

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

**MARÍLIA AGUIAR RIBEIRO DO NASCIMENTO**

**METALINGUAGEM EM *BUFO & SPALLANZANI*, DE RUBEM FONSECA**

**Campina Grande  
2012**

**MARÍLIA AGUIAR RIBEIRO DO NASCIMENTO**

**A METALINGUAGEM EM *BUFO & SPALLANZANI*, DE RUBEM FONSECA**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves.

**Campina Grande  
2012**

*À minha mãe,  
pois tudo o que alcanço é pelo que sou,  
e tudo que sou é fruto de você.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, quero agradecer a Deus, pela perseverança e força durante esta longa caminhada. Agradeço também aos meus pais, as minhas irmãs, Veridiana, Catarina, Helena e Germana, ao meu namorado André, pelo incentivo constante.

Agradeço ainda ao Professor Hélder Pinheiro pelo cuidado e paciência ao longo de toda orientação.

Agradeço, por fim, a todos os professores que me acompanharam durante a graduação, em especial, à Professora Sandra Sueli, pelo apoio e compreensão no trâmite do processo administrativo.

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

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a metalinguagem no romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca discutindo a relação desta com a posição do narrador e o seu uso na narrativa como responsável pela problematização do fazer literário. O trabalho se encontra estruturado em dois capítulos. No primeiro, realiza-se a apresentação do romance *Bufo & Spallanzani*, com a explicitação dos seus elementos estruturais, quais sejam: o enredo, o espaço, o tempo, os personagens e o foco narrativo, com base em Silva (1986) e Vidal (2000). No segundo capítulo, aborda-se, inicialmente, a metalinguagem em si, destacando a sua conceituação e a sua função no texto literário, a partir de estudos de teóricos como Chalhoub (1988) e Jakobson (1993) e, em seguida, procede-se a análise de algumas passagens da narrativa em que há a incidência da metalinguagem, observando-se o efeito desta na constituição do romance em tela. Seguindo o método de pesquisa em Literatura proposto e discutido por Pinheiro (2011), o trabalho se desenvolve mediante a leitura e reflexão do material levantado sobre a referida obra e a respeito do aludido autor, em bancos de dissertações e teses, suplementos literários, revistas especializadas e outras fontes, dialogando com o questionamento já suscitado quando da leitura e releitura de *Bufo & Spallanzani*.

Palavras-chave: *Bufo & Spallanzani*. Romance policial. Metalinguagem.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the metalanguage in Bufo & Spallanzani novel, written by Rubem Fonseca, discussing the relationship of this with the position of the narrator in the narrative and its use as responsible for problematization of literary. The work is structured in two chapters. The first presents the novel Bufo & Spallanzani, with the explanation of its structural elements, which are: the storyline, space, time, characters and narrative focus, based on Silva (1986) and Vidal (2000). The second chapter deals with, initially, about the metalanguage itself, highlighting its concept and its role in the literary text, from theoretical studies as Chalhub (1988) and Jakobson (1993) and then proceeds to analysis of the parts of narrative in which occur the incidence of metalanguage, observing the effect in the constitution in this novel. Following the research method proposed and discussed in Literature by Pinheiro (2011), the work develops through reading and reflection of the material researched about the novel and about Fonseca in banks of tesis and dissertations, literary supplements, magazines and other specialized sources, dialoguing with questioning already raised when reading and rereading of Bufo & Spallanzani.

Keywords: *Bufo & Spallanzani*. Policial novel. Metalanguage.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2 O ROMANCE “BUFO &amp; SPALLANZANI”</b> .....	<b>12</b>
<b>3 ANÁLISE METALINGUÍSTICA DE <i>BUFO &amp; SPALLANZANI</i></b> .....	<b>22</b>
3.1. SOBRE A METALINGUAGEM .....	22
3.2 A METALINGUAGEM EM BUFO & SPALLAZANI .....	25
3.2.1 Dialogando com <i>Flaubert</i> .....	26
3.2.2 Discutindo o fazer literário .....	29
3.2.3 A relação do escritor com o mercado e com a editora .....	34
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>38</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>40</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Rubem Fonseca é um romancista e roteirista da contemporaneidade, nascido em Juiz de Fora, em 1925. Graduado em Ciências Jurídicas, pela atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fonseca foi comissário, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro e, após sair desta corporação, trabalhou na empresa *Light* até se dedicar, por completo, à literatura, que lhe rendeu inúmeros prêmios literários, a exemplo, do Prêmio Luís de Camões, em 2003, pelo conjunto da obra<sup>1</sup>.

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

Realista<sup>2</sup>, realista feroz<sup>3</sup>, realista fantástico<sup>4</sup>, surrealista<sup>5</sup>, pós-modernista<sup>6</sup>, grotesco<sup>7</sup> são alguns dos adjetivos que vêm sendo designados

---

<sup>1</sup> Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Rubem\\_Fonseca](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rubem_Fonseca). Acesso em: 10.05.2012.

<sup>2</sup> Realismo: período da literatura brasileira, compreendendo poesia e prosa, que se pode situar *grosso modo* entre os anos de 1870 e 1900, se bem que ainda encontre cultores, retardatários, mitigados ou ecléticos (sensíveis a outras influências) nas duas primeiras décadas do século XX. Na poesia, assumiu as formas de \*Parnasianismo, que foi precedido de uma fase de transição, bifurcada mais genericamente em seguidores da Idéia Nova, onde a preocupação estética se mesclava de vagas tendências sociais, e mais especificamente em cientificismo, em que os motivos se deixavam influenciar mais marcadamente pelas novas noções científicas. Na prosa, cristalizou-se no \*Naturalismo, que se instaurou com \*O mulato, de \*Aluísio Azevedo, em 1881, e teve ainda caudatários nos começos do século atual. (MOISÉS & PAES, 1980, p. 352)

<sup>3</sup> Designada por Antonio Candido, corresponde à tendência da literatura surgida nos anos 60 e 70 que segue uma linha experimental e renovadora. Caracteriza-se por incorporar características jornalísticas, de propagandas, da televisão e das vanguardas poéticas, como o concretismo. Rubem Fonseca se enquadra nessa tendência pela abordagem de temas violentos e da narrativa em primeira pessoa. (CANDIDO, 2000, 213).

<sup>4</sup> Este movimento não opõe só a ficção e a realidade, mas também o natural ao sobrenatural. O texto fantástico obriga o leitor a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (TODOROV, 1970, p. 37)

<sup>5</sup> Movimento artístico e literário nascido em Paris na década de 1920, que defende que a arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, buscando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos. Eles desprezavam o romance, apenas o gótico alcança “o domínio do maravilhoso”. (REBOUÇAS, 1986, p. 15).

