

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
UNIANDRADE
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

BUFO & SPALLANZANI: UM ROMANCE POLICIAL EM PERSPECTIVA ABISSAL

RENATA DA SILVA DIAS PEREIRA DE VARGAS

CURITIBA
2015

RENATA DA SILVA DIAS PEREIRA DE VARGAS

BUFO & SPALLANZANI: UM ROMANCE POLICIAL EM PERSPECTIVA ABISSAL

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Centro Universitário Campos de Andrade - Uniandrade.

Orientadora: Prof^a. Dr. Anna Stegh Camati.

CURITIBA

2015

TERMO DE APROVAÇÃO

RENATA DA SILVA DIAS PEREIRA DE VARGAS

BUFO & SPALLAZANI: UM ROMANCE POLICIAL EM PERSPECTIVA ABISSAL

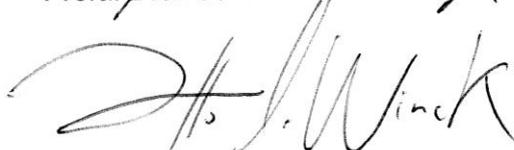
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR)



Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Curitiba, 28 de setembro de 2015.

AGRADECIMENTOS

A Deus por permitir que eu me dedicasse a esse desafio, me proporcionando condições financeiras, físicas e psicológicas.

Aos professores do curso pela sabedoria, paciência e dedicação.

À professora Célia Maria Arns de Miranda e ao professor Otto Leopoldo Winck por aceitarem participar desse processo.

À Regina Amelia Darriba Rodriguez pela disponibilidade e competência.

À professora Anna Stegh Camati por dividir seu conhecimento e por sua generosidade ao ensinar.

Às minhas irmãs Roberta e Bianca pela presença, companheirismo e amizade.

Ao meu amado marido Jorge Paulo de Vargas pelo apoio, incentivo, compreensão, cumplicidade e principalmente amor.

À minha filha Valentina Sophia pela inspiração e por me proporcionar uma nova visão da vida.

O ocaso

*No rio profundo
O sol parece outro sol
A emergir do fundo.*

Abel Pereira

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
1 GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE POLICIAL	8
1.1 HISTÓRICO: AS RAÍZES DE UM GÊNERO MODERNO	8
1.1.1 O romance policial anglo-americano	9
1.1.2 O romance policial brasileiro	15
1.1.3 Rubem Fonseca: Marco divisor do gênero	17
1.2 CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DO ROMANCE POLICIAL	20
2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS	23
2.1 CONCEITUALIZAÇÃO DE MISE EN ABYME E RELATO ESPECULAR	23
2.2 RELATOS DIEGÉTICOS, INTRADIEGÉTICOS E METADIEGÉTICOS	29
2.3 AS TEMPORALIDADES EM <i>MISE EN ABYME</i>	31
2.4 O NARRADOR NA MISE EN ABYME	34
3 A ENUNCIÇÃO EM <i>BUFO & SPALLANZANI</i>: INTRADIEGESE E METADIEGESE	35
3.1 O NARRADOR/ESCRITOR/PROTAGONISTA	35
4 <i>BUFO & SPALLANZANI</i> EM PERSPECTIVA ABISSAL	60
4.1 ENCONTRANDO O NÚCLEO DO ABISMO	60
4.2 A SEGUNDA CAMADA DE NARRATIVAS ESPECULARES	64
4.3 O TERCEIRO NÍVEL E AS NARRATIVAS QUE ANTECEDEM O CAPÍTULO “REFÚGIO DO PICO DO GAVIÃO”	66
4.4 O PASSADO NEGRO DO NARRADOR	68
4.5 O INQUÉRITO DA NARRATIVA PRINCIPAL	71
5 PROSPECÇÃO, RETROSPECÇÃO E RETROPROSPECÇÃO EM <i>BUFO & SPALLANZANI</i>	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICES	112
1 – Narradores intercalados	112
2 – <i>Mise en abyme</i> das narrativas encaixadas	113
3 – Tempo na narrativa	114

RESUMO

Esta dissertação, após uma breve revisão sobre a gênese e o desenvolvimento do romance policial, bem como a respeito das principais características do gênero, examina o texto *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, principalmente em relação à perspectiva abissal adotada pelo autor para estruturar o romance. À luz de considerações teóricas formuladas por Lucien Dällenbach, em *El relato especular* (1991), o estudo mostra como Fonseca subverte as características clássicas do gênero policial. Outrossim, as diferentes especificidades do texto são analisadas com base em teóricos como Norman Friedman, Gérard Genette, P. D. James, Paulo Medeiros de Albuquerque, Flávio René Kothe e outros. Fonseca explora as estratégias da estrutura em abismo para suspender a narrativa e retardar a resolução do enigma, utilizando para esse fim um complexo jogo de espelhos. O romance também inova por criar um narrador/escritor/protagonista que é ao mesmo tempo o detetive e o assassino. Nesse sentido, Fonseca inventa novos protocolos com base em mecanismos que caracterizam diversas tradições, introduzindo em seu romance até elementos que remontam às raízes do gênero, evidenciadas em *Édipo rei* (427 a. C.), de Sófocles, e *Hamlet* (1601), de Shakespeare. Estratégias temporais tais como, prospecções, retrospectões e retrospespecções cooperam no sentido de manter o suspense e dificultar a descoberta do assassino. Assim, a forma desvenda o conteúdo no romance, porque os relatos especulares em perspectiva abissal dão pistas a respeito do inquérito principal que emoldura o texto.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. *Bufo & Spallanzani*. Romance policial. Subversão do gênero. *Mise en abyme*.

ABSTRACT

This dissertation, after a brief revision of the genesis and development of the detective novel, as well as of the main characteristics of the genre, examines the text *Bufo & Spallanzani* (1985), by Rubem Fonseca, mainly as concerns the abyssal perspective introduced by the author in the novel. In the light of the theoretical framework developed by Lucien Dällenbach, in *El relato especular* (1991), the study shows how Fonseca subverts the classical elements of the detective genre. Furthermore, the different specificities of the text are analyzed according to theories advanced by Norman Friedman, Gérard Genette, P. D. James, Paulo Medeiros de Albuquerque, Flávio René Kothe, among others. Fonseca explores the strategies of the *mise en abyme* structure to suspend the narrative and to delay the resolution of the enigma, using a complex hall of mirrors game. The novel also innovates by forging an author/narrator/protagonist, who turns out to be the detective and the murderer. In this sense, Fonseca invents new protocols based on mechanisms that characterize several traditions, harking back even to the roots of the genre, as evidenced in *Oedipus Rex* (427 a. C.), by Sophocles, and *Hamlet* (1601), by Shakespeare. Temporal devices, such as prospectings, retrospections, and retro-prospectings conjoin to maintain the suspense and obstruct the revelation of the murderer. Hence, form is foremost to unravel the content in the novel, because the reflexive narratives in abyssal perspective furnish the cues about the main investigation that frames the text.

Keywords: Rubem Fonseca. *Bufo & Spallanzani*. Detective novel. Subversion. *Mise en abyme*.

INTRODUÇÃO

Rubem Fonseca (1925) nasceu em Juiz de Fora (Minas Gerais), e se formou em Direito pela antiga Universidade do Brasil. Trabalhou durante mais de cinco anos como policial antes de se tornar escritor. Por sua competência, foi convidado para se aperfeiçoar, junto com mais nove policiais, nos Estados Unidos. Nesse período de sete meses aproveitou para estudar Administração. Sua experiência na polícia certamente contribuiu para moldar as temáticas que aparecem em sua produção.

Vencedor de diversos prêmios nacionais e internacionais, e um dos escritores brasileiros cuja produção literária é mais vendida e traduzida, Rubem Fonseca é valorizado pela crítica especializada por sua obra como um todo. Com um estilo áspero, faz uma crítica social por meio de personagens realistas, explorando o mundo dos marginais e prostitutas. Produziu uma obra muito eclética, entre romances, contos e roteiros cinematográficos, com temáticas diversificadas: erotismo, violência, crise existencial, hipocrisia, falência e o ofício de escritor. A linguagem de seus personagens, em geral, tenta aproximar-se do cotidiano, do dia-a-dia das ruas e das periferias, cheia de palavrões e coloquialismo.

Os romances policiais são de extrema importância em sua produção, por incorporar a tradição e ao mesmo tempo subverter diversos elementos. Entre eles vale ressaltar: *O caso Morel* (1973) apresenta o personagem narrador Paul Morel, artista de vanguarda, preso por assassinar a antiga namorada. Ele narra várias histórias para o ex-escritor e policial Vilela, e a partir dessa narrativa é que se

desvenda o passado do narrador, como os caminhos que o levaram à prisão e sua tentativa de escrever um romance.

Em *A grande arte* (1983), o protagonista é o advogado Mandrake. Com tendências a detetive, ele foge às características tradicionais por ser o narrador e também por não ser um investigador profissional e mesmo assim resolver o caso. Este personagem aparece novamente em alguns contos do autor.

Agosto (1990), romance histórico que tem como pano de fundo o suicídio de Getúlio Vargas. Mostra um policial honesto e competente, chamado Mattos, que tenta desvendar uma série de assassinatos em que os envolvidos são figuras ligadas à política. Entrelaçando ficção e realidade, a obra é uma importante fonte de informação e cultura.

Esses são apenas alguns exemplos do gênero policial produzido por Rubem Fonseca, que apresenta em *Bufo & Spallanzani* (1985), objeto desse estudo, não somente características do romance policial tradicional, mas também a subversão das tradições do gênero. Há um crime na trama principal que serve de pano de fundo para discussões a respeito do ofício de escritor e do mercado editorial. O narrador/escritor/protagonista Gustavo Flávio escolhe seu nome em homenagem a Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary* (1857) que, de certo modo, serve de inspiração para Rubem Fonseca. Em *Bufo & Spallanzani*, há a personagem Delfina Delamare, cujo nome é baseado na mulher real, Delphine Delamare, que inspirou Gustave Flaubert. Assim, Delfina poderia ser considerada uma nova Madame Bovary da modernidade, uma tentativa de reescrever a história sobre uma mulher, que aparentemente tem tudo, mas é infeliz no casamento, e busca em outro homem a motivação para viver.

A recorrência de novos estudos sobre *Bufo & Spallanzani* atesta a importância e complexidade desse texto que contribuiu para a revitalização do romance brasileiro contemporâneo. Muitos desses estudos analisam a obra basicamente sob os seguintes aspectos: violência, sexualidade, linguagem, intertextualidade, metalinguagem, recepção da obra, biografia e inserção na pós-modernidade.

O artigo de Osmar Pereira Oliva: “Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca” (2004), apresenta considerações a respeito do discurso e da linguagem como forma de violência, juntamente com a temática da pornografia para composição de um ambiente de transgressão. A tese de Francisco Afrânio Câmara Pereira, “Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca” (2011), segue a mesma linha de reflexão a respeito da condição humana nas grandes cidades. Fernanda Cardoso, no artigo “Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário” (2005), compara os principais protagonistas nos romances policiais do autor, ressaltando suas relações com a sexualidade e a criminalidade.

Em “A influência do romantismo francês na obra *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca” (2009), Priscila Costa Domingues discute a intertextualidade da obra, indo além das aparências em relação ao nome do personagem Gustavo Flávio. Aline da Ressurreição Silva e Eliete Costa de Oliveira, na monografia da Universidade do Estado da Bahia: “*Bufo & Spallanzani*: A (re)construção do romance na pós-modernidade” (2011), abordam a obra como referência por tratar das mazelas da sociedade capitalista, como a exclusão, a violência urbana, a marginalidade e outros.

A respeito do reflexo da biografia do autor Rubem Fonseca, na obra *Bufo & Spallanzani*, há o artigo de Aline Andrade Pereira: “A movência do ficcional em Rubem Fonseca: biografia e narrativa em *Bufo & Spallanzani*” (2011), em que discute como a vida do autor pode interferir e influenciar sua produção.

Sobre os recursos metalinguísticos presentes na obra do autor, o artigo “Discutindo a metalinguagem em *Bufo & Spallanzani*” (2012), de Marília Aguiar Ribeiro do Nascimento, apresenta uma discussão do próprio processo de composição do romance e a problematização do fazer literário. Ainda sobre o mesmo tema, ressaltam-se dois trabalhos: “A metaficção como estratégia de renovação da forma nas narrativas *Bufo & Spallanzani*” (2010), tese da UFPB de Ana Teixeira de Brito Carvalho e a dissertação da UFRJ de Luis Claudio Menezes, “Agruras de escritor: as vicissitudes da vida autoral na obra de Rubem Fonseca” (2008). A primeira analisa as narrativas literária e fílmica e as estratégias de metaficção por meio de recursos como a paródia e o gênero policial. E a segunda trata das relações entre autor e mercado e as vicissitudes da vida literária. Ambas discutem questões de metalinguagem presentes na obra com relação ao personagem-escritor.

Também há os estudos de Priscila Costa Domingues, nos artigos “Uma narrativa policial na pós-modernidade: o caso *Bufo & Spallanzani*” (2010), e “As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca” (2010). Nesses estudos a autora investiga a forma do romance policial dentro da pós-modernidade, atendendo tanto à literatura de massa que está interessada na história do crime, como à literatura culta que se interessa pelo que há por trás da história.

A professora Vera Lucia Follain de Figueiredo, da UERJ, desenvolveu um grande número de trabalhos a respeito do autor e suas obras. Entre livros e artigos, vale ressaltar: “Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea” (2003), em que apresenta um parâmetro de toda a obra do autor. E também no ensaio “O assassino é o leitor” (1988) mostra a subversão das características do romance policial presente em *Bufo & Spallanzani*.

Embora existam várias dissertações, teses, artigos a respeito desta obra, o presente estudo apresenta uma ótica diferenciada, por examinar a estrutura em abismo de *Bufo & Spallanzani*, visto que as várias narrativas encaixadas e relatos especulares fornecem as pistas para desvendar o mistério. Para fundamentar o estudo, as teorias de Lucien Dällenbach a respeito da *mise en abyme* forneceram o instrumental teórico principal. Como não existe versão em português, a versão utilizada foi a tradução do francês *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977) para o espanhol *El relato especular* (1991).¹

O primeiro capítulo dessa dissertação é um breve histórico do romance policial, os primórdios do gênero, as principais características, as obras e os autores mais importantes da Inglaterra e dos Estados Unidos, países onde o romance policial teve mais repercussão e sofreu maiores transformações em suas características. As obras “Os maiores detetives de todos os tempos” (1973), de Paulo Medeiros de Albuquerque, “Segredos do romance policial: História das histórias de detetive” (2012), de P. D. James, “A narrativa trivial” (1994) de Flávio René Kothe e “As estruturas narrativas” (1979) de Tzvetan Todorov servem de base para esse capítulo, pois fornecem um apanhado amplo a respeito das

¹ Todas as citações do livro de Lucien Dällenbach (1991), inseridas nessa dissertação foram traduzidas por Regina Amelia Darriba Rodriguez, professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPR.

principais características, obras e autores do gênero policial, com um histórico da produção que já foi publicada em várias partes do mundo. Também se realiza um levantamento do desenvolvimento do gênero no Brasil e como Rubem Fonseca conquista seu espaço atualizando o romance *noir* americano para a realidade brasileira.

No capítulo dois, a concepção de *mise en abyme* teorizada por Lucien Dällenbach em *El relato especular* (1991), é apresentada, mostrando como a utilização da estrutura em abismo acaba por subverter os códigos recorrentes nos romances, tais como a enunciação e o tempo, que, nesse caso, sofrem uma fragmentação por meio de narrativas intercaladas e de relatos especulares em perspectiva abissal. Por meio de jogos de espelhos, a narrativa se reflete diversas vezes, como por exemplo em *Hamlet*, em que uma peça de teatro é produzida dentro de outra peça; e também em *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide, que inova ao apresentar um protagonista que se propõe a escrever um romance dentro do próprio romance.

O capítulo três visa analisar *Bufo & Spallanzani* à luz das ideias de Dällenbach a respeito da *mise en abyme* da enunciação. Para esse capítulo utilizam-se as classificações de narrador defendidas por Gérard Genette em “Discurso da narrativa” (s.d.), e as considerações críticas de Norman Friedman em “O ponto de vista da ficção” (2012). Essas teorias abrangem a tipologia narrativa encontrada em *Bufo & Spallanzani* e ajudam a compreender a forma da construção da enunciação escolhida pelo autor em que três relatos distintos se intercalam para manter o suspense.

No capítulo quatro examina-se *Bufo & Spallanzani* a partir das noções de *mise en abyme* do código e do enunciado de Lucien Dällenbach. Percebe-se que

as narrativas paralelas ao inquérito principal têm imensa importância para fornecer pistas a respeito do crime, ao mesmo tempo que explicam fatos relacionados à narrativa que emoldura o texto, seja por temas, personagens ou estruturas.

No capítulo cinco, as classificações temporais conceituadas por Dällenbach, tais como prospecção, retrospecção e retrospesção, são utilizadas para a análise do romance, construído de forma fragmentada, com *flashbacks*, *flashforwards*, narrativas intercaladas e relatos especulares, o que coopera para a construção da atmosfera de suspense.

O objetivo desse estudo não é esgotar o assunto, mas tão somente elencar algumas subversões narrativas, principalmente as que apresentam relação com a perspectiva abissal.

1 GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE POLICIAL

1.1 HISTÓRICO: AS RAÍZES DE UM GÊNERO MODERNO

Para detectar em *Bufo & Spallanzani* as subversões realizadas por Rubem Fonseca, é necessário realizar um levantamento histórico, mesmo que sucinto, das características do romance policial tradicional e dos principais autores e obras do gênero.

Há quem afirme que a primeira história de detetive se encontra em *Édipo rei* (427 a. C.) de Sófocles (496 a. C. – 406 a. C.), visto que o protagonista inicia uma investigação para descobrir o assassino de Laio, condição necessária para debelar a peste. Não há um narrador a quem o leitor pode se apegar para acompanhar o inquérito, por se tratar de uma peça de teatro. Assim, o leitor/espectador descobre quem é o assassino na cena do reconhecimento (anagnorisis), em que Édipo toma consciência de sua condição existencial.

Como resultado dessa investigação, Édipo descobre sua verdadeira origem e constata ser ele próprio o assassino, dessa forma: “Se tem a conjunção do detetive e do criminoso na mesma pessoa” (KOTHE, 1994, p. 108).

Em *Hamlet* (1601) de Shakespeare (1564 – 1616), o príncipe também assume o papel de detetive quando o fantasma de seu pai revela que foi assassinado pelo próprio irmão Claudio. Para comprovar a veracidade dessa revelação, pede para a companhia mambembe que aparece em Elsinore para encenarem *A ratoeira*, uma peça cujo enredo se aproxima dos fatos acontecidos no palácio. Porém, nessa peça, em vez do fratricídio, há uma história em que o sobrinho mata o tio.

Em 1748, Voltaire (1694 – 1778) lança *Zadig ou O destino*, outra peça de teatro em que o protagonista usa deduções e raciocínio para resolver o desaparecimento de um cavalo e de uma cadela, mas o tema se restringe a isso, não há um grande crime a ser solucionado e Zadig não é oficialmente um investigador.

Exemplos de história de resoluções de crimes não faltam, desde os primórdios da literatura mundial, no caso são três peças de teatro, fato totalmente explicável, pois o gênero sempre foi assistido por grandes plateias. O que se percebe é que, com o tempo, os romances policiais passaram a agradar não somente as massas, mas também aos mais eruditos.

1.1.1 O romance policial anglo-americano

O romance policial como gênero começa nos Estados Unidos em meados do século XIX com o chamado romance enigma, em que detetives particulares, somente com deduções lógicas e sagacidade, desvendam crimes que são aparentemente insolúveis. Nesse tipo de narrativa há sempre um enigma a ser desvendado e a trama gira em torno de sua dissolução. As histórias se passam frequentemente nas grandes cidades, por vezes industriais, e os crimes acontecem nos labirintos de suas ruas e em meio às multidões. Muitos dos detetives criados nesse período ficaram mais famosos que seus próprios autores. Na Inglaterra o gênero surge com obras que trazem características semelhantes às produzidas pelos norte-americanos.

Considerado o pai do romance policial, Edgar Allan Poe (EUA, 1809-1849), escreveu três contos do gênero: *Os assassinatos da Rua Morgue* (1841),

O mistério de Marie Rogêt (1842) e *A carta roubada* (1844). A respeito da importância de sua produção policial, afirma Albuquerque:

Essas três estórias, em que C. Augusto Dupin aparece como detetive – ou melhor, como analista, pois o *detetive* só surgiria mais tarde – formam a base da narrativa policial, o ponto de partida de um novo gênero, hoje largamente difundido e aceito. Nasce um novo tipo de herói, herói que, em lugar da espada, dos punhos, ou dos tiros, usa o raciocínio e a lógica. (1973, p.16)

O detetive Dupin de Poe é uma máquina de raciocínio que desvenda os crimes por relato verbal sem contato empírico, o narrador é um admirador anônimo, e sabe tanto quanto o leitor a respeito da elucidação do crime. Este personagem serviu de inspiração para muitos detetives que vieram depois. A inovação de suas histórias está na estrutura, mantém a atmosfera de suspense e leva o leitor a não suspeitar do verdadeiro criminoso até o desvendamento do crime. Assim, domina o processo de criação de tal maneira que hipnotiza o leitor.

Arthur Conan Doyle (UK, 1859-1930) e sua série de romances com Sherlock Holmes como protagonista revolucionou o gênero policial. A primeira aparição foi nas páginas do Strand Magazine em 1887. O protagonista tem personalidade e hábitos pouco ortodoxos para a sociedade, e utiliza procedimentos científicos e contato empírico para solucionar os crimes. Ele visita o local dos crimes, analisa a cena e entrevista testemunhas. Todo esse trabalho lhe deixa pouco tempo para ter uma vida amorosa. O narrador é Watson, assistente de Holmes, que conta a história após o crime ser resolvido. Assim, embora narrador e leitor caminhem juntos, somente o narrador sabe o desfecho da história. A respeito deste personagem, afirma Flávio René Kothe:

A sua grande inovação foi duplicar o detetive em um “assistente” que, além de “auxiliar” nas investigações, tudo observa e registra, só que sem a acuidade e a capacidade de tirar conclusões como o detetive. Ele é honesto, pode-se confiar em suas informações, ainda que não perceba bem aquilo que está observando. Ajuda a formular hipóteses: na diferença entre aquilo que se formula e aquilo que conclui o detetive é que se mostra a sagacidade deste. (1994, p. 119-120)

Watson é o exemplo do inglês modelo, vida regrada, obediente aos costumes, casado, chefe de família. Holmes, por uma vida irregular e costumes e conceitos morais nada rígidos, não seria o cidadão modelo inglês. Há uma novidade nesses romances: o narrador faz digressões a respeito do romance policial e utiliza mecanismos como a intertextualidade e a metalinguagem.

Rex Stout (EUA, 1886-1975), em 1934, criou o detetive Nero Wolfe, que conta com a ajuda do auxiliar Archie Goodwin. Este tem uma personalidade marcante, chega a trabalhar sozinho e não é servil como Watson. Estes romances são marcados pelo humor, beirando ao trágico, mas sem ações violentas desnecessárias, e os crimes continuam sendo desvendados pela lógica e dedução.

Agatha Christie (UK, 1890-1976), entre suas inúmeras obras publicadas a partir de 1920, criou o detetive Poirot, este, pela voz do narrador-auxiliar Hastings, passa falsas pistas para o leitor. Os personagens têm personalidade e o trabalho do detetive é mais mental que empírico, utiliza suas “pequenas células cinzentas”, não precisando de pistas nem de laboratórios para a resolução dos crimes.

Assim:

Poirot chega à solução dos crimes através do raciocínio e da lógica. Nos romances de que participa, se por acaso surge uma parte aventureira, não lhe cabe o menor papel. Ele é, por assim dizer, a máquina pensante. Sem qualquer

atributo físico além de seus longos e cuidadosos bigodes. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 55)

É importante lembrar outra personagem de Agatha Christie, a detetive Miss Jane Marple, uma velhinha simpática e bisbilhoteira, sempre perto dos crimes quando estes acontecem. Vive numa cidade pequena e por isso a facilidade em conhecer as vítimas e investigar os suspeitos. É detetive por passatempo e não precisa de auxiliares.

Estes autores podem ser considerados os mais importantes do gênero policial anglo-americano, suas obras romperam paradigmas e criaram novas formas de contar histórias de detetive, fazendo parte da era de ouro do gênero. Mas nem sempre os investigadores estão acima de qualquer suspeita. Há autores que criaram detetives com ficha criminal, três deles mais relevantes.

