

# O BUFÃO RUBEM FONSECA

Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio\*

## Resumo

Este artigo tem como hipótese de que os livros que portam a assinatura de Rubem Fonseca, ao optar pela auto-reflexividade, intertextualidade, hiper-realismo, são regidos pela lógica do simulacro, simulando à exaustão a fantasmagoria da presentidade – em um movimento representativo do termo pós-moderno. Ainda para comprovar tal proposição, detém-se, num segundo momento, no romance *Bufo & Spallanzani*.

## Palavras-chave

*Bufo & Spallanzani*; Pós-moderno; Rubem Fonseca.

## Abstract

This article presents as hypothesis that the books which bring the Rubem Fonseca signatures, by opting for the self-reflexivity, intertextuality, hyperrealism, are conducted by the logic of the simulacrum, simulating exhaustively the phantasmagoria of presentness – in a representative movement of the term post-modern. To prove this proposition, this work focus, in a second moment, on the novel *Bufo & Spallanzani*.

## Keywords

*Bufo & Spallanzani*; Post-modern; Rubem Fonseca.

---

\* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Universidade Federal de Rondônia - UNIR/Vilhena – 76980-000 - Vilhena – RO – Brasil. E-mail: milena\_guidio@yahoo.com.br

## As dificuldades do pós

Desistiu-se muito cedo de compreender a complexidade do termo pós-moderno. Se apesar das negativas em contrário, não fosse visto geralmente como um termo que abriga figuras definidoras e definitivas, é bem provável que esse termo explicasse em parte as “convulsões” da contemporaneidade, quando é essa mesma que sofre de indefinição. Se é difícil nomear, situar, expandir a vertente pós-moderna em outros campos (e essa dificuldade sempre se coloca inicialmente nos mais diversos discursos sobre esse hífen perturbador), esse situar beira à impossibilidade quando se refere ao fazer literário. Diante do questionamento sobre se existe ou não uma literatura pós-moderna, no Brasil, normalmente a resposta acompanha uma série de ressalvas. Nos anos 90 do século passado, a crítica brasileira parecia mais aberta a essas questões, entretanto percebe-se no início deste século uma espécie de retraimento. É como se as discussões sobre o pós-moderno, vistas como modismo passageiro, já tivessem dado o que tinham que dar. De fato, desde o início, parecia haver uma disposição para tal aporia, tamanhas foram as contradições discursivas diante de um mesmo *prefixo*. No entanto, havia antes uma aceitação diante do não conclusivo, do propositalmente aberto ao paradoxo, o que quase não se vê mais. Talvez tenha sido a necessidade de *esclarecimento*, de conceituação, num movimento por vezes conservador, o que reprimiu muitas das possibilidades abertas pelas discussões acerca do pós-moderno. Se antes a suspensão de definições tinha como efeito não se curvar ante uma identidade fixa, hoje essa suspensão serve para enfraquecer ou aniquilar qualquer posição. Uma das consequências é a negação, ou o esquecimento proposital, de impasses que poderiam ajudar a compor melhor a situação da literatura contemporânea. Ao apontar traços que figuram como representativos do pós-moderno na contemporaneidade, não se faz, aqui, uma relação por demasiado apressada, mas, sim, aponta-se um estado de coisas que, se não é propriamente *contemporâneo*, coloca em causa o que seja o presente, na medida em que satura de signos próprios o imaginário da nossa época.

Uma das dificuldades, senão a maior, é qualificar textos exclusivamente como pós-modernos. Muitos dos discursos que asseguram a existência do “pós” o fazem a partir da relação com o que já foi feito antes em um embate que parece não ter fim entre o moderno e o pós-moderno que ora aponta para a ruptura ora para a continuidade. Tal embate é, antes de tudo, esvaziado de sentido, porque, além de operar uma divisão estanque, pressupõe uma continuidade histórica. Se quisermos realmente considerar tais questões sem imprimir de antemão um julgamento valorativo, é imprescindível partir de outro ponto, qual seja: independentemente do nome que se queira dar, é preciso indagar como a intensificação de alguns dos traços ligados ao pós-moderno constitui uma sensibilidade diferente em alguns tipos de textos ditos literários. Especificamente, estamos pensando naqueles textos que optam por uma linguagem que diminui a distância com o seu leitor por meio de traços que, postos iterativamente, passam a ser imediatamente reconhecidos por esse leitor.

