

## **BUFO & SPALLANZANI E A PARÓDIA PÓS-MODERNISTA**

### **BUFO & SPALLANZANI AND THE POSTMODERNIST PARODY**

SAULO CUNHA DE SERPA BRANDÃO <sup>1</sup>  
MANFRED ROMMEL PONTES VIANA MOURÃO <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Professor Associado da Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Departamento de Letras, Teresina – Brasil. (e-mail: brandaosaulo@yahoo.com; saulo@ufpi.edu.br)

<sup>2</sup> Estudante de Mestrado em Letras - Estudos Literários- Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), bolsista CAPES – Brasil. (e-mail: manfred\_rm@hotmail.com; manfred.rm@gmail.com)

#### **Resumo**

O presente trabalho tem por objetivo investigar as considerações acerca da paródia e sua implicação na linha teórica pós-modernista, partindo das análises de Fredric Jameson e Linda Hutcheon, quando conceituando *pastiche*. Desse modo, nos propomos a fazer uma análise das paródias no romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, a partir da leitura de Ana Cristina T. de B. Carvalho (2013) que corrobora para sonegar a proposta de Jameson. Desse modo, procuraremos, no emaranhado de citações do romance, que remetem aos mais diversos campos da cultura, elementos que qualifiquem a característica paródica do romance, tendo por embasamento a contraproposta feita por Linda Hutcheon.

**Palavras-chave:** *Bufo & Spallanzani*, paródia, *pastiche*.

#### **Abstract**

This work aims to investigate the considerations about the parody and its implication in the postmodernist theoretical line, based on Fredric Jameson and Linda Hutcheon's analyses on the concept of *pastiche*. Thus, we propose to make an analysis of the parodies in the novel *Bufo & Spallanzani*, written by Rubem Fonseca, according to the reading of Ana Cristina T. B. Carvalho (2013) that corroborates to withhold Jameson's proposition. This way, among the tangle of quotes in the novel which refer to the most diverse fields of culture, we will search elements that

qualify the parodic character of the novel, having as basis the counterproposal made by Linda Hutcheon.

**Keywords:** *Bufo & Spallanzani*, parody, pastiche.

## 1. Introdução

Entre os recursos estéticos que servem à produção da literatura moderna e contemporânea um deles é a paródia. A análise que fez o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1987) acerca do humor na obra do escritor francês François Rabelais nos possibilitou pensar a literatura, sobretudo o romance, a partir da cisão com os temas sérios e nobres comuns até o Renascimento. Os elementos grotescos ou estereotipados tornaram-se marcantes desde então.

A paródia, *grosso modo*, é uma imitação que, no mais das vezes, pretende ironizar, satirizar o original. Nesse sentido, o *Dom Quixote*, de Cervantes, é uma paródia das novelas de cavalaria, o *Shamela*, de Fielding, é uma paródia do *Pamela*, de Richardson, *A Abadia de Northanger*, de Austen, é uma paródia dos romances góticos ingleses do século XVIII. Notamos em todos estes romances a busca por uma nova contextualização, onde o escárnio não age via de regra. A paródia se sustenta aí, na ironia ao consolidado, na disparidade e busca pelo novo, na refutação, reescrita e releitura. Logo, ela só pode ser pensada historicamente e comparativamente.

Contudo, na história da literatura, o modernismo e o pós-modernismo repensam a paródia, tal como se conhece comumente o conceito, isto porque, no primeiro caso, a tendência atinha-se a uma negação da tradição literária; e no segundo, porque a paródia parece estar sucumbindo ante a privatização e a globalização da literatura e da Arte em geral.

Em termos históricos, o pós-modernismo é um movimento imediatamente posterior ao modernismo, explicado, por alguns autores, como um estágio da civilização que vê a História, a cultura e a sociedade segundo versões negativas. Nessa acepção, o tempo se desconecta e perde o seu nexos, a sua origem. A paródia, submissa ao tempo, ganha uma nova forma, a qual o filósofo canadense Fredric Jameson (1992) chamou de *pastiche*.