Em 1899 aparece o elegante ladrão Raffles, criação de E. W. Hornung (UK, 1866-1921), que tinha em seu companheiro Bunny um cúmplice e um fã. Essa criação trouxe uma nova perspectiva para o romance policial que sempre apresentava como herói apenas o detetive. Raffles é um protagonista bandido que presta consultoria para a polícia. Ele foi considerado pela crítica o segundo personagem ficcional mais popular depois de Holmes. Foram 26 contos e um romance protagonizados pela dupla, uma inversão de Sherlock e Watson, criada por Hornung para satirizar seu cunhado Arthur Conan Doyle.

Anthony Morton, um dos pseudônimos de John Creasey (UK, 1908-1973), também criou um protagonista bandido, que mais tarde passa a viver honestamente. O Barão é um elegante ladrão que deixa a vida do crime, casa-se e passa a auxiliar a polícia como detetive. E O Santo (Simon Templar), personagem ladrão de Leslie Charteris (UK, 1907-1993), tem uma vida amorosa

muito intensa e, apesar de seu atrito com o inspetor Teal, ajuda a polícia a desvendar crimes.

Em meados dos anos de 1920 surge o romance *hard-boiled*. Nessas obras os policiais são todos corrompidos. O narrador caminha junto com o leitor que percebe os tropeços e dificuldades do investigador. As histórias são violentas e os investigadores são seres humanos questionadores do mundo dominado pela violência, corrupção e injustiças que os cercam.

Nesse contexto, Dashiell Hammett (EUA, 1894-1961), lança *O falcão Maltês* (1929) em que o detetive é Sam Spade, homem rude, vulgar, deselegante, que nem sempre resolve os crimes e envolve-se em relacionamentos amorosos com pouco ou quase nenhum romantismo, em contraposição aos detetives do romance enigma. A linguagem é pouco acadêmica, há angústia, violência, humor e paixão. Não há análise psicológica dos personagens, estes são descritos apenas fisicamente. O objetivo é criticar a sociedade e o capitalismo e fazer o leitor questionar o mundo. Em relação a isso:

Hammett, com poucos livros, é hoje considerado, mesmo nos Estados Unidos onde tudo fizeram para boicotá-lo em certa época – época de MacCarthy – devido a suas inclinações políticas, um dos grandes mestres da ficção policial. E Spade, sem dúvida, é um detetive marcante, que veio pra ficar. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 75)

Após a imposição da lei seca (1920-1933) e com uma crise econômica acentuada com a queda da bolsa em 1929, surge uma nova vertente do gênero: o romance *noir*. Nesse caminho aparece Raymond Chandler (EUA, 1888-1959), em suas histórias o próprio detetive, Philip Marlowe, narra a história em primeira pessoa. Este detetive é falho, nem sempre resolve os crimes e ainda assim, vive

disso. O protagonista também é áspero e deselegante como Spade, mas não se envolve sexualmente com as personagens.

No romance *noir* os investigadores, na maioria das vezes, não são detetives particulares, esse papel é desempenhado por policiais que percebem não ser tão fácil desvendar um crime somente a partir de pistas. Em geral, os protagonistas são anti-heróis que resolvem os casos com códigos morais próprios. Eles transitam por bares vagabundos e becos sórdidos, e quando resolvem os inquéritos não há a sensação de vitória que havia no romance enigma. O que fica é o clima de fatalismo e pessimismo. A respeito da personalidade desses protagonistas, P. D. James afirma:

O herói de Chandler, Philip Marlowe, aceita que está ganhando a vida de modo precário e perigoso num mundo sem lei, de falsas aparências e corrupto, mas, ao contrário de Spade, ele tem consciência social, integridade pessoal e um código moral que vai além da inquestionável lealdade a seu emprego e as seus colegas. Ele escolhe muito bem que tipo de trabalho fazer, nunca aceita dinheiro sujo nem trai um amigo, e é totalmente leal, mesmo com clientes que não merecem. Pessoalmente mais vulnerável que Spade, é um detetive mais relutante, inquieto e avesso ao mundo corrupto e desumano em que ganha a vida e incomodamente sensível ao sofrimento de suas vítimas. (2012, p. 81)

Os autores dessa linha estão preocupados em trazer para suas obras a atmosfera sombria que envolve a sociedade, mesclam violência, desespero, sadismo, tortura e espancamento. Nessas obras o ambiente é urbano porque é onde a insegurança e a angústia se focalizam numa realidade pós-guerra, em que a morte ronda todos os cantos. Este é o universo que marca o estilo *noir*, muito característico na obra de Rubem Fonseca.

1.1.2 O romance policial brasileiro

No Brasil não há uma cultura de leitores do gênero como nos Estados Unidos e Inglaterra, seja pela grande taxa de analfabetismo à época do surgimento do romance policial, ou pelo fato de o mercado editorial chegar ao país junto com a televisão. Sem experiência de leitura, o público-alvo desses livros migra de uma experiência oral direto para a audiovisual.

[...] Se o livro continua sendo insubstituível como instrumento de saber e cultura, perde de longe para a televisão como meio de entretenimento. Antes que houvesse tempo de a nossa tardia indústria do livro implantar no grande público o gosto e o hábito da leitura, veio a televisão roubar-lhe a maior fatia do bolo. Para ser fruído, o livro, mesmo de entretenimento, exige um mínimo de esforço intelectual, dispensável no consumo da imagem falada do vídeo. (PAES, 1990, p. 36)

Todavia, esse fato não impediu que a produção do gênero no Brasil despontasse, muitos autores se enveredaram por esse caminho, deixando uma vasta produção com qualidade indiscutível.

O primeiro romance policial brasileiro, livro escrito a oito mãos, começou a ser publicado em 20 de março de 1920, uma co-produção de Coelho Netto (1864 – 1934), Afrânio Peixoto (1876 – 1947), Viriato Correia (1884 – 1967) e Medeiros e Albuquerque (1867 – 1934), intitulado *O mistério*, publicado em forma de folhetim. Cada capítulo era escrito por um desses quatro autores, que se revezavam na autoria. Foram publicados um total de quarenta e sete capítulos que integravam o romance. Um desses autores, Medeiros e Albuquerque deu continuidade ao gênero publicando contos a partir de 1926.

Na década de 1930, Ronnie Wells, pseudônimo de Jerônimo Monteiro (1908 – 1970), criou histórias protagonizadas pelo detetive Dick Peter, primeiro para o rádio e depois em livro. Trazia uma mistura de mistério, ficção científica e detecção policial. Doutor Leite é o detetive que aparece nos contos criados por Luis Lopes Coelho (1911 – 1975) a partir de 1957. O detetive é casado e usa o método da dedução para resolver seus casos. Há valorização dos aspectos psicológicos dos personagens. E de forma irônica mostra os costumes da vida cotidiana de São Paulo da década de 1930.

O detetive rural no Brasil foi Tônico Arzão, criado por Maria Alice Barroso (1926 – 2012), com uma única aventura *Quem matou Pacífico?* (1969). Luis Fernando Veríssimo (1936) também tem seu detetive, Ed Mort – uma paródia de Philip Marlowe e do inspetor Clouseau – o qual apareceu primeiro em tirinhas de jornal, depois foi para o cinema, teatro e televisão.

Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936) criou Espinosa, delegado honesto e ético que constrói raciocínios bem articulados. Esse personagem está na maior parte dos livros do autor, entre eles: *Uma janela em Copacabana* (2001), *Na multidão* (2007) e *Um lugar perigoso* (2014). É fiel à mesma namorada em várias histórias, mesmo lidando com belas mulheres, além de manter contato com o filho, fato pouco comum na literatura policial.

Venício é o policial criado por Joaquim Nogueira (1942). Ele aparece em *Informações sobre a vítima* (2002) e *Vida pregressa* (2003), incorruptível, pobre e cheio de amigos. Suas histórias trazem morte, suspense e violência. Mario Prata (1946) criou Ugo Fioravanti, um ex-policial bem humorado que se torna detetive e vive em uma casa de frente para o mar.

Criação de Tony Belotto (1960), Belini – ex-advogado atormentado pelo seu passado sombrio – é um investigador particular que enfrenta os perigos das grandes cidades. Análise psicológica dos personagens é a principal característica da obra de Patrícia Melo (1962), que também traz a realidade urbana com suas questões sociais e a violência como parte da cultura. Em seus romances policiais, como *Elogio da mentira* (1998) e *Fogo-fátuo* (2014), o personagem principal nem sempre é o detetive.

Raphael Montes (1990), com *Suicidas* (2012) e *Dias perfeitos* (2014), é um expoente do romance policial contemporâneo. O elemento crime está no centro de suas histórias, que focalizam as causas e consequências emocionais e dramáticas dos envolvidos em episódios de violência. Com pouca idade, já ganhou três prêmios importantes.

Depois de elencar os autores e obras mais importantes do gênero no Brasil, é necessário compreender a relevância do autor do romance em estudo: Rubem Fonseca.

1.1.3 Rubem Fonseca: Marco divisor do gênero

Rubem Fonseca é considerado o maior patamar de prestígio do romance policial no Brasil, porque além de despontar no gênero, caminha em outras vertentes. Ele consegue, com maestria, incorporar o romance *noir* norte americano à realidade brasileira, apresentando policiais do submundo, muito próximos dos pilantras e marginais. Esse feito traz o autor para o centro do cânone brasileiro da narrativa policial, que pode ser dividido em antes e depois de Rubem Fonseca.

Unindo a cultura popular e a erudita, seus romances agradam pelas temáticas cotidianas muito próximas da realidade dos leitores e também pela riqueza estética que convence os mais exigentes.

Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo das pequenas *elites*. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural destas nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. *Elite* literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras. (CANDIDO, 1967, p. 98)

Composta de iletrados, grande parcela da sociedade não tinha acesso à escola, à cultura, e, por consequência, aos livros até a década de 1950. A televisão resolveria a questão: em vez de adquirir um livro e dividi-lo com a família, compra-se uma televisão, a família se reúne e todos podem se entreter. Dessa maneira, o livro chega tardiamente e perde espaço para outros meios. Se a televisão cumpre seu papel, o livro, para ser vendido, deixa de ser requintado e inacessível. Deve ter uma linguagem simples, sem muitas dificuldades de enredo e com histórias parecidas com aquelas encontradas na telinha.

No meio desse embate, o romance policial conquista adeptos, subvertendo paradigmas; os escritores produzem livros cada vez melhores que atendam tanto ao leitor que busca somente entretenimento, quanto à elite literária, sedenta por inovações.

Rubem Fonseca ganha espaço escrevendo nesses moldes, seus romances apresentam narradores eruditos, protagonistas marcantes, linguagem coloquial das ruas, figuras policiais honestas que vão amadurecendo psicologicamente. O policial Guedes de *Bufo & Spallanzani* é uma mistura de caricatura (pobre, sebento, de olhos amarelos) com um profissional honesto que nada mais quer que resolver crimes. E embora, por causa da narrativa em primeira pessoa, não se tenha acesso a seus pensamentos, o que se percebe pela voz do narrador, é que Guedes está sempre preocupado com sua imagem profissional, com seu trabalho e com as injustiças por trás de criminosos de colarinho branco, que compram testemunhas e assassinos. Nesse sentido, afirma Flora Süssekind:

[...] a idealização erudita do narrador (Arquíloco, digressões sobre venenos e violinos), em parte compensatória ao caráter industrial, à popularidade do gênero que pratica. Em parte, procurando dar maior individualização à figura do narrador (e, por tabela, à do leitor), tirá-lo ficcionalmente de um universo de vitrines e animatos e projetá-lo noutra tipo de montra: a das livrarias e listas de best-sellers. (1986, p. 88-89)

O autor traz a criminalidade como cerne da sociedade moderna, juntamente com uma burguesia decadente que por muitas vezes se torna também criminosa, construindo em toda sua obra uma dicotomia que une literatura popular e literatura erudita. Gustavo Flávio de *Bufo & Spallanzani* é um desses personagens que é ao mesmo tempo letrado (conhecedor dos autores e obras clássicas da literatura mundial) e amante da gastronomia; também é viciado em sexo e utiliza uma linguagem chula, pouco aceita em determinados meios.

Alguém escreveu que os romances antigos é que eram bons, seus heróis não viviam dando grotescas — creio que a palavra era outra, ligada a circo —

trepadas escaldantes. Mas como é que eles podiam dar qualquer tipo de trepada sendo, como os bichos de desenho animado, bonecos que têm olhos, nariz, orelhas, mãos, dedinhos, tudo menos genitália, capazes apenas de expressar paixões platônicas ou metaforizadas? Meus heróis, e eu também, têm sexo e se engajam em suas atividades libidinosas e apazíveis sempre que possível. (FONSECA, 1985, p. 282)

Esse é Gustavo Flávio, o narrador-protagonista de *Bufo & Spallanzani*, um sátiro e um glutão; que gosta de comer, dormir e transar; que possui grande conhecimento acadêmico e se expressa de maneira genuína. Por isso a importância do autor Rubem Fonseca no contexto brasileiro. Ele consegue, por meio de pequenas sutilezas que vão se repetindo e permeando toda sua obra, construir um modo novo de escrever romances policiais. A partir do modelo *noir*, reescreve a literatura de investigação e a lança para o mundo, rompendo paradigmas e dividindo o gênero em antes e depois de sua produção.

1.2 CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DO ROMANCE POLICIAL

Vários são os fatores que fazem uma obra ser classificada como romance policial, e algumas características são essenciais para que a obra figure no gênero. Determinadas obras acabam por apresentar poucas ou muitas dessas características. A verdade é que não há uma regra de ouro a ser seguida pelo autor se ele quer enveredar nesses caminhos. Segundo P. D. James:

O que esperamos é um crime central misterioso, geralmente assassinato; um círculo fechado de suspeitos, cada um com um motivo, meios e oportunidade de cometer o crime; um detetive, amador ou profissional, que entra em cena como uma divindade vingadora para resolver tudo; e, no fim do livro, uma solução a que o leitor deveria ser capaz de chegar por dedução lógica das pistas inseridas

no romance com astúcia enganosa, mas indispensável honestidade. (2012, p. 15-16)

O que se percebe, historicamente, é que uma obra não precisa obrigatoriamente atender a todos esses elementos para ser considerada um romance policial, basta que tenha alguma delas: um crime, um detetive e um assassino. Como por exemplo em *Aqcuia toffana* (2004) de Patrícia Melo, há um assassinato, mas não há investigação, nem tampouco uma solução para o crime.

O romance policial tradicional apresenta como primeiro elemento importante o detetive, este definido como o grande herói amador que desvenda os crimes por inteligência e raciocínio, pois um crime perfeito, indesvendável, em que o criminoso não é punido era inaceitável.

O segundo elemento é o criminoso, apresentado como alguém engenhoso, que deve ser inteligente e arquitetar bem o seu plano para que o leitor e o detetive tenham dificuldades em desmascará-lo, aumentando o suspense e ganhando o interesse do leitor. Assim:

O leitor está interessado não só no que aconteceu, mas também no que acontecerá mais tarde, interroga-se tanto sobre o futuro quanto sobre o passado. Os dois tipos de interesse se acham pois aqui reunidos: existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense. (TODOROV, 1979, p. 102)

O autor do crime deve ser revelado ao final do inquérito, provando a astúcia do detetive e sua superioridade em relação ao criminoso. Nesse sentido, para fechar o trio, há a figura do policial, apresentado de forma satirizada, dando certo humor à narrativa. O sucesso desses contos deve-se ao fato de a sociedade ver a polícia com certa desconfiança, por se tratar, na maioria, de ex-detentos

(REIMÃO, 1983, p. 11-16), por isso o detetive particular tem maior aceitação pelo público sedento por justiça e desgraça alheia. “Querem estar certos de que o herói conseguiu fazer justiça, descobrindo o assassino e colocando-o em cativeiro, para que a sociedade não enfrente mais nenhum perigo” (D’ONOFRIO, 1995, p. 176). Solução apenas alcançada por detetives particulares e não por policiais que não tinham capacidade investigativa para desvendar qualquer crime.

O crime, na maior parte das vezes, é homicídio e pode ser das mais diversas naturezas: queima de arquivo, vingança, dinheiro, ciúmes; pode ser cometido de inúmeras formas: armas de fogo, facas, venenos, espadas ou até mesmo força física.

O narrador é peça fundamental para o romance policial tradicional, normalmente é um admirador do detetive, um coadjuvante que presenciou toda a investigação, mas que, como o leitor, não desvendou o crime. Ele constata o criminoso juntamente com o leitor, enfatizando o suspense. Assim, sua inteligência deve ser inferior a do detetive para que aquele seja surpreendido pela astúcia deste.

Todas essas características são constantemente empregadas e subvertidas. O tratamento psicológico dado aos personagens é uma marca desta evolução. O investigador nem sempre resolve os casos. O crime torna-se mais normal, mais humano, pode acontecer e ser cometido por qualquer cidadão comum. E há também casos em que o detetive é o leitor, mantendo apenas o clima de mistério (ALBUQUERQUE, 1979, p.106).

2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

2.1 CONCEITUALIZAÇÃO DE *MISE EN ABYME* E RELATO ESPECULAR

Este capítulo tem por objetivo esclarecer algumas questões referentes aos conceitos em torno da *mise en abyme* utilizados por André Gide (1869-1951). Em seu livro mais famoso, *Os moedeiros falsos* (1925), o autor faz uso do método na construção do romance. Essa estrutura é sistematizada e ampliada por Lucien Dällenbach.

O termo vem da heráldica, especificamente da representação constante do escudo que contém um símbolo e dentro desse símbolo outro símbolo, similar às *matrioskas*, as bonecas russas que carregam uma boneca dentro de outra boneca. E também de algumas pinturas, como “O usurário e sua esposa” (1514), de Quentin Matsys, em que um dos objetos em cena reflete o rosto de uma pessoa não presente na pintura; o quadro “As meninas” (1656) de Velázquez, um dos mais famosos exemplos de espelhamento, no fundo da pintura há um espelho que reflete a imagem do próprio pintor. Da mesma forma, o conceito de espelhamento está presente nas obras literárias como um espelho escritural em que o autor tem sua obra refletida com seu relato por meio do narrador. Como afirma Dällenbach (1991): “a experiência visual do espelho é instantânea; o escritor e seu duplo, porém, não se falam e se contestam mais do que de modo sucessivo”² (p. 23).

Essa narrativa especular nada mais é que o emparelhamento ou geminação de relatos com a duplicação do sujeito da narração e o

² Na versão em espanhol: “la experiencia visual del espejo es instantánea; el escritor y su doble, en cambio, no se ablan y se contestan más que de modo sucesivo”.

desdobramento de sua narração em outras narrativas. Como espelhos paralelos infinitos, a narrativa principal se reflete nas micronarrativas que são apresentadas na obra, cada uma com suas particularidades individuais, mas que convergem para um mesmo objetivo. Exemplo disso é o livro *Os moedeiros falsos*, nele a duplicação e o desdobramento se dão primeiro pelo fato de ter um personagem que planeja escrever um romance de mesmo título. E segundo porque há simetria entre as famílias dos personagens principais, ambas possuem juízes, filhos bastardos e escritores.

Como um círculo que se fecha ao integrar cada micronarrativa, o leitor se aprofunda cada vez mais no trabalho narrativo, sem obrigatoriamente ser esclarecido completamente, mas pode, a partir dos desdobramentos dos relatos, coletar pistas que o levam a caminhar em consonância com o narrador. Neste sentido, afirma Dällenbach (1991): “O estilo hiperbólico, o jogo, dos pronomes indefinidos, o vocabulário, as figuras, tudo no texto nos revela a presença de um desdobramento”³ (p. 33). Assim, todos os caminhos do texto levam a um relato especular.

Este estilo pode ser descrito como um encaixilhamento de múltiplas narrativas que se revezam e que corroboram para a complexidade de captação da ideia de reduplicação do sujeito. Ao terminar o livro, o leitor não se desvincula e não se liberta por completo das particularidades impostas pelo narrador por meio da *mise en abyme*, e que pode suscitar uma segunda leitura da obra. Assim, comparações podem ser realizadas, resultando numa nova imagem e possibilitando um aprofundamento associado tanto à narrativa principal quanto às micronarrativas.

³ Na versão em espanhol: “El estilo hiperbólico, el juego, de los pronombres indefinidos, el vocabulario, las figuras, todo en este texto nos delata la presencia de um retorcimiento”.

Essa estrutura é percebida em *Hamlet*, um texto em que há uma peça dentro da peça que espelha a trama principal. A história fictícia apresentada é uma *mise en abyme* porque dá pistas a respeito da trama principal que emoldura o drama, como o assassinato do rei e o casamento precoce da rainha.

Dällenbach (1991, p. 35) compreende três formas de reflexos: o reflexo simples, o reflexo em infinito e o reflexo paradoxal. O reflexo simples pode ser visto como uma simples duplicação de um tema, um personagem, uma trama no decorrer da narrativa, sem que seja fator primordial para a interpretação da obra. O reflexo em infinito faz referência aos espelhos paralelos infinitos, pois certas questões são repetidas por várias vezes por meio das micronarrativas que refletem a narrativa principal. E o reflexo paradoxal, em que o narrador emprega frequentemente expressões que aparentemente envolvem contradição, e é a partir delas que diz o que realmente deseja. Essas três concepções podem ser utilizadas pelo autor simultaneamente, uma delas mais vezes, outra menos, mas sem que uma se sobreponha à outra.

Exemplos dessas classificações são percebidos em *Hamlet*. Como reflexo simples há uma peça encenada dentro da peça. Como reflexo ao infinito há o desejo de vingança pela morte do pai: de Hamlet contra Claudio; de Fortinbras contra Hamlet; e de Laertes contra Hamlet. Como reflexo paradoxal estão os jogos e artimanhas do príncipe contra o rei Claudio a fim de fazer-lhe admitir que matou seu pai. Diversos episódios da peça são mostrados em perspectiva abissal, dentre eles os que espelham a revolta e os planos do príncipe da Dinamarca para vingar o assassinato de seu pai. As cenas que relatam as artimanhas do jovem Fortinbras, cujo progenitor morreu em um duelo com Hamlet pai, e outras que mostram as tramoias do Rei Claudio que instiga o desejo de

vingança de Laertes pelo assassinato de Polônio, são relatos especulares que flagram os diferentes códigos de ética dos personagens envolvidos. No entanto, o exemplo paradigmático da *mise en abyme* em *Hamlet* é o jogo de espelhos que a peça dentro da peça instaura. Após receber a incumbência do fantasma para vingar o assassinato de seu pai, Hamlet inicia uma investigação que culminará com a apresentação da peça dentro da peça, na qual um rei é covardemente assassinado em circunstâncias idênticas relatadas pelo fantasma, não pelo tio, mas pelo sobrinho. Assim, a encenação parece referir-se não apenas ao passado – o assassinato do pai de Hamlet pelo tio –, mas também ao futuro assassinato de Claudio pelo seu sobrinho Hamlet.

Esses conceitos convergem para a recorrência da narrativa dentro da narrativa, a obra dentro da obra, pois o relato retorna, a critério do narrador, às reflexões a respeito da concepção do livro, dessa forma, a história narrada é duplicada diversas vezes, mas de maneiras diferentes, utilizando os conceitos de escritura em abismo de Lucien Dällenbach.

A construção desse tipo de escritura consiste em intercalar a obra escrita pelo autor (empírica) e a contada pelo narrador (fictícia), que por vezes pode também assumir o papel de escritor e assim sucessivamente. A obra veiculante e a obra veiculada se confundem por estarem demasiadamente entrelaçadas.

Em *Os moedeiros falsos* há dois narradores: um implícito que narra o livro concreto e um explícito autor do livro fictício de mesmo nome. As narrativas intercaladas são construídas por meio das cartas e de trechos do diário de Edouard que são citados na narrativa principal, e também pela mudança de ponto de vista: uma cena é recontada mais de uma vez sob o prisma de personagens diversos.

O “eu” do narrador pode designar um personagem autorreferencial que só pode identificar-se a partir do discurso que o acompanha e somente por ele são outorgados os demais relatos. Nesse sentido, inclui-se o título da obra que, por diversas vezes, faz referência à temática central do livro e que vai perpassar toda a narrativa. Essa estrutura aparece claramente em *Bufo & Spallanzani*, o título da obra se repete na *overture* do personagem escritor, e através de seu discurso autorreferencial se tem acesso aos demais relatos intercalados.

Oscilando entre dois campos, a moldura exterior e interior do relato, a voz do narrador funciona como um espelho que se autorreferencia, pois espia através de ambos os relatos, brincando com o leitor, mostra o que deseja e esconde o que lhe convém, produzindo uma narrativa quase imprevisível aos olhos menos atentos.