Traços como a intertextualidade, a auto-reflexividade, a fragmentação, o hiper-realismo, o simulacro, a ironia intensificada na forma do pastiche têm agora como efeito simular à exaustão a fantasmagoria da *presentidade*. Essa rede de relações demarca uma literatura voltada para a preocupação de legitimar-se como contemporânea das linguagens que expõem visceralmente as faces fragmentárias do sujeito e, conseqüentemente, do discurso. Daí a

linguagem literária atravessar outros suportes, como a linguagem do cinema, das artes plásticas, da história etc. É como se agora os traços fossem elevados ao quadrado, ocupassem o primeiro plano da linguagem, distanciando-se da representação do real; uma vez que este também não é apreensível como um fato dado.

Tendo em mente tais questões, este texto faz uma leitura de algumas passagens da obra de Rubem Fonseca, na tentativa de expor as vísceras de um estado de coisas no qual fica cada vez mais difícil fazer qualquer tipo de definição, divisão ou delimitação acerca do que seja, hoje, literatura. Não se deve afirmar que a “crise” instalada pela não-delimitação de fronteiras tornou as coisas piores; no máximo chegaremos a um estado de coisas diferente. Sob esse aspecto, indagar sobre o modo de composição que faz com que os livros de Fonseca sejam apreciados tanto pela crítica como pelo público leitor ajuda a compreender, por um lado, o retraimento em relação ao pós-moderno e, por outro, a inevitável mudança de posições que, independentemente dessa retração, se instala na literatura contemporânea.

Uma das evidências de tal mudança de paradigmas diz respeito ao fato de que um escritor como Rubem Fonseca, na sua escrita, aposta na cumplicidade com o leitor mediante o uso de recursos utilizados geralmente pela cultura de massa, obrigando-nos a recolocar a questão de até onde a apropriação desses códigos constitui uma literatura baseada em simulacros, uma vez que esta acrescenta a esses códigos uma reflexão metalinguística que, em última análise, suspende a ordem temática comum ao tipo de texto geralmente escolhido pelos leitores.

### **As facilidades da simulação**

Se daqui a cem anos um leitor deparar-se com qualquer um dos livros de Rubem Fonseca, estará diante de um gênero representativo da literatura do fim do século XX e começo do XXI, no Brasil. Se quisermos aludir ao pensamento de texto fundador, podemos afirmar que a prosa de Fonseca fundou toda uma literatura. Encontramos por toda parte marcas da sua influência, principalmente em escritores que se firmaram a partir dos anos 1990, como Ana Miranda, Patrícia Melo, Fernanda Young, Tony Belotto e vários outros.

Tal influência se deve pelo modo como as estratégias estilísticas estão distribuídas no corpo dos seus livros. Constitui-se uma literatura que, sem se afastar dos “lugares-comuns” que estruturam o enredo de uma história, mantém-lhes sob vigilância mediante a sua constante alusão. Assinala-se, pois, a impossibilidade contemporânea de simplesmente *contar* uma história, o que não passou despercebido pela geração de escritores que o seguiu. Seja na forma de citações, na caracterização iterativa das personagens, seja na hiper-realidade dos espaços e dos acontecimentos, tudo está marcado pela revisitação, produzindo uma espécie de remodelamento do sistema literário, daí a importância de deter-se em alguns pontos específicos da obra de Fonseca, antes de se voltar especificamente para o romance *Bufo & Spallanzani*.