Aludindo ao termo de Theodor W. Adorno, o *pastiche* caracteriza-se pela falta de referente e contexto, e esta peculiaridade o torna a-histórico. Nesse cerne, pensamos o romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, como um exemplo da forma parodística nascida em um contexto que pode lhe creditar o aspecto pós-modernista de Jameson, haja vista as características históricas e estilísticas ressaltadas pelo filósofo canadense, contrastadas a seguir.

## 2. A Paródia Sem Humor

O pós-modernismo aparece, antecipa, um panorama sócio/econômico/cultural que Jameson chamou em 1992 de pós-modernidade, ou seja, a arte pós-modernista acontece em comunhão com mudanças que aconteceriam na sociedade a partir dos anos 1960 do século passado. Em entrevista posterior, Jameson (2013) explica que chamou o momento de Pós-modernidade pela falta de outro termo, mas que hoje chamaria de Globalização. Com seu pensamento marxista e sua análise das organizações socioeconômicas do capitalismo, Jameson (1992), em sua obra, trabalha de forma a confrontar e discutir conceitos ligados à arte contemporânea e suas implicações históricas.

Sucedendo o alto modernismo, o pós-modernismo é um movimento balizado sobretudo pelo aleatório, o plural, o imediato, o empírico, o caótico e o heterogêneo. A arte *pop*, o *new wave*, o *punk rock*, o *nouveau roman*, mixados à arte erudita, incorporam-se; porém, os materiais que compõem tais obras não são mais citados, mas anexados como substâncias da própria obra.

Jameson vê o pós-modernismo como um estágio da arte que se distancia do movimento modernista – que priorizava a originalidade. No pós-modernismo nada é novo ou original, antes é aquilo que o filósofo chama de *pastiche* que consiste, segundo Jameson (1992: 17), no seguinte: “(...) like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of linguistic mask, speech in a dead language.”

O *pastiche* é um fenômeno diferente da paródia. Esta encontra um ambiente muito propício no momento do modernismo e do após modernismo, uma vez que muitos autores modernos dão margem para a imitação por seus estilos inconfundíveis. Lawrence, Stevens, Heidegger, Sartre são todos originais em suas obras, inconfundíveis; nesse sentido, a paródia se utiliza desses e outros autores com as mesmas características e simula o original, algo perfeitamente plausível dentro dos pressupostos de alguma linguagem comunicativa. A imensa fragmentação e privatização da literatura moderna transformou essa mesma linguagem em dialetos privados que, ao serem incorporados por determinados grupos, se tornam socioletos e, quando usados apenas ao nível individual, são idioletos.

Desse modo, a norma linguística a partir da qual/por referência à qual poderíamos classificar os mesmos linguajares desapareceu, dando lugar à diversidade e heterogeneidade estilística. É aí que o *pastiche* aparece, como a imitação de um estilo exclusivo ou particular através de uma máscara estilística, de uma língua morta, neutra, sem as motivações ocultas da paródia. A arte pós-moderna, para Jameson (1992) é a arte sobre a arte, a falência do novo, o encarceramento no passado. É sobretudo, uma arte do

esquecimento, do vazio, pois no *pastiche* o referente no mundo já não existe, ou não é lembrado.

É neste contexto que o romance *Bufo & Spallanzani* (1987), de Rubem Fonseca, pode ser pensado, já que o livro possui características que vão em direção às obras pós-modernistas. Falamos de seu aspecto metaficcional, a fusão clara da cultura erudita à cultura de massa, a ironia exacerbada aos modelos literários antecedentes, sua natureza relativamente dubitável a respeito da própria concepção de literatura, a paródia e o hiper-realismo.