<sup>6</sup> Tendência artística que se inicia após a segunda guerra mundial caracterizada por intensificar o ludismo na criação literária, utilizar, deliberadamente, a intertextualidade, destacar o uso da metalinguagem, configurar no texto literário uma figuração alegórica de tipo hiper-real e

para caracterizar o estilo fonsequiano<sup>8</sup>. Todavia, como ressalta Vidal (2000, p. 53), há, indubitavelmente, uma relação entre Fonseca e essas tendências, mas seria reduzir sua obra quase a um modismo, quando ela tem se mostrado resistente ao tempo, assim como seria negar a base de leitura crítica que há no rico imaginário de seu narrador, em geral.

A obra ficcional de Fonseca é bastante vasta, tendo sido concretizada em quase cinqüenta anos dedicados à literatura. Os gêneros escritos são, predominantemente, de romances e contos, embora o autor tenha escrito crônicas e novelas. Antes de se tornar conhecido, popularmente, por seus romances, Fonseca realizou um longo percurso de contista, durante as décadas de 60 e 70, marcadas, sobretudo, pelo regime militar, que chegou a censurar *Feliz Ano Novo*, depois de ter sido vendido mais de trinta mil exemplares, em 1976. Destacam-se na obra deste autor *Lúcia McCartney* (1967), *O caso Morel* (1973), *Agosto* (1990), *O doente Molière* (2000) e *O romance morreu* (2007).

A urbanidade vertiginosa, acompanhada das transformações da mentalidade urbana, a influência do tom detetivesco do romance policial norte-americano em seu estilo, a presença marcante da oralidade e o erotismo, que pode ou não ter um caráter transgressor em suas narrativas, são alguns dos vários aspectos observados pelos diversos estudos acerca da obra fonsequiana (VIDAL, 2000, p. 15).

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

---

metonímico, a presença marcante do fragmentarismo textual e, no âmbito específico da narrativa, a intensificação dos elementos de autoconsciência e autorreflexão. (FILHO, 1995, p. 42).

<sup>7</sup> Este termo em literatura se refere àquilo que é caricatural burlesco e estranho. Na época romântica, a forma grotesca aparece como meio de contrabalançar a estética do belo e do sublime, de fazer com que se tome consciência da relatividade e da dialética no julgamento estético. No pensamento dos modernos, o grotesco tem imenso papel, visto que, de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo.

É cabível mencionar, inclusive, que este romance mereceu adaptação cinematográfica, em 2001, sendo o filme dirigido por Flávio R. Tambellini. Nesse ponto, vale destacar que em uma rara entrevista no Jornal do Brasil, Rubem Fonseca confessa ser um cineasta frustrado que, como consolo, cria imagens usando palavras.<sup>9</sup>

No que tange aos elementos que participam da constituição desta narrativa literária, destaca-se a presença marcante da metalinguagem, flagrada, a partir da questão do livro dentro do livro, posto que o narrador-personagem escreve um livro dentro do próprio romance, da reflexão sobre a linguagem, da discussão acerca do processo de elaboração literária e do julgamento realizado pela crítica literária, além de várias referências a diversos autores, o que faz *Bufo & Spallanzani* ser considerado como dos mais notáveis exemplos da metanarrativa na literatura brasileira dos últimos anos (CHAMBERLAIN, p. 602). Na verdade, como veremos, o primeiro aspecto metalinguístico que salta aos olhos está no fato de ser um romance que conta a história de um escritor de romances, cujas crises e bloqueios criativos decorrentes de uma avassaladora paixão, são acompanhados pelo leitor.

Nesse contexto de metalinguagem, é através do jogo do espelhamento realizado entre as posições do autor, do personagem e do leitor que a fantasia volta para desregular a boa relação da ordem e do discurso, recusando-se a divisão que organiza a ficção dentro da realidade, quebrando a convenção do relato, o que revela a crise das certezas, própria da contemporaneidade (FIGUEIREDO, p. 81).

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

---

<sup>9</sup> NETO, Geneton Moraes. *A queda da bastilha: Em Paris, Rubem Fonseca quebra o silêncio e fala de seu amor pelo cinema*. In: Jornal do Brasil. 20.06.1987. Disponível em: <http://www.rubemfonseca.com.br>

Constituindo-se esta narrativa literária o *corpus* deste trabalho, vale mencionar que *Bufo & Spallanzani*, terceiro romance do escritor em estudo, encontra-se organizado em cinco capítulos, quais sejam: I – Foutre ton encrier; II – Meu passado negro; III – O refúgio do Pico do Gavião; IV – A prostituta das provas e V – A maldição.

Dito isto, é cabível mencionar que, para o desenvolvimento desta análise de *Bufo & Spallanzani*, o presente trabalho se estrutura em dois capítulos. Vejamos.

No primeiro capítulo, realiza-se a apresentação do romance *Bufo & Spallanzani*, momento em que são postos em destaque os elementos estruturais da narrativa, constituindo-se de um breve relato do enredo, da caracterização do espaço, do tempo e dos personagens e da referenciação ao foco narrativo, com base em Silva (1986) e Vidal (2000).

O segundo capítulo se dedica, inicialmente, ao estudo da metalinguagem em si, destacando a sua conceituação e a sua função no texto literário, a partir de estudos de teóricos importantes para o deslinde do tema, a exemplo de Chalhub (1988) e Jakobson (1993), tendo em vista que “um trabalho de literatura sempre nos exige uma formação mais ampla no âmbito do que estamos estudando” (PINHEIRO, 2011, p. 32). Em seguida, realiza-se a análise de algumas passagens da narrativa em que há a incidência marcante da metalinguagem, observando-se o efeito desta na constituição do romance em tela.

Assim, seguindo o método de pesquisa em Literatura proposto e discutido por Pinheiro (2011, p. 29), partimos da aproximação da fortuna crítica fonsequiana, em bancos de dissertações e teses, suplementos literários, revistas especializadas e outras fontes e realizamos a leitura do material levantado, dialogando com o questionamento já suscitado quando da leitura e releitura de *Bufo & Spallanzani*. O resultado deste diálogo é a análise que apresentamos.

## 2 O ROMANCE “BUFO & SPALLANZANI”

*Bufo & Spallanzani* é um romance policial<sup>10</sup>, de autoria de Rubem Fonseca, publicado em 1985, constituído de cinco capítulos: I – Foutre ton encrier; II – Meu passado negro; III – O refúgio do Pico do Gavião; IV – A prostituta das provas e V – A maldição (FONSECA, 2011).