Em relação a esse fato, Dällenbach (1991) diz: “Resultado claro, pois, que a *mise en abyme*, apesar de todas as acrobacias e extrapolações que permite, estava longe de não representar [...] mais que um trabalho de malabarista, adequado para enganar o leitor”⁴ (p. 47). A *mise en abyme* se consolida ao leitor pela voz do narrador, que controla o ritmo da leitura e os reflexos emitidos na narrativa, como se usasse um espelho que ora projeta, ora filtra, ora esconde, subvertendo as expectativas do leitor.

André Gide utiliza essa estratégia em *Os moedeiros falsos*. O diário de Édouard apresenta não somente seu esforço em escrever o romance homônimo, mas também complementa a narrativa principal. Há, dessa forma, duas narrativas

⁴ Na versão em espanhol: “Claro resulta, pues, que la *mise en abyme*, a pesar de todas las acrobacias y extralimitaciones que permite, estaba lejos de no representar [...] más que un trabajo de malabarista, adecuado para engañar al lector”.

intercaladas, uma do narrador da narrativa principal e outra do projeto de romance de Édouard.

Os jogos de espelhos refletem infinitamente o relato, mas esses reflexos não são apresentados todos de uma só vez: por entre as linhas, o narrador vai descortinando pedaço por pedaço o espelhamento. Mostra apenas o reflexo que quer que o leitor veja, utilizando, para tanto, os microrrelatos. Dessa forma,

“A *mise en abyme*, que vem a designar o “romance dentro do romance”, mas também “romance do romance” – que carrega implícita o “romance do romancista” – e o “romance do romance do romance”, não pode ser concebida sem restrição como “obra dentro da obra”, ou “duplicação interna”⁵. (DÄLLENBACH, 1991, p. 47)

Estabelecendo uma relação de equivalência entre os termos relato especular e *mise en abyme*, Dällenbach amplia o significado distinguindo os dois de maneiras diferentes: vê o primeiro como um texto que reflete sobre si mesmo e o segundo como uma narrativa dentro de outra narrativa.

A *mise en abyme* agrupa um conjunto de diversas realidades e se subdivide em três figuras essenciais, a reduplicação simples: fragmento que tem uma relação de similitude com a obra que o inclui; a reduplicação ao infinito: fragmento que tem relação de similitude com a obra que o inclui, e que, por sua vez, inclui um fragmento que tem uma relação de similitude e assim sucessivamente; e a reduplicação paradoxal: fragmento que se supõe que está incluído na obra que o inclui (DÄLLENBACH, 1991, p. 48).

⁵ Na versão em espanhol: “La *mise en abyme*, que viene a designar la “novela dentro de la novela” pero también la “novela de la novela” –que lleva implícita la “novela del novelista”– y la “novela de la novela de la novela”, no puede concebirse sin restricción como “obra dentro de la obra” o “duplicación interna”.

Esses conceitos remetem aos tipos de espelhamento apresentados anteriormente, pois as três duplicações podem relacionar-se com o reflexo especular. Enquanto que a *mise en abyme* é, por muitas vezes, um espelho interno que reflete o conjunto do relato por reduplicação simples, infinita ou paradoxal, e o reflexo é todo enunciado que remete ao enunciado, à enunciação e ao código do relato, que nada mais são que subdivisões da *mise en abyme*.

Neste sentido, Dällenbach conceitua que uma narrativa em abismo é aquela em que "[...] todo espelho interno em que se reflete o conjunto do relato por reduplicação simples, repetida ou ilusória" e "[...] reflexo é todo o enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código do relato"⁶ (1991, p. 59). Trabalhando de forma harmoniosa, culminarão na homogeneidade do relato principal com os microrrelatos, e do narrador com o autor e com o leitor, por meio da repetição de certas figuras e expressões do primeiro relato nos demais relatos refletidos, porque não são realizadas de forma despretensiosa, tanto a *mise en abyme* e o reflexo são a maneira de o autor, por intermédio do narrador, atingir seu objetivo, seja ele qual for, fazendo parte de seu estilo, de sua estética.

Esclarecendo essas questões, pode-se partir para outras, tais como as teorias de Genette a respeito da tipologia narrativa, pois as diferentes formas de narrar conduzem para uma ampliação do entendimento do que foi apresentado anteriormente e porque estão, de certa forma, interligadas.

⁶ Na versão em espanhol: "Pero tener por *mise en abyme* "todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa" [...] reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato".

2.2 RELATOS DIEGÉTICOS, INTRADIEGÉTICOS E METADIEGÉTICOS

Dois tipos de narrador, classificados por Genette em *O discurso da narrativa*, são importantes para esta análise. O primeiro é o intradiegético que ocupa a posição de narrador em uma narrativa secundária, produzida a partir de uma narrativa principal. O segundo é o narrador metadiegético que produz uma narrativa secundária que se insere na narrativa principal, interrompendo-a, intercalando-a, encaixando-a, assim, uma narrativa dentro da narrativa. Tais classificações estão intrinsicamente ligadas ao mecanismo de *mise en abyme* e de relato especular.

Os enunciados metadiegéticos emancipam-se da tutela narrativa do relato principal, refletem o relato sem suspender o discurso, enquanto que os enunciados intradiegéticos sofrem total dependência do primeiro relato e se unem a ele integrando o universo que o prescreve. Diante disso, importa que o enunciado tenha caráter reflexivo, podendo ser tanto metadiegético como intradiegético, pois a interrupção diegética nos níveis de narração constitui formas pertinentes de *mise en abyme*, como um procedimento transgressivo, mas muito recorrente.

A narrativa em abismo não somente faz com que se destaquem as intenções significantes do *primeiro* (o relato que a veicula), senão que também coloca em manifesto que esse (não) é (senão) o signo que proclama como tal um tropo qualquer ainda com um vigor centuplicado pelo seu tamanho: *Eu sou literatura; eu, e o relato que me contem*⁷. (DÄLLENBACH, 1991, p. 74)

⁷ Na versão em espanhol: “la *mise en abyme* no sólo hace que destaquen las intenciones significantes del *primero* (el relato que la vehicula), sino que también pone de manifiesto que éste (no) es (sino) signo y que proclama como tal un tropo cualquiera aunque con un vigor centuplicado por su tamaño: *Yo soy literatura; yo, y el relato que me contiene*”.

A *mise en abyme* funciona como um mecanismo de maximização da codificação do relato, sem que esse perca suas virtudes polissêmicas. Mantendo o conteúdo informativo da mensagem e sua redundância, que pode operar de forma inversa em uma *mise en abyme* paradoxal, de modo a marcar a intenção do relato principal a partir dos relatos encaixados.

2.3 AS TEMPORALIDADES EM *MISE EN ABYME*

A *mise en abyme* ao mesmo tempo em que codifica as intenções do relato, multiplica seus significados, como um mecanismo que, por vezes, abre (revelando) e, por outras, fecha (escondendo) o propósito do narrador. Dessa forma, as informações podem ser reduzidas, restringindo o significado da ficção, ou ampliadas, expandindo a semântica. Nesse sentido, o texto pode se integrar à *mise en abyme* de três formas: de uma só vez, ou em bloco; submetendo-a a diversas articulações; fragmentando, de modo que se alterne com a história em que está incorporado (DÄLLENBACH, 1991, p. 77).

Do mesmo modo distinguem-se três espécies de *mise en abyme* correspondentes a três modos de discordância dos tempos: a primeira prospectiva que reflete antes do final o que está por vir, antecipando acontecimentos; a segunda retrospectiva que reflete depois do final a história desenvolvida; e a terceira retroprospectiva que reflete a história revelando tanto os acontecimentos anteriores como os posteriores ao ponto em que se narra. Subvertendo a jurisdição do contexto que o procede, o reflexo retroprospectivo pode voltar-se sobre o contexto, convertendo seu próprio sentido e atuando sobre a continuação do texto, o reflexo tomando uma posição de plataforma de onde a

leitura gira em torno. Reforçando a própria ficção do relato como pretexto para ser encarado como realidade, a narrativa se adianta no futuro. Com esses métodos, o narrador pode decidir a velocidade e o modo com que vai apresentar os fatos presentes na obra.

O entrelaçamento desses recursos se opera de acordo com as circunstâncias narradas, ora como presságios que acabam por neutralizar-se, servindo apenas de engodo, ora como pistas falsas, rumores originados da má compreensão dos personagens. Dessa forma, a prospecção seria como um *flashforward* mencionando situações futuras; a retrospicção funcionaria como um mecanismo *in media res* porque parte de um ponto fixo, integrando *flashbacks* e *flashforwards*, e a retrospecção se situaria no fim da narrativa repassando os fatos sucedidos.

Neste caminho, Dällenbach propõe os conceitos de reflexo inicial e reflexo terminal, e *mise en abyme* inaugural e *mise en abyme* terminal. O reflexo inicial consiste em apresentar os fatos que serão retomados no decorrer da narrativa, como uma premonição do que ainda está por vir. Já o reflexo terminal acaba por confessar o que antes não estava totalmente revelado. Assim, o reflexo inicial empurra o reflexo terminal, numa recondução ao final da história e do reflexo inicial: “A narrativa em abismo inaugural conta tudo antes que a ficção chegue a desatar realmente; a narrativa em abismo terminal, ao contrário, não tem nada para acrescentar, além de ir repetindo o que já se sabia”⁸ (DÄLLENBACH, 1991, p. 82).

⁸ Na versão em espanhol: “La *mise en abyme* inaugural lo dice todo antes de que la ficción llegue a arrancar de veras; la *mise en abyme* terminal, en cambio, no tiene nada que añadir, aparte de ir repitiendo lo ya sabido”.

Dessa forma, os reflexos das micronarrativas são chave para a interpretação, o narrador cumpre o papel de desvelar a estratégia articulada pelo caminho, rompendo a ordem cronológica e permitindo que passado, presente e futuro tornem-se indivisíveis. Não há mais uma identidade individual, todas são reflexos de outras identidades, como uma transmigração de almas dos personagens, o que se repete na temporalidade, que é cíclica, configurando a *mise en abyme*. A respeito disso, afirma Dällenbach:

"Toda obra de arte", dizia Flaubert, "deve possuir uma ponta, um cume, constituindo-se em pirâmide, ou há de projetar a luz em algum ponto da esfera. Nada parecido com a vida. Porém a Arte não está na Natureza!" Profunda observação, a partir da qual resulta possível compreender que, ainda indicando a outorgar-se como "cume", certos relatos retrocedem diante da admissão da artificialidade que supõem o excesso de simetria, preferindo deslocar suavemente, para a esquerda ou para a direita, as suas narrativas em abismo, situando-as na seção áurea, ou inclusive mais além, quando o que se pretende é um final dramático –a não ser que optem por fragmentar a narrativa em abismo, submetendo-a diversas manifestações ou acrescentando-lhes outras.⁹ (DÄLLENBACH, 1991, p. 86-87)

As *mises en abyme* prospectiva, retrospectiva e retroprospectiva formam múltiplos reflexos que podem se dividir dentro de um relato, e ao mesmo tempo em que se dispersam ao longo da narrativa também representam um fator unificador dos fragmentos.

⁹ Na versão em espanhol: "Toda obra de arte", escribía Flaubert, "debe poseer una punta, una cima, constituyéndose en pirámide, o ha de chocar la luz en algún punto de la esfera. Ningún parecido con la vida. ¡Pero el Arte no está en la Naturaleza!" Profunda observación, a partir de la cual resulta posible comprender que, aun apuntando a otorgarse "cima", ciertos relatos retrocedan ante la admisión de artificialidad que supondría el exceso de simetría, prefiriendo desplazar ligeramente, hacia la izquierda o hacia la derecha, sus *mise en abyme*, situándolas en la sección áurea, o incluso más allá, cuando lo que pretenden es un final dramático –a no ser que opten por fragmentar la *mise en abyme*, sometiéndola a diversas manifestaciones o añadiéndole otras".

2.4 O NARRADOR NA *MISE EN ABYME*

A *mise en abyme* pode funcionar como uma intermediação entre os relatos intercalados produzidos pelos diversos narradores presentes tanto na narrativa principal como nos microrrelatos. Dessa maneira, se o autor outorga ao narrador a função de participar da *mise en abyme* enunciativa, em contrapartida, a condição de produtor permite tematizar a relação entre o relato e a *mise en abyme* e entre a criação e a metamorfose da narrativa principal. Essa configuração permite ao leitor ter condições de identificar semelhanças entre o relato principal e as narrativas espelhadas, percebendo, pela sua interpretação, o caráter imperfeito e enganoso do narrador na posição de personagem.

Também se reforça, ao menos desse ponto de vista, para o leitor mesmo em contato com a totalidade do texto, a incoerência dos acontecimentos, pois, acessando as informações por meio das *mise en abyme* focalizadas no narrador, não poderá formular uma opinião, já que de algum modo a integração do relato pode estar oculta a seus olhos. A importância da *mise en abyme* se mede pelo seu rendimento enquanto recurso narrativo, pois este rendimento será tanto mais alto quanto perceptível quando se amplia e se associa a outros reflexos. Por conseguinte, é importante ressaltar que o enunciado é reflexivo quando perceber-se as enormes possibilidades em torno de seu potencial textual. Por meio do relato, do metarrelato e de seus reflexos se constrói a *mise en abyme*, pois as diversas formas de narrar se refletem inúmeras vezes, seja na narrativa principal ou nas demais narrativas. Assim, configurando a forma abissal de narrativa dentro da narrativa, há o relato dentro do relato, e, por consequência, a narração dentro da narração.

3 A ENUNCIÇÃO EM *BUFO & SPALLANZANI*: INTRADIEGESE E METADIEGESE

3.1 O NARRADOR/ESCRITOR/PROTAGONISTA

Gérard Genette, em *O discurso da narrativa* (1972), discorre, entre outras coisas, a respeito do narrador e suas classificações. A princípio apresenta a tríade: história (fatos, acontecimentos), narrativa (relato produzido, enunciado) e narração (redação, enunciação); que supera a dicotomia binária fábula/trama, desenvolvida pelo formalismo russo. A partir daí, concentra-se nas questões relacionadas à narrativa. Como o próprio teórico afirma: “[...] nosso estudo baseia-se essencialmente, na narrativa em seu sentido mais corrente, isto é, que, na literatura, vem a ser, e particularmente no caso que nos interessa, um *texto narrativo*” (GENETTE, s. d., p. 25).

O que interessa aqui são as discussões em relação ao foco narrativo, como equivalente ao ponto de vista, resumido por Genette em quatro formas: duas com narrador presente como personagem na ação (1 – o herói conta a sua história; 2 – uma testemunha conta a história do herói); e duas com narrador ausente como personagem na ação (3 – o autor analista ou onisciente conta a história; 4 – o autor conta a história do exterior). *Bufo & Spallanzani* denota preliminarmente o modelo 1: Gustavo Flávio é o herói que conta sua própria história, presente na ação, analisa a história do interior.

O que se percebe a partir de uma leitura mais atenta da obra é que a classificação do narrador não é tão simples assim porque deve se levar em consideração as categorias propostas por Todorov e retomadas por Genette:

Narrador>Personagem (em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe); [...] *Narrador=Personagem* (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe): é a narrativa de “ponto de vista” [...], *Narrador<Personagem* (o narrador diz menos do que sabe a personagem): é a narrativa “objetiva”. (GENETTE, s. d., p. 187)

No primeiro caso o narrador tem uma visão por trás dos acontecimentos, chamada de focalização zero; no segundo, a visão é com e a focalização é interna, podendo ser fixa, variável ou múltipla; já no terceiro, a visão é de fora e a focalização é externa.

Quanto ao grau de informação facultado ao leitor, o narrador pode se servir da paralipse – quando o narrador faculta menos informação que a normalmente permitida pela focalização instituída; ou a paralepse – quando o narrador faculta mais informação que a normalmente permitida pela focalização instituída. A respeito disso, Otto Wink (2007, p. 65) afirma em relação ao conto *O gravador* de Rubem Fonseca que a “omissão deliberada de uma informação que não poderia deixar de estar presente na mente do personagem focalizado, revela-se fundamental para a economia do conto.” Esse conto não é objeto desse estudo, mas esta análise serve para *Bufo & Spallanzani*.

Por se tratar de um romance policial, o narrador opta, na maioria das vezes pela paralipse, dando aos leitores menos informação do que realmente sabe, principalmente por conhecer a identidade do assassino de Delfina, questionamento fundamental do romance. Já em relação às informações menos importantes para o inquérito principal, o narrador opta pela paralepse, dando mais informações aos leitores do que lhe permite pela narração em primeira pessoa. Opta pela paralepse também quando narra as atividades de Guedes. Essa

estratégia tira o foco da investigação de assassinato e mantém o suspense, ludibriando o leitor.

Dessa forma, Gustavo Flávio mantém a visão por trás (focalização zero) quando narra as investigações de Guedes, faz suposições a respeito das descobertas do policial (falsa onisciência), porque não está presente nas cenas, fruto da opção narrativa em primeira pessoa. O narrador-escritor opta pela visão com (focalização interna) quando conta as estratégias narrativas da autoficção, delimita seu estilo e suas escolhas como escritor. Já o narrador-protagonista conta para Minolta menos do que sabe, mantendo uma visão de fora dos acontecimentos (focalização externa), embora participe efetivamente desses fatos relatados para sua interlocutora. Para conservar em segredo a autoria do crime, expõe paulatinamente os eventos que o levaram ao assassinio.

O objetivo desse capítulo é analisar a forma e a função do narrador/escritor/protagonista Gustavo Flávio, levando em consideração as teorias de Genette que são retomadas por Lucien Dällenbach em *O relato especular* (1977), porque *Bufo & Spallanzani* apresenta diversas narrativas encaixadas, pois “dado tratar-se de uma narração de várias instâncias, podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira” (GENETTE, s.d., p. 216).

A enunciação em *Bufo & Spallanzani* se efetiva com um narrador classificado como autodiegético e assume m funções em níveis diversos, apresentando-se como intradiegético e metadiegético. Sua narração muda de acordo com o interlocutor e o objetivo da narrativa, assim, há três narradores distintos, cada um com suas particularidades em diferentes níveis narrativos.

Os enunciados metadieéticos reflexivos se distinguem dos metarrelatos visto que não pretendem emancipar-se da tutela narrativa do relato primeiro. Fazendo assim, caso omissos da substituição da narração, se limitam a refletir o relato, não deixando em estado de suspensão senão a diegese. [...] Com relação aos enunciados reflexivos (intra)dieéticos, não ocasionam, no que lhes concerne, nem a mudança da instância narrativa, nem a solução de continuidade dieética: em total dependência do relato primeiro, se unem ao curso desse, fortificando-se no universo que lhes é prescrito.¹⁰ (DÄLLENBACH, 1991, p. 66)

Em *Bufo & Spallanzani*, o narrador pode ser classificado de autodieético por se tratar de uma autoficção. Como a forma de narrar varia de acordo com seus interlocutores e seus objetivos, ele pode ser subdividido. O narrador é intradieético (narrador-protagonista) quando conta os fatos posteriores à morte de Delfina. É metadieético (narrador-escritor) quando discute sua concepção de escrita e suas escolhas para criar ficção.

E há ainda mais uma variação quando assume a postura de um narrador extradieético, apesar de não estar presente nas cenas da investigação de Guedes. Ele toma essa liberdade numa tentativa de manter o controle total da narrativa.

O primeiro a ser tratado é o “narrador de primeiro nível que conta uma história da qual está ausente” (GENETTE, s.d., p. 247) assim, há uma reinvenção do romance, pois brinca com recursos narrativos e pontos de vista, como se fosse onisciente, mas desfaz o engano. Esse é o narrador que conta ao leitor como se passaram os acontecimentos pós-assassinato de Delfina. Seu leitor ideal está

¹⁰ Na versão em espanhol: “Los enunciados reflectantes metadieéticos se distinguen de los metarrelatos en que no pretenden emanciparse de la tutela narrativa del relato primero. Haciendo caso omiso del relevo de narración, se limitan a reflejar el relato, no dejando en estado de suspensión sino la diegesis. [...] En cuanto a los enunciados reflectantes (intra)dieéticos, no ocasionan, en lo que les concierne, ni cambio de instancia narrativa, ni solución de continuidad dieética: en total dependencia del relato primero, se unen al curso de éste, acantonándose en el universo que él les prescribe”.

interessado nas ações que cercam os protagonistas, questões como personagens, espaço. É o típico leitor de romances policiais, que quer andar junto com o narrador, decifrar enigmas, encontrar pistas, desmascarar o culpado. Dessa forma, o narrador o conduz pela história, levando-o à rede de artimanhas preparada pelo criminoso, a fim de não ser descoberto. Esse narrador será chamado de narrador/protagonista.

É um leitor preparado que espera ser tratado com inteligência, e ajudar a desvendar o crime, mas não quer que lhe seja entregue facilmente o assassino, e se deixa levar pela mão do narrador. Esse narrador aparece quando começa a esclarecer as circunstâncias em que Guedes conhece Delfina (FONSECA, 1985, p. 15), é quando começa a investigação propriamente dita. Nesse sentido, Genette abomina classificações superficiais com simples primeira e terceira pessoa:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma sequência mecânica): fazer contar a história por uma das duas personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo. (GENETTE, s.d., p. 243)

Essa atitude narrativa mencionada por Genette é comprovável em *Bufo & Spallanzani*, pois no início da narrativa o leitor se depara com um narrador em primeira pessoa eu-protagonista, e já no capítulo seguinte há um narrador aparentemente em terceira pessoa, focado nas andanças do policial e suas estratégias para encontrar o culpado, assemelhando-se com uma onisciência não

compatível com a enunciação em primeira pessoa, mais uma marca subversiva do romance.

Guedes, um policial adepto do Princípio da Singeleza, de Ferguson – se existem duas ou mais teorias para explicar um mistério, a mais simples é a verdadeira – jamais supôs que um dia iria encontrar a socialite Delfina Delamare. Ela, por sua vez, nunca havia visto um policial em carne e osso. O tira, como todo mundo, sabia quem era Delfina Delamare, a cinderela órfã que se casara com o milionário Eugênio Delamare, colecionador de obras de arte, campeão olímpico de equitação pelo Brasil, o bachelor mais disputado do hemisfério sul. (FONSECA, 1985, p. 15)

Esse narrador relata as investigações de Guedes, essa narrativa está intercalada com os demais tipos de narrador, e vai aparecer quatro vezes (ver apêndice 1)¹¹. As quatro ocorrências são relatos aparentemente em terceira pessoa, de um narrador onisciente, mas que não está presente em nenhuma delas. Gustavo Flávio, o narrador/protagonista conta esses fatos sem nunca tê-los presenciado, tentando mostrar inclusive o que se passa na cabeça do investigador, embora predominem os eventos e não a atitude do narrador. Gustavo Flávio conta o que lhe interessa e deixa outros fatos de lado, escolhendo o que deve ser mostrado, principalmente em trechos como este: “Creio que concluíra que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir” (FONSECA, 1985, p. 235).

11 Na página 110 dessa dissertação há o apêndice 1-Narradores intercalados. Nesse material, o livro em estudo é dividido pela forma de narrar em três partes, com as devidas páginas para cada relato. A parte amarela é o relato em que o narrador utiliza a falsa onisciência contando as investigações de Guedes. A parte vermelha são os trechos que o narrador conta sua própria história (autoficção). Já a parte azul é o relato em que o narrador confessa seu crime para Minolta, sendo esta sua única interlocutora.

Por sua função persuasiva, esse narrador conduz o leitor para o desvendamento do crime e tenta convencê-lo sobre a autoria do assassinato. Ele tem acesso às informações mesmo sem estar presente nas cenas. Bem, se o narrador começa em primeira pessoa, o leitor pode pensar duas coisas: a primeira é que o narrador não sabe realmente o que ocorreu (inferência) e está apenas teorizando, ou justamente o contrário, mostra para o leitor que a narrativa é dele, por isso a conta e a controla como quiser (afirmação) tendo presenciado ou não os fatos.