Romance policial, a obra traz em seu enredo o narrador-personagem, o escritor Gustavo Flávio, que, na primeira pessoa, narra sua história. Estas singularidades nos prefaciam dois itens curiosos: por se tratar de um romance policial, sua estrutura é cheia de ambiguidades e polissemia, cabendo ao leitor rearranjar a obra em sua estrutura, haja vista que o fenômeno do pós-moderno aplaina categorias e mitiga fronteiras, tornando porosas suas tênues linhas (Connor, 1999) e é um gênero típico da literatura de massa. Esse gênero é um dos favoritos postos em circulação pelos *mass media*. Neste viés trabalham Rubem Fonseca e outros, devido à existência de dois tipos de leitores, o ingênuo e o apto, sobre os quais esses escritores contemporâneos investem para: “(...) tentar reconquistar e, ao mesmo tempo, reeducar o leitor comum” (Figueiredo, 2003: 14).

Nesse contexto de uma arte multiplicada, popularizada e com estatuto de mercadoria, mas, ao mesmo tempo, autorreflexiva e engajada em seu fazer, poderíamos apontar o romance de Fonseca na linha da proposta paródica de Jameson, cujos aspectos confabulam tal categorização. Por outro lado, a teoria recente acerca do romance não permite conduzir a proposta acima sem atrair críticas, como pode nos ajudar o exame de Ana Cristina T. de B. Carvalho (2013).

### **3. Parodiar**

O termo metaficção é dado à escrita autoconsciente e ficcional que chama sistematicamente a atenção para seu próprio *status* como artefato linguístico, a fim de lançar questões sobre a relação entre ficção e realidade, proporcionando uma crítica de seus próprios métodos de construção. A origem desse conceito aparece em um ensaio do crítico e romancista americano William H. Gass (1970), cuja perspectiva evidencia o interesse cultural em relação ao problema de como os seres humanos refletem, constroem e medem a sua experiência do mundo.

Para Patrícia Waugh (1984), o conceito de Gass persegue as questões através do processo formal de autoexploração, aproveitando a metáfora tradicional do mundo como livro, mas muitas vezes a partir da reformulação, em termos contemporâneos, da teoria filosófica, linguística ou literária. Tal preocupação vem da ideia de como os

sujeitos no mundo tomam “papéis” em vez de “eus”: “(...) the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels.” (Waugh, 1984: 3).

Metaficcional é a característica da ficção surgida através da prática de escrever ficção. Desta forma, uma das características marcantes da narrativa de *Bufo & Spallanzani* é esta, ou seja, a reflexão sobre o processo de produção da ficção, onde o protagonista e narrador Gustavo Flávio reflete acerca da composição literária, apresentando-nos as motivações, os mitos, as técnicas e o universo que envolve a profissão de escritor e o seu fazer literário.

*Bufo & Spallanzani* é um romance construído a partir de uma série de citações e alusão a figuras não só da literatura, mas dos mais diferentes campos do conhecimento humano. São centenas de referências, feitas direta ou indiretamente: Tolstói, Genet, Camus, Kafka, Nietzsche, Flaubert, Simenon, M. Mendes, Chagall, Saint-John Perse, Moravia, Baudelaire, Dostoiévski, Ferguson, W. Ockham, Gogol, Lakatos, entre muitos outros.

Esse artifício, certamente, tem o objetivo da escrita metaficcional, já que o narrador cita esses autores com a finalidade de demonstrar sua erudição e conhecimento do cânone. De citação em citação, o narrador vai se posicionando filosófica e teoricamente sobre o ato de narrar, tomando partido de uns e rejeitando outros. Assim, essa enciclopédia fonsequiana tem papel central na construção do próprio romance. Além disso, muitos personagens da obra são homenagens a grandes escritores, como é o caso do personagem principal Gustavo Flávio, sendo que a história em si parodia uma série de romances famosos.

Nas subsecções seguintes, demonstraremos algumas das múltiplas indicações propostas pelo romance e como tais paródias podem ser pensadas dentro de seu devido contexto e leitura. Observaremos quatro destas formas, elucidadas, sobretudo, nas observações de um dos estudos mais recentes do romance de Fonseca, feito por Ana Cristina T. de B. Carvalho (2013).