Como a diegese<sup>11</sup> de um romance abrange personagens, eventos, objetos, um contexto temporal e um contexto espacial, isto é, estrutura-se sobre o enredo, os personagens, o tempo, o espaço e narrador, passaremos a analisar, de forma breve, os elementos estruturais do romance em questão (SILVA, 1986, p. 719).

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

No primeiro capítulo, o narrador-personagem faz, basicamente, alusão à descoberta do corpo de Delamare e o início da investigação policial perpetrada por Guedes.

A princípio, Guedes, honesto investigador de polícia, pensou que havia sido um suicídio, haja vista que dias antes a socialite tinha tomado

---

<sup>10</sup> Gênero criado por Edgar Allan Poe, cujo tipo mais conhecido é a narrativa policial de detetive ou romance de enigma. O ponto de partida é sempre uma situação de enigma que atua como desencadeante da narrativa e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, “o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa, quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa”. Constitui-se de duas histórias: a do crime e a do inquérito. A primeira história (a do crime) não estando imediatamente inserida no livro, as investigações (e a narrativa) iniciam-se após o crime, presente na narrativa por intermédio da narração dos personagens diretamente envolvidos nele; a segunda história (a do inquérito ou investigação) é o espaço onde os personagens, especialmente o detetive e o narrador, não agem, mas simplesmente detectam e investigam uma ação já consumada (REIMÃO, 1983, p. 23-24).

<sup>11</sup> Conceito de narratologia que se refere à dimensão ficcional de uma narrativa. É a realidade própria da narrativa.

conhecimento que sofria de uma leucemia fulminante, em virtude da qual restavam-lhe poucos meses de vida. Porém, a perícia atestou a ausência de pólvora nas mãos de Delamare, o que indicou a ocorrência de homicídio.

Diante das circunstâncias, Guedes passou a apurar a morte da socialite. Em um primeiro momento, foi ao encontro de Gustavo Flávio, pseudônimo utilizado pelo escritor Ivan Canabrava, cujo livro *Os amantes*, com a dedicatória deste autor, havia sido encontrado no porta-luvas do carro de Delfina, quando esta foi encontrada morta. Posteriormente, o aludido policial descobriu que Ivan Canabrava mantinha um relacionamento de vários meses com a socialite. Em outro momento, Guedes foi ouvir Eugênio Delamare, homem influente da sociedade carioca, esposo de Delfina, o qual tentou a todo custo, evitar que a morte desta fosse um escândalo, tendo inclusive tentado subornar o investigador e contratado um bandido para que este assumisse a tentativa de assalto e homicídio de sua esposa.

O segundo capítulo, o narrador-personagem, Ivan Canabrava conta sobre seu passado negro, descrevendo, como passou de um homem magro, frugal, virgem e professor primário para um homem gordo, ninfomaníaco e escritor famoso. Ele conta que foi professor primário por um tempo até conhecer Zilda, sua primeira companheira que conseguiu um emprego para ele na Panamericana Seguros. Nesse trabalho, Canabrava descobriu que o senhor Estrucho, cliente que fizera o maior seguro de vida da instituição, simulou, em conluio com sua esposa, sua própria morte para fraudar a empresa e resgatar o seguro de vida milionário.

Nesse espaço de tempo, Canabrava conheceu Minolta, nas escadarias da Biblioteca, quando investigava a respeito da aludida fraude e, como ela havia sido despejada, convidou-a a morar com ele até que encontrasse um novo apartamento, convite que fora prontamente aceito.

Ao descobrir que o senhor Estrucho forjou sua morte, a partir da ingestão de um veneno extraído do sapo *bufo marinus* misturado com uma planta *pyrethrum parthenium* que causa um estado de catalepsia profunda, Canabrava relatou para seu chefe e o informou que a sepultura do Senhor Estrucho, estaria vazia, já que o estado de catalepsia só duraria algumas

horas. Entretanto, seu chefe não acreditou nos fatos narrados. Nesse sentido, Canabrava, com o apoio de Minolta e dois amigos seus – Siri e Mariazinha, experimentou fazer uso da mistura acima para poder provar ao seu chefe o estado causado pela ingestão desta mistura. Entretanto, seu chefe o demitiu, por estar diretamente envolvido no estelionato. Inconformado com a demissão e acompanhado de Minolta, Canabrava invadiu o cemitério São João Batista, para provar que a sepultura estava vazia. Contudo, foram flagrados pelo coveiro que começou a gritar por socorro e, num gesto desesperado, Canabrava bateu com a picareta na cabeça deste que veio a óbito.

Eles conseguiram fugir do cemitério, mas, no dia seguinte, foram surpreendidos pela polícia. Canabrava foi preso e enviado para um Manicômio Judiciário, porém, dias depois, foi resgatado por Minolta, Mariazinha e Siri, que se fantasiou de padre e ficou no lugar de Canabrava no manicômio. Em seguida, Minolta e Canabrava fugiram para um lugar chamado Iguaba, na região dos Lagos, onde este se tornou escritor e permaneceu por dez anos até retornar famoso ao Rio de Janeiro, lugar que conheceu Delfina Delamare.

No terceiro capítulo, o narrador-personagem conta suas peripécias no Refúgio do Pico do Gavião na serra da Bocaina. Informado pelo tira Guedes de que um marginal confessara o assassinato de Delfina, Canabrava foi se recolher naquele lugar para escrever, com tranquilidade, seu romance, deixando em casa seu TRS-80. Nesse local, Canabrava não teve o sossego desejado, posto que teve que conviver com os demais hóspedes: dois bailarinos do Cólón de Buenos Aires chamados Roma e Vaslav, um violinista chamado Orion e sua esposa Juliana, duas primas chamadas Eurídice e Suzy e Carlos, que, posteriormente, é revelado como mulher, além de Sebastião, Rizoleta e Trindade, empregados do hotel. Foi nesse ambiente que Canabrava teve discussões acaloradas sobre a arte de escrever com estes hóspedes e onde promoveu uma brincadeira interessante: distribuiu um mote para Roma e Orion para eles escreverem sobre e apresentarem a todos. Nesse ínterim, Canabrava conta sobre a descoberta da morte de Suzy, nesse hotel. Ela foi encontrada morta atrás de uma moita, próximo ao seu bangalô.

No capítulo quatro, Canabrava descreve como Guedes descobriu que Agenor – bandido que tinha confessado a morte de Delfina, não havia, de fato, matado a socialite. Na verdade, Agenor havia sido contratado por Eugênio Delamare para confessar o assassinato, em troca de algum dinheiro, para evitar que o crime se tornasse um escândalo público. Guedes, então, retomou as investigações e, ao se dirigir, novamente, para o local do crime, encontrou sua única testemunha: uma senhora chamada Bernarda que vira o assassino de Delfina, no dia em que ela fora encontrada morta.