O narrador/protagonista despersonaliza-se dos fatos ao contá-los de uma distância maior em relação aos demais relatos. Esta escolha narrativa justifica-se, pois um narrador preso à primeira pessoa, não poderia relatar fatos dos quais não participou, mas a escolha, nesses trechos, da terceira pessoa possibilita ao leitor ter acesso a outras cenas que de outra maneira o narrador em primeira pessoa não saberia, assim ele não fica limitado a apenas um enquadramento do foco narrativo e sua visão se torna mais ampla, com o objetivo de:

[...] fazer com que a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas em terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe diretamente, à medida que ela vibra sobre essa consciência. (FRIEDMAN, 2002, p. 170)

E embora, aparentemente, o narrador /protagonista, proprietário da narrativa, não possa estar presente fisicamente junto a Guedes durante sua investigação, transparece em alguns trechos seu conhecimento de todos os detalhes e não declina em dar sua opinião, caracterizando a paralepse:

Ao chegar em casa o tira tomou um banho e depois comeu os bolinhos de milho, tomando cuidado para não deixar nenhuma migalha para as baratas. Depois deitou-se, na cama, de cueca e paletó de pijama e pegou *Os amantes*. Mas depois de ler algumas páginas apenas, o tira dormiu. Meu livro funcionava como um soporífero, para ele. Guedes não era o meu leitor ideal. (FONSECA, 1985, p. 43)

A investigação de Guedes é mostrada de forma completa, desde o primeiro contato com o cadáver, passando pelos depoimentos, a angariação das testemunhas, até encontrar o culpado. A preocupação do narrador em mostrar todos esses detalhes é uma tentativa de explicar de que forma o policial chegou ao verdadeiro culpado. Gustavo Flávio, dessa maneira, reconhece que ele somente conseguiu um resultado positivo porque seguiu todas as etapas da investigação, há “uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais” (FRIEDMAN, 2002, p. 172), com o objetivo de esclarecer ao leitor as situações que levaram o policial ao criminoso. A percepção do policial pode ser parecida com a do narrador, mas é pela ótica deste que as cenas são descritas e não pela maneira que Guedes as vê, assim, a ética do policial é apresentada pelo filtro do narrador/protagonista.

O segundo modo de narrar que aparece no texto está em primeira pessoa, o próprio Gustavo Flávio, mas esse relato está dividido em duas partes, uma em que seu interlocutor é o leitor e uma em que seu interlocutor é Minolta. Segundo Genette, nesse caso, o leitor é o narratário extradiegético por estar fora do livro e Minolta é o narratário intradiegético por estar dentro do livro. Esses dois relatos estão intercalados e “ao servir-se desta técnica, o autor cria uma “armação” dentro da qual se encaixa a narrativa. Ou melhor: o autor cria não só a

figura de um narrador, mas também de um público que ouvirá a narrativa deste” (JUNKES, s.d., p. 40). Esse narrador será chamado de narrador/escritor.

O relato feito pelo narrador/escritor para Minolta acontece por três vezes em *flashback*. Começa logo após o narrador sair do hospital depois de ter sido castrado por Eugênio. Diante de sua situação de impotência, ele resolve contar para Minolta os episódios que antecederam a morte de Delfina (FONSECA, 1985, p. 331). Esses relatos podem ser colocados em ordem cronológica, pois não seguem uma linearidade (ver apêndice 1), neles o narrador explica como conheceu Delfina, como se envolveram e como se deu sua morte. Minolta é a confidente de Gustavo Flávio e também passa a ser sua cúmplice, pois é a única para quem ele consegue confessar a autoria do crime, numa tentativa de dividir sua culpa “Você fez de mim um sátiro (e um glutão) [...]” (FONSECA, 1985, p. 7), “apaixonei-me por ela no instante em que a vi, e isso não deixa de ser culpa sua, já que foi você quem me despertou para o amor” (FONSECA, 1985, p. 9). Na narrativa do passado negro do protagonista, o narrador deixa claro que sentia certa repulsa por mulheres, principalmente se estivessem nuas, Minolta é quem o desperta para a sexualidade, o leva a aproveitar a vida, cultivando gostos e maneiras que antes ele não tinha.

O relato para Minolta é sequenciado, pois ele afirma: “Normalmente eu me encontrava com Delfina no meu apartamento, já lhe contei isso, à uma hora da tarde” (FONSECA, 1985, p. 333), informação realmente já dada pelo narrador: “Diariamente, por volta de uma hora da tarde ela chegava à minha casa, depois de passar na academia de ginástica” (FONSECA, 1985, p. 14). É com esses mecanismos que o narrador integra os quatro relatos garantindo a sequência narrativa por meio de ligações entre cada um deles.

Segundo a classificação de Genette, o narrador desse relato pode ser visto como intradieético, ele sabe de todos os fatos dos quais participa como personagem e escolhe, a seu critério, alguém para contá-los,

[...] por função emotiva: é ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afetiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si. (GENETTE, s.d., p. 255)

O relato para Minolta tem função explicativa, pois o narrador tenta justificar as razões que o levaram a cometer o crime: ele tenta deixar claro para ela que o cometeu por amor e também buscando o convencimento do leitor. Dessa forma, há uma manipulação das informações a serem obtidas pelo leitor, o relato para Minolta é intercalado com as demais narrativas, assim o crime é revelado de forma direta pelo próprio narrador em primeira pessoa, mas é feito apenas no momento em que ele se sente pronto para admitir, e começa a desvendá-lo já a partir do primeiro capítulo, mostrando que a confissão do assassinato está lá desde o início. O relato é de um narrador de romance detetivesco, mas há ruptura pelo fato de ele intercalar a investigação com a própria confissão.

Tudo é explicado e resumido diretamente pela voz desse narrador/escritor: “O resto você já sabe. Delfina voltou antes, apareceu morta et cetera” (FONSECA, 1985, p. 59). Nessa fala fica claro que o narrador supõe um leitor atento e o trata com inteligência, pois acredita que não precisa ficar se repetindo, explicando coisas das quais já falou. O mesmo pensa de Minolta que, por estar atenta a sua narração/diálogo, consegue entender completamente o

relato sem que o narrador tenha que repetir detalhes que ela já conhece. Por esse viés, “a distância entre a estória e o leitor pode ser longa ou curta, e pode mudar a seu bel-prazer – com frequência por capricho e sem desígnio aparente” (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

A visão que o narrador tem e tenta passar para Minolta é de um ponto fixo no qual se encontra, sendo que Minolta recebe as informações sob a ótica do narrador/escritor, que limita sua narrativa, nesse caso, a seus pensamentos, sentimentos e percepções, pois não tem mobilidade nem contato com outras fontes de informação. Assim, o relato é feito de forma direta, o que mantém uma distância curta entre a história e seu interlocutor.

Por esse prisma, o narrador ora é onisciente, como nos relatos a respeito da investigação, ora é reduzido, quando está mantendo diálogo com Minolta enquanto narra a ela seu envolvimento com Delfina. Assim, o relato pode ser por projeção, como no primeiro caso, pois, por não estar presente junto a Guedes durante a investigação, ele projeta o que teria sido a investigação. Levando em consideração que o policial desvenda o crime, o narrador/escritor pode supor como se deu o inquérito, e também por ter experiência como detetive, consegue prever os passos do investigador. Ou por imersão, no segundo, porque vivenciou os fatos, ele está imerso nos acontecimentos e pode contá-los com todos os detalhes que presenciou e até lembrar emoções que sentiu.

O narrador emprega duas formas distintas de narrar, pois pode contar fatos dos quais não participa (ideia), e mostrar outros que presenciou (imagem). Nesse ínterim, a enunciação pode se articular “ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário” (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Ainda tratando do narrador em primeira pessoa, faz-se necessário analisar os demais relatos feitos pelo narrador/escritor, que não sejam para sua interlocutora Minolta, mas para seus leitores. Também ao tratar das agruras pelas quais um escritor passa, ele anuncia seus objetivos de transgressão e discute o romance policial dentro do romance policial. Esse narrador/escritor é metadieético, pois ao mesmo tempo em que conta ao leitor sua história, também trata de seu ofício e por ser escritor, sabe muito bem como o narrador deve operar para cativar seu leitor, pois “o ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização” (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Essa narrativa metadieética pode ser dividida em duas partes: a narração propriamente dita e suas estratégias como narrador (ver apêndice 1). A narração, nesse caso, traz o leitor para junto do narrador, assim, o leitor caminha a seu lado durante o relato e tem acesso à mesma visão do narrador/escritor, inclusive durante o *flashback* de seu passado negro, assim, o leitor conhece a personalidade do protagonista à medida que ele reage aos acontecimentos.

Esse relato tem função de distração ou obstrução, pois “se o elemento de suspense deve vir em primeiro lugar – como, digamos, em contos de mistério e ficção policial – a situação deve ser gradualmente armada e revelada pouco a pouco” (FRIEDMAN, 2002, p. 181). Dentro desse contexto, o narrador/escritor tira o foco do leitor da investigação, mantendo-o ocupado por meio de micronarrativas e digressões sobre a estética do romance, declara a técnica narrativa utilizada em diversos capítulos, explicando a escolha da aparente onisciência em terceira pessoa:

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, 1985, p. 22)

Este trecho antecede o primeiro encontro entre Guedes e Gustavo Flávio, marcados por uma rivalidade que vai perpassar toda a narrativa e apresenta o clima que cerca a relação dos dois, são como opostos: o criminoso e o policial, quase numa inversão de papéis. Nesse contato também fica clara a visão que Gustavo Flávio tem em relação ao policial, mais um indício das diferenças entre os dois personagens.

Estávamos no meu escritório, eu e o tira, um grande salão de paredes totalmente cobertas de livros. [...] Estava vendo se descobria que tipo de pessoa era o policial a minha frente. A primeira impressão era de ser um daqueles sujeitos que de tanto comer e beber em pé nos botequins ordinários, junto com trabalhadores, vagabundos, prostitutas e pilantras acaba se sentindo irmão dessa ralé. O tira era bem mais baixo e magro do que eu e tinha poucos cabelos. Seus olhos eram amarelos, da cor daquele círculo que envolve a pupila negra das corujas. (FONSECA, 1985, p. 22-23)

A visão que se tem de Guedes é dada sob a ótica do narrador, ou seja, as impressões acerca do policial a que o leitor tem acesso são filtradas pelo olhar de Gustavo Flávio, pois a obra é “um instrumento de óptica que o autor oferece ao leitor para o ajudar a ler em si” (GENETTE, s.d., p. 260). A narrativa é construída de tal maneira que o leitor acaba por ter uma visão decadente do policial, influenciada pelo narrador que tenta desacreditar o investigador, assim, quando o policial descobrir o culpado, seu sucesso não será reconhecido pelo leitor, pois, além disso, Gustavo Flávio tenta sempre parecer superior ao detetive. Durante toda a apresentação, o narrador deixa claro o tipo de vida que o policial leva, anda de ônibus, come em botequins, provando que, provavelmente, o policial não

deve ganhar muito dinheiro com o que faz e também não tem pretensão de ter uma vida melhor. E em virtude disso, o policial talvez não tenha tempo de trabalhar o seu intelecto, pois o narrador afirma que Guedes procurou no dicionário a palavra “bufo”. Essa atitude pode ter dois significados, a de que o narrador quer menosprezá-lo, por não saber o significado de todas as palavras, ou quer mostrar que o policial não gosta de estar na ignorância e por isso sempre vai ao dicionário.

É interessante notar como o narrador fala de Guedes: “o homem do blusão sebento e olhos amarelos”. Apesar de saber de todas as coisas que um policial deve fazer e Guedes tem feito, de todas suas atitudes relatadas pelo narrador mostrarem que Guedes é um bom investigador, que não tem senão feito somente o seu trabalho, o narrador continua ligando a ele os adjetivos “sebento” e “amarelo” (FONSECA, 1985, p. 23, 253, 328).

Numa óbvia disputa de caráter e também de inteligência, o narrador afirma que o adjetivo inteligente não caberia a Guedes, que o melhor adjetivo seria “corretamente”, pela “ojeriza” que sente e o impede de chamá-lo inteligente.

O narrador cria dois personagens Guedes, um baseado no que Gustavo Flávio acha ser comum em um policial e outro que é o Guedes verdadeiro, que se comporta como bem quer, e que pode ter atitudes aleatórias, sem relação com o que o narrador imagina quanto ao personagem: “Guedes tinha outras coisas a fazer, coisas que nada tinham a ver comigo e com esta história e que não relatarei aqui” (FONSECA, 1985, p. 234).

No decorrer do capítulo três, o narrador continua a descrever o cotidiano de Guedes, uma vida corrida de pouco sono e muito trabalho. Há duas hipóteses para isso, ou o narrador realmente acha que o policial trabalha muito por

decorrência de sua profissão, ou o policial trabalha demais, beirando o exagero, dando margem à desconfiança, se faz isso porque quer ou por falta de opção para viver uma vida diferente, provando mais uma vez a existência de dois personagens Guedes, um idealizado pelo narrador e outro verdadeiro dentro da narrativa.

O narrador/escritor pode até aceitar que o policial seja tão relevante quanto Gustavo Flávio na narrativa, dando tantos capítulos só para ele, mas não que ele possa ser tão inteligente, Guedes, apesar de importante, está sempre um passo atrás do narrador/protagonista.

A investigação, como a busca de um sentido para os acontecimentos, vai constituir o processo de construção romanesca, por excelência, e, por isso mesmo, a perspectiva recorrente nas variações do estilo Rubem Fonseca. Daí a relevância nelas assumida pela figura do detetive. Seus precursores do “romance noir” americano, já descentrados pela desordem ética do capitalismo – ao efetuarem “a paródia por inversão” do tradicional romance de enigma – constituem o modelo crucial (DIAS, 2003, p. 96).

Nas cenas com Guedes, Gustavo Flávio tenta fugir das garras do detetive. Toda vez que se encontram há um clima de tensão no ar, Gustavo Flávio está sempre na defensiva. Seja pelo assassinato do coveiro e fuga do manicômio, ou pela morte de Delfina, teme ser desmascarado a qualquer momento.

As cenas em que o narrador/escritor está com outros personagens, além de Minolta e Guedes, revelam que Gustavo Flávio está sempre construindo uma visão de aparência sobre si mesmo, ou seja, ele se apresenta como um escritor de sucesso, autoconfiante, com grande autoestima e acima de qualquer suspeita. As artimanhas para convencer os personagens do Refúgio do Pico do Gavião dessa sua imagem são usadas também para convencer o leitor por meio da *mise*

en abyme e do espelhamento. Essas acrobacias fazem parte das articulações de um assassino que não quer ser desmascarado e certamente convencem o leitor que não suspeita de um personagem que lhe causa simpatia. Isso é perceptível após Gustavo Flavio ler sua *overture* para os hóspedes:

“Não entendi muito bem o que você quer dizer com essa história”, disse Juliana.
“É apenas uma história de sapos & homens. Nada a ver com a simbologia de Of mice and men. Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber. Na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo Homo sapiens contra a natureza; sem se esquecerem de dizer que é, no Brasil, entre todos os países do mundo, onde esses abusos são cometidos em escala maior e mais estúpida. (Ver floresta amazônica, pantanal et cetera.) Nos Estados Unidos, definirão o livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. A palavra hybris será usada anatematicamente. Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.” (FONSECA, 1985, p. 176-177)

Gustavo Flávio tenta parecer para os demais personagens despreocupado, desprendido. No *flashback* do passado negro, ele foge da constatação de que além de não obter sucesso em desmascarar os Estruchos, ele ainda mata o coveiro e não cumpre sua pena por esse crime quando foge do manicômio judiciário. Ele sabe e admite que errou, mas objetiva justificar seus atos porque estava buscando a verdade e não pensava apenas na proteção da seguradora, mas também em sua realização pessoal em provar que estava certo. Esse relato é empregado para influenciar a ideia que o leitor tem do narrador. O leitor se compadece com a história de Gustavo Flávio e quando descobre que ele é o assassino, já não consegue vê-lo como criminoso, mas como vítima de situações que fugiram a seu controle.

No Pico do Gavião, Gustavo Flávio está buscando inspiração para escrever. Seu retiro é um refúgio e o fato de propor a criação de contos aos hóspedes é uma tentativa de defender o ofício de escritor. O desafio com a produção das narrativas e depois a investigação do assassinato de Suzy o ajudam no objetivo de retardamento da resolução do crime.

Esses mecanismos são eficientes porque há um narrador em primeira pessoa que finge conhecer todos os fatos, e por isso pode utilizá-los para manipular o leitor a fim de se proteger. Estabelece-se uma relação de cumplicidade entre narrador e leitor que tem acesso ao mundo interior do protagonista mesmo que a velocidade seja limitada, assim o narrador tem um ponto de vista estético. É uma falsa onisciência, ele supõe a respeito das cenas em que não esteve presente, por experiência ou manipulação, criando um jogo que produz uma ambiguidade entre os narradores.

O narrador/escritor torna-se tendencioso, há um envolvimento muito pessoal do protagonista com a trama, por isso não pode narrá-la sem desprendimento. Ele julga as situações em causa própria e por isso pode não haver exatidão em seu relato. O narrador pode ser considerado não confiável, pois possui recursos intelectuais e psicológicos que lhe possibilitam interferir tanto nos fatos como na maneira de passá-los ao leitor, que é um ouvinte direto. Utilizando as narrativas encaixadas com o mesmo propósito. Nesse sentido: “Na maioria das vezes, estas *narrativas em abismo* do trabalho produtivo correspondem a relatos interessados em refletir de modo ininterrupto a aventura da sua própria gênese”¹² (DÄLLENBACH, 1991, p. 97).

¹² Na versão em espanhol: “Las más de las veces, estas mises en abyme del trabajo productivo corresponden a relatos interesados en reflejar de modo ininterrumpido la aventura de su propia génesis”.

Dessa forma, a distância entre leitor e relato é muito estreita, o que pode dar à narrativa uma aparência de confiança e objetividade, mas o leitor apenas é levado para o mundo do narrador que se aproveita disso e o envolve de tal maneira que quando percebe já não tem mais domínio sobre a leitura, é pego de surpresa com a constatação do real assassino e só então percebe que caiu na teia do narrador, pois na enunciação misturam-se e confundem-se “as vozes do herói, no narrador e do autor voltado para um público a ensinar e convencer” (GENETTE, s.d., p. 250).

O narrador objetiva distrair o leitor, retardar o desfecho e a revelação do criminoso, para que não se descubra facilmente quem é o assassino de Delfina e mais precisamente que é ele, Gustavo Flávio, o autor do crime. Esses retardamentos são muito mais pronunciados devido à perspectiva abissal adotada. Assim, manipula-se o leitor para pensar que Guedes não é competente o bastante para descobrir o culpado e também se desvincula de Gustavo Flávio a imagem de assassino. O narrador acaba seduzindo o leitor.

[...] pôr em abismo um romance policial, em vez de qualquer outro texto, explicam-se por si: uma vez que entendia tematizar a literatura como ultrapassagem, a escolha dum género estático e perfeitamente codificado impunha-se, na medida em que ele poria em relevo com uma força maior a essência subversiva e inauguradora da obra artística. (DÄLLENBACH, 1979, p. 75-76)

Com essas constatações, pode-se passar para a análise da metaficção e dos mecanismos que cercam o escritor/narrador/ protagonista Gustavo Flávio. Levando em consideração as teorias de Dällenbach a respeito da *mise en abyme*, percebe-se uma ligação muito próxima com a concepção de metanarrativa. A metalinguagem é o uso de um recurso para explicar o próprio recurso, no caso

aqui um romance, assim, a metaficção é a ficção sobre ficção. Desse modo, pode-se afirmar que há um espelhamento entre uma ficção e outra ficção, entre uma narrativa e outra narrativa, uma relação muito íntima com a *mise en abyme*. Muitas vezes o *mise en abyme* contém uma crítica do próprio texto. A referência sobre “regressão no infinito” sugere que o *mise en abyme* pode ser mais que um simples espelhamento (HUTCHEON, 1980, p. 55).

Enquanto o narrador/protagonista mantém uma distância curta entre a narrativa e o leitor, o metanarrador é um mediador entre o relato e seu interlocutor, e por seu caráter estético, confere-lhes uma distância maior. O personagem/escritor se dispõe a discutir o processo de criação que perpassa os diversos níveis narrativos, afastando a atenção da trama principal. Por isso, mantendo a distância entre leitor e narrativa, ele suspende a enunciação para pensar a literatura como processo e como produto, dissertando criticamente a respeito da função do escritor.

Nesse sentido, o narrador/escritor se coloca como sujeito da criação e assume a condição de produtor da consciência ficcional, colocando em evidência a construção da obra e admitindo que talvez não tenha o final esperado porque a história é sobre sua vida e não uma obra de ficção. Já a obra de ficção que se dispõe a escrever nem sequer se concretiza. Assim, o romance acaba com o fim do livro fictício – *Bufo & Spallanzani*, que Gustavo Flávio tenta escrever, mas não consegue – e com o fim do livro real – *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca, que trata da vida do escritor Gustavo Flávio. Para concluir sua narrativa, o narrador/protagonista se questiona sobre as possibilidades possíveis de um autor para finalizar um livro, as regras que, de alguma forma, são impostas e que ele tenta subverter, inclusive citando autores que possam embasar suas conclusões:

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 — V. Forster — “porque a trama exige uma conclusão; devia existir para o romance uma convenção que permitisse ao romancista parar de escrever quando se sentisse confuso ou entediado, terminar o livro antes que os personagens percam o vigor, enquanto o escritor procura dar um fim satisfatório à trama”. Já foi dito (V. James) que a única obrigação de um romance é ser interessante. Mas isto, repito, não é um romance. Portanto (V. Nava), “foda-se, sua besta. E agora escute”). (FONSECA, 1985, p. 257)

O término desse trecho deixa claro para o leitor que, embora existam regras, manuais que sugerem como o romance deve ser escrito, o autor faz o que bem entender com sua narrativa, dane-se o que pensam a respeito, ele quer que o leiam, simplesmente, sem se prenderem às normas.

As duas narrativas se encontram, chegando a uma distância zero entre elas, novamente um exemplo de *mise en abyme*, pois as duas narrativas (de sua vida e de seu livro), de alguma forma, se refletem. Gustavo Flávio é ao mesmo tempo o narrador e o metanarrador, visto que, é o narrador/escritor e o narrador/protagonista. O narrador/escritor sofre de um bloqueio criativo, já escreveu outros romances de sucesso, mas não concretiza *Bufo & Spallanzani*; o narrador/protagonista conta em uma autoficção um romance policial.

O relato autorreferencial confirma a representatividade do narrador e põe em abismo o ato da criação, estabelecendo uma relação metalinguística entre a reflexão do escritor/narrador e sua própria produção escritural, embora haja uma impotência do narrador em escrever, afirmada desde o início do livro e renunciado por ele no final. Assim, o processo se concretiza – a narrativa do romance policial, mas o produto não – o livro que Gustavo Flávio havia se propôs a escrever.

Porque é a escrita, mais do que o escritor, que é posta em abismo, é também uma *mise en abyme* do leitor e uma interrogação sobre o sujeito. Desse modo, é o leitor que eu sou que é visado, e atingido, no seu acto de leitura-escrita. (VERRIER, 1979, p. 169)

O insucesso do escritor é predito desde o começo da narrativa, quando ele afirma que não consegue escrever à mão como fazem todos os escritores (FONSECA, 1985, p. 8). Embora não consiga concretizar seu livro, para o narrador/escritor, sua concepção de narrativa e de ficção está muito clara e por vezes ele afirma suas crenças a respeito do trabalho de criação:

“Senhor inspetor, a cabeça de um escritor talvez seja diferente das cabeças que o senhor está acostumado a vasculhar [...] Nós escritores trabalhamos com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina”. (FONSECA, 1985, p. 25)

Nesse sentido, o narrador/protagonista não é confiável. Da mesma forma, enfatiza que seu processo de construção é posto em prática tanto quando diz respeito aos livros, como quando se trata da narrativa de sua vida e, mesmo que contada em primeira pessoa, a narração nem sempre é uma expressão dos pensamentos do autor:

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, (...) não são necessariamente os mesmos do autor. Muitas vezes o autor pensa exatamente o oposto do seu personagem. (FONSECA, 1985, p.47)

Essa é uma definição de autoficção dentro do texto, nas palavras do narrador/escritor, uma afirmação que dá uma boa pista a respeito da narrativa que

será exposta, pois mesmo se tratando de uma autoficção¹³ do personagem Gustavo Flávio, não há nenhum compromisso com a verdade, porque:

[...] a personalidade do autor-narrador possui uma função definida a preencher em relação a sua estória – digamos ironia, compaixão, âmbito e profundidades filosóficas, e assim por diante – ele não precisa retirar-se para detrás da obra, na medida em que seu ponto de vista encontra-se adequadamente estabelecido e coerentemente sustentado. (FRIEDMAN, 2002, p. 180)

O narrador/escritor admite diversas vezes (FONSECA, 1985, p. 190, p. 199) a dificuldade de escrever, o quanto isso custa ao escritor física e psicologicamente, que o ofício afeta a vida pessoal de muitos escritores, fato que se repete em sua narrativa de si, mas não em sua narrativa ficcional, por isso afirma: “Creio que concluíra que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir” (FONSECA, 1985, p. 235). Novamente ilustrando que, embora o trabalho do escritor possa afetar sua vida, o contrário não deve ocorrer: sua vida não pode influenciar sua escrita, nem o leitor deve esperar encontrar nas obras de ficção traços empíricos do autor. Como argumenta Friedman:

[...] quando um autor capitula na ficção, o faz para conquistar; ele abre mão de certos limites para criar a ilusão da estória de maneira mais eficaz, o que constitui verdade artística em ficção. E é a serviço dessa verdade que ele põe toda a sua vida criativa. (2002, p.182)

¹³ O termo “autoficção” foi criado por Serge Doubrovsky (1977). Sentindo-se desafiado por Philippe Lejeune, que no livro *O pacto autobiográfico* (1975, 31) indagava se seria possível haver um romance com o próprio nome do autor, já que nenhum lhe vinha à mente, Doubrovsky decidiu escrever um romance em que o protagonista-narrador tinha seu próprio nome. [...] Assim, a autoficção se contrapõe à autobiografia clássica, que pessoas famosas escrevem no final de suas vidas, em belo estilo, tentando dar conta de uma vida inteira. A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância narrativa ele corresponde (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Sempre que necessário, o narrador pausa seu relato para esclarecer a forma como escreve: “Mas estou me adiantando e colocando as coisas fora do lugar e os escritores detestam a confusão e a desordem” (p. 147). Nesse caso ele afirma que gosta de organização, e embora a narrativa esteja cheia de *mises en abyme*, *flashbacks* e *flashforwards*, há uma sequência coerente na ordem em que os fatos são apresentados, mesmo que não estejam cronologicamente ordenados. Este formato visa justamente manter o clima de suspense e mistério que ronda as histórias de detetive.