Muitas vezes a saturação de temas e procedimentos na sua obra leva a crítica a acusá-lo de repetição, falta de criatividade, emparedamento de estilo (tal saturação pode ser vista como uma das formas em que se mostram as suas feições pós-modernas). Se antes se valorizavam termos como criação, originalidade, profundidade, hoje o questionamento desses valores encontra eco

no jogo repetitivo dos seus procedimentos que põem em suspensão, por exemplo, noções como a de autoria. Quando os estilemas estão fortemente marcados por serem usados à exaustão e, em última análise, podendo ser apropriados por qualquer um, é porque já não se reconhece a figura do autor como origem da criação, o que aponta uma poderosa mudança de paradigmas. Parece paradoxal tal afirmativa a respeito de um autor tão fortemente marcado com o que é comumente chamado de estilo, porém não se pode esquecer que o movimento da repetição acaba por caracterizar como modelo o que antes era da ordem do subjetivo.

Um dos pontos em que ocorre a exaustão de um mesmo procedimento se dá na estrutura dos romances policiais que serve de espaço para configurar sua literatura. O olhar dos leitores e o dos críticos, distintos entre eles, são aqui reveladores do que afirmamos ser uma não-delimitação de fronteiras. Os primeiros, geralmente, detêm-se na estrutura do romance policial e os segundos nos modos como se dá a desconstrução dessa estrutura. Aos críticos, chama a atenção a linguagem que alia o fazer à reflexão sobre o próprio fazer, no jogo requintado de alusão à tradição literária. À maioria dos leitores interessa o formato policial, o suspense gerado pela violência desmedida de mundos antagônicos habitados por prostitutas, assassinos, malandros em convívio direto e conflituoso com detetives e policiais honestos e/ou desonestos, grã-finos cruéis, ou nem tanto, envolvidos com outros segmentos da sociedade.

Nessa divisão hipotética entre leitores e críticos, não há nenhum julgamento valorativo, mas tão-somente a constatação de que para um mesmo texto há diferentes recepções, sendo que na composição das histórias há elementos que justificam tanto a atitude dos críticos como a dos leitores. Os livros de Fonseca, em parte, são regidos pela lógica da cultura de massa, isto é as histórias são permeadas de clichês que servem para o leitor situar-se na história narrada, sem prestar muita atenção no modo pelo qual está sendo narrada. Não há quem não fique contente diante de um enredo bem construído, mesmo sendo possível, e até mesmo recomendável, num movimento crítico, elencar os procedimentos narrativos que geraram tal sensação de contentamento. O fato é que constantemente caímos na "armadilha" que nos é preparada. E não há por que se envergonhar. Pelo contrário; é justo que a primeira coisa que chame a atenção em um escritor seja a forma como ele enreda o leitor no seu labirinto, como que o obrigando a percorrer até o fim as armações que serão desenroladas apenas no momento propício (ECO, 1991).

Essa mesma lógica é a que também chama a atenção dos críticos, mas por razões diferentes: eles tendem a observar o jogo metalinguístico que expõe a feitura das histórias. Há uma atitude envergonhada por parte de alguns críticos, especialmente daqueles que admiram a obra de Fonseca, de reconhecerem os lugares-comuns que se instalam no jogo metalinguístico usado abusivamente. Por certo pensam que admitir isso seria o mesmo que considerar o trabalho desse escritor de maneira *inferior*, quando seria mais apropriado reconhecer no uso peculiar do lugar-comum uma estratégia narrativa bastante evidente nos seus textos. Quando se acomoda sua obra no conceito de *alta* literatura, ignora-se que a discussão que emerge desses textos incomoda, desloca, em última análise, esse conceito. O que se vê é uma "narratividade degradada", para fazer alusão a uma expressão presente em Umberto Eco (1991). Em Fonseca, a recorrência de temas comuns, a reiteração da estrutura do romance policial e do romance folhetinesco e a inserção de aspectos sociais, próximos à urbanidade do leitor, produzem um reconhecimento imediato, sem que, no entanto, seja

possível afirmar que estamos diante de um romance policial folhetinesco. Pensando por meio de metáfora, o simulacro instala-se pelo acréscimo de um dado a mais que evidencia a cópia; porém esse dado a mais é tão bem *acabado* que substitui o original, fazendo com que se rompa a distinção entre original e cópia. É o que nos faz, por exemplo, gostar mais de assistir a filmes como *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, do que aos antigos filmes de artes marciais e de faroestes dos quais aquele se vale.