No capítulo cinco, Canabrava conta sobre a chegada de Guedes e de Minolta ao Refúgio do Pico do Gavião e o desfecho da morte de Suzy. Na verdade, quem matou Suzy foi Eurídice. Esta desesperada com a ameaça de Suzy em revelar que Carlos era, na verdade, uma mulher chamada Maria-Carlos, com quem formavam um triângulo amoroso, desferiu um golpe na cabeça de Suzy, que faleceu.

Após retornarem ao Rio de Janeiro, Canabrava relata que Guedes o procurou e afirmou que uma testemunha o vira na cena do crime. Além disso, o investigador informou a Canabrava sobre o assassinato de Agenor e que, provavelmente, ele estaria em risco de vida. Canabrava chegou a comprar um revólver para se defender. Entretanto, em poucos dias, foi sequestrado e dopado pelos capangas de Eugênio Delamare. Ao acordar, Canabrava se deu conta de que estava amarrado em uma mesa obstétrica. Delamare, então, sacou um bisturi e arrancou os testículos de Canabrava que logo desmaiou. Este apenas acordou no hospital, quando tomou conhecimento de que foi salvo por Guedes e outros policiais e que Delamare e seus capangas haviam morrido, após uma troca de tiros com aqueles. Além disso, Canabrava foi informado de que a única consequência pela retirada dos testículos seria a esterilidade, vez que ele continuaria a ter vida sexual ativa, após o implante de testículos de vinil. No subcapítulo final, Canabrava conta a Minolta que matou Delfina, após um pedido emocionado dela.

É interessante asseverar que por se tratar de um romance policial, há uma perfeita identidade entre essa narrativa e o ato da leitura como forma de investigação, visto que a pergunta que ficou sem resposta, pouco antes,

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

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

Usava um vestido de seda e tecido fino delineava a forma atraente de suas coxas. Tive vontade de me ajoelhar aos seus pés (ver M. Mendes) mas achei melhor uma abordagem convencional. Os slides eram todos de quadros de Chagall. 'Você gosta de Chagall?', perguntei na primeira oportunidade, Ela respondeu que sim. 'Essa gente toda voando', eu disse, e ela respondeu que Chagall era um artista que acreditava acima de tudo no amor. (FONSECA, 2011, p. 11-12).

A partir do que expomos, depreende-se que o enredo é formado por cinco personagens principais, quais sejam: Ivan Canabrava, Guedes, Minolta, Eugênio Delamare e Delfina Delamare.

Ivan Canabrava é o narrador-personagem, um homem magro, frugal, virgem e professor primário que se torna, ao longo dos anos, um homem gordo, ninfomaníaco e escritor famoso, que apresenta o pseudônimo Gustavo Flávio. É um escritor angustiado que pensa abertamente sobre sua condição, na tentativa de compreender o papel da literatura e do artista na sociedade. É amante de Delfina Delamare, socialite que é encontrada morta na trama. Sendo o personagem central da obra, o narrador vive sempre alguma forma de

superioridade, intelectualmente, não estando no nível dos demais personagens do grupo (VIDAL, 2000, p. 152).

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

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

Minolta é uma poetisa, “riponga de antigamente, que está sempre vestida de saia comprida, cabelo eriçado, sandálias, bolsa de pano a tiracolo e apresenta um cheiro gostoso de sovaco”, (FONSECA, p. 45) descrição que Canabrava faz para produzir o “efeito de real”, referido por Barthes (SILVA, 1986, p. 740). É amiga e amante permanente de Ivan Canabrava.

É cabível mencionar que Minolta, corresponde na narrativa, ao que Silva, aludindo aos ensinamentos de Gerald Prince, designa de narratário (SILVA, 1986, p. 698), Minolta é a destinatária intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada. É uma personagem que desempenha a função de narratária, já que é para ela que Ivan Canabrava conta a história do seu amor por Delfina, bem como o processo de investigação e de descoberta do assassinato desta, além de suas dificuldades para escrever *Bufo & Spallanzani*, e, ao mesmo tempo, age como uma interveniente, como uma personagem relevante na história em tela. Isso pode ser confirmado na seguinte passagem:

“(...) Nós combinamos que eu sempre lhe contaria tudo com a maior franqueza, mas não lhe diria nomes, nem mostraria retratos, nem deixaria você ler as cartas” (FONSECA, 2011, p. 10).

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

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

No que tange ao elemento tempo na narrativa, podemos classificá-lo como sendo predominantemente psicológico, uma vez que ele transcorre na ordem determinada pelo narrador-personagem, ligando-se, portanto, a um enredo não-linear. Embora o narrador-personagem inicie o texto relatando a morte de Delfina Delamare e o termine descrevendo o desfecho da descoberta deste, enquanto assassino da referida socialite, em vários momentos da obra, ele retoma seu passado, sobretudo, no segundo capítulo em que discorre acerca de sua evolução profissional, até atingir o *status* de escritor famoso. Nesse sentido, ocorrem mudanças ao longo da narrativa que transportam o leitor de um espaço-tempo para outro, embora sempre com anúncio prévio do narrador.

Nesse ponto, é importante destacar que se percebe, em vários momentos da obra em questão, o uso de anacronia, termo grego que provém de *ana*-contra e *chronos*-tempo (SILVA, p. 670), ora servindo para caracterização de uma personagem nova inserida no meio da história, o que acontece quando o narrador personagem apresenta Minolta, ora ajudando a criar uma expectativa ao fornecer informações antecipadas, fato observado quando o narrador personagem destaca a inteligência do detetive Guedes no deslinde do assassinato e antecipando informações, destaca “Mas estou me

adiantando e colocando as coisas fora do lugar e os escritores detestam a confusão e a desordem” (FONSECA, p. 145).

Considerando o espaço o lugar onde se passa a ação na narrativa, podemos dizer que os fatos da história acontecem no Rio de Janeiro.

O assassinato de Delfina Delamare, ponto crucial no romance em questão, ocorre na Rua Diamantina, uma rua pequena sem saída, com árvores dos dois lados, com poucos prédios de apartamentos, no alto do Jardim Botânico. É, portanto, o local, onde se passa o homicídio de Delfina e onde ocorre o processo de investigação pelo inspetor Guedes.