Nessa linha de pensamento, objetivando o público consumidor de romances policiais, o narrador/escritor deixa claro que, dentro de suas concepções e mantendo sua estética, busca leitores para consumirem seus textos. De forma irônica, faz uma crítica à literatura voltada a agradar o leitor, pois o narrador/escritor tem consciência de que o público em geral prefere narrativas que não se afastam demasiadamente do conhecido.

:

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. (FONSECA, 1985, p. 170)

Essa afirmação se aproxima das teorias de Jauss (1979) a respeito do horizonte de expectativas dos leitores. O narrador/escritor se preocupa em primeiro atingir esse horizonte para depois ampliá-lo, por meio das subversões que defende e também põe em prática.

Ao aproximar-se do fim do romance, o narrador/escritor começa a se questionar como o livro deve terminar, para fugir do assunto e também do lugar comum em que, num romance policial, o crime deve ser esclarecido. Desse modo, ele prefere teorizar a respeito do início dos romances, assim: “Um romance pode começar como o autor quiser” (FONSECA, 1985, p. 259), pois “A verdade é que nenhum livro jamais deixou de ser lido por lhe faltar uma abertura intrigante” (FONSECA, 1985, p. 260). Em se tratando de uma história de detetive, é esperado que se comece com um crime, um assassinato, como no caso de *Bufo & Spallanzani*. É o que o leitor espera, e isso é tão senso comum que um livro com início convencional não interessaria menos, pois o leitor está esperando ser surpreendido com o desenrolar dos fatos e o desfecho inesperado porque “é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio” (p. 258). O narrador/protagonista acaba por desconstruir esses estereótipos, subvertendo as normas e surpreendendo o leitor.

O narrador não deixaria que o livro terminasse com a “vitória de Guedes”, como Gustavo Flávio perdeu uma das coisas mais importantes de sua vida, a potência sexual. Guedes também deverá perder o que tem de valor, sua moral e integridade.

A participação de Guedes está sendo investigada pela justiça. Consta que Guedes teria estado com o milionário antes da fuga de Agenor e que Delamare teria subornado o policial, para facilitar a fuga do pistoleiro, permitindo a sua morte em seguida. A chacina comandada por Guedes na casa do milionário seria uma forma do policial de incriminá-lo denunciando sua participação criminosa no intrincado caso. O policial havia sido suspenso das suas funções, enquanto era instaurado inquérito contra ele. (FONSECA, 1985, p. 330)

Esse é o final que poderia ser considerado preconceituoso, mas é de sutil crítica a quem acha que os policiais são todos iguais, vendidos, desonestos, assassinos, “realmente não há lugar para ingenuidades na prosa de Rubem Fonseca” (SUSSEKIND, 1986, p. 88).

Isso explica a preocupação do narrador em não terminar o texto com um fim esperado em romances policiais, ele não pensa somente em satisfazer o leitor, mas também surpreendê-lo com um desfecho extraordinário, que lhe renda admiração por exercer tão bem seu ofício, o que objetivou desde o início. Assim, enquanto sua trama ficcional – o livro *Bufo & Spallanzani* que o narrador deletou do computador – não se concretiza, a trama autoficcional de Gustavo Flávio atinge o nível estético que o narrador teorizou, em se tratando de estrutura narrativa e as questões metalinguísticas apresentadas por ele são discutidas e alcançadas no decorrer da metanarrativa.

Dessa forma, Rubem Fonseca já se mostra um mestre na modalidade da escrita autoficcional, que ainda está sendo teorizada e apontada como novidade no meio acadêmico.

4 BUFO & SPALLANZANI EM PERSPECTIVA ABISSAL

4.1 ENCONTRANDO O NÚCLEO DO ABISMO

O conceito de *mise en abyme* funciona com o emaranhado de múltiplas narrativas que se espelham mutuamente, uma narrativa em abismo. É o código narrativo principal em *Bufo & Spallanzani*, as micronarrativas secundárias refletem a narrativa principal em esferas diferentes. Como uma narrativa está dentro de outra, e assim infinitamente, é necessário estabelecer o núcleo desse abismo de onde partem as demais narrativas refletidas.

Nestas condições, nada impede, como é óbvio, que se considere a “*mise en abyme*” como uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DÄLLENBACH, 1979, p. 54)

O núcleo é o capítulo três: “Refúgio do Pico do Gavião” (ver apêndice 2)¹⁴, onde o protagonista vai passar alguns dias com o objetivo de escrever seu novo romance. É neste capítulo que aparecem as primeiras micronarrativas, elas são produzidas pelos hóspedes da pousada. Um hóspede chamado Orion provoca Gustavo Flávio afirmando que escrever é muito fácil. Tentando provar que

¹⁴ Na página 111 há o apêndice 2-*Mise en abyme* das narrativas encaixadas. Nesse material é mostrado como a estrutura em abismo é formada por narrativas encaixadas umas dentro das outras. Em cada círculo está um nível. No núcleo (numero 1) está a *overture* de *Bufo & Spallanzani* escrito por Gustavo Flávio e as narrativas propostas pelo escritor para os hóspedes Suzy, Orion e Roma produzirem. O número 2 é o inquérito do assassinato de Suzy ocorrido no Pico do Gavião. No número 3 estão dois *flashbacks*, ambos contam fatos anteriores à ida de Minolta e Guedes ao Refúgio. O número 4 é o *flashback* do passado do narrador, à época em que ele se chamava Ivan Canabrava e trabalhava em uma seguradora. E o número 5 é a narrativa principal onde encontra-se o inquérito do assassinato de Delfina, fato que emoldura o romance.

produzir um texto escrito é difícil, o protagonista sugere um desafio para que todos escrevam um conto e faz um sorteio para decidir o tema (embora todos recebam o mesmo assunto: sapos). Depois de alguns dias, somente Roma consegue escrever, os demais produzem apenas narrativas orais.

A primeira narrativa é apresentada pelo próprio narrador, e nada mais é que a *overture* do livro que o personagem escritor está tentando desenvolver, por isso sua ida ao Refúgio do Pico do Gavião, local onde se passa esse capítulo. Em resumo, é a história do cientista Spallanzani e suas experiências com sapos bufo, no caso, um macho e uma fêmea que copulam até morrerem. O interessante, e que vale ressaltar, é como esse escritor/narrador ficcionaliza essa história, dando nomes aos sapos e apresentando-os como um casal, formato que induz o leitor/ouvinte a acreditar que se trata de pessoas. Tanto isso acontece que ao ler sua narrativa, um dos hóspedes comenta a respeito: “Gostei do truque de fazer a gente demorar a perceber que Bufo e Marina eram sapos”, disse Carlos, sempre com sua voz abafada” (FONSECA, 1985, p. 179). Esse tipo de inversão de expectativa é recorrente no romance como um todo.

A história do casal de sapos contada por Gustavo Flávio pode ser vista como um espelho da narrativa principal, pois há o conceito de casal integrado um ao outro e disposto a morrer em nome do amor, carnal ou não, fato que se repete na narrativa principal. Claro que um leitor desatento pode não perceber na primeira leitura essa relação especular, mas certamente não é uma escolha aleatória do narrador operar de tal forma para despistar o leitor. Numa narrativa policial, o uso da *mise en abyme* do código torna-se primordial para evitar que o leitor chegue às conclusões precipitadamente.

A segunda micronarrativa é contada por Suzy para Gustavo Flávio. É a história de um casal, Maria e José, que prometeu não trair um ao outro e para isso fizeram um pacto: o que traísse seria morto pelo traído. O homem traiu e a mulher tentou matá-lo, mas não conseguiu e acabou fugindo. Na narrativa principal, um pacto também será firmado, mas esse assunto será visto ao fim do capítulo. Há também o reflexo da narrativa principal por aspectos inerentes ao inquérito de Delfina Delamare, pois em ambas há um assassinato, uma investigação e a descoberta de um crime passional, no caso do relato de Suzy motivado pelo ciúme e no inquérito de Delfina, pelo desespero.

Orion é um dos hóspedes que também produz uma narrativa oral. Sua história é sobre um triângulo amoroso entre um maestro, o *spala* da orquestra e sua mulher. O traído descobre o caso e em uma discussão, o maestro destrói o violino do *spala* e com sentimento de culpa acaba definhando. Percebem-se aqui vários reflexos da narrativa principal: o maestro se bloqueia e se deprime por culpa, e Gustavo Flávio pela perda de sua musa (aparentemente), o que se verá mais adiante é que seu bloqueio criativo também se deve à culpa. Na narrativa principal, Eugênio, marido de Delfina, como homem traído, tem importância no enredo, e na narrativa de Orion, o *spala*, traído, acaba sendo esquecido no decorrer do relato. O próprio Orion admite isso, embora Gustavo Flávio não concorde com essa estratégia:

“E o marido enganado?”

“Confesso que eu não sabia o que fazer com ele e abandonei-o. ele sai da história logo que o violino é quebrado.”

“É uma pena”, eu disse, “os maridos enganados possuem um lado patético interessante; a ilusão e a confiança perdidas, a traição sofrida – deviam merecer

mais atenção, porém até os amadores, como você, deixam-nos pelo meio do caminho”. (FONSECA, 1985, p. 277-278)

A história escrita por Roma é sobre um bailarino que dá tudo de si, desenvolve sua técnica e, durante uma estreia grandiosa não consegue se apresentar, causando-lhe um grande vexame, ele fica pregado no chão, imóvel, bloqueado. Situação parecida com a vivida por Gustavo Flávio, que passa por um bloqueio criativo, como se vê no trecho abaixo:

“Está ruim?” Peguei as duas folhas de papel da mão dela. Li: “O sábio Spallanzani contemplou, da janela aonde estava, a catedral de S. Geminiano” – et cetera. “Está ruim, sim”, eu disse quando acabei.

“O que há com você? Está sentindo falta do computador?”

“Talvez. Mas não é só isso. Acho que o fim está chegando. Hora de escrever memórias, coisas de velho”. (FONSECA, 1985, p. 285)

O bailarino da história de Roma é curado por um sapo quando o beija na boca, parte disso se reflete na narrativa principal, já que Gustavo Flávio tenta desbloquear-se escrevendo uma história sobre sapos, mas enquanto o bailarino tem sucesso ao resolver seu problema, Gustavo Flávio não consegue um resultado satisfatório. O maestro, na história de Orion, também é curado ao se deparar com uma orquestra de sapos cantantes e regidos por um maestro sapo boi.

Nesse relato também vale ressaltar os reflexos envolvendo a questão do artista diante de seu público, sendo cobrado constantemente e se doando mais do que pode aguentar física e psicologicamente, como com o bailarino: “Depois de ficar algum tempo atônito, o público, primeiro nas torrinhas, depois no teatro inteiro, começa a vaiar” (FONSECA, 1985, p. 293). Gustavo Flávio também sofre do mal de ter que agradar seus leitores: “Não inventa, por favor. Você tem leitores

fiéis, dê a eles o que eles querem”, dizia meu editor” (FONSECA, 1985, p. 170). Dessa forma, todo artista sofre da maldição de ser bem aceito, elogiado e reconhecido.

Neste nível do abismo encontram-se essas narrativas, juntas na mesma esfera, integrando o núcleo do reflexo (ver apêndice 2).

4.2 A SEGUNDA CAMADA DE NARRATIVAS ESPECULARES

No segundo nível de relatos encontra-se um segundo assassinato (ver apêndice 2), de um dos hóspedes do Pico do Gavião. Suzy é assassinada e por causa desse crime haverá uma investigação policial. Como se verá mais adiante este não é o único inquérito presente na obra, assim, chegam ao refúgio o delegado, o perito, o escrivão e o policial Guedes (que a princípio fora para lá com outro objetivo) que ficarão com a responsabilidade de investigar o crime. Após depoimentos e testemunhos, descobre-se que o assassino era Eurídice, amante de Suzy. Ora, essa constatação dá mais uma pista a respeito da narrativa principal, envolvendo o inquérito do assassinato de Delfina. O que, a princípio, parece não ter muita relação, revela-se no fim da leitura, primordial para desvendar o crime principal, e embora o narrador use suas artimanhas para não entregar o assassino facilmente, ele, por meio das micronarrativas, o expõe em doses homeopáticas ao leitor.

Novamente, há a retomada do triângulo amoroso que se reflete na narrativa principal, a reduplicação ao infinito vai se repetindo – Delfina, Gustavo Flávio e Eugênio Delamare; Suzy, Eurídice e Carlos; maestro, *spala* e esposa – a

trama de ciúme, traição, assassinato (destruição, no caso do violino) em camadas diferentes da *mise en abyme*.

[...] a própria estrutura de uma representação cuja profundidade implícita tropeça nos limites do relato [...]. Não é que uma obra de linguagem não possa ser resumida. Porém acreditar que seja capaz de englobar o resumo de seu próprio resumo e, dentro deste, resumo do resumo no seu resumo, equivaleria a não levar em consideração a limitação que a rege.¹⁵ (DÄLLENBACH, 1991, p. 135)

Nesta camada da *mise en abyme* pode-se analisar também a competência do policial Guedes. Ele ajuda a descobrir o assassino de Suzy e por consequência, certamente descobrirá o assassino de Delfina. O próprio narrador reconhece que o policial é mais inteligente do que supunha: “Não dá bola pra esse tira imbecil”, disse Minolta. “Ele não é imbecil” (FONSECA, 1985, p. 302). Tanto não é que Guedes neste capítulo conta para Gustavo Flávio que já sabe quem é o assassino de Delfina.

Desse modo, há o desvendamento do crime já no meio da obra, mas essa revelação fica oculta para o leitor e demais personagens, sendo que apenas Guedes e Gustavo Flávio têm acesso à verdade. Assim, a ida do narrador/escritor para este refúgio, nada mais é que uma forma de desviar e ao mesmo tempo fornecer ao leitor indícios para a solução do crime. Dessa forma, as micronarrativas, dentro do processo de *mise en abyme* do código, ora escondem, ora revelam, a critério do narrador, os elementos essenciais tanto para o desenrolar da trama quanto para o entendimento da obra.

¹⁵ Na versão em espanhol: “a la propia estructura de una representación cuya profundidad implícita tropieza con los límites del relato [...]. No es que una obra de lenguaje no pueda resumirse. Pero creerla capaz de englobar el resumen de su resumen y, dentro de éste, el resumen del resumen en su resumen, equivaldría a no tener en cuenta la limitación que la rige”.

4.3 O TERCEIRO NÍVEL E AS NARRATIVAS QUE ANTECEDEM O CAPÍTULO “REFÚGIO DO PICO DO GAVIÃO”

A *mise en abyme*, funcionando com um mecanismo de camadas formadas por micronarrativas encaixadas umas dentro das outras (ver apêndice 2), pode ser formada por inúmeras delas, o que nada mais é que a reduplicação ao infinito.

Quando o leitor chega ao capítulo “Refúgio do Pico do Gavião” pode ficar com a impressão de que algo foi cortado da história. E é isso mesmo, propositadamente o narrador decide pular os caminhos que levaram alguns personagens importantes a chegarem até ali, e o leitor só terá acesso a essas informações por meio de um capítulo intercalado, o capítulo quatro “A prostituta das provas”, que está entre duas partes ambientadas no Refúgio: a parte três, “Refúgio do Pico do Gavião” e parte cinco, “A maldição”.

No capítulo quatro, há dois *flashbacks* importantes a serem desvendados nesse momento. O primeiro é focado em Guedes e sua investigação do assassinato de Delfina Delamare. Ele interroga Agenor, um laranja pago por Eugênio Delamare para dizer que assaltou e matou Delfina. Ao constatar sua inocência, Guedes deixa o preso fugir durante uma transferência, fato que não lhe causou maiores problemas. O policial também interroga Denise Albuquerque, amiga de Delfina: ela afirma que Eugênio é um cafajeste que a estuprou e que não se espantaria se ele fosse o assassino da esposa. Essa revelação reforça uma pista a respeito do inquérito, de que o marido é o culpado, mas os demais relatos acabam levando o leitor a outras conclusões. Dessa forma, a *mise en abyme* pode reforçar algumas suposições ou refutá-las.

Ainda que o relato finja atribuir inteligência e livre arbítrio ao decodificador, o correto é dizer que o manipula, negando-lhe acesso à verdade absoluta até o momento do desenlace. O carácter tardio desta promoção se explica por si só: outorgando ao protagonista licença para compreender-se, lhe é oferecido o predicado que andava procurando.¹⁶ (DÄLLENBACH, 1991, p. 102)

Outra constatação importante é feita por Guedes ao interrogar D. Bernarda, uma senhora que costuma passear à noite com seu cachorro nas imediações de onde aconteceu o assassinato, e ela afirma ter visto um homem no dia do assassinato passar por ela e tropeçar em seu cachorro. Diante dessa informação e temendo pela segurança de Gustavo Flávio (já que Agenor já tinha sido assassinado por Eugênio), decide ir para o Refúgio. Essa informação é um engodo para o leitor, que começa a pensar que realmente Eugênio matou a esposa.

O segundo *flashback* diz respeito a Minolta, mulher com quem Gustavo Flávio se relaciona há mais de dez anos. Ela chega ao Refúgio junto com Guedes, o delegado, o perito e o escrivão, o que não é uma mera coincidência.

Minolta vive em sua pousada em Iguaba. Ela acorda no meio da noite anterior e recebe a visita de um vulto dizendo que o tempo está passando (FONSECA, 1985, p. 252), e sente que Gustavo Flávio está em perigo. Rapidamente ela procura maneiras de chegar até ele.

Sem levar em consideração a odisseia pela qual ela passa para ir até o Pico do Gavião, quando acaba encontrando Guedes, faz-se necessário analisar o primeiro espelhamento que aparece aqui. Quando Suzy conversa com Gustavo Flávio, ela o avisa de que um perigo está por vir e o mesmo acontece com

¹⁶ Na versão em espanhol: "Aunque el relato finja atribuir inteligencia y libre albedrío al decodificador, lo cierto es que lo manipula, negándole acceso a la verdad plena hasta el momento del desenlace. El carácter tardío de esta promoción se explica por sí mismo: outorgando al protagonista licencia para comprenderse, se le ofrece el predicado que andaba buscando".

Minolta, quando o vulto lhe revela que o tempo está passando. Certamente essas duas narrativas, em níveis diferentes, levam a conclusão de que realmente Gustavo Flávio pode estar em perigo, só não se sabe que tipo de perigo o cerca, mas com certeza, o fato de Minolta e Guedes chegarem juntos ao Refúgio é um indício de que a hora do acerto de contas está próximo.

4.4 O PASSADO NEGRO DO NARRADOR

O capítulo dois do livro, “Meu passado negro”, é um grande *flashback* do passado do narrador Gustavo Flávio. Nesta época, ele se chamava Ivan Canabrava, um ex-professor primário que conseguira, graças à antiga namorada Zilda, um emprego na Panamericana Seguros. Seu martírio começa quando um casal faz um seguro no valor de um milhão de dólares. Alguns meses depois, o homem, Maurício Estrucho morre. Devido ao grande valor da apólice, a seguradora sugere uma autópsia, mas a viúva impede, alegando que o marido morreu de causas naturais e tem um atestado de óbito assinado por um médico, provando que ele morreu de infarto. A seguradora opta por um exame superficial para atestar a morte. Ivan suspeita do casal após ver Clara Estrucho colocando uma substância na boca do cadáver durante o velório, e começa a investigar. Vai atrás da esposa após o enterro, mas ela muda de cidade. Em seguida, invade o apartamento do casal e encontra no lixo restos de uma violeta e um sapo morto, recolhe tudo e começa a pesquisar a respeito, descobre que há poções feitas com esses ingredientes que causam catalepsia. Com a ajuda de um botânico, Dr. Cereso, experimenta a poção e consegue um atestado de óbito em seu nome, provando a fraude do casal Estrucho. Diante do fato de seu chefe, Dr. Zumbano,

não apoiar suas descobertas, decide abrir o túmulo de Maurício. Durante a tentativa, mata um coveiro e acaba sendo preso num manicômio judiciário, de onde foge com a ajuda de Minolta. Após esse episódio, muda de nome e torna-se escritor.

Esse capítulo, embora seja um *flashback* anterior à narrativa principal, traz muitos indícios relacionados a ela, o que não deixa de ser um grande paradoxo, pois se o *flashback* é anterior à morte de Delfina, como pode conter pistas de algo que ainda ia acontecer? Bem, o narrador tem esse poder, sendo ele o conhecedor e construtor da narrativa, pode se valer dos mecanismos da ficção, da subversão do código narrativo e da *mise en abyme* para atingir seus objetivos e talvez por isso o leitor tenha dificuldades para perceber essas pistas no *flashback*, pois acredita que, a princípio, elas não estão relacionadas. Nesse sentido, afirma Dällenbach: “toda história dentro da história, enquanto reflexiva, é necessariamente levada a contestar o desenrolar cronológico como segmento narrativo” (1979, p. 59). Para a *mise en abyme* entrar em vigor é necessário se desvincular das questões temporais da narrativa e priorizar o espelhamento desencadeado pelas inúmeras micronarrativas entrelaçadas.

A morte de Dr. Cereso é apresentada como suicídio, mas fica claro que ele foi assassinado como queima de arquivo, fato semelhante acontece com Agenor que é encontrado morto após contar a verdade a Guedes. No *flashback*, Dr. Zumbano faz vista grossa para as descobertas de Ivan porque é cúmplice dos Estrucho e, para não ser descoberto, manipula a situação para que Ivan seja desacreditado. Eugênio Delamare age de modo semelhante quando contrata alguém para dizer que sua mulher foi assaltada. Ele usa seu poder, assim como

Dr. Zumbano, para impor sua vontade, e também para tentar esconder que fora traído, evitando a vergonha e as suspeitas do assassinato da esposa.

Outra relação que pode ser feita é com o túmulo de Maurício Estrucho. Ivan sabe que o túmulo está vazio, mesmo não conseguindo abri-lo para comprovar sua tese. Esse vazio é o mesmo por que acomete Gustavo Flávio ao tentar escrever seu novo livro e também como relata seus sentimentos após a morte de Delfina e em última análise é um reflexo da morte metafórica do protagonista que morrerá como escritor por não conseguir terminar seu livro, e como homem, porque não terá mais culhões, numa antecipação do que viria acontecer com o personagem.

Nesse capítulo também se encontra a explicação de como Gustavo Flávio adquiriu o faro de investigador, como aprendeu, na prática, o ofício de detetive. E em se tratando de um romance policial, este narrador acaba por ter um diferencial, pois o escritor dentro da narrativa sobre sua vida é o detetive. Como o texto apresenta uma estrutura em *mise en abyme*, esse fato é uma pista que indica que esse personagem é também detetive na investigação do assassinato que cometeu. Dessa forma, o investigador da polícia sempre estará um passo atrás do protagonista, porque este, como narrador, ditará as regras da investigação. O que ele não poderia supor é que o policial é um detetive tão bom quanto ele mesmo. Este é um fato comprovado quando Guedes enfrenta Gustavo Flávio afirmando que sabe que ele é o assassino de Delfina após ter encontrado uma testemunha que poderia identificá-lo.