Também é o que faz Rubem Fonseca ter um público leitor que acompanha a publicação dos seus livros. É possível sentir tanto a identificação com os seus *mundos* construídos como perceber o *dado a mais* que os distinguem do real. Como já dito, os jogos que simulam a relação direta com o real – espaço urbano reconhecível na cidade do Rio de Janeiro, confrontos entre estratos sociais diferentes – transitam simultaneamente com outros jogos que desmascaram essa relação. Não se trata, pois, de um “realismo selvagem”, mas, sim, de uma “hiper-realidade saturada”. A violência mostrada, por exemplo, em um conto como *Feliz ano novo*, com seus corpos grudados na parede, não se origina da reprodução do real. Parte-se de outra lógica que é a de mostrar o real como mais verdadeiro do que o real – o hiper-real. A relação encontra-se nos jornais – que não relatam o fato em si, e sim sua interpretação –, e em outras formas, como o cinema e mesmo as histórias em quadrinhos. Pensemos outra vez nos corpos grudados na parede. É quase possível ver os balões típicos das histórias em quadrinhos. É, enfim, uma mostra da violência tipificada pelo discurso do ficcional, embora dê a aparência de que está sendo direto e informativo. O real apresentado não é da ordem da ética, do engajamento à denúncia, ele é tão-só uma “estética”, no sentido que é uma forma, uma estratégia que é da lógica do *como* dizer. É diferente, por exemplo, de alguns dos filmes brasileiros atuais que, levados pela onda de um filme como *Cidade de Deus*, mas diferentemente deste, tão-só pretendendo fazer denúncia das nossas mazelas sociais, conseguem apenas veicular lugares-comuns das causas dessas mazelas. Na impossibilidade de apreender as muitas camadas do real, dá-se a adequação a um pensamento aparentemente transtornado sobre esse real. É para além de tal estreiteza que está a escrita de Fonseca, pois há, desde o princípio, um dessarranjo da chamada realidade. Temas como tráfico de drogas, corrupção, assaltos, assassinatos são mediados por recursos que os distanciam da representação da realidade. Não há uma moral porque a ausência de julgamento é ela mesma estilizada em imagens estereotipadas. A linguagem leva-nos, antes, à violência tal como mostrada na televisão e no cinema. Quando há essa mediação, perde-se a força do impacto.

Essa presença do hiper-real desestrutura, inclusive, a ordem temática pela lógica do espetáculo. A morte, por exemplo, é tratada mediante uma simulação que corresponde à não-apresentação da morte como geralmente se manifesta. É justamente o desaparecimento da morte, dos rituais da morte, que faz surgir essa outra, mostrada como espetáculo por meio da violência que lhe é característica. Tal procedimento está manifesto num conto como *Intestino grosso*. Quando o entrevistador pergunta ao escritor se existe uma pornografia da morte, ele responde que “ela está se criando”, pois à medida que “a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença – e que se torna cada vez mais secreta, abjeta, objeccionável, obscena” – vai “sendo escondida”, a “outra morte – dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão hoje...” (FONSECA, 1989, p. 172-

173). Essa *outra* morte é a mesma oferecida em seus livros, sem nenhuma intermediação do imaginário, de modo que o hiper-real substitui o real.