O Refúgio do Pico do Gavião, na serra da Bocaina, no Rio de Janeiro também é um lugar onde acontecem várias ações da narrativa, a exemplo, do início da escritura do livro de Ivan Canabrava, das discussões relativas ao ato de escrever, da morte de Suzy, bem como da revelação do policial Guedes a Ivan Canabrava acerca da autoria do homicídio de Delfina. É um lugar distante da cidade, com um casarão cercado de milhares de espécies vegetais, imenso platô, com animais silvestres e com área de cerca de seiscentos alqueires mineiros com vários bangalôs dispersos, feitos de madeira e bastante amplos e com telhado feito de coxa.

Quanto ao foco narrativo, a despeito das críticas levantadas por Silva a respeito da distinção entre “narrador de primeira pessoa” e “narrador na terceira pessoa”, por entender que o narrador, como enunciador textual só pode falar na primeira pessoa, só podendo dizer *eu*, podemos identificá-lo, no romance em estudo, como sendo de primeira pessoa, configurando-se, portanto, o chamado narrador-personagem. Ivan Canabrava é, simultaneamente, narrador e protagonista, personagem central da história (SILVA, 1986, p. 759).

Nesse sentido, podemos afirmar que o narrador do romance em análise é autodiegético, haja vista que é co-referencial com uma das personagens da diegese, participando na história narrada. É, na verdade, o próprio protagonista do mundo diegético de *Bufo & Spallanzani*, daí, falar-se em focalização autodiegética, com base em Silva (1986, p. 769). Em razão disso, pode-se perceber o devassamento da interioridade de Ivan Canabrava no romance,

haja vista que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e que a si próprio se desnuda. Assim sendo, todas as suas emoções, seus pensamentos mais secretos, toda a sua intimidade é miudamente analisada e confessada por Ivan que viveu e que vive a história. Vejamos:

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

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

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

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

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

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

Vale mencionar ainda que, como a crítica tem observado, há no estilo de Fonseca muita influência do modo cinematográfico de narrar. Isto pode ser verificado também no romance em tela, em que a labilidade narrativa cria o movimento das imagens, a atmosfera de *film noir*. Podemos observar essa

característica, no momento em que um policial descreve ao policial Guedes como prendeu o suposto assassino (VIDAL, 2000, p. 125), em que a passagem da terceira para a primeira pessoa desliza de forma dissolvente na leitura, como uma imagem fundindo-se em outra:

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

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

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

### **3 ANÁLISE METALINGUÍSTICA DE *BUFO & SPALLANZANI***

#### **3.1. SOBRE A METALINGUAGEM**

O linguista russo Roman Jakobson foi um dos grandes teóricos que se dedicou ao estudo da metalinguagem. Ele elencou seis elementos integrantes do processo comunicativo, quais sejam: o remetente, relacionado à função emotiva, porque centrada no eu; o destinatário relacionado à função conativa, porque centrada no tu; o contexto relacionado à função referencial, centrada no assunto de que se fala; a mensagem relacionada à função poética, por incidir sobre o signo lingüístico, priorizando-se a relação paradigmática em detrimento da sintagmática; o contato relacionado à função fática, servindo para prolongar ou interromper a comunicação e verificar se o canal funciona e o código relacionado à função metalingüística, sendo a linguagem sobre a linguagem. (JAKOBSON, 1993, p. 123)

Acrescenta ainda o autor que, embora a função referencial seja predominante de numerosas mensagens, a participação adicional das outras funções em tais mensagens deve ser levada em consideração pelo lingüista atento. (JAKOBSON, p. 123) Nesse sentido, uma das funções sempre prevalece, dialogando as outras na cena da linguagem, cedendo lugar para a função principal. (CHALHUB, 1988, p. 13)

Dentre as funções informadas por Jakobson, interessa-nos aqui, a função metalingüística, que ocorre quando o código é posto em destaque, remetendo o prefixo meta à etimologia grega, que significa “mudança”, “posteridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão”, “crítica sobre”. (CHALHUB, 1988, p. 10)

A metalinguagem é, portanto, a reflexão que o código faz da própria linguagem. Ocorre, por exemplo, quando um filme tematiza o próprio cinema ou quando a televisão debate o papel social da televisão ou um poema que reflete a criação poética.

Nesse sentido, Walty e Cury explicitam um conceito de metalinguagem, caracterizando-o como “mais específico e complexo”:

Mas o conceito de metalinguagem que nos interessa é mais específico e complexo porque envolve um trabalho mais elaborado do código sobre o código. O cinema, os quadrinhos, a propaganda, as artes plásticas e a própria literatura fazem amplo uso dessa função.

Assim, quando um escritor escreve um poema e discute o seu próprio fazer poético, explicitando procedimentos utilizados em sua construção, ele está usando metalinguagem” (WALTY e CURY, 1999, p. 16).

Logo, há referências metalingüísticas não só poéticas, mas a pintores, dançarinos, cantores. A alusão à outra linguagem (pintura, dança etc) procurando reavê-la na linguagem que a aponta, no caso, a narrativa, constitui-se também exercício da função metalingüística (CHALHUB, p. 57).

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

Nesse diapasão, observa-se que a metalinguagem, embora não seja peculiaridade da literatura, ocorre de forma marcante, no texto poético, no texto narrativo, seja tematizada, quando o código fala do próprio código, seja estruturalmente, quando o código é, simultaneamente, falado e demonstrado. (CHALHUB, p. 71). Ela “indica a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de produção da obra”.

Haroldo de Campos sustenta que a crítica também é considerada metalinguagem, haja vista que ao se realizar convoca para si “todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto” (1992, p. 11). Nesse sentido, acrescenta: “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade” (CAMPOS, p. 12).

Consoante Chalhub (1988), embora a retórica pense a respeito da linguagem desde Aristóteles, as discussões acerca da metalinguagem se originam nos estudos da Poética, de modo que esta se caracteriza como um recurso da modernidade. Nesse ponto, a Lógica Moderna distingue a “linguagem-objeto” e a “metalinguagem”.

Jakobson entende que na “linguagem-objeto”, a linguagem fala sobre o *outro* e na metalinguagem a linguagem tira o olhar do *outro* põe sobre si. Para Barthes (2007, p. 27), a linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica, ao passo que a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial.

Nessa ótica, Barthes sustenta que, no âmbito da metalinguagem, a literatura passou a sentir-se dupla: “ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (2007, p. 27).

Porém, a literatura com essa dupla faceta só foi reconhecida mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, segundo Barthes (2007, p. 28), desencadeada a partir do momento pós-romântico e a partir do enrijecimento do Capitalismo, da fragmentação do mundo, do crescimento das cidades, da clivagem da subjetividade, etc, haja vista que, por vários séculos os escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura como uma linguagem submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma, às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser.