Guedes chegou às dez da manhã. Eu conhecia os seus hábitos. Ele certamente rondara minha casa, como um cão sarnento, faminto, desde o raiar do dia.

“Queria ficar com ele sozinho, por favor”, eu disse para Minolta.

Magoada, ela saiu da sala. Ouvi o barulho da porta batendo.

“Ela vai acabar sabendo”, disse Guedes.

“Sabendo o quê?”

“Um crime nunca existe isolado, em estado de pureza, se é que posso falar assim. Em volta dele gravitam outras ações e omissões delituosas, uma constelação de vilanias e torpezas. O mal é contagioso”, disse Guedes.

“Para uns é inspirador e instigante. Filosofemos, inspetor.”

Guedes fungou, limpando o nariz.

“Eu vim aqui para lhe dizer que tenho testemunhas que o viram perto da rua Diamantina, na noite em que Delfina Delamare apareceu morta.”

“O senhor está louco. Se eu fosse Victor Hugo o senhor virava meu personagem.”

“Bernarda viu o senhor. Lembra-se de Bernarda? Ela estava com um cachorro”.
(FONSECA, 1985, p. 307-308)

Os dois se assemelham em relação às suas competências, pois, da mesma forma que Ivan sabe que o casal Estrucho é culpado e não consegue provar, também Guedes descobre o culpado do assassinato de Delfina sem, todavia, poder comprová-lo, um claro exemplo de *mise en abyme*. Assim quando Ivan admite sua impotência ao demonstrar sua tese, nada mais faz do que alertar o leitor de que o detetive Guedes também não poderá fazê-lo, refletindo, novamente, por meio *flashback*, a trama da narrativa principal (ver apêndice 2).

4.5 O INQUÉRITO DA NARRATIVA PRINCIPAL

A última camada da *mise en abyme* gira em torno da investigação do assassinato de Delfina Delamare (ver apêndice 2). Esta situação é refletida duas outras vezes em momentos diferentes: na ocasião do assassinato de Suzy e na fraude do casal Estrucho, pois em um romance policial nem sempre o crime é um

homicídio. O foco aqui é o inquérito que pressupõe o detetive e os caminhos que o levam a desvendar o crime.

O policial levanta hipóteses para tentar encontrar o assassino, primeiro interroga o marido traído, suspeito comum nos romances policiais tradicionais, mas conforme a investigação se desenvolve, Guedes percebe que Eugênio Delamare não poderia ter matado a esposa, e que Gustavo Flávio, amante de Delfina, poderia ser o assassino.

“Duas pessoas se enquadram, tendo em vista as circunstâncias, como possíveis autores do crime”. Guedes falava com uma voz neutra, como se estivesse discutindo o enredo de um romance. “Um deles é o marido. Mas o marido não estava no Brasil no dia em que ela foi morta.”

[...]

“Não quer saber quem é a outra pessoa?”

“Quem é?”

“O senhor”.

“Eu!?” Levantei-me furioso. “Agora chega, vá-se embora”, gritei, “o senhor não tem o direito de invadir minha casa para me caluniar”. (FONSECA, 1985, p. 52)

Dessa forma, um jogo é travado entre narrador e investigador, pois o narrador fornece falsas pistas, levando o policial a seguir pelo caminho mais óbvio. Por meio da *mise en abyme* do código, as pistas corretas vão surgindo por meio das narrativas intercaladas e pelos reflexos gerados a partir da narrativa principal nas micronarrativas. Negando a previsibilidade de um romance policial convencional, os relatos de outros personagens, como espelhos do inquérito da narrativa principal, são filtrados pela perspectiva do narrador/escritor. Com o poder da onisciência, este pode preencher lacunas ou retirar informações a cargo de sua intenção de enganar o investigador e ludibriar o leitor, criando um outro jogo, agora entre narrador e leitor.

5 PROSPECÇÃO, RETROSPECÇÃO E RETROPROSPECÇÃO EM *BUFO & SPALLANZANI*

As *mises en abyme* prospectiva, retrospectiva e retroprospectiva são mecanismos temporais que funcionam de maneiras distintas (ver apêndice 3)¹⁷ e colaboram para o entendimento e interpretação da obra dentro do conceito estabelecido por Lucien Dällenbach:

Em boa lógica, distinguiremos portanto três espécies de *mises en abyme*, correspondentes a três modos de discordância entre os dois tempos: a primeira, *prospectiva*, reflete antecipadamente a história vindoura; a segunda, *retrospectiva*, reflete a posteriori a história consumada; a terceira, *retroprospectiva*, reflete a história descobrindo os acontecimentos anteriores e os acontecimentos posteriores ao seu ponto de ancoragem na narrativa. (1979, p. 60)

Na *mise en abyme* prospectiva, ou prospecção, o narrador se utiliza de *flashforwards* para introduzir informações de algo que ainda irá acontecer. Em *Bufo & Spallanzani* esse recurso ocorre diversas vezes. Como no caso do assassinato de Suzy em que ela fala de uma coruja da qual não se separa nunca:

“Além, é claro, da minha coruja. Não me separo da minha coruja.”

“Uma coruja verdadeira?”

“Não. É de bronze. Um dia eu a mostro pra você!”

“Acho aquela coruja horrível”, disse Eurídice. (FONSECA, 1985, p. 197)

¹⁷ Na página 112 está o apêndice 3-Disposição temporal da narrativa. Nele estão delimitadas as vezes em que acontece a prospecção: números 3 (acontecimentos no Pico do Gavião), 6 (sequestro de [Gustavo Flávio), e 7 (acontecimentos anteriores à ida de Gustavo Flávio ao Pico do Gavião). As vezes em que acontecem as retrospectões estão nos números: 2 (*flashback* do passado negro do narrador), 4 (acontecimentos anteriores à ida de Guedes ao Pico do Gavião), e 5 (acontecimentos anteriores à ida de Minolta ao Pico do Gavião). E por último, o número 8 é a retroprospecção (narrativa contada por Gustavo Flávio para Minolta, está dividida em três partes). O número 1 é o acontecimento primordial da narrativa principal.

Quando Gustavo Flávio vai visitá-la em sua cabana, novamente há menção da coruja: “Sobre a mesa da saleta vi a coruja que ela mencionara, uma escultura de uns trinta centímetros de altura” (FONSECA, 1985, p. 210).

O narrador utiliza esse mecanismo para atentar ao leitor que não à toa todos os detalhes são importantes na narrativa, e se ele se refere duas vezes ao mesmo objeto, certamente esse objeto será significativo, e é justamente o que ocorre:

“Quando estive no bangalô o senhor viu uma estatueta de bronze?”

“A coruja? Estava em cima da mesinha da sala.”

“Quem a matou usou aquela coruja como instrumento contundente”, disse o delegado. “Várias pancadas na cabeça, a primeira provavelmente na base do crânio. O perito acha que ela morreu tão logo recebeu esse golpe”. (FONSECA, 1985, p. 266)

Percebe-se que a prospecção se concretiza no reconhecimento do objeto do crime, provando que o narrador não deixa pontas soltas e que tenta, pelo menos nesse caso, facilitar o entendimento do leitor oferecendo-lhe pistas para solucionar o crime, pois Eurídice afirma não gostar da estátua, um prenúncio do assassinato.

Esse mecanismo também é usado para prefigurar outro crime, o de falsidade ideológica cometido por Carlos/Maria. O narrador logo percebe que há algo de diferente no rapaz e vai esclarecendo isso aos poucos, pois Gustavo Flávio se assume um conquistador desde o início da trama e o fato de reparar no rapaz já é um indício de que havia uma atração, por ele ser mulher, como pode ser visto neste trecho:

Fiz um gesto para que se calasse pois nesse instante Carlos se aproximava da nossa mesa. Pela primeira vez Carlos tirara o paletó largo de veludo e agora

usava um blusão também muito largo e comprido, que lhe dava um aspecto singular. (FONSECA, 1985, p. 266)

O narrador, tendo acesso a todos os fatos a serem narrados, sabe que Carlos é uma mulher, e sugere isso ao leitor, deixando pistas no meio de comentários como este: “Isto tudo é um absurdo”, disse Carlos com tanta veemência que sua voz ficou como a de uma mulher” (FONSECA, 1985, p. 221). E novamente questiona as feições do personagem ao reparar que ele não tem pelos, característica comum às mulheres:

Ninguém respondeu. Carlos mordeu os lábios. Notei, pela primeira vez, que ele era inteiramente glabro, como se fosse um índio, se é que poderia existir um índio de feições tão brancas e finas; apesar de ter passado a noite cavalgando, não havia um único fio de barba no seu rosto. (FONSECA, 1985, p. 299)

Um leitor desatento poderia achar que é apenas implicância do narrador, sem qualquer importância para o enredo, mas o que vai sendo percebido é que o narrador fornece indícios da identidade de Carlos antes de ser revelada na trama, pois isso só ocorre na resolução de inquérito da morte de Suzy: “Maria-Carlos abraçou Eurídice. ‘Que importância tem saberem que eu sou uma mulher? Eu sou uma mulher, estão satisfeitos?’ disse Maria-Carlos olhando para nós com rancor” (FONSECA, 1985, p. 301).

Essa é a primeira vez que o narrador usa o nome duplo Maria/Carlos para se referir à personagem, informação que comprova que além de Carlos ser na verdade uma mulher, é também a personagem Maria da história que Suzy contou para o escritor. Uma clara homenagem a *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, porque Maria é, de certa forma, como Diadorim que se passa por homem para se proteger.

Ainda em relação ao triângulo Carlos/Suzy/Eurídice, há prospecção em relação ao fato de Carlos ser a mulher na história fictícia contada por Suzy para Gustavo Flávio. Os protagonistas são um casal “Maria e José. Maria passava as manhãs na hípica montando os seus cavalos, o que fazia com extrema habilidade” (FONSECA, 1985, p. 213), informação já levantada pelo narrador quando afirma que Carlos era um exímio cavaleiro:

Segurando as rédeas com a mão esquerda, apoiada sobre o cepilho da sela inglesa, Carlos colocou o pé esquerdo no estribo e subiu lentamente, sem esforço, passando a perna direita sobre as ancas de Berzabum (num relâmpago a imagem de Delfina Delamare nua na cama, virando-se de costas para mim!) e aninhou-se na sela sem que se ouvisse o menor rangido de couro. Berzabum permaneceu imóvel, como se fosse de ferro. Carlos curvou-se e afagou a cernelha do cavalo, sua mão branca e pequena contrastante com a solidez e o negror da musculatura do animal. (FONSECA, 1985, p. 198)

Esse trecho projeta duas revelações que ainda serão feitas, o fato de Carlos ser uma mulher, pois o narrador olhando para ele se lembra de Delfina, e a constatação de que Carlos, por sua habilidade, é a mulher que passa os dias na hípica na história de Suzy. Há, então, duas comprovações da prospecção, Carlos é um exímio cavaleiro, o que é reforçado no relato de Suzy, e a atenção dada pelo narrador ao tamanho da mão do personagem, que se assemelharia à mão de uma mulher contrastando com a imagem do cavalo. Assim, antes mesmo de admitir ser Maria, já se sabe que Carlos é a mulher por quem Suzy se apaixonara, e de quem conta a história do pacto de amor para Gustavo Flávio.

Desse modo, o narrador fecha a questão afirmando que: “Só eu sabia que Maria-Carlos tentara matar o marido e pretendia manter esse segredo”

(FONSECA, 1985, p. 302). Todas as pistas dadas para o leitor por meio da prospecção se concretizam.

Em relação à investigação da narrativa principal, também é utilizada a *mise en abyme* prospectiva. O policial Guedes desde o início desconfia de Gustavo Flávio, e se a investigação do policial passa pela ótica do narrador, pode-se concluir que o narrador também sabe que será descoberto.

No começo da investigação, a primeira pessoa por quem o policial procura é Gustavo Flávio, por ter encontrado uma cópia de seu livro *Os amantes* com uma dedicatória do autor no porta-luvas do carro de Delfina, e quando questionado a respeito de Delfina, durante a visita de Guedes à sua casa, Gustavo Flávio afirma que a conhecia apenas de vista, por sua presença em festas.

Após conversar com Eugênio Delamare e perceber seu interesse em manter o assassinato como tentativa de assalto, Guedes vai novamente à casa de Gustavo Flávio, agora com outra intenção. O policial já sabe que Delfina foi assassinada e que não houve suicídio, porém arma um jogo para enredar Gustavo Flávio.

Primeiro o informa de que a vítima foi assassinada, o que aparentemente deixa o protagonista surpreso; depois afirma que ela tinha um amante, informação questionada por Gustavo Flávio. O policial continua perguntando se ele sabia que Delfina tinha uma melhor amiga, Gustavo Flávio diz que não e admite que o policial sabe mais do que ele.

O nervosismo do protagonista vai aumentando e Guedes o aperta ainda mais, perguntando se ele conhece o marido dela. Gustavo Flávio afirma que não, e quando está prestes a mandar o policial embora, é surpreendido pelo fato de

Guedes ter em posse uma carta da amiga, Denise, endereçada a Delfina, comentando sobre o amante escritor e provando que Gustavo Flávio era amante dela.

Diante disso, esse último nada mais pode fazer do que admitir que os dois tinham uma relação íntima, mas Guedes não se dá por satisfeito. Enquanto Gustavo Flávio diz que o marido seria suspeito por saber da traição de sua mulher, o policial afirma que descartou o marido e que agora suspeita de Gustavo Flávio.

Desse modo, o policial, por meio da prospecção, já antecipa o fechamento do inquérito de Delfina: ele vai revelando informações como iscas para o protagonista, de forma que este sabe que no fim será descoberto. Esse jogo entre os dois é retomado por mais duas vezes, uma durante a estadia de Gustavo Flávio no Pico do Gavião:

“Quando eu cheguei aqui havia aquela comoção e eu não pude lhe dizer uma coisa”, disse ele.

“Diga.”

Ele disse. Senti minhas pernas tremerem, quando Guedes acabou de falar.

“Não é verdade”, eu disse. “Isso é um absurdo.”

“Quer que lhe conte como foi que descobri?”, ele perguntou. (FONSECA, 1985, p. 303-304)

Nesse trecho ainda não fica claro para o leitor que o policial sabe quem é o assassino, mas algo realmente importante lhe é dito a ponto de deixá-lo nervoso. E a outra situação em que Guedes pressiona Gustavo Flávio é em sua casa depois de voltar do Refúgio. Guedes o procura e afirma que seu crime não ficará por muito tempo encoberto.

Este assunto é esclarecido no final da história, quando novamente é utilizada a *mise en abyme* prospectiva, para dar pistas do assassino de Delfina e desmascará-lo no final, revelando detalhe que já havia sido mencionado pelo protagonista anteriormente: “O pacto de morte passa a ser uma fonte de vida. Gosto desses pactários”. Meu coração doía ao dizer isso” (FONSECA, 1985, p. 213). E mais uma vez o pacto é retomado na narrativa de Suzy:

A mulher não queria matá-lo, mas o pacto tinha que ser cumprido. Ela se colocou à frente dele, com um revólver na mão, a visão do homem que amava, ajoelhado à sua frente, toldada pelas lágrimas, e disse , não quero te matar, eu te amo. Mas mesmo assim apertou o gatilho. (FONSECA, 1985, p. 215-216)

Foi exatamente assim que agiu Gustavo Flávio ao matar Delfina. Era uma promessa que deveria ser cumprida. E Suzy também vê o assassino de Delfina quando joga os búzios:

“Estou vendo morte violenta”, disse Suzy.

[...]

“Mas é uma morte que já aconteceu... não sei... não vejo o rosto dela... vejo com nitidez quem está ao lado dela... nesse momento terrível... ao lado dela... esta pessoa...”. (FONSECA, 1985, p. 204)

Essa revelação parece sem importância, o leitor nem percebe que Suzy está falando de Gustavo Flávio e Delfina, mas fica claro que se trata de mais uma pista do narrador; nessa situação também há uma prospecção do final da narrativa.

O final trágico do protagonista não está ligado apenas ao caso de assassinato de Delfina, mas também a dois outros fatos: ter seus culhões arrancados por Eugênio Delamare e não concretizar a escrita de seu livro, nos

dois casos há prospecção que antecipa a consolidação das duas situações.

Dessa forma:

A “*mise en abyme*” prospectiva redobra a ficção, a fim de se lhe antecipar e de apenas lhe deixar o seu passado como futuro. Voltar sobre esse reflexo anterior e submetê-lo a uma catálise, cumprir o programa que o anuncia e pormenorizar as respectivas matérias, eis a margem de manobra que lhe é consentida. (DÄLLENBACH, 1979, p. 60-61)

Tratar-se-á a princípio das questões relacionadas à morte do livro. Já no segundo parágrafo da narrativa o escritor admite estar com bloqueio criativo, e a partir dessa revelação, o leitor vai percebendo a impossibilidade de escrever do protagonista. A ideia para seu livro *Bufo & Spallanzani* veio da primeira noite de amor entre ele e Delfina, em meio à fumaça e fogo após a explosão de um aquecedor em seu banheiro. Gustavo Flávio percebe que há a superioridade do tesão sobre a dor, conclusão a que chega o cientista Spallanzani ao estudar o ato sexual entre os sapos bufo.

A amante é para o protagonista sua musa inspiradora, essa inspiração está ligada também à sexualidade, pois a concepção do livro começa após fazerem sexo pela primeira vez e encerra após a morte de Delfina. E ainda, a constatação do escritor de sua impossibilidade de escrever acontece pouco antes de ele perder parte de seu aparelho reprodutor. Assim, a premissa da vida de escrever um livro, plantar uma árvore e ter um filho acaba nesse momento. O protagonista não consegue mais escrever porque perdeu sua musa inspiradora, não gerará filhos, e plantar árvores talvez faça parte das características da personalidade de Minolta, não de Gustavo Flávio. A inspiração do escritor que começara a partir dessa noite, acaba após a morte de Delfina.

Nas duas vezes que Guedes procura o protagonista, este afirma estar ocupado escrevendo seu livro, mas como a escritura não se concretiza, decide ir ao Pico do Gavião procurar inspiração para seu livro, sugestão apoiada por Minolta. Depois de chegar ao Refúgio o que chama a atenção é que o protagonista fala muito a respeito do livro, mas pouco escreve: “Assim, apanhei um caderno no bolso e tentei vencer minha incompetência caligráfica, agravada nos últimos anos pelo vício do TRS-80, e fazer anotações sobre *Bufo & Spallanzani*” (FONSECA, 1985, p. 148).

Há mais promessa do que concretização, ele se desvia de seu objetivo diante de tantos outros problemas pelos quais está passando. Ele mesmo admite fugir do assunto e sua atenção, que deveria estar no livro que se propõe a escrever, acaba se desviando com os hóspedes que lhe farão companhia, com a comida e com o assassinato de Suzy. Enfim, tudo a seu redor lhe parece mais interessante que sua própria produção e põe a culpa em seu método de escrita, afirmando ser dependente do computador.

Depois de voltar do Refúgio sem escrever uma linha sequer, Gustavo Flávio compra uma pistola para se defender caso os capangas de Delamare o procurem. Se o protagonista compra uma arma, certamente vai usá-la, mais um indício da *mise en abyme* prospectiva, mas a arma é utilizada de forma inusitada:

Quando cheguei em casa coloquei o revólver, digo pistola, em cima da mesa, ao lado do TRS-80 e fiquei olhando para as duas máquinas. A pistola me pareceu mais bonita e, não sei porque, me deu inspiração, vontade de escrever. (FONSECA, 1985, p. 319)

O narrador coloca as duas máquinas juntas, fato que a princípio parece não ter relação, mas a arma é um símbolo do que vai acontecer com o livro que

Gustavo Flávio está escrevendo, pois ao tentar usar, novamente não consegue, ele escreve poucas linhas, olha para a pistola, imprime a página e a joga no lixo, eliminando toda essa página. E a pistola ali, indicando o futuro do livro. E, sem pensar, Gustavo Flávio aperta a tecla KILL do computador (que se traduz por matar) e mata todo o seu livro: “Não existia mais *Bufo & Spallanzani* sobre a face da terra, tudo jogado na grande lata do lixo do obívio. O comando KILL era tão peremptório que o computador obedecia sem discutir a ordem recebida” (FONSECA, 1985, p. 322).

A partir do momento que o narrador compra a arma, ele está o tempo todo pensando em seu livro, não em Delamare, então, a prospecção quanto ao uso da pistola está relacionada ao livro que está produzindo e não a uma possível legítima defesa, e isso se concretiza no momento em que Gustavo Flávio mata seu livro para sempre, tanto é que a arma não será mais usada. É somente após eliminar o livro que o protagonista volta sua atenção para Delamare: “KILL. Matar, destruir. Para matar Delamare também bastava apertar uma tecla do gatilho da pistola ao meu lado” (FONSECA, 1985, p. 322).

A partir desse trecho, pode-se analisar também a segunda questão importante relacionada à *mise en abyme* prospectiva, considerando o fim trágico do protagonista. Muitos indícios na narrativa principal e também nas micronarrativas apontam para esse desfecho, primeiro do livro, já analisado, e agora do próprio narrador.

Durante sua narração, Suzy previne o protagonista: “cuidado, eu li as cartas do Tarô. Sei o que aconteceu e também tudo que vai acontecer” (FONSECA, 1985, p. 217). Ela sabia o que ele tinha feito e o que aconteceria a ele por causa disso. Guedes também tenta alertar o protagonista de que ele está

correndo perigo: “A outra pessoa que querem matar é o senhor” (FONSECA, 1985, p. 309). A partir desse momento, Gustavo Flávio começa a ficar mais apreensivo e teme por sua vida. Ele se lembra de seu passado negro, do terror e torturas que sofrera no manicômio e pelas ameaças feitas pelos responsáveis da seguradora.

Guedes sabia que os assassinos de Agenor iriam atrás de Gustavo Flávio, como Gustavo Flávio sabia, por meio de seus pensamentos a respeito de seu passado, que os tormentos vividos no manicômio voltariam à tona e se tornariam novamente realidade. Ele se lembra disso porque sabe o que vai acontecer:

Era uma coisa infernal, um sofrimento que pensei ser o mais intolerável de todos. Mas o pior tormento, descobri naquele dia, logo depois que Guedes saiu da minha casa, é saber que existe alguém que quer matar você, seja por ódio, seja por recompensa. Quando houve o caso Estrucho, na Panamericana, eu também me sentira ameaçado, mas não de maneira tão pessoal e tangível como agora. (FONSECA, 1985, p. 309-310)

Assim, todas essas situações, por intermédio da *mise en abyme* prospectiva, contribuem para o desfecho violento da narrativa, sendo que o protagonista sabe o que vai acontecer, pois afirma após seu encontro com Eugênio:

À minha frente estava um marido enganado, usando o seu direito de espernear. Mas depois que foi embora senti que aquilo não era uma ameaça vã, um desabafo de chifrudo. Havia uma veracidade sinistra na advertência. Aquele era um homem perigoso. Tinha dinheiro e disposição para contratar um monte de assassinos profissionais. (FONSECA, 1985, p. 59)

Esse trecho e as várias micronarrativas intercaladas (narrativa oral de Suzy, *flashback* da investigação de Guedes, *flashback* do passado do narrador) projetam o futuro do narrador. A respeito dessa mistura de informações com o objetivo de servir como presságio do que acontecerá na narrativa, Dällenbach teoriza:

A mistura faz-se com a ajuda de um lirismo de circunstância, desdobramento de presságios que parecem neutralizar-se mutuamente, desmentido explícito oposto à vinda do signo profético, comentários sem saída de certas personagens, “ruído”, enfim, realizado pela compreensão dos principais interessados. (1979, p. 61)

Gustavo Flávio é sequestrado por Delamare, este corta-lhe os culhões e os dilacera diante dos olhos do protagonista que nada pode fazer e nesse momento. Ele morre figurativamente como homem, amante e macho. Provando mais uma vez que sua criatividade está intimamente amarrada à sua sexualidade. Ele se tornou escritor ao aceitar sua condição de virilidade, redescobrir e apreciar a vida sexual ativa através de Minolta. De maneira parecida, Delfina excita sua criatividade, motivando-o a escrever um novo livro, mas fica bloqueado após a morte da amada.

O narrador suspeitava que o marido traído fosse puni-lo e até cogita a possibilidade de matar Eugênio, mas isso não é concretizado já que o protagonista é pego de surpresa em sua casa pelos capangas de Delamare. O narrador tira a vida de Delfina e dele tiram a virilidade.