### **3. 1. Parodiar o Mundo Científico**

O primeiro dos modos parodísticos se faz ao mundo científico, verificado em menções no texto a nomes como o de Lazzaro Spallanzani (padre italiano, fisiologista e estudioso das ciências naturais, que viveu entre 1729 e 1799), ou do cientista Cereso (especialista em anfíbios). Ademais, há referências a Lakatos (matemático criador da *Filosofia da Dubitalidade*) e algumas famosas teses da história da ciência, como *O Princípio da Singeleza*, de Ferguson ou *O Princípio da Parcimônia*, de W. Ockham (este da filosofia cristã medieval), além de a obra apresentar diversas experiências

científicas realizadas pelo casal Estrucho e, posteriormente, repetidas pelo personagem Gustavo Flávio.

Para Ana Cristina T. de B. Carvalho (2013), as alusões ao campo da ciência têm o intuito de direcionar o leitor para autores e/ou dados complementares que justificam, esclarecem, exemplificam ou aprofundam o tema. Nesse cerne, as referências presentes no texto possuem o objetivo de “(...) conduzir o leitor a outras informações que possam conferir um conteúdo de verdade às informações já apresentadas pelo autor, ratificando-as.” (Carvalho, 2013: 137)

No romance, Rubem Fonseca se utiliza de tal recurso na composição da linguagem, reiterando uma teoria cujo estudo explica algum tema tratado pelo narrador:

“É uma frase de Flaubert. Que estava enganado, felizmente. Ele não conhecia, surgiu depois, a Filosofia da Dubitalidade (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’. Na verdade uma dedicatória não quer dizer muita coisa, nós nunca sabemos o que dizer na hora de fazer uma dedicatória, principalmente quando queremos mostrar inteligência ou profundidade” (Fonseca, 2013: 20).

Subjacente às concepções de Lakatos, autor da *Filosofia da Dubitalidade*, está uma referência às fronteiras entre o campo científico e o campo da arte. Assim, se a matemática apresenta ambiguidades e inexatidões, com a ficção não seria diferente. O exemplo faz menção a uma ideia historicamente existente, em que a funcionalidade parodística do discurso científico é relativizada “(...) a ideia de verdade e credibilidade almejados pelas ciências” ao mesmo tempo que esta proposta criativa de Fonseca enfatiza “(...) o caráter de discurso construído tal qual o das artes.” (Carvalho, 2013: 138)

Gaston Bachelard (1978) nos explica que a ciência moderna reclama para si um estatuto de discurso preciso acerca do mundo real, ancorado numa determinada forma de linguagem. Repreendida pelas interpelações da filosofia contemporânea relativamente à linguagem, a ciência passou a ser uma disciplina sujeita a subjetividade. Com efeito, a partir das críticas de filósofos como Nietzsche, Heidegger ou Derrida a ideia de verdade científica relativizou-se.

Nessa linha de raciocínio, Rubem Fonseca busca na ficção os modelos que questionariam pela linguagem o valor do discurso científico moderno (ele mesmo

imbricado de signos), na possibilidade de estabelecer um contraponto, que, na sua perspectiva, já é instável, o que se faz pelo contraste desse contradiscurso literário. A paródia ao campo científico se configura exatamente como um questionamento do mesmo e suas teorias, propondo a relativização, o espelho da obra literária, comumente tida como de estratégia discursiva polissêmica e inexata, cujas ambiguidades questionam os modos de representação da realidade.

### 3. 2. Parodiar Flaubert

Certos de que o mundo não encerrava mais mistérios, de forma geral, os realistas buscavam a veracidade, demonstrando o que ocorre na sociedade sem ocultar ou distorcer os fatos. Autores como Flaubert traziam a contemporaneidade ao descrever a realidade, retratando fielmente as personagens e detalhando a narrativa: o realista procurava uma explicação lógica para as atitudes das personagens, considerando a soma de fatores que justificasse suas ações.