Nesse sentido, podemos mencionar que a metalinguagem, no século XX, passou a se destacar como procedimento de construção do texto literário, a reflexão crítica da arte sobre si mesma, uma arte que, ao construir-se, aborda sobre o processo de construção, e o texto é tanto um resultado da criação artística quanto reflexão a respeito do que vêm a ser arte e literatura.

Assim, a utilização deste recurso é considerado, de fato, como uma marca da modernidade, uma vez que o processo de criação que até então era desconhecido passa a ser revelado. É a perda ou declínio da aura do objeto artístico, isto é, a obra de arte que até então é vista como um objeto sagrado,

inatingível e distante do espectador, sofre transformações e seu valor passa a ser medido pelo seu esforço de construção e composição, havendo uma aproximação com o leitor, contemplando-o com o processo de feitura da obra, consistente na encarnação do próprio fazer poético (BENJAMIN, 1983, p. 8).

Nesse contexto, passaremos a analisar a ocorrência marcante deste recurso na narrativa de Bufo & Spallanzani, observando o efeito de sentido que cada passagem metalinguística possibilita no romance como um todo.

### **3.2 A METALINGUAGEM EM BUFO & SPALLAZANI**

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

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

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

Para Nelson H. Vieira, Fonseca se serve, na supracitada obra, de

técnicas metanarrativas, tais como, narrador autoreferencial, metalinguagem e intertextualidade, “a fim de desmascarar a própria ficcionalidade e de contestar todas as formas de hegemonia e autoridade sócio-políticas e literárias”. (VIEIRA apud CHAMBERLAIN, p. 602).

Nesse sentido, podemos observar a presença da metalinguagem em vários momentos da obra em questão, a partir de inúmeras citações referentes à vida e à obra de escritores clássicos do cânone literário bem como de autores de outras áreas de conhecimento, que revelam a erudição do narrador personagem, escritor renomado que se encontra em plena escritura de um romance. A metalinguagem, portanto, está no terreno do enredo, lidando com o material que compõe a história do romance.

Assim, partindo da ideia de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64) e que, tratando-se de literatura, haverá sempre o diálogo intertextual (CHALHUB, p. 52), observamos que a intertextualidade como uma forma de metalinguagem, perpassa todo o romance de *Bufo & Spallanzani*.

### **3.2.1 Dialogando com *Flaubert***

O livro contém mais de cinquenta referências, dentre as quais, podemos citar Tolstoi e Moravia, mas é com a obra de Gustave Flaubert que ele dialoga de forma peculiar. Vejamos.

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

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

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

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

Todavia, na fase já da escritura de *Bufo & Spallanzani*, Canabrava confessa que, no futuro, se tivesse que utilizar novamente outro pseudônimo se valeria do nome de Nietzsche:

Quando terminei a leitura de mais aquela história de sapos, veio à minha mente uma frase de Nietzsche (o próximo pseudônimo que eu for adotar, caso realmente tenha que voltar a me esconder, será Frederico Guilherme – mas isso é um assunto para depois), veio à minha cabeça, repito: ‘É naquilo que tua natureza tem de selvagem que estabelece o melhor da tua perversidade, quero dizer de tua espiritualidade. (FONSECA, p. 276)

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

Flaubert, o narrador resiste aos encantos de *Madame Bovary*.

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

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

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

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

Outra alusão à Flaubert que observamos na obra em questão diz

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

Com uma dedicatória sua. 'Para Delfina, que sabe que a poesia é uma ciência tão exata quanto a geometria'. É uma frase de Flaubert. Que estava enganado, felizmente. Ele não conhecia, surgiu depois, a Filosofia da Dubitabilidade (ver Lakatos): não existem ciências exatas, nem mesmo a matemática, livres de ambiguidades, de erros, de negligências. O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo que não é dito. Eu devia ter escrito, 'Para Delfina, que sabe que a poesia é aquilo que não é'. (FONSECA, p. 27)

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

### **3.2.2 Discutindo o fazer literário**

Observamos a ocorrência da metalinguagem ao longo de toda a obra, haja vista que o pano de fundo desta trama policial é, como vimos, o bloqueio para escrever que sofre o narrador personagem. Nesse sentido, a construção narrativa tem como base o próprio fazer literário, posto que Gustavo Flávio discute a todo momento acerca do processo de produção do romance/ficção, problematiza as motivações, técnica etc, que envolve a profissão de escritor e o processo de manufatura da obra. Assim, quando expõe seu processo de produção, tematizando-o ou quando constrói no enredo chaves que se ligam ao próprio romance, *Bufo & Spallanzani* se aproxima do que se pode chamar de metarromance.

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

Neste pesadelo Tolstói me aparece todo vestido de preto, suas longas barbas brancas desalinhas, dizendo em russo, 'para escrever Guerra e paz fiz este gesto duzentas mil vezes'; ele estende a mão descarnada e branca como a cera de uma vela, que não sai inteira da comprida manga do paletó, e faz o movimento de molhar uma pena num tinteiro. À minha frente, sobre uma mesa, estão um tinteiro de metal brilhante, uma pena comprida, provavelmente de ganso, e uma resma de papel. 'Anda', diz Tolstói, 'agora é tua vez'. Perpassa por mim uma sensação aterradora, a certeza de que não conseguirei estender a mão centenas de milhares de vezes para molhar aquela pena no tinteiro e encher as páginas vazias de letras e palavras e frases e parágrafos. Então me vem a convicção de que morrerei antes de realizar esse esforço sobre-humano. Acordo aflito e infeliz e fico sem dormir o resto da noite. Como você sabe, não consigo escrever à mão, como deveriam escrever todos os escritores, segundo o idiota do Nabokov. (FONSECA, 2011, p. 9-10)

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

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

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

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

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

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

Não sou de ficar transpirando. Sei que a inspiração existe, qualquer puta velha como eu que já escreveu mais de vinte livros, em pouco mais de dez anos, sabe que o nosso trabalho é braçal, exige esforço físico, viço. Comecei a achar que eu havia secado. Hemingway deu um tiro de 12 na abóbada palatina por isso. (FONSECA, p. 65).

Olhar uma horta é melhor do que ficar sentado escrevendo. Aliás, escrever estava se tornando um tripalium (ver dicionário latim), um sofrimento (de repente, imaginei-me sofrendo da síndrome de Virgínia Woolf e tremi de medo); o diabo é que para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar o seu vício barregão, cada maldita palavra, um oh entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. Escrever é contar palavras, quanto mais melhor, disse outro que, como eu, precisava escrever um Bufo e Spallanzani a cada dois anos. (FONSECA, p. 179).

