary, personagem do livro *Madame Bovary*.

Nesse sentido, é entre o real e o fictício que se instala a inspiração de Fonseca. Para Domingues e Maretti (2010, p. 107), outro ponto que se deve destacar é que Gustavo Flávio critica Delfina Delamare, ao revelar que não há coisa mais exasperante do que mulher romântica, por ela ser essa leitora romântica que acredita piamente no que está lendo e transfere essa ideia para o mundo real, da mesma maneira que Emma Bovary, que demonstra sempre sua insatisfação no casamento, ao possuir um marido monótono, bem distante dos romances românticos que costumava ler em sua juventude.

Outra alusão à Flaubert que observamos na obra em questão diz respeito à dedicatória de Ivan Canabrava à Delfina Delamare presente no seu livro *Os amantes*, que foi encontrado pelo tira Guedes no porta-luvas do carro de Delfina, no momento em que esta foi encontrada morta:

“Com uma dedicatória sua. Para Delfina, que sabe que a poesia é uma ciência tão exata quanto a geometria”. É uma frase de Flaubert. Que estava enganado, felizmente. Ele não conhecia, surgiu depois, a Filosofia da Dubitabilidade (ver Lakatos): não existem ciências exatas, nem mesmo a matemática, livres de ambiguidades, de erros, de negligências. O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo

que não é dito. Eu devia ter escrito, 'Para Delfina, que sabe que a poesia é aquilo que não é'". (FONSECA, p. 27)

Assim, apesar de dedicar a referida frase de Flaubert para Delfina, Canabrava ressalva que este autor estava errado, já que a poesia não é uma ciência exata, haja vista que nem mesmo o poeta que escreve a poesia, consegue decifrá-la. É um jogo de descoberta infundável. Nesse ponto, Canabrava externa sua compreensão acerca da poesia, o que, novamente, indica, a ocorrência de metalinguagem. Para Canabrava, aplicando-se a teoria do filósofo húngaro Lakatos, do século passado, para quem não existem ciências exatas, a poesia possui ambiguidades, consistindo seu valor justamente no seu paradoxo, naquilo que não diz.

Canabrava tece comentários também a respeito da linguagem que deve ser utilizada pelo escritor, além da necessidade deste ser cético e questionador, o que remete para a teoria lakatiana supracitada:

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

Na verdade, observamos a ocorrência da metalinguagem ao longo de toda a obra, haja vista que o pano de fundo desta trama policial é de fato o bloqueio para escrever que sofre o narrador personagem. Nesse sentido, a construção narrativa tem como base o próprio fazer literário, posto que Gustavo Flávio discute a todo momento acerca do processo de produção do romance/ficção, problematiza as motivações, técnica etc, que envolve a profissão de escritor e o processo de manufatura da obra.

No que tange à esse bloqueio para escrever o romance, Ivan Canabrava, além de questionar como justificativa para tal, o fato de estar apaixonado por Delfina Delamare, como dito acima, põe em cena o medo desta impotência criativa ter sido gerada pelas grandes transformações econômicas da época, com o surgimento do computador. Isso pode ser corroborado na primeira página do romance em questão, quando Canabrava relata para Minolta um sonho que vinha tendo ultimamente. Vejamos:

“Neste pesadelo Tolstói me aparece todo vestido de preto, suas longas barbas brancas desalinhas, dizendo em russo, ‘para escrever Guerra e paz fiz este gesto duzentas mil vezes’; ele estende a mão descarnada e branca como a cera de uma vela, que não sai inteira da comprida manga do paletó, e faz o movimento de molhar uma pena num tinteiro. À minha frente, sobre uma mesa, estão um tinteiro de metal brilhante, uma pena comprida, provavelmente de ganso, e uma resma de papel. ‘Anda’, diz Tolstói, ‘agora é tua vez’. Perpassa por mim uma sensação aterradora, a certeza de que não conseguirei estender a mão centenas de milhares de vezes para

molhar aquela pena no tinteiro e encher as páginas vazias de letras e palavras e frases e parágrafos. Então me vem a convicção de que morrerei antes de realizar esse esforço sobre-humano. Acordo aflito e infeliz e fico sem dormir o resto da noite. Como você sabe, não consigo escrever à mão, como deveriam escrever todos os escritores, segundo o idiota do Nabokov. (FONSECA, 2011, p. 9-10)

Ivan Canabrava só conseguia escrever seus livros no computador TRS-80 ou no máximo, em uma máquina de escrever. Ele chega a confessar, inclusive, que sua incompetência caligráfica tinha sido agravada nos últimos anos pelo vício no uso constante do computador acima citado.