Nesse patamar se configura a segunda relação paródica observada no livro, pautada na obra do escritor francês Gustave Flaubert, como a estética a ser questionada. Esta é aludida desde o início do romance, quando o narrador cita o escritor francês, contudo, ela se estende por inúmeros fragmentos do texto, demonstrando a idolatria (e ao mesmo tempo certa contestação) do personagem Gustavo Flávio ao romancista:

“Você me perguntava como posso ser tão prolífico gastando tanto tempo com as mulheres. Olha, nunca entendi Flaubert ao dizer: ‘reserve ton priapisme pour lê style, foute ton encrier, calmetrois litres de sang...une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang’. Não fodo meu tinteiro, porém, em compensação, não tenho vida social, não atendo telefone, não respondo cartas, só revejo o meu texto uma vez, quando revejo. Simenon tem, ou tinha, tantas amantes quanto eu, talvez mais, e escreveu uma quantidade enorme de livros. (Fonseca, 2013: 9)

Além disso, a relação paródica também se dá na semelhança existente entre a figura que inspirou Flaubert a escrever *Madame Bovary* e a amante de Gustavo Flávio no livro: ambas chamavam-se Delfina Delamare. O próprio pseudônimo escolhido pelo personagem é uma referência direta ao escritor francês. É possível observar ainda que, assim como Flaubert utiliza-se de uma referência real como inspiração para seu romance, Gustavo Flávio, narrador do livro, também o faz, só que dentro do próprio romance, tomando “(...) os acontecimentos de sua juventude como referência para a escrita de seu romance.” (Carvalho, 2013: 137).

A tese da escrita realista de Flaubert, em *Madame Bovary*, se dava “por ódio ao realismo”, como explica Bourdieu. Segundo alguns comentadores, o livro de Flaubert é isento de emoção: “(...) uma grande forma de aritmético que calculou e reuniu tudo que pode haver de gestos, de passos ou de acidentes de terreno em personagens, acontecimentos e países dados. Esse livro é uma aplicação literária do cálculo das probabilidades”. (*apud* Bourdieu, 1996:113)

Por outro lado, o enredo do romance de Fonseca nos apresenta a impossibilidade do registro dos acontecimentos da vida do protagonista Gustavo Flávio em forma de escrita, calculada ou não, o que se torna debate frequente no enredo, sendo necessária a participação de outro escritor como o responsável pelo registro do romance. Eis o registro metaficcional.

Desse modo, a divergência entre os romances ocorre na menção à realidade constituída ficcionalmente em outro romance. A realidade que interessa em *Bufo & Spallanzani* é aquela mediada pela ficção, ou seja, não são referências reais, como no romance de Flaubert, mas “(...) referências internas ao próprio gênero e ao universo ficcional, ao universo de construções linguísticas.” (Carvalho, 2013: 152)

Assim, o objeto literário se afasta de questões extratextuais e concentra-se nas questões imbricadas no horizonte do próprio diálogo intertextual. Conforme mostra o trabalho paródico de Rubem Fonseca, tanto *Bufo & Spallanzani*, como a obra de Flaubert estão interpostas entre o real e o imaginário. Rememorar sua biografia através da imaginação (e não pelo real) faz ironia ao pensamento daqueles que consideram o realismo como representação da realidade. Em Flaubert, essa ideia é mantida através da existência histórica dos seus personagens; em Rubem Fonseca tal relação é impossibilitada. Existe um apagamento da história a ser narrada, assim sobra para o narrador uma quimera de fragmentos de outros textos. Pode-se dizer que este último recurso caracteriza bem o que Jameson (1992) chama de *pastiche*.