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

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

(...) Dou minha mão à palmatória, escrever é mais difícil do que eu pensava. Quer dizer, exige um esforço físico muito grande. Creio que o esforço muscular é maior do que o mental. Não é mesmo? Diga a verdade. Antes que eu pudesse responder, o maestro continuou: ‘Se a pessoa pudesse pensar e registrar automaticamente no papeleu garanto a vocês que a minha história seria uma maravilha’. (FONSECA, p. 263)

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

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

Ainda quanto à linguagem do escritor, Canabrava exalta a desnecessidade de utilização de um vocabulário rebuscado, característica daqueles que não tem o que dizer:

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

Constatamos nessa passagem clara crítica à tradição retórica da literatura que prima pela utilização da linguagem rebuscada.

A metalinguagem se faz presente também no momento em que Canabrava para se caracterizar faz uso de uma palavra e remete seu significado ao que consta em um dicionário, já que este por si só é metalingüístico, por estabelecer as relações de significado das palavras:

Sei que falo muito e por isso já fui chamado de mulato pernóstico. Pernóstico, como todos sabem, é uma corruptela de prognóstico, adjetivo significando: que indica alguma coisa. Sim, sou pernóstico, no sentido de petulante, afetado, presunçoso e também prognóstico, pois estou sempre indicando alguma coisa. Quanto melhor o escritor, mais pernóstico, digo, prognóstico, ele é. (FONSECA, p. 253)

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

Talvez Orion tivesse razão e qualquer idiota pudesse ser um escritor, bastando para isso ser um despudorado exibicionista com um grande ego. Ali estava eu, lendo uma página do meu romance, apenas para me exibir para Roma, uma página em que eu caprichara para dar a impressão de que era inteligente e culto, além de dominar a difícil arte de escrever. (FONSECA, p. 171).

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

(...) ‘O bom escritor faz isso, não faz? Usa pessoas, incidentes, ambientes da vida real em seus livros, não usa?’. ‘Usa, mas não abusa. O sujeito só pode ser considerado um bom escritor quando consegue, primeiro, escrever sem inspiração e, segundo, escrever só com a imaginação’. (FONSECA, p. 270)

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

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

Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras, a de terminar sempre frouxamente. Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífilo. (Todo romance termina fracamente – ver 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 – ver James – que a única obrigação de um romance é ser interessante. Mas isto, repito, não é um romance. Portanto – ver Nava -, ‘foda-se, sua besta. E agora escute’”. As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema – nada de mentiras, estabeleci logo. Diga-se de passagem que iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo, conforme pretendem alguns, alegando que é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio. Apanhei na minha estante, aleatoriamente, alguns livros de escritores universalmente famosos e li as frases iniciais de cada um. (FONSECA, p. 250)

Um romance, pois, pode começar como o autor quiser. Um livro que começa ‘Durante muito tempo costumava deitar-me cedo pode interessar ab initio ao leitor? Alguém pode querer saber o que pensa um narrador que vai cedo para a cama? Ou então: ‘Queremos narrar a vida de Hans Castorp – não por ele, a quem o leitor breve conhecerá como um jovem singelo, ainda que simpático, mas por amor a esta narrativa, que nos parece em alto grau digna de ser relatada’. É assim que Mann começa *A montanha mágica*. Pode existir começo mais bobo para um livro do que este, em que o autor admite que Hans, o personagem principal, é um chato e que o autor mesmo assim quer contar sua história por amor à sua compulsão falastrona? A verdade é que nenhum livro jamais deixou de ser lido por lhe faltar uma abertura intrigante. ‘De tudo o que se escreve, aprecio somente o que alguém escreve com o seu próprio sangue’, disse Nietzsche, para quem sangue e espírito eram a mesma coisa. Meus primeiros livros foram escritos com sangue. Escondido dentro de uma casa durante dez anos tinha que acabar surgindo em meu espírito a mesma revolta que empolgou o marquês de Sade. (FONSECA, p. 252)

### 3.2.3 A relação do escritor com o mercado e com a editora

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

Voltei para o quarto e tentei escrever *Bufo & Spallanzani*. Meu editor

queria que eu escrevesse outro policial como Trápola. 'Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem', dizia o meu editor. 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, p. 164)

'O escritor é vítima de muitas maldições', eu disse, 'mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no shilling que cobrava de cada espectador (ver Panofsky). Assim como o teatro não se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros Finnegans Wake. (FONSECA, p. 170).

Meu editor queria um livro grosso, o livreiro queria um livro grosso, o leitor queria um livro grosso (um bom pretexto para comprar e não ler), as coisas grandes impressionam (...). (FONSECA, p. 197)

Canabrava faz referência também à relação do escritor com o dinheiro. Para ele, os escritores, em geral, não administram, de forma correta e consciente, seu dinheiro, o que os levam, muitas vezes, a pedir *advances* aos editores: "Defoe, Swift, Balzac – posso ficar falando um tempo enorme de escritores que se deram mal investindo o seu dinheiro, ou especulando de uma maneira ou de outra, erradamente. Posso ser colocado nessa companhia". (FONSECA, p. 62).

Como se vê, nesse ponto, encontramos alusão à Defoe, Swift e a Balzac. Canabrava se coloca na situação desses autores, que também viviam endividados. Quando conheceu Delfina, o banco que havia aplicado seu dinheiro quebrara e ficou sem um tostão, mas, assim como Balzac, não mudou seu padrão de vida. Canabrava passou a pedir *advances* cada vez mais altos aos seus editores e, de certa forma, isso o pressionava a escrever *Bufo & Spallanzani*.

Gustavo Flávio faz referência também à relação estabelecida entre ele, enquanto escritor com a imprensa, que nunca está satisfeita, sempre lançando críticas ferrenhas aos seus trabalhos. Vejamos.

Quando publico um livro de contos dizem que são inferiores aos meus poemas; os meus poemas, por sua vez, são considerados

inferiores aos meus romances; meus romances policias são inferiores aos meus romances de amor e etc. Para não falar dos equívocos que já foram escritos em relação às minhas peças teatrais. O mundo da arte é o mundo da inveja e da picuinha. Quando não podem dizer que um livro meu é ruim, dizem que sou mulato. (FONSECA, p. 204)

De acordo com Domingues e Maretti (2010, p. 110), a questão da metalinguagem é determinante no livro em questão, haja vista que é por intermédio dela que Fonseca constrói um texto dotado de literariedade inquestionável: “ele entra pela “porta dos fundos” e, manipulando o gênero policial, mostra como se dá a construção de um romance que é aceito pela academia”. Nesse sentido, para as referidas autoras, no romance fonssequiano, nenhuma palavra é escolhida de modo aleatório, posto que o autor utiliza, claramente, um princípio de Barthes:

Tudo numa narrativa é funcional [...] Na ordem do discurso, o que se nota é o mesmo, quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo, ou de inútil, ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer que jamais há unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história. (BARTHES, 1979, p. 28-29).