Ainda em relação à temporalidade na *mise en abyme*, após analisar a prospecção, é necessário entender como se dá a retrospectiva. Como afirma Dällenbach (1979, p. 62), a narrativa oferece uma suspensão, para universalizar

seu próprio sentido e dar um novo impulso à ficção no momento em que esta parece repousar.

Em *Bufo & Spallanzani* há duas retrospectões primordiais para a efetivação da *mise en abyme*. A primeira é o *flashback* do passado do protagonista e a segunda o *flashback* da investigação de Guedes antes de sua chegada ao Pico do Gavião.

A narrativa do passado negro do protagonista é uma forma de explicar questões que antecedem esse relato. No segundo encontro de Guedes com Gustavo Flávio, Guedes questiona se este é seu verdadeiro nome. Esse questionamento não é explicado nesse momento, isso só será esclarecido no fim da narrativa em *flashback*, quando Gustavo Flávio explica que após fugir do manicômio tornou-se escritor Gustavo Flávio e escolheu o pseudônimo em homenagem a Gustave Flaubert.

Dessa forma, o narrador cita um fato no presente da narrativa que só será desvendado por meio do *flashback* com uma situação ocorrida há mais de dez anos. Esse assunto será novamente levantado após Gustavo Flávio ser convocado para prestar depoimento, antes de ir para o Pico do Gavião: “Eu sei”, ele começou e calou-se. Ele ia dizer uma coisa, porém mudou de ideia. Disse, “boa tarde”. Mas pelo seu olhar eu tive a impressão que ele ia dizer eu sei o seu nome verdadeiro, conheço o seu passado negro” (FONSECA, 1985, p. 65-66). O narrador tem medo de que seu passado seja descoberto e acha que Guedes sabe algo a respeito.

Gustavo Flávio conta seu passado para o leitor numa tentativa de justificar sua fuga e troca de nome, atitude que até pode ser compreendida pelo leitor, mas certamente não será pelo policial, caso ele venha a descobrir. E

afirma: “Voltei da delegacia preocupado, com medo que o tira Guedes descobrisse o meu passado negro. Minolta me tranquilizou dizendo que isso seria impossível. Havia transcorrido muito tempo et cetera” (FONSECA, 1985, p. 143). Minolta estava certa, já que Guedes não vai afirmar até o fim da narrativa se sabe de alguma coisa.

Em nenhum momento Guedes diz que sabe algo a respeito do passado do protagonista, e talvez não soubesse mesmo, porque não deixa transparecer isso, nem sugere que saiba. Gustavo Flávio tem receio que seja descoberto e retorna várias vezes seu pensamento a essa ideia cada vez que se sente ameaçado. Guedes é um policial que vai a fundo para descobrir a verdade e o receio do protagonista é que ele investigue também seu passado, mas essa descoberta nunca é feita, pois nem sonda a respeito do ocorrido. Nesse sentido, seu temor é inútil.

Assim, todas as ocorrências que fazem menção ao passado do narrador estão relacionadas e são retomadas por diversas vezes durante a narrativa, efetivando a *mise en abyme* retrospectiva, de forma não linear, “a história dentro da história, enquanto reflexiva, é necessariamente levada a contestar o desenrolar cronológico como segmento narrativo” (DÄLLENBACH, 1979, p. 59).

A segunda manifestação de *mise en abyme* retrospectiva, que se dá na primeira e segunda parte do quarto capítulo, é uma tentativa de esclarecer como aconteceu a investigação de Guedes sobre Agenor que confessara o assassinato de Delfina. A primeira vez que Agenor é mencionado é quando Gustavo Flávio é intimado para depor:

“Ontem”, disse Guedes quando nos sentamos e o mulato armado se retirara, “uma ronda de Vigilância prendeu, assaltando uma padaria, um indivíduo

chamado Agenor da Silva, fugitivo da Ilha Grande. Ao chegar à delegacia ele confessou que assassinara uma mulher num Mercedes há uns dez dias numa rua do Jardim Botânico. Eu o trouxe aqui para o nosso xadrez. A princípio não acreditei na sua história. Sua confissão fora espontânea e isso é muito raro”. (FONSECA, 1985, p. 64-65)

Nesse momento essa parece ser a solução mais plausível para o assassinato, mas à medida que a investigação e a narrativa avançam, Guedes descobre outras pistas envolvidas. Nesse sentido, o narrador retoma o assunto ao relatar à Minolta sua ida à delegacia e, por conseguinte, sua dispensa sem a necessidade de prestar depoimento: “antes de ir à delegacia, onde Guedes me disse que um assaltante confessara ter assassinado Delfina” (FONSECA, 1985, p. 143).

Já que o próprio narrador declara que o assassino foi preso, o leitor entende que o crime foi solucionado e que o protagonista pode ir para o Refúgio focar na escritura de seu livro, mas não é assim facilmente que as questões se resolvem. E é a partir do *flashback*, intercalado no capítulo que se passa no Pico do Gavião, que a farsa é desvendada. Esse esclarecimento começa quando Guedes toma depoimento de Agenor e percebe muitas contradições no relato do suposto assassino:

“Deixa eu falar. Forçou a polícia a te prender no falso assalto à padaria para ter uma chance de confessar que matou a mulher. Um vigarista cagão de segunda sendo abanado deitado num colchonete dentro do xadrez. Você pensa que eu sou algum idiota? Você sabe que eu não sou bobo, Agenor. Você não matou aquela mulher. Descabelada! Ela estava toda penteada, seu burro, como se fosse para um baile. E quem deu o tiro nela abriu a blusa de seda e atirou na carne e depois fechou a blusa. [...]”. (FONSECA, 1985, p. 241)

Diante dessas constatações, Agenor acaba confirmando que fora contratado para dizer que matou Delfina. Assim, um crime que parecia solucionado, sofre uma reviravolta durante o *flashback* e permanece sem desfecho, pois, até esse momento, ele apenas consegue provar que não foi Agenor e suas suspeitas voltam-se às suas primeiras intuições: Eugênio e Gustavo Flávio. E o caso Agenor é encerrado quando o narrador informa que ele foi morto numa clara queima de arquivo.

O narrador joga com o leitor usando a retrospectiva para retomar um assunto que aparentemente estava resolvido, deixando o leitor no mesmo lugar em que se encontrava no início da narrativa, sem saber quem é o assassino (ver apêndice 3). Mais uma estratégia de *mise en abyme* retrospectiva utilizada para confundir o leitor e levá-lo na direção errada, esse mecanismo é assim descrito por Dällenbach:

Impedida, por força das suas dimensões, de andar ao mesmo ritmo da narrativa, a única possibilidade que tem de lhe equivaler é contrair a sua duração e apresentar num espaço restrito a matéria de um livro inteiro. Ora, uma tal contracção não acontece sem pôr em causa, insistimos, a própria ordem cronológica: incapaz de dizer a mesma coisa ao mesmo tempo que a ficção, o *analagon* desta, dizendo-o noutro lado, di-lo fora de tempo, e sabota assim a progressão da narrativa. (1979, p. 59-60)

Nesse sentido, os dois *flashbacks* analisados estão dentro de um *flashback* mais abrangente, que é toda a narrativa feita por Gustavo Flávio para Minolta. Esse *flashback*, por meio da retrospectiva retoma a questão do assassinato de Delfina e serve como fechamento da investigação diante da confissão do narrador: “Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim” (FONSECA, 1985, p. 337). Ele relembra o dia em que Delfina

morreu e as situações que o levaram a cometer o crime. Assim, ao mesmo tempo em que confessa, ele se coloca como vítima de uma situação que estava fora de seu controle.

Para fechar as questões relacionadas à temporalidade na *mise en abyme*, faz-se necessário elencar as situações em aparecem as retrospicções (ver apêndice 3). A *mise en abyme* retrospicção funciona como: “Charneira entre um já e um ainda não, esta não só combina os vectores temporais e as funções das reflexões precedentes; [...] ela possui uma economia própria que assenta por completo na extrapolação” (DÄLLENBACH, 1979, p. 64). São três os momentos em que esse mecanismo é utilizado.

Já que a narrativa inicia *in media res*¹⁸, a história é circular e termina no mesmo ponto em que começou. Para isso funcionar, o narrador faz um relato intercalado em que seu interlocutor é Minolta. Juntando os três momentos em que isso ocorre, tem-se uma narrativa totalmente linear desvinculada da narrativa principal, funcionando como moldura para o relato principal e demais micronarrativas comportadas por ela. Ou seja: o presente (ou o passado imediato), o passado e o porvir (realizado ou não) são fundidos: é um livro onde o seu passado e o seu presente estão consignados com uma tal exatidão que pode igualmente profetizar (DÄLLENBACH, 1979, p. 65).

O primeiro relato retrospicção é o início do livro (ver apêndice 3), e serve para que Gustavo Flávio conte à Minolta como conheceu Delfina: o primeiro

¹⁸ Expressão latina retirada da *Arte Poética* de Horácio (*Semper ad eventum festinat et in media res non secus ac notas auditorem rapit*), que significa literalmente “no meio dos acontecimentos”. Sendo uma característica própria da epopeia, Horácio reconhece na *Odisséia* e na *Ilíada* a interrupção dos acontecimentos. Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da acção, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento. (Carlos Ceia: s.v. “in media res”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 25-06-2015)

almoço, o primeiro encontro, a primeira noite de amor, depois os encontros diários e suas leituras de poesia para ela na cama (FONSECA, 1985, p. 7-14). Uma clara explicação de seu amor por ela.

No segundo relato (ver apêndice 3), o narrador afirma que nunca vai esquecer Delfina e que ela cogitou deixar o marido para ficar com Gustavo Flávio e até chegou a contar para Eugênio de seu romance, que ele a perdoou e a convidou para viajar para Paris. No dia seguinte à revelação de Delfina ao marido, ele procurou o protagonista fazendo ameaças, fato que a princípio o deixa apreensivo, mas após a viagem do casal, ele fica mais tranquilo (FONSECA, 1985, p. 53-60).

“Gustavo Flávio?”, ele perguntou. Aquiesci. Ele botou a mão no meu peito e me empurrou. Não sou nenhum peso-pena, peso mais de cem quilos, mas ele tinha muita força no braço, além da força moral do corno bravo, e o seu empuxo me tirou do caminho quase me jogando no chão. Entrou na sala e disse, de dedo em riste, “se você procurar minha mulher novamente eu vou matá-lo, mas não vou sujar minhas mãos em você, seu porco nojento, vou mandar cortar os seus culhões e deixar você sangrar até morrer”. (FONSECA, 1985, p. 59)

O terceiro relato começa no final do livro (ver apêndice 3), quando Gustavo Flávio conta que Delfina voltou antes da viagem com o marido, o protagonista e a amante se encontram e vão assistir a uma peça que o protagonista escreveu.

Depois de chegar ao apartamento de Gustavo Flávio, Delfina comenta que já há algum tempo não andava se sentindo bem e que seu médico havia pedido alguns exames. Após receber os exames soube que tinha um câncer incurável, desesperada procurou Gustavo Flávio e lhe fez um pedido que ele acabou tendo que atender:

Passamos o dia inteiro discutindo aquilo. Várias vezes tive vontade de fugir, deixá-la sozinha no meu apartamento, desaparecer correndo pelas ruas e houve até mesmo um momento, pouco antes de Delfina afinal me convencer, que senti vontade de morrer para escapar da tortura mental a que ela me submetia. (FONSECA, 1985, p. 335-336)

Os três relatos podem ser considerados exemplos da *mise en abyme* retrospectiva, pois funcionam de forma dissociada da narrativa principal e fazem sentido independente das demais narrativas. O narrador está no mesmo local e com o mesmo interlocutor, a história começa e termina no mesmo ponto.

Toda a margem de manobra que se consente agora ao relato se apoia sobre o reflexo anterior e o submete a catálise, respeitando o programa que o anuncia e entrando em detalhamento do seu conteúdo.¹⁹ (DÄLLENBACH, 1991, p. 78)

É um giro de 360° em que o leitor é levado aos relatos especulares apenas para ter sua atenção retirada do foco mais importante: o narrador é o assassino e começa a narrativa quando inicia seu relato para Minolta e que vai culminar na sua confissão:

Tentei ver os seus olhos, se ainda existia neles algum calor e paixão, a mesma chama resistente que havia nas pupilas de Bufo, mas Delfina, num gesto de recato e despedida, fechou as pálpebras. Eu pretendia fazê-la empunhar a arma e apertar o seu dedo sobre a tecla do gatilho. [...] Mas quando ela me disse, tão generosamente, querendo apaziguar minha alma, que me amava, eu só pensei em acabar depressa com o sofrimento dela. (FONSECA, 1985, p. 336-337)

Essas três retrospetções praticamente resumem a história de amor entre Gustavo Flávio e Delfina, os demais relatos encaixados e em abismo funcionam como uma moldura externa para toda a obra que a inclui, e parecem

¹⁹ Na versão em espanhol: "Todo el margen de maniobra que se consiente ahora al relato estriba en volver sobre el reflejo anterior y somertelo a catálisis, respetando el programa que anuncia y entrando en el detalle de su contenido".

servir para ajudar o leitor a desvendar o crime, mas na verdade apenas desencaminham o leitor desse objetivo, sabotando seu sucesso. Desse modo, “Sob a jurisdição do contexto que a precede, a reflexão retrospectiva pode voltar-se sobre ele, acrescentar-lhe sentido e condicionar a continuação do texto, daí em diante sob a sua jurisdição temática” (DÄLLENBACH, 1979, p. 66).

Um ponto importante é a cronologia, um romance pode ser linear, in media res, ou começar pelo final. *Bufo & Spallanzani*, além de começar do meio, apresenta diversos *flashbacks*, *flashforwards* e relatos intercalados. Um é o relato de Gustavo Flávio para Minolta, outro é a narrativa do inquérito principal e o terceiro é a autoficção de Gustavo Flávio após a morte de Delfina.

Esses relatos se refletem. O relato de Gustavo Flávio para Minolta é não linear, o livro começa in media res com esse relato, que é iniciado após o protagonista ser hospitalizado. O inquérito a respeito da morte de Delfina não está in media res, mas também não é linear. Durante a investigação, há um *flashback* para explicar como Guedes descobriu o assassino. A autoficção do protagonista mantém linearidade enquanto se intercala com as demais narrativas, essa mudança da forma é uma tentativa do narrador de dar veracidade à trama e ao leitor a sensação de que acompanha os acontecimentos junto ao narrador. A *mise en abyme*, nesse caso, acontece porque não só as narrativas, mas também a estrutura delas é intercalada, de forma a deslocar o crime do centro da narrativa e manter o suspense a respeito da identidade do assassino.

Assim, em *Bufo & Spallanzani*, a *mise en abyme* é utilizada para impedir que o leitor chegue prematuramente à solução do crime e fique à mercê dos jogos estéticos do narrador que incluem os relatos especulares (narrativas dos hóspedes no Pico do Gavião) e as narrativas encaixadas (*flashbacks* do passado

negro do narrador e da investigação de Guedes), subvertendo a linearidade temporal pelo uso das *mise en abyme* prospectiva, retrospectiva e retroprospectiva. Nesse sentido

[...] a *mise en abyme* visa, por analogia, relacionar duas séries de acontecimentos; em virtude da unidade que constitui, ela é quase indispensável, porque é a única a permitir que uma reflexão retroprospectiva preencha o seu papel de charneira com relativa facilidade. (DÄLLENBACH, 1979, p. 68)

Em *Bufo & Spallanzani*, por se tratar de uma autoficção em que o protagonista é um escritor, evidenciam-se as reflexões a respeito do processo de criação e leitura, da figura do narrador e do leitor, da manifestação da produção e recepção.

No relato autoficcional, o escritor/narrador não somente propõe discussões a respeito da forma de narrar como também faz do livro um experimento das próprias teorias, colocando-as em prática ou subvertendo-as.

“O caso de Delfina é um dos mais interessantes, é provavelmente o mais instigante e intrigante assassinato que ocorreu nos últimos tempos aqui no Brasil. Existem nele aspectos que o fazem charmoso e agradável à leitura, pois é um crime misterioso que ocorre numa classe social onde ações violentas raramente acontecem, e depois porque os personagens coadjuvantes e outras mortes violentas ajudam a torná-lo ainda mais palatável. 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, 1985, p. 60)

Nesse sentido, o uso da metalinguagem pode refletir a forma de narrar ou desviar-se completamente dela, de modo irônico ou apenas hipócrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca, além de englobar muitas das características do romance policial tradicional, ainda cria novos protocolos com base em estratégias inventadas por representantes de diversas épocas, até mesmo elementos que remontam aos primórdios do gênero, como em *Édipo rei* (Sófocles, 427 a. C.) e *Hamlet* (Shakespeare, 1601).

Em *Édipo rei*, o protagonista não sabe que ele é o assassino do pai. Após um longo inquérito, ele descobre sua verdadeira identidade na cena do reconhecimento quando toma consciência de sua condição existencial. Já Gustavo Flávio, desde o início do romance guarda o segredo de que ele matou Delfina. Em ambos os textos, ao leitor só será revelado o culpado no final da história. Na tragédia grega, Édipo sente-se na obrigação de investigar o assassinato do rei, dessa forma, pode ser visto como o detetive desse inquérito. Gustavo Flávio, embora não seja policial, tem experiência como detetive por ter trabalhado em uma seguradora e investigado uma fraude. Assim, há a conjunção do detetive e do criminoso na mesma pessoa nas duas obras.

O protagonista da tragédia grega, após descobrir a verdade sobre seu passado e reconhecer seus crimes, como punição arranca os próprios olhos, numa auto-mutilação. Gustavo Flávio não atenta contra si mesmo, mas é punido por Eugênio Delamare que lhe corta os testículos. Por isso, pode-se afirmar que os dois protagonistas são castigados fisicamente.

Em *Hamlet*, a única pista que o príncipe tem sobre o assassinato de seu pai é a palavra do fantasma. Para ter certeza, aproveita a visita de atores mambembes e sugere que apresentem a peça *A ratoeira*, que envolve um

assassinato quase idêntico ao cometido por seu tio, na esperança de que o rei Claudio, ao assistir à cena do homicídio, acabe, mesmo sem querer, se entregando. Guedes, depois de encontrar uma testemunha do assassinato de Delfina, vai ao Refúgio do Pico do Gavião com o intuito de encurralar Gustavo Flávio para que ele se entregue. No caso de *Hamlet*, o objetivo é alcançado, pois Claudio não consegue suportar as insinuações da cena apresentada por Hamlet. Gustavo Flávio não se revela assim facilmente, e quando acusado, nega categoricamente. Nesse sentido, os dois investigadores, Hamlet e Guedes, armam estratégias para desmascarar os assassinos.

Outro fator importante presente nas duas obras é a metalinguagem, em *Hamlet* há uma peça dentro de outra peça, a peça a respeito de um crime apresentada pelos atores mambembes, dentro da peça *Hamlet*. Em *Bufo & Spallanzani* há um romance dentro de outro romance, o protagonista é escritor e está escrevendo um romance chamado *Bufo & Spallanzani*, dentro do romance de Rubem Fonseca. Ecos, como esses, são encontrados em toda a obra estudada, indício de que o autor conhece os clássicos, e, homenageando ou subvertendo, Rubem Fonseca prova que nenhum discurso é único ou novo, mas que a forma de realizar um romance pode ser inovadora.

Em *Bufo & Spallanzani* há um núcleo abissal, ponto de partida para as narrativas intercaladas que se desmembram em vários níveis da enunciação e da temporalidade. A partir desse núcleo e partindo para os demais relatos especulares, é possível verificar os reflexos das temáticas, figuras e estrutura, que fornecem pistas para o inquérito na narrativa principal. Toda essa construção objetiva o fracasso do leitor em descobrir o assassino na narrativa principal,

porque há três relatos intercalados que se espelham, suspendendo a narrativa e retardando a resolução do mistério.

Embora o livro comece como qualquer outro romance policial, no decorrer da narrativa, o autor subverte as estratégias tradicionais do gênero por meio da *mise en abyme*. Dessa forma evita a previsibilidade e foge da obviedade. A revelação é feita no final, quando se tem conhecimento do motivo do assassinato e do verdadeiro assassino:

[...] Eu pretendia fazê-la empunhar a arma e apertar o seu dedo sobre a tecla do gatilho, qualquer escritor de livros policiais sabe que ficam marcas de pólvora na mão dos suicidas com arma de fogo. Mas quando ela me disse, tão generosamente, querendo apaziguar minha alma, que me amava, eu só pensei em acabar depressa com o sofrimento dela. Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim. (FONSECA, 1985, p. 336-337)

Nesse sentido, percebe-se mais uma marca da subversão do gênero, pois a história do crime começa antes, no primeiro capítulo, com o início do relato de Gustavo Flávio para Minolta e a história do inquérito começa somente no segundo capítulo, com a investigação de Guedes. As duas histórias se intercalam até o fim do romance, quando se encontram.

Por ser um romance policial, o mecanismo de *mise en abyme* coopera para a manutenção do suspense. O primeiro relato é o início da confissão de Gustavo Flávio para Minolta, mas ele não pode esclarecer na primeira página como se deu o assassinato, por isso o narrador suspende esse relato para contar os fatos que ocorreram com o protagonista após o assassinato de Delfina. Esse relato, por sua vez, é colocado em suspenso para tratar de outro assassinato, o de Suzy, que ocorre no hotel em que o protagonista está hospedado. Esse assassinato não é desvendado rapidamente, ele é colocado em suspenso e para

o narrador contar como se deu a investigação de Guedes do assassinato de Delfina, e também esclarecer, por meio de *flashback*, seu passado.

Isto é: dado que se faz inteligível o modo de funcionamento do relato, o reflexo textual sempre é, também narrativa de abismo do código, ainda que a característica desta última consista em revelar o princípio do funcionamento – porém sem copiar o texto ao qual se ajusta.²⁰ (DÄLLENBACH, 1991, p. 120)

A *mise en abyme* da enunciação ocorre em *Bufo & Spallanzani* pelo fato de haver três relatos especulares, com três narradores distintos (ver apêndice 1). O primeiro está em primeira pessoa, o narrador/protagonista tem como interlocutor somente Minolta, é um grande *flashback* que se intercala com a narrativa principal, está dividido em quatro partes e se inicia quase no fim do livro. É nesse relato que se tem conhecimento de como Delfina morreu e porque Gustavo Flávio cometeu o crime. Conforme vai narrando para Minolta o que ocorreu, algumas lacunas na narrativa principal vão sendo preenchidas, algumas pistas para o inquérito principal vão sendo deixadas.

O segundo relato especular é a narração aparentemente onisciente em terceira pessoa, que conta como se deu a investigação de Guedes para descobrir o assassino de Delfina. Esse relato aparece por cinco vezes, e apesar de estar intercalado nos demais relatos, segue uma linearidade. Todos os fatos dessa narração são suposições do narrador que não poderia ter acompanhado todos os passos do policial para desvendar o crime, pois fica claro que ele não está presente durante o desenrolar desses acontecimentos, por isso a impressão de onisciência, explicável, já que o protagonista tem experiência como investigador.

²⁰ Na versão em espanhol: “Es decir: dado que hace inteligible el modo de funcionamiento del relato, el reflejo textual siempre es, también, mise en abyme del código, aunque la característica de esta última consista en revelar el principio de funcionamiento –pero sin copiar el texto que a éste se ajusta”.

A *mise en abyme* da enunciação acontece nesse relato pelo fato de apresentar informações que farão sentido na narrativa principal, respondendo alguns questionamentos, como por exemplo, como Guedes descobre que Gustavo Flávio é o assassino de Delfina ao encontrar uma testemunha chamada D. Bernarda.

O terceiro relato é a narrativa principal, a enunciação é realizada pelo narrador/escritor. Nesse relato tem-se conhecimento do passado negro do protagonista, mais um exemplo de *mise en abyme*, pois o narrador já foi detetive e isso se reflete no fato de ele sempre estar um passo a frente do policial, porque sabe toda a sequência investigativa. Assim, durante a enunciação, percebem-se as artimanhas de Gustavo Flávio para se livrar das suspeitas de Guedes. Nesse relato também são discutidas questões relacionadas ao ofício de escritor, às dificuldades e às exigências do mercado editorial, esses temas fazem parte da vida do protagonista, assim, pode-se dizer que a obra é uma autoficção.

Todas essas suspensões, realizadas por meio dos relatos intercalados, nada mais são que uma forma de *mise en abyme* da enunciação, objetivando o não esclarecimento imediato do inquérito policial. Dessa maneira, a *mise en abyme* do código trata dos reflexos em relação à estrutura e forma do romance.