Entretanto é na constituição das personagens que melhor se apresenta a reiteração de procedimentos. Um único herói está presente em todas as tramas. Modificam-se alguns elementos, mas permanece intacto o modelo: cultos, pernósticos, sedutores, eles são sempre os mesmos, de algum modo envolvidos com as atividades ditas lúdicas: escritores, detetives, artistas. Em *O caso Morel* (1995), há Paul Morel que escreve um livro que entrega para o escritor Vilela. O escritor Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, também está em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997). Há, pois, um empréstimo de personagens (não só nas situações em que têm o mesmo nome), produzindo deslocamentos que mais uma vez cumprem o papel de realçar a esfinge da simulação. A revisitação constante à própria obra não é apenas de um recurso culto e livresco. Pondo de lado toda a problemática de definir o que seja uma personagem típica, é perceptível que Fonseca faz coincidir sensações, emoções de um livro a outro, numa espécie de persuasão para que reconheçamos a presença de *tipos*, no sentido de personagens com traços bem demarcados, exaustivamente repetidos, que agem segundo um código próprio. Por serem tipos, estão divididos entre os *bons* e os *maus*, embora muitas vezes os papéis se confundam; e o marginal pareça bom, enquanto que o que deveria ser bom é o corrupto, como ocorrem em muitas histórias nas quais policiais estão envolvidos. Por vezes, o embaralhamento referenda a velha luta entre o bem e o mal. Nesse sentido, Fonseca seria um moralista que combate a injustiça, a corrupção, se não tivesse sido instalada bem antes a presença irreduzível do espetáculo pela configuração do tipo. Uma vez que não faz mais sentido tratar os acontecimentos a partir da dualidade “bem” e “mal”, fica expresso fortemente o caráter ficcional, pois nada é menos seguro do que dividir o mundo em mocinhos e bandidos. Em *Agosto* (2005), a derrota da única personagem “realmente honesta”, o comissário Mattos, ao mesmo tempo em que abre uma fenda para a relação com o mundo real [quando poderíamos dizer que ele foi *fiel* ao que geralmente acontece], nega essa relação a partir da construção da personagem quando a delimita com recursos caricaturais, desprovidos de complexidade.

Um dos casos que melhor comprova o jogo do simulacro é a personagem Mandrake que, saída diretamente das histórias em quadrinhos, mas também do cinema e da literatura, reaparece constantemente nos livros de Fonseca. Mandrake é o protagonista típico do romance policial. Embora seja constantemente relacionado com Philip Marlowe, de Raymond Chandler, encontra seu correlato não só nesse, mas em muitos outros heróis policiais. Sua astúcia e disposição para resolver problemas que não lhe dariam respeito de imediato fazem dele uma personagem caricata: “Seja realista, disse Wexler... ‘nós não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal” (FONSECA, 1983, p. 29). O aspecto caricatural estende-se às ações memoráveis, lances espetaculares e resultados inesperados que fazem parte do repertório de histórias policiais. Como diz Hutcheon, tal revisitação “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (HUTCHEON, 1991, p. 21), pois é operacionalizada pela assunção do texto que se relaciona com outros textos, e não com a realidade empírica imediata.

## As dificuldades e facilidades de *Bufo & Spallanzani*

*Bufo & Spallanzani* foi lançado em 1986, três anos depois de *A grande arte*. Narrado em primeira pessoa, de forma descontínua, com várias histórias entrecruzadas, conta a trajetória do renomado escritor de sucesso Gustavo Flávio, uma clara alusão ao escritor francês Gustave Flaubert, envolvido na morte da *socialite* Delfina Delamare, da qual era amante. Antes chamado de Ivan Canabrava, a personagem muda não apenas de nome, mas de magro, desinteressante e desinteressado do sexo, transforma-se em sátiro, pantagruélico e incapaz de ficar longe das mulheres e dos prazeres sexuais. Uma metamorfose da qual não passa despercebida a exteriorização da *persona* em detrimento do indivíduo.

Nesse breve resumo, já é possível averiguar aquilo que Hutcheon (1991, p. 166) afirmou ser a “inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores”. Não somente a alusão a Flaubert, mas também a estrutura do romance policial intermediado pela dissolução de qualquer caráter ideológico, reitera a forma como a trama está interligada a outros textos da tradição.