Discutindo *Bufo & Spallanzani*, Figueiredo (2003, p. 90) afirma que ele tematiza as facilidades de construção de um romance, hoje, com o auxílio do computador, mas destaca também o aumento da distância entre aquele que escreve e a obra criada, pois a máquina, além de eliminar os vestígios do corpo deixados no papel pelo traço da letra, propicia a mixagem de textos alheios, transformando o texto numa colcha de retalhos de citações.

Outro ponto que merece destaque é a desconstrução que Canabrava faz a respeito da ideia de que todo escritor em seus livros tende para o biografismo:

“Vou lhe dizer uma coisa: o ponto de vista, a opinião, as crenças, as presunções, os valores, as inclinações, as obsessões, as concepções et cetera dos personagens, mesmo os principais, mesmo na primeira pessoa, como é o caso de “Os amantes”, não são necessariamente os mesmos do autor. Muitas vezes o autor pensa exatamente o oposto do seu personagem”. (FONSECA, p. 52).

“Mas eu estou muito envolvido para poder escrever sobre isso, principalmente porque eu amava Delfina, e as grandes histórias de amor vividas por nós escritores raramente são escritas. As histórias de amor que podem ser contadas são as medíocres”. (FONSECA, p. 67).

A função metalinguística pode ser verificada também nas passagens em que Ivan Canabrava concebe o ato de escrever como sendo um processo árduo e torturante, sendo uma questão de paciência e resistência:

“Olhar uma horta é melhor do que ficar sentado escrevendo. Aliás, escrever estava se tornando um tripalium (ver dicionário latim), um sofrimento (de repente, imaginei-me sofrendo da síndrome de Virgínia Woolf e tremi de medo) (...)”. (FONSECA, p. 179).

“Escrever é uma questão de paciência e resistência, algo parecido como disputar uma maratona onde há que correr mas não se pode ter pressa”. (FONSECA, p. 181)

“ (...) escrever não é nenhuma cura, ao contrário, distorce a nossa psique (ver Braine). Quando escrever faz bem, alguma coisa se faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existe entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás”. (FONSECA, p. 189)

“ (...) Dou minha mão à palmatória, escrever é mais difícil do que eu pensava. Quer dizer, exige um esforço físico muito grande. Creio que o esforço muscular é maior do que o mental.”. (FONSECA, p. 263)

Quanto à linguagem do escritor, Canabrava exalta a desnecessidade de utilização de

um vocabulário rebuscado, característica daqueles que não tem o que dizer:

“Li numa entrevista de Borges que ele se orgulhava de nunca ter escrito uma palavra difícil que levasse o leitor a procurar o dicionário. Me parece que palavreado difícil é bom apenas para esses filósofos franceses que entram na moda e dela saem ciclicamente (como o terno de Guedes, o tira, pensei) e que, não tendo o que dizer, optam por ser verborragicamente crípticos; tal como os médicos fazem inteligível a caligrafia das suas receitas para se ungirem de mais autoridade”. (FONSECA, p. 170-171)

No que tange ao ofício de escritor, Canabrava também tece algumas considerações, sobretudo, nas passagens em que discute com Orion, as facilidades e dificuldades da profissão:

“Fazer música é mais difícil do que fazer literatura”, disse o maestro. “Empregadas domésticas escrevem livros, militares reformados escrevem livros, todo mundo escreve livro, mendigos, políticos, atletas, adolescentes perturbados, comerciantes. Ladrões e funcionários alfandegários”, eu disse, pensando em Genet e em Kafka. “Isso mesmo, o Biggs”, disse o maestro, “publicou um livro”. Lembrei-me de uma frase de Maugham - it requires intelligence to write a good novel, but not of a very high order. Realmente, não eram poucos os meus colegas de profissão cujo nível intelectual era muito baixo, mas não ia dar essa munição ao maestro. Maestros cretinos também deviam existir. “E o vento levou foi escrito por uma dona de casa velhota que nunca mais fez nada”, disse Orion, sem disfarçar a agressividade”. (FONSECA, p. 159)

Quanto à profissão de escritor, possuindo uma literatura pelo viés da marginalidade, de acordo com Vidal (2000, p. 22), Rubem Fonseca põe o escritor Ivan Canabrava na posição de marginal na busca pela sua sobrevivência. Escrever um livro deixa de ter uma conotação romântica e passa a ser simplesmente uma forma de ganhar dinheiro, conforme ressaltam Domingues e Maretti (2010, p. 111).