Desde o momento em que é um personagem da diegese quem o emite ou o recebe, os reflexos do enunciado ou do código trazem inevitavelmente consigo como resultado a reduplicação do autor ou do leitor; o reflexo enunciativo, de maneira geral, se apoia em um duplo enunciado; enquanto a narrativa em abismo transcende, sempre vem acompanhada, como já vimos, do reflexo subsidiário do enunciado e do princípio de funcionamento do relato.²¹
(DÄLLENBACH, 1991, p. 131)

²¹ Na versão em espanhol: "Desde el momento en que es un personaje de la diégesis quien los emite o percibe, los reflejos del enunciado o del código traen inevitablemente consigo la reduplicación corolaria del autor o del lector; el reflejo enunciativo, por regla general, se apoia en

A *mise en abyme* do código remete às diversas narrativas encaixadas. Essas narrativas se espelham pela forma, pelos temas ou pelos personagens. A narrativa principal é o inquérito do assassinato de Delfina, que serve de moldura para as demais narrativas (ver apêndice 2). Na perspectiva abissal há um ponto chamado núcleo de onde partem as demais narrativas encaixadas. Nesse núcleo estão a *overture* de Gustavo Flávio, a história narrada por Suzy, a narrativa contada por Orion e o conto escrito por Roma. Na *overture* de Gustavo Flávio, o cientista carboniza a perna do sapo para provar que, mesmo com dor, o bicho não interrompe o ato sexual, fato que de certa forma se reflete na narrativa principal, pois Gustavo Flávio se prende a Delfina até seu último suspiro, mesmo sofrendo ele não a deixa e realiza o pedido dela de morrer, cumprindo uma espécie de pacto. O pacto aparece na história narrada por Suzy, um casal combina que se um trair, o outro poderá matá-lo, nesse caso a mulher acaba por atirar no marido, o que acontece de forma parecida com Gustavo Flávio ao atirar em Delfina, como haviam combinado, mesmo que por outro motivo.

Na história contada por Orion e no conto escrito por Roma há a repetição de um triângulo amoroso: maestro-spala-esposa no primeiro e Silvio-Roma-Berlinsko no segundo. Em ambos os triângulos uma das pessoas acaba sofrendo de alguma forma por causa de outra. O maestro tem um bloqueio artístico após quebrar um violino durante uma briga com o spala da orquestra. Silvio também sofre um bloqueio após exaustivos ensaios realizados por Berlinsko. O triângulo amoroso vai se refletir na segunda camada de narrativas especulares e também na narrativa principal. Na segunda camada Suzy é assassinada por Eurídice por

un doble del enunciado; en cuanto la *mise en abyme* trascendental, siempre viene acompañada, como ya hemos visto, del reflejo subsidiario del enunciado y del principio de funcionamiento del relato”.

causa de ciúmes de Maria/Carlos. Na narrativa principal Gustavo Flávio mata a amante por causa de sua doença, mas ela já sofria por causa de um casamento infeliz com Eugênio Delamare. Ao se deparar com a repetição desses triângulos amorosos em que uma das partes se torna vítima percebe-se que na narrativa principal só poderia haver dois suspeitos de assassinar Delfina, Gustavo Flávio e Eugênio Delamare.

Na terceira camada há dois *flashbacks* que explicam como Minolta chegou ao Pico do Gavião para ajudar Gustavo Flávio, e as investigações de Guedes que o levaram ao verdadeiro assassino de Delfina. Ele suspeita do protagonista e encontra uma testemunha que lembra de ter visto um homem com a mesma descrição de Gustavo Flávio perto da cena do crime, mas isso não é suficiente para prendê-lo. Esse fato se reflete na quinta camada, no *flashback* do passado do narrador. Gustavo Flávio consegue provas da fraude realizada pela família Estrucho e leva ao seu chefe Dr. Zumbano. Por estar envolvido, Dr. Zumbano fica com as provas e ainda o demite. Nesse *flashback* há duas informações importantes que vão se refletir na narrativa principal. A primeira é que Gustavo Flávio mostra que é um bom investigador, no passado ele colheu pistas, interrogou pessoas, realizou pesquisas, e por isso Guedes não consegue desmascará-lo na narrativa principal, o protagonista sabe de antemão como o policial vai agir. A segunda é a queima de arquivo, Dr. Ceresso é assassinado porque sabia das investigações de Gustavo Flávio e na narrativa principal Agenor também é morto depois de contar que foi contratado por Eugênio para dizer que matou Delfina. Assim, a *mise en abyme* do código ocorre pelo fato de as narrativas encaixadas darem pistas para a narrativa principal. A estrutura, o conteúdo ou as figuras se refletem.

A *mise en abyme* pode funcionar para confirmar e/ou acentuar uma ideia. Como no caso da ocorrência de sapos em toda a narrativa, a começar pelo título. A obra autoficcional do narrador/protagonista tem o título de *Bufo & Spallanzani* e o livro que o escritor/narrador tenta escrever, sobre as experiências do cientista Spallanzani, leva o mesmo nome. Na autoficção, o sapo aparece primeiro no relato do passado negro do narrador/escritor, quando ele descobre a fraude arquitetada pelo casal Estrucho contra a seguradora em que trabalhava, eles utilizam o veneno do sapo bufo para forjar a morte do senhor Mauricio Estrucho e a esposa receber o seguro de vida.

O sapo bufo aparece pela segunda vez na *overture* do livro de Gustavo Flávio, nesse relato há a descrição da experiência do cientista Spallanzani com um casal de bufos marinos. Este tema serve de mote para a criação das narrativas pelos hóspedes do Pico do Gavião. Em duas dessas (a narrativa oral de Orion e a produção escrita de Roma), os sapos são símbolos da salvação dos personagens. Na primeira (de Orion), o sapo traz a inspiração novamente ao maestro que está depressivo por ter quebrado um violino. Na segunda (de Roma), é a cura para o bloqueio artístico de um bailarino. Ao contrário do que acontece na narrativa autoficcional de Gustavo Flávio em seu passado negro, pois embora ele desvende que o sapo foi primordial para o golpe da família Estrucho, essa descoberta não salva o protagonista de ser internado em um manicômio. O sapo também não é a salvação de seu livro, porque embora tenha feito uma vasta pesquisa a respeito do bufo marinus e do cientista Spallanzani para escrever, Gustavo Flávio não consegue desenvolver nada mais além da *overture*, desistindo e excluindo o livro de seu computador. Um exemplo de *mise en abyme*, nesse caso por afastamento. Repete-se o tema, mas diversifica-se a abordagem.

Em *Bufo & Spallanzani* o suspeito Gustavo Flávio tem experiência com investigação por ter trabalhado em uma seguradora. Ele é o suspeito da polícia e também o real assassino, suas artimanhas são para se livrar das suspeitas e não para encontrar o culpado. Há um segundo criminoso, Eugenio Delamare, mandante de assassinatos, corrupto e manipulador, acaba sendo morto pela polícia, enquanto que Gustavo Flávio se livra da acusação de assassinato por falta de provas.

Em relação ao tempo na narrativa, o assassinato de Delfina é o ponto de onde partem os demais acontecimentos, é a *mise en abyme* retrospectiva do romance, é a partir desse fato que o narrador suspende a enunciação para realizar *flashbacks*, *flashforwards*, para encaixar outras narrativas e para intercalar os demais relatos. Esses mecanismos retardam o desvendamento do crime ao mesmo tempo que, por causa da *mise en abyme*, dão pistas que ajudam a revelar o assassino.

A *mise en abyme* prospectiva adianta informações do que ainda vai acontecer, fornecendo pistas para o inquérito na narrativa principal, como as narrativas criadas pelos hóspedes do Refúgio do Pico do Gavião. Antes de ir para o Refúgio, Gustavo Flávio é convocado para comparecer à delegacia, para Guedes ele é o principal suspeito do assassinato de Delfina, mas após prenderem Agenor, o protagonista é liberado sem prestar depoimento. É também uma prospecção, pois Guedes desde o início suspeita de Gustavo Flávio, indicando que ele provavelmente é o assassino. O sequestro do protagonista, da mesma forma, é um exemplo de *mise en abyme* prospectiva, pois ele é punido fisicamente pelo envolvimento com Delfina, sugerindo que não sofrerá mais

nenhuma outra punição, como ser preso, já que Guedes o salva das garras de Eugênio e não consegue provar que Gustavo Flávio é o assassino de Delfina.

A *mise en abyme* retrospectiva ocorre quando a narrativa volta para dar informações que aconteceram anteriormente, fornecer pistas e preencher lacunas na narrativa principal. O *flashback* do passado do narrador é uma delas, nele descobre-se que o protagonista já cometeu assassinato e não cumpriu pena por isso, apenas foi internado em um manicômio judiciário, fugindo logo em seguida. Fato que se reflete na narrativa principal, pois Gustavo mata Delfina e não é preso. De maneira parecida, toma-se conhecimento de sua experiência como investigador, isso o mantém seguro na narrativa principal, pois sabe todos os caminhos que Guedes vai percorrer para encontrar o assassino de Delfina.

A retrospectiva acontece também quando se relatam as investigações de Guedes, ele desmascara Agenor, encontra uma testemunha do assassinato de Delfina e desvenda o crime. A narrativa principal é interrompida, pois não se sabe como Minolta e Guedes chegam juntos ao Pico do Gavião. O *flashback* explica que o fato de chegarem juntos é coincidência e que Minolta vai atrás de Gustavo Flávio porque teme que algo lhe aconteça, o que de fato realmente se realiza. E Guedes vai até lá para emboscar o protagonista no intuito de que ele se entregue.

A narrativa para Minolta é uma *mise en abyme* retrospectiva, porque nela Gustavo Flávio explica, em *flashback* como se envolveu com Delfina e porque a matou. A narrativa principal é suspensa para que ele possa preencher as lacunas, dando pistas que levarão à descoberta do assassino, no caso ele próprio.

Assim, pode-se afirmar que *Bufo & Spallanzani* é um romance experimental subversivo que foge à maioria das regras descritas nos manuais a

respeito das histórias de detetive. Por estar em uma perspectiva abissal, utilizando a *mise en abyme* do código, por apresentar a inversão dos papéis do detetive e do criminoso e por inserir um narrador/escritor/protagonista (Gustavo Flávio) que é, ao mesmo tempo, detetive e assassino. O narrador fornece falsas pistas para confundir o leitor e, por meio da *mise en abyme*, suspende o desvendamento do crime, interrompe a narrativa mediante o recurso de prospecção, retrospectão e retrospicção, e também através das narrativas intercaladas. Os relatos especulares em perspectiva abissal dão pistas a respeito do inquérito principal que emoldura o romance. Assim, é possível afirmar que a forma é o principal recurso para desvendar o mistério do romance.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, P. M. **Os maiores detetives de todos os tempos: O herói na evolução da estória policial.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BARTHES, R. **Crítica e verdade.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **S/Z: Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BOECHAT, M. C. B. **Na cena do crime, uma leitura de *Bufo & Spallanzani*.** Dissertação de mestrado. UFMG, 1990.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial.** Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BURIANOVÁ, Z. **O (des)amor nos contos de Rubem Fonseca.** Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. L. 27, 2006. p. 137-145.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas.** 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDOSO, F. **Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário.** Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Brasil. 2005.

CARPEAUX, O. M. **Destino do romance policial.** Porto Alegre: (Província de São Pedro), Globo, 1946.

CARVALHO, A. C. T. B. **Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas *Bufo & Spallanzani*.** Tese de doutorado. João Pessoa: UFPB, 2013.

CAWELTI, J. G. **Adventure, Mistery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture.** Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

CEIA, C: **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**.Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 27-11-2013

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Poétique - Revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, 1979, p. 51-76.

DÄLLENBACH, L. **El relato especular**. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

DIAS, Â. M. **A (obs)cena narcísica em Bufo & Spallanzani**. Terceira Margem: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura, Rio de Janeiro ano VII n° 9. Centro de letras e artes, 2003.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

DOMINGUES, P. C. ; MARETTI, M.L.L . **A influência do romantismo francês na obra Bufo & Spallanzani (1985), de Rubem Fonseca**. In: XI Jornada de Estudos Franceses e I Jornada Internacional de Estudos Franceses, 2009, Maringá. Coletânea de Textos Completos, 2009.

DOMINGUES, P. C, MARETTI, M. L. L. As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca (1985). Revista Nupem, Campo Mourão, v. 2, ago./dez. 2010. p. 101-117.

_____. **Uma narrativa policial na pós-modernidade: o caso Bufo & Spallanzani**. II Colóquio da Pós-Graduação em Letras. Assis: Unesp, 2010. p. 929-935.

ECO, U. **Pós escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Alvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EMERY, E. **Introdução à comunicação de massa**. Trad. Edras do Nascimento e Jair Ferreira dos Santos. São Paulo: Atlas, 1973.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, V. L. F. **O assassino é o leitor**. Matraga. Pgletras. V. 4-5. UERJ, 1988. p. 20-26.

_____. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, R. **Bufo & Spallanzani.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

FRIEDMAN, N. **O Ponto de vista na ficção:** o desenvolvimento de um conceito crítico. IN Revista USP. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GIDE, A. **Os moedeiros falsos.** Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

GILSON, E. **Cultura e sociedade de massa.** Trad. Teresa Filomena Saraiva. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

GÓES, D. **O sucesso, sem mistério, do romance policial.** Entrelivros. São Paulo: Duetto Editorial, 2005. p.28-47.

GOLDBERG, A. **Noir à brasileira no cardápio do mercado:** as origens do gênero policial no Brasil e sua manifestação na contemporaneidade. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2004.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 1998.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.** New York e Londres: Methuen, 1980.

_____. **Uma teoria da paródia.** Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: **A literatura e o leitor:** Textos de estética da recepção. Coord. e trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **O ato da leitura.** Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: ed. 34, 1996.

_____. **O ato da leitura.** Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: ed. 34, 1996.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial: História das histórias de detetive**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. Coord. e trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JEHA, J. **Ética e estética do crime**: ficção de detetive, hard-boiled e noir. XII Congresso Internacional ABRALIC. UFPR, 2011.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Poétique - Revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, 1979, p.5-49.

JUNKES, L. **O ponto de vista narrativo**: Um ensaio de classificação. Revista Construtura. n. 13. Puc-PR. s.d. p. 5-44.

KOTHE, F. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **A narrativa trivial**. Brasília, DF: UNB, 1994.

LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Almedina: Coimbra, 1980.

LEITE, L. C. M. **O Foco Narrativo**. São Paulo, Ática, 1985.

LIMA, L. C. O cão pop e a alegoria cobradora. In: **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LLOSA, M. V. **A orgia perpétua**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LUCAS, F. **Fontes imaginárias**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971.

LUCAS, J. **Bufo & Spallanzani: entre a literatura de massa e a literatura culta**. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie.

MAGALHÃES JR, R. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MANDEL, E. **Delícias do crime**: História social do romance policial. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988. (Capa Preta, 1).

MENEZES, L. C. **Agruras de escritor**: as vicissitudes da vida autoral na obra de Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2008.

MESSA, F. C. **O gozo estético do crime - Dicção homicida na ficção contemporânea**. Blumenau: Letranova, 2008.

MOISÉS, L. P. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

NASCIMENTO, M. A. R. **Discutindo a metalinguagem no romance *Bufo & Spallanzani***. In: IV Encontro Nacional de Literatura Infanto-Juvenil e Ensino, 2012, Campina Grande. Anais Enlije, 2012. v. 1.

NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: USP, 2000.

OLIVA, O. P. **Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca**. Unimontes científica. Montes Claros, v. 6, n. 2, jul./dez. 2004. p. 40-50.

OLIVEIRA, E. C., SILVA A. R. ***Bufo & Spallanzani***: A reconstrução do romance na pós modernidade. Monografia de graduação em Letras. Teixeira de Freitas: Universidade Estadual da Bahia, 2011.

PAES, J. P. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEREIRA, M. A. **No fim do texto**: a obra de Rubem Fonseca. UFMG, 2000.

PEREIRA, A. A. **A A movência do ficcional em Rubem Fonseca**: biografia e narrativa em *Bufo & Spallanzani*. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 169-185, jan.-jun. 2011.

PEREIRA, F. A. C. **Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca**. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2011.

PIGLIA, R. A leitura da ficção. In: **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PINO, C. A. **A ficção da escrita**. Cotia: Atelie editorial, 2004.

POLESSA, M. L. C. **Rubem Fonseca**: retratos e conversas. Dissertação de mestrado. UFRJ, 1986.

POLVORA, H. **A força da ficção**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

PORTES, M. V. P. **Bufo & Spallanzani**: apenas um romance policial? Dissertação de mestrado. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2003.

RAJEWSKY, I. **Intermedialidade, intertextualidade e remediação**: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução não publicada de Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis.

REIMÃO, S. L. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, I. S. **A morte e o renascimento do romance policial segundo Friedrich Dürrenmatt**. Dissertação de mestrado em Letras. UFPR, 2009.

RODRIGUES, M. E. **A subversão do romance detetivesco tradicional em A trilogia de Nova York, de Paul Auster**. Monografia de graduação em Letras. UFPR, 2007.

SANTOS, R. M. **O conto policial em Poe e Fonseca**. Dissertação (Mestrado em Letras). São José do Rio Preto: UNESP – IBILCE, 1998.

SILVA, D. **O caso Rubem Fonseca**: Violência e erotismo em Feliz ano novo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

SILVA, D. **Rubem Fonseca**: Proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SILVA, A. R.; OLIVEIRA, E. C. **Bufo & Spallanzani**: A (re)construção do romance na pós-modernidade. Monografia de graduação em Letras. UEB, Teixeira de Freitas: 2011.

SILVERMAN, M. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Ficção 80**: dobradiças e vitrines. Revista do Brasil, Rio de Janeiro, n. 5, p. 82-89, 1986.

SODRE, M. **Best-seller**: A literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspeciva, 1979.

URBANO, H. **Oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)**. São Paulo: Cortez, 2000.

VERRIER, J. Ségalen leitor de Ségalen. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Poétique - Revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, 1979, p.147-169.

VIDAL, J. A. **Roteiro para um narrador: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

WINCK, O. L. **Aventuras da linguagem: princípios da narratologia genettiana aplicados à obra de Jamil Snege**. Dissertação de mestrado em Letras. UFPR, Curitiba: 2007

ZAPPONE, M. H. Y. Estética da recepção. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Org. Thomas Bonnici e Lucia Osana Zolin. 2 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005.

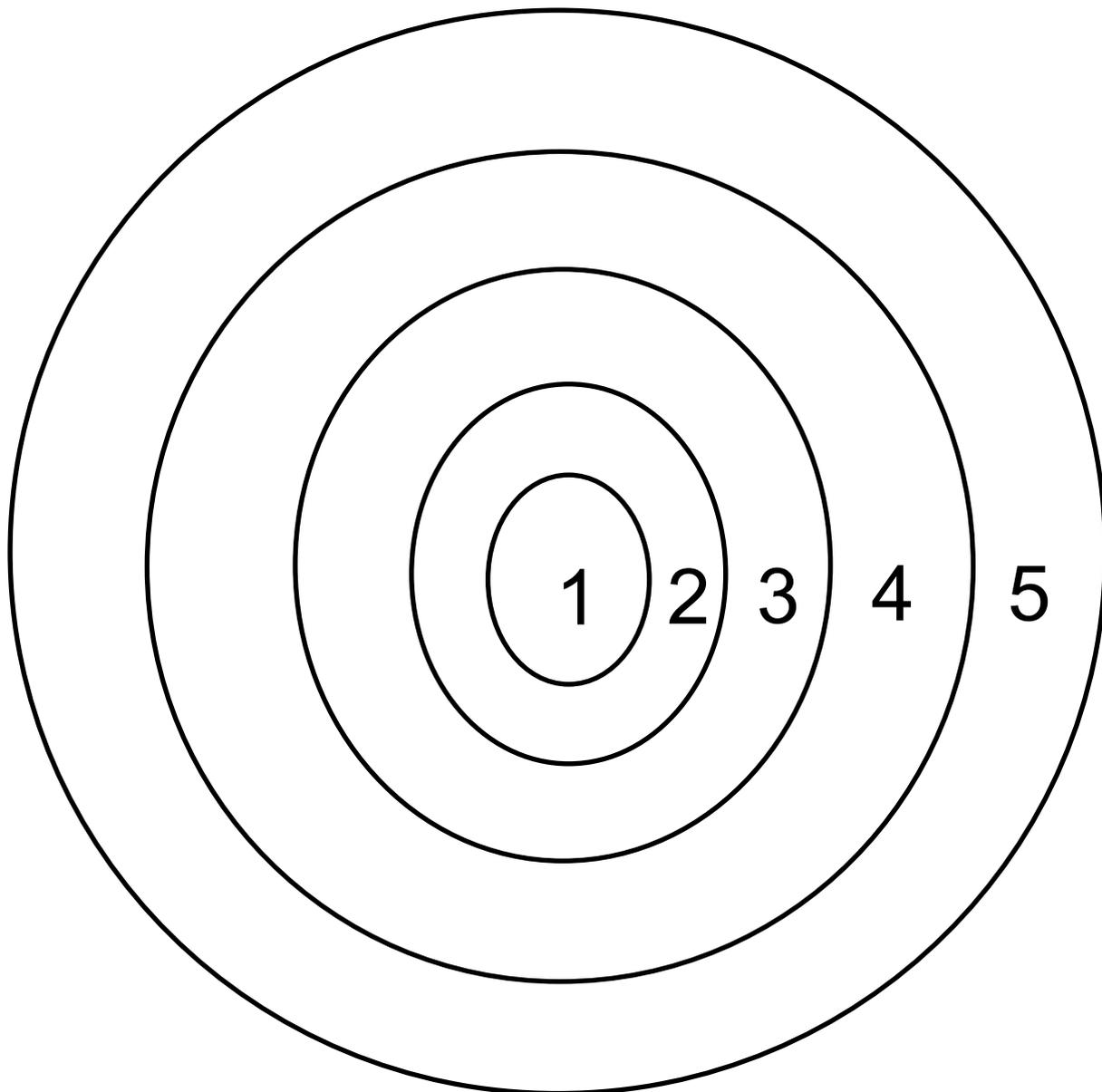
APÊNDICES

Apêndice 1 - Narradores intercalados



- Investigação de Guedes – falsa onisciência
- Narração e estratégias do narrador (autoficção) – narrador-escritor
- Relato para Minolta – narrador-protagonista

A ordem numérica corresponde à sequência temporal linear dos fatos.

Apêndice 2 - *Mise en abyme* das narrativas encaixadas

1 – *Overture* de *Bufo & Spallanzani* escrito e narrado por Gustavo Flávio, história narrada por Suzy, narrativa contada por Orion, conto escrito por Roma.

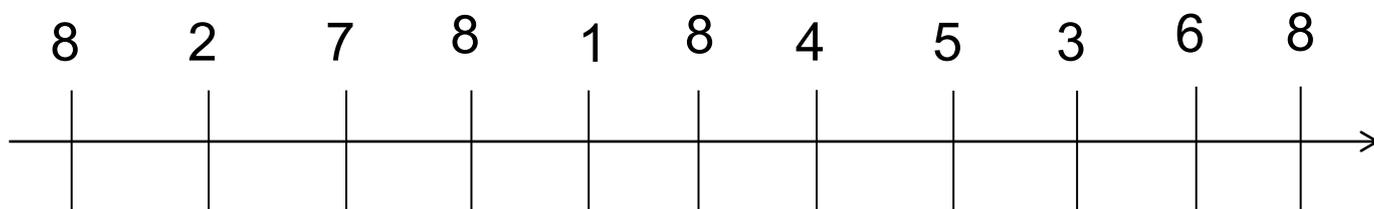
2 – Inquérito do assassinato de Suzy.

3 – *Flashback* da investigação de Guedes, *flashback* da ida de Minolta ao refúgio.

4 – *Flashback* do passado negro do narrador.

5 – Narrativa principal, inquérito do assassinato de Delfina.

Apêndice 3 - Disposição temporal da narrativa



A ordem numérica corresponde à sequência temporal dos fatos (tempo dos acontecimentos).

A linha mostra a ordem em que os fatos são apresentados (tempo da narração).

1 – assassinato de Delfina

2 – retrospectiva: passado negro do narrador

3 – prospectiva: acontecimentos no Pico do Gavião

4 – retrospectiva: acontecimentos anteriores à ida de Guedes ao Pico do Gavião

5 – retrospectiva: acontecimentos anteriores à ida de Minolta ao Pico do Gavião

6 – prospectiva: sequestro de Gustavo Flávio

7 – prospectiva: acontecimentos anteriores à ida de Gustavo Flávio ao Pico do Gavião

8 – retroprospectiva: narrativa para Minolta