Nesse diapasão, Domingues e Maretti defendem que, por se tratar de um romance metalinguístico, o discurso é construído no sentido de levar o leitor a chegar às conclusões a que o narrador quer que ele chegue. Em razão disso, tudo é trabalhado com base no discurso, de modo que por esse viés *Bufo & Spallanzani* se distancia dos romances policiais tradicionais descritos por Todorov - “o romance policial tem suas normas, fazer 'melhor' do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer pior, quem quer 'embelezar' o romance policial faz 'literatura', não faz romance policial” (Apud TODOROV, 1970, p. 95).



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se no presente trabalho analisar o recurso da metalinguagem no romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, no sentido de relacioná-la com a posição do narrador, observando o seu uso na tarefa de problematizar o fazer literário.

Assim, apresentamos, inicialmente, a narrativa literária em questão, destacando os seus elementos estruturais, quais sejam: enredo, espaço, tempo, personagens e foco narrativo, com base em Silva (1986) e Vidal (1986). Constatamos que a aludida narrativa policial apresenta típica estrutura fechada de diegese, sendo desempenhada por cinco personagens principais: Ivan Canabrava, Guedes, Minolta, Eugênio e Delfina Delamare.

Observamos ainda que se trata de um enredo não-linear, constituído por um tempo psicológico e que o espaço onde se passa a ação é o Rio de Janeiro. No que tange ao foco narrativo, identificamos como sendo de primeira pessoa, pela configuração do narrador-personagem. Nesse sentido, classificamos o narrador como autodiegético, posto que é co-referencial com uma das personagens da diegese, participando na história narrada.

Em seguida, tratamos, brevemente, acerca do conceito de metalinguagem e a sua função no texto literário, partindo de Chalhub (1988) e Jakobson (1993). Entendemos que a função metalinguística ocorre quando o código é posto em destaque, sendo a reflexão que o código faz da própria linguagem. No âmbito literário, verificamos que a utilização da metalinguagem é considerada uma marca da modernidade e se materializa através da reflexão crítica sobre si mesma, mediante a revelação do seu processo de criação.

Por fim, analisamos as principais passagens da narrativa em que havia a presença marcante da metalinguagem, observando-se o efeito desta na constituição do romance em tela.

Constatamos nessa obra uma riqueza de intertextualidade que se relaciona diretamente com o enredo. Entretanto, apesar de conter mais de cinqüenta referências a diversos autores, dentre os quais, podemos citar Tolstoi e Moravia, constatamos que é com a obra de Gustave Flaubert que ele dialoga de forma particular.

Ao longo de toda narrativa, percebe-se uma fecunda reflexão sobre vários aspectos referentes ao fazer literário tais como: o processo de manufatura de um romance; a linguagem que deve ser utilizada pelo escritor, havendo críticas quanto ao uso de vocabulário rebuscado; as razões que levam um escritor a sofrer bloqueios para escrita; a desconstrução de idéias como a de que todo escritor tende em seus livros para o biografismo; o ato de escrever como sendo um processo árduo e torturante; a facilidade moderna de construção de um romance com auxílio de um computador; a relação do escritor com a editora e com o mercado; a relação do escritor com o dinheiro; a relação estabelecida entre o escritor e a imprensa.

A discussão desses fatores é favorecida no romance em questão, sobretudo, por se tratar de um romance dentro de outro romance. Como vimos, o livro trata do processo de descoberta do assassino de uma socialite carioca, porém, tem como pano de fundo a escritura de um romance pelo narrador personagem – um escritor renomado da sociedade carioca.

Esses fatos evidenciam que este romance se revela como um autêntico metarromance, pela autoconsciência da construção, pela questão da autorreflexividade. Assim, a metalinguagem possibilita atingir um nível mais elevado de reflexão sobre o fazer literário. Consciente desse fato, Rubem Fonseca, ao mesmo tempo em que dialoga com diversos escritores, consegue ser irônico com as idealizações sobre a figura do escritor. O autor desconstrói mitos, reflete sobre a escrita como inspiração, desnuda a obra de arte e, refletindo sobre a construção da obra, Fonseca a dessacraliza, aproximando-a do leitor.

Dessa forma, estudar a metalinguagem em *Bufo & Spallanzani* foi uma tarefa que nos aprimou bastante como leitores, haja vista que nos possibilitou conhecer um universo de possibilidades de sentidos nos trechos analisados, característica típica da própria literatura. Desse modo, percebemos que a metalinguagem é decisiva na construção do livro em questão, visto que é através dela que Fonseca constrói um texto dotado de literariedade irrefutável.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Literatura e metalinguagem*. In: \_\_\_\_\_ Crítica e verdade. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, W. *Os pensadores. A obra de arte na época de suas técnicas de produção*. In: Coleção. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BOSI, Alfredo. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: \_\_\_\_\_ (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed, São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CONFORTE, André Nemi. *As metalinguagens do samba*. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2006.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- CHAMBERLAIN, Bobby J. *Pós-modernidade e a ficção brasileira dos anos 70 e 80*. Revista Iberoamericana de Literatura. p. 593-604. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../5332>. Acesso em: 15.abr. 2012.
- DOMINGUES, Priscila Costa/ MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca (1985)*. In: Revista NUPEM. vol. 2. n. 3. ago. dez. 2010. p. 101-117.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FILHO, Domício Proença. *Pós-modernismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.
- GANCHÓ, Cândia Vilares. *Como analisar narrativas*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. I.Blinkstein e José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

MOISÉS, Massaud & PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2. ed. Cultrix: São Paulo, 1980.

OLIVA, Osmar Pereira. *Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca*. Unimontes Científica. Montes Claros, v.6, n.2 - jul./dez. 2004.

PINHEIRO, Hélder. *Pesquisa em Literatura: atitudes e procedimentos*. In: Pesquisa em Literatura. 2. ed. Bagagem: Campina Grande, 2011.

PRYSTHON, Ângela. *Rubem Fonseca e o Pós-Modernismo Literário no Brasil*. In: Signótica. vol. 11. jan/dez. 1999. p. 9-27.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. Brasiliense: São Paulo, 1983.

VALENTE, André. *A linguagem nossa de cada dia*. Petrópolis: Vozes, 1997.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê, 2000.

WALTY, Ivete & CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos – um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.