Além disso, Canabrava faz referência ao processo de manufatura do gênero romance em alguns momentos:

“Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras, a de terminar sempre frouxamente. Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífilo.

“Um romance, pois, pode começar como o autor quiser. Um livro que começa ‘Durante muito tempo costumava deitar-me cedo’ pode interessar ab initio ao leitor? Alguém pode querer saber o que pensa um narrador que vai cedo para a cama? Ou então: ‘Queremos narrar a vida de Hans Castorp – não por ele, a quem o leitor breve conhecerá como um jovem singelo, ainda que simpático, mas por amor a esta narrativa, que nos parece em alto grau digna de ser relatada’. É assim que Mann começa A montanha mágica.”. (FONSECA, p. 252)

A metalinguagem se faz presente também no momento em que Canabrava para se caracterizar faz uso de uma palavra e remete seu significado ao que consta em um dicionário:

“Sei que falo muito 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. Quanto melhor o escritor, mais pernóstico, digo, prognóstico, ele é”. (FONSECA, p. 253)

Por fim, observamos que Gustavo Flávio também discute no decorrer da narrativa

sobre a relação do escritor com a editora e com o mercado. Ele defende que a editora não se importa se o livro é de qualidade ou não, se reflete ou não a linha de escrita do escritor, desde que venda muito. A década de oitenta, em que *Bufo & Spallanzani* é publicado, é uma época em que o livro passa a ser visto como mercadoria, sobretudo, em razão da maior abertura ao mercado internacional, tanto no aspecto econômico, quanto no aspecto cultural. As escolhas para compra passam a se basear cada vez mais nos critérios das modas culturais.

CONCLUSÃO

Após a análise das principais passagens do romance *Bufo & Spallanzani*, em que se verifica, claramente, a observância da metalinguagem, seja na discussão do próprio processo de composição do romance, seja na problematização do fazer literário, seja na remissão à textos dos mais diversos autores, concluímos que estudá-la enquanto fator constituinte do próprio romance é primordial para sua compreensão.

Entendemos que sendo a questão da metalinguagem determinante no livro em questão, é por intermédio dela que Fonseca constrói um texto dotado de literariedade inquestionável: “ele entra pela “porta dos fundos” e, manipulando o gênero policial, mostra como se dá a construção de um romance que é aceito pela academia”, como aponta Domingues e Maretti (2010, p. 110). Nesse sentido, nenhuma palavra é escolhida de modo aleatório, posto que o autor utiliza, notadamente, o princípio de Barthes, para quem “Tudo numa narrativa é funcional [...] Na ordem do discurso, o que se nota é o mesmo, quando um detalhe parece irreduzivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo, ou de inútil, ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer que jamais há unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história. (BARTHES, 1979, p. 28-29).

Bufo & Spallanzani convida o leitor a desvendar não só os mistérios do crime narrado, mas o efeito de cada passagem metalingüística que não foi posta em vão.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____(org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- CHAMBERLAIN, Bobby J. *Pós-modernidade e a ficção brasileira dos anos 70 e 80*. In: Revista Iberoamericana de Literatura. p. 593-604. Disponível em: [https:// revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../5332](https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../5332). Acesso em: 15.abr. 2012.
- CONFORTE, André Nemi. *As metalinguagens do samba*. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2006.
- DOMINGUES, Priscila Costa/ MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca (1985)*. In: Revista NUPEM. vol. 2. n. 3. ago. dez. 2010. p. 101-117.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.
- GANCHO, Cândia Vilares. *Como analisar narrativas*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. I.Blinkstein e José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. 6. ed. São paulo: Ática, 1993.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca*. Unimontes Científica. Montes Claros, v.6, n.2 - jul./dez. 2004.
- PINHEIRO, Hélder. *Pesquisa em Literatura: atitudes e procedimentos*. In: Pesquisa em Literatura. 2. ed. Bagagem: Campina Grande, 2011.
- PRYSTHON, Ângela. *Rubem Fonseca e o Pós-Modernismo Literário no Brasil*. In: Signótica. vol. 11. jan/dez. 1999. p. 9-27.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.
- VALENTE, André. *A linguagem nossa de cada dia*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê, 2000.