O contexto em *Bufo & Spallanzani* difere de *Madame Bovary*, ao oferecer as mudanças de valores do século XIX, tanto estéticos quanto científicos, em detrimento dos valores sociais do século XX, onde os meios de comunicação, as relações humanas e o poder se alteram, embora estes tenham sido também algumas das problemáticas apresentadas por Flaubert. Portanto, *Bufo & Spallanzani* é uma reatualização do romance de Flaubert, vinculado a outras formas que coexistem no mesmo romance. Dentre essas formas, além do romance realista de Flaubert, outro gênero é marcante: a narrativa policial.

### **3. 3. Parodiar o Romance Policial**

O terceiro tipo de paródia que se verifica é a relação da obra de Fonseca com o romance policial. Em *Bufo & Spallanzani* o que vemos é uma fragmentação do

personagem-narrador, haja vista o próprio personagem ser relator e leitor. É fácil verificar a multiplicidade de crimes e processos, além do fato de que o próprio gênero policial e de mistério é considerado uma forma narrativa autorreflexiva.

Em termos gerais, o romance policial é a leitura de algo ilegível, a busca de uma verdade oculta, cujos contornos, no romance de Rubem Fonseca, geram muitas ambiguidades. Para Robert Moses Pechman (2002: 284) o crime e a desordem, na sua irracionalidade devem ser expulsos da cidade ao nível de realidade social, contudo, o romance policial os abraça, porque, a partir deles “(...) institui o exercício de leitura da cidade”. O detetive executa essa leitura como um detector de labirintos, em suas mãos decifram-se as índoles do sujeito social que passa a ter lugar central “(...) na decifração dos mistérios que o desconhecido representa na cidade” (Pechman, 2002: 285)

Desta forma, ao observarmos *Bufo & Spallanzani*, notamos que o romance policial nele se constitui a partir de modelos já consagrados, mas recontextualizados. No romance de Rubem Fonseca, a noção do criminoso não é percebida como representação do mal da mesma forma que o detetive não representa o bem; antes essas relações são relativizadas “(...) porque os motivos pelos quais o assassinato é cometido, como uma forma de alívio das dores e sofrimentos futuros, inviabiliza esse paradigma.” (Carvalho, 2013: 152).

Muito embora possua todos os elementos do gênero policial, *Bufo & Spallanzani* não é um romance policial, pelo menos nos moldes clássicos. Neste livro, por meio da paródia de alguns modelos consagrados do gênero, a sua dinâmica apresenta-se na reconfiguração e subversão desse modelo narrativo, como forma de revisar o cânone do gênero e reatualizar a forma na relativização das bases do mesmo. Vide o fato de termos o próprio assassino, Gustavo Flávio, como detector da realidade social, ao embate do inspetor Guedes, que se apresenta sempre pela intervenção do personagem-narrador.

Rubem Fonseca não utiliza o gênero romance policial tradicional como Agatha Christie ou Arthur Conan Doyle, cuja peculiaridade está inscrita na própria estratégia discursiva do romancista. Antes, ele prefere aqueles *noirs*, comuns em autores como Georges Simenon, Raymond Chandler ou Samuel Dashiell Hammet, onde a violência e a sexualidade são preponderantes, e cujos recursos retratam a inversão da ideia de moral, agora salientados a partir do ponto de vista do criminoso, que executa a leitura da cidade, desnaturalizando e recontextualizando a perspectiva da verdade e da justiça.

Tal estratégia paródica nos apresenta esse jogo de opostos entre o criminoso e o detetive, cuja singularidade do romance policial tradicional se voltava para a perspectiva apenas do segundo, dotado de lei e humanidade. Contrariando esta perspectiva, a narrativa de Rubem Fonseca relativiza essa lei, cuja necessidade é pensada sempre de um ponto de vista das pulsões e das circunstâncias em que se

encontra o assassino, técnica assaz comum na obra de Fonseca, onde o criminoso é muitas das vezes protagonista e, uma vez por outra, humanizado e inocentado.

### 3. 4. Parodiar Hugo e Simenon

A perspectiva da humanização dos personagens aparece como outra forma de paródia do romance. O quarto e último modelo de paródia aqui tratado objetiva-se na figura do detetive, o inspetor Guedes, que associamos ao inspetor Javert, do romance *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, senão mesmo ao inspetor Maigret, criado por Georges Simenon.