A morte da *socialite* agrupa as personagens – o amante, o policial, o marido e outras secundárias – em torno da pergunta central de qualquer romance policial: “quem matou?”. O enredo contribui para a pergunta, embora as armadilhas discursivas sejam diferentes das do romance policial clássico. Exemplificando: a expectativa de que os acontecimentos caminham para um desfecho é, em vários momentos, frustrada pelo modo descontínuo da narração e, no final, o desvendamento da morte – objetivo de toda leitura de romance policial – é posto em segundo plano.

Para um romance policial, muitas questões deixam de ser resolvidas. A divisão do livro em cinco partes, em que a primeira narra o caso da *socialite* e somente a última retorna de fato a ele, é exemplar para mostrar a descontinuidade narrativa. Outras tramas paralelas giram ao redor do narrador. A parte II, intitulada “Meu passado negro”, retoma os seus anos de juventude. É aqui que, supostamente, o bufo do título se justifica, numa analogia entre o mal e o veneno encontrado no sapo. Diversos tipos de discurso se agrupam. O “ensaio” sobre os poderes de feitiçaria do bufo chega a ser pedagógico; cientificamente verificável:

Mergulhei na leitura daqueles fascinantes livros. “O sapo”, dizia Davis, “é um laboratório e uma usina química, contendo, além de alucinógenos, poderosos anestésicos não-identificados, que afetam o coração e o sistema nervoso”. As descobertas de Davis confirmavam as de Kobayashi no baiacu ou sapo-do-mar [...]

As pessoas sob a ação dessa substância ficariam como mortas do ponto de vista fisiológico, retendo apenas certas faculdades mentais, como a memória. A esse estado chamavam de zumbinismo (FONSECA, 1991, p. 71).

Uma vez que se homenageia Flaubert, é impossível não pensar na descrição dos efeitos do veneno sobre o corpo de Madame Bovary, comparável ao experimento feito pela personagem Ivan. A facilidade e desenvoltura com que se vai de uma história a outra se devem ao fato de que os primeiros capítulos que tratam da morte de Delfina são rigorosamente organizados no formato policial, de modo que as personagens já foram imediatamente reconhecidas, apesar de os acontecimentos, agora, se desdobrarem. A ação principal pode ser

descentralizada porque já foi adequadamente incorporada pelo leitor. Eco explica como isso de dá: “O romance de folhetim impõe uma técnica de iteração rítmica, de redundâncias calculadas, de apelos à memória do leitor, visando que este se reencontre e reencontre as personagens mesmo à distância do tempo, mesmo que várias intrigas se emaranhem” (ECO, 1991, p. 33).

Para compor esses diferentes discursos que se entremeiam no discurso romanesco, Rubem Fonseca joga também com dois aspectos opostos, mas imprescindíveis para qualquer andamento de uma boa narrativa: a rapidez e a demora. Cada qual produz um efeito distinto. O ritmo veloz dos acontecimentos é suspenso para apresentar novos acontecimentos, tal e qual é dito na estranha metáfora apresentada por Calvino para falar da importância dos dois ritmos: “a narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado” (CALVINO, 1990, p. 52). Fonseca tanto troteia quanto galopa, alternando os ritmos para ora seguir a linha do romance policial ora fugir desta. Existe a apropriação de um código para, logo após, sabotá-lo pela inserção de objetos estranhos a ele.

As partes do livro configuram pequenos microcosmos independentes. Na terceira parte, “O refúgio do pico do gavião”, o suspense equivale ao mesmo apresentado antes, duplica-se a questão “quem matou?”, mas dessa vez funciona como uma forma de laboratório, repetindo as técnicas investigatórias pela junção da investigação e de histórias contadas que têm como mote a palavra sapo. Embaixo de uma camada de sentido, há sempre outros sentidos, daí o sentido, a busca por ele, ser uma ficção. Os prováveis desfechos são todos simulados por meio das narrações das histórias, esperando apenas uma palavra para serem revelados: “De repente tudo ficou claro para mim. Que imbecil eu fora! Eu tivera todos os dados do quebra-cabeça e não conseguira juntá-los. Agora estava entendendo tudo. Sabia quem era Maria, a mulher referida na história que Suzy me contara no bangalô no dia em que fora morta e sabia mais ainda, quem a havia assassinado” (FONSECA, 1991, p. 210), diz o escritor-narrador de *Bufo & Spallanzani*.

A montagem, as especulações sobre o modo de narrar e as várias narrativas entrelaçadas descentralizam a ideia de obra acabada e, de certo modo, estamos diante de um livro-dentro-de-outro-dentro-de-outro. As histórias ficam pela metade. Muitas perguntas ficam sem respostas. Por exemplo, na parte do retorno ao passado, ficamos sem saber se o narrador estava certo ou não em suas suspeitas. Um dos fatores que contribui para a incompletude é a posição do narrador, que possui a primazia sobre os acontecimentos, dispondo-os à sua maneira. E essa primazia logo é explicitada, relativizando a história contada pelo narrador: “Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista” (FONSECA, 1991, p. 17). Muitos vazios não são preenchidos pelo caráter discursivo do romance em que as personagens falam sem parar, num sistema esquizofrênico em que só é possível ter o conhecimento das versões dos fatos, nunca dos fatos em si. A ilusão da unidade do sujeito é reiteradamente descartada.

Em vez de supor que há um uso gratuito de referências, esse uso reforça o distanciamento da suposta denúncia social tão comumente filiada aos textos de Rubem Fonseca. Se há denúncia social, esta é apenas um dos campos do seu texto, e não necessariamente o que deve ser privilegiado. Também não há realismo em *Bufo & Spallanzani*. Não se pode ver realismo onde não há



posicionamento político. Não se está atrás de capturar – muito menos de resgatar – a essência da realidade. Em *Bufo & Spallanzani*, assim como em outros textos de Fonseca, não há o assinalamento de uma moral, a defesa de uma moralidade que configuraria, em última análise, a denúncia ou a representação do real. Quando não há a distribuição de significados para o que acontece no mundo exterior, são vãs todas as tentativas de qualificar os textos com marcas do real. As várias técnicas utilizadas sustentam justamente a suspensão do realismo, deslocando a sua apresentação. No entanto, o deslocamento se dá sem as utopias modernistas da *alta* literatura, pois não se trata de questionar a cultura de massa, mas, aceitando-a, inserir-se nela de modo inteligente.

A descontinuidade mostra a maneira confusa e fragmentada como as coisas nos são apresentadas, sem a ilusão da totalidade e do acabamento. As verdades precisam ser, uma vez ditas, questionadas, porque chegam até nós mediadas pelos meios de comunicação, numa sociedade em que as informações são fetichizadas a partir do olhar *voyeur* de quem as consome distraidamente do mesmo modo que usufrui outros bens de consumo: “uma verdade que é contada pela metade é pior do que qualquer mentira que se possa inventar (ver Blake)” (FONSECA, 1991, p. 233), diz o narrador-personagem, após ouvir o resumo do noticiário sobre o caso no qual está envolvido.

A ironia produz o retraimento da história contada para explorar o simulacro da coisa narrada, colocando em suspenso a *representação*, conceito antes tão caro ao romance. A linguagem cinematográfica, o hiper-realismo, o excesso de citações, como já dito, brinca com os códigos literários, colocando-os ao dispor, sem priorizar um ou outro: romance policial, memórias, entrelaçados com o discurso científico, de investigação, dos artistas e criminosos em geral. Fonseca vai do submundo à classe alta, passando pela classe artística aos grupos de vida alternativa, com a desenvoltura de quem está sempre com um sorriso no rosto a desbançar os supostos conhecimentos do leitor. Retomando mais uma vez Eco (1985), pode-se dizer que em *Bufo & Spallanzani*, a exemplo de seus outros livros, Fonseca deixa claro que nada mais pode ser dito sem que seja repetição, remarca, pois esta é “uma época de inocência perdida”. Não se pode mais construir um romance policial sem levar em conta os tantos outros que existiram antes dele e os que existirão depois. O jogo citacional exemplifica isso. O intertexto não é uma busca às origens como se tem dito tão frequentemente, mas, aqui, tão-somente revisitação irônica. Há, disseminadas no texto, citações e simulações de citações, como se vê no uso reiterativo do recurso comum em textos dissertativos de colocar entre parênteses a referência. Exemplos: “(ver M. Mendes)”, “(ver Saint-John Perse)”, “(ver Fonseca)”, “(ver Churchill)”, “(ver Heráclito)”, “(ver Braine)”.

As várias indicações funcionam para colocar em movimento a ironia metalinguística. “Ver” funciona como uma indicação para a abertura de vários *links* que, dadas as diferenças de cada um, não servem como explicações para iluminar o texto primeiro, mas são, antes, a proliferação dos textos. O repertório do leitor é solicitado a todo instante no jogo explícito de referências apresentadas como se retiradas de um manual de curiosidades:

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 do Voltaire? François-Marie Arouet. William Sidney

Porter se escondia sob o nome falso de O. Henry (Por motivos parecidos com os meus, mas isso eu não disse ao tira.) (FONSECA, 1991, p. 34).

Defoe, Swift, Balzac – posso ficar falando um tempo enorme de escritores que se deram mal investindo o seu dinheiro, ou especulando de uma maneira ou de outra, erradamente... (FONSECA, 1991, p. 39).

Logo no capítulo 1 da primeira parte, em apenas três páginas, há a referência a vários artistas, principalmente escritores. Nos braços da pessoa que o transformou em sátiro e em glutão, o narrador engendra um assunto em que cita um pesadelo com Tolstoi, o conselho de Nabokov de que todos os escritores deveriam escrever à mão, uma frase de Flaubert em francês, as muitas amantes de Simenon que mesmo assim conseguia escrever muitos livros, um poema de Baudelaire e usa Moravia para falar de sexo. O narrador, como escritor, apresenta-se, assim, como inteligente, culto, intelectual, filiando-se a uma tradição, mas dessacralizando-a, apresentando-a de forma anedótica. Esse procedimento também é levado à exaustão no início da quinta parte quando o narrador disserta sobre a composição de um romance que começaria com o início de vários outros romances inscritos na tradição literária, sendo estes devidamente explicitados em nota de rodapé. É como se nos revelasse a composição do seu romance.

Num romance como *Bufo*, nada é o que parece ser porque, mais do que a narração propriamente dita, são discutidas as (im)possibilidades da narração, por meio da construção de um enredo que é a repetição de outros enredos e que discute as técnicas, problemáticas, soluções encontradas por outros escritores nos impasses da narração:

Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífilo. (Todo romance termina fracamente – ver Forster – “porque a trama exige uma conclusão; ... Já foi dito – ver James – que a única obrigação de um romance é ser interessante. Mas isto, repito, não é um romance. Portanto – ver Nava – “foda-se, suas bestas. E agora escute” (FONSECA, 1991, p. 181).

A lógica não é a da reprodução, mas a da produtividade: o escritor que como personagem está tentando escrever um romance chamado *Bufo & Spallanzani*, é o mesmo que como narrador escreveu o livro que estamos lendo chamado *Bufo & Spallanzani*.

Por tudo isso, retomar a problemática do “pós” ajuda a compreender o rompimento da unidade de gênero e estilo na ordem da representação. Fica cada vez mais difícil retornar a um estado anterior de coisas sem a constatação de que tal rompimento não está presente apenas nas discussões teóricas, mas apresenta-se especialmente no corpo ficcional da literatura contemporânea. Algo de diferente está posto e não cabe ignorá-lo. Não é por acaso que um tipo de texto como o de Fonseca seja hoje tão representativo. A tarefa, portanto, é aplicar um outro olhar à constatação de que a quebra de paradigmas continua sendo a sempiterna busca do texto dito literário; apenas dessa vez se realiza com uma piscadela para o leitor em sinal da cumplicidade que mantém com ele.

MAGALHÃES, M. The buffoon Rubem Fonseca. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 147-158, 2010.

## Referências

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, U. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. 4. ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FONSECA, R. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.