O que podemos notar no ideário tanto do inspetor Guedes quanto do inspetor Javert, é a superposição da lei às instituições, tornando a relação do personagem do escritor francês semelhante ao romance de Rubem Fonseca. Ambos são policiais que têm por princípio a obediência aos regulamentos e a obstinação. No fragmento a seguir, Gustavo Flávio apresenta o posicionamento do inspetor Guedes em relação à função de um policial:

A atividade policial, para Guedes, consistia na apuração das infrações penais e da sua autoria. Apurar a infração penal, conforme o Código de Processo Penal, significava pesquisar o fato infringente da lei. Não cabia a ele, policial, nenhum julgamento de valor acerca da ilicitude do fato, mas apenas a colheita de provas, de sua materialidade e autoria e todas as providências para acautelar os vestígios deixados pela infração. (Fonseca, 2013: 16).

Contudo, a particularidade que o inspetor Guedes apresenta, evidencia uma dissociação do geral que a lei exige. Aí reside uma diferença entre o detetive particular e um detetive associado a uma instituição, um deles segue seus princípios, o outro segue uma orientação pré-concebida. Em *Bufo & Spallanzani*, a ênfase recai nas regras que modulam a conduta do inspetor Guedes e serve como “(...) base de comparação com a postura assumida pela investigação de Ivan Canabrava que, como investigava de modo independente e não estava sujeito ao sistema, podia se utilizar de métodos não ortodoxos.” (Carvalho, 2013: 171).

No entanto, vê-se em Guedes certa humanidade e honestidade, comum a outro policial da literatura francesa, o inspetor Maigret, de Georges Simenon, cujas características, segundo Ana Cristina T. de B. Carvalho (2013: 166-168) também foram inspiradas no personagem Javert, de Victor Hugo.

De fato, podemos observar muitas semelhanças entre os personagens Guedes e Maigret: ambos são policiais, funcionários de instituições públicas, vinculados às

normas e códigos da instituição, são disciplinados, dedicados e obstinados na realização de seu trabalho. Contudo, o fato proeminente nos dois personagens é a índole ética “(...) que valoriza mais o aspecto humano do que a técnica ou o raciocínio dedutivo. Atentos aos detalhes, os personagens demonstram reconhecer os sinais expressos pela fisionomia das pessoas.” (Carvalho, 2013: 170).

Assim, tal investida do personagem de Simenon tem característica paródica no sentido de subverter a personagem clássica dos romances policiais, e quebrar com o estereótipo já estabelecido pela tradição do gênero.

Existem vários outros pontos em comum entre os dois detetives, bem como podemos identificar inúmeras outras paródias não mencionadas aqui. É óbvio que se torna complicado encontrar estas referências ante a miríade de citações enciclopédicas com as quais Rubem Fonseca constrói seu texto, aparentemente ilegíveis. Contudo, foi possível, nesta secção, encontrar algumas das mais fundamentais relações paródicas de *Bufo & Spallanzani*, sendo adequado dizer que a paródia, pelo menos dentro desta nossa análise, parece ainda conter humor.

#### **4. A paródia e a história**

Na definição de Linda Hutcheon (1985: 48) a paródia é “(...) na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença.” Nesta afirmação, o que está implícito é uma distância crítica entre o texto a ser parodiado e a nova obra que o incorpora, distância assinalada pela ironia. Esta ironia pode ser bem-humorada, mas pode ser depreciativa, pode ser construtiva, mas também pode ser destrutiva. A ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau do empenhamento do leitor no vai-e-vém intertextual (Hutcheon, 1985). Assim, é importante ressaltar que essa transcontextualização procura recolocar o novo texto em uma nova configuração e, portanto, diferentes contextos vão constituir o novo contexto no qual o texto parodiado deve acomodar-se.

Ao lerem-se as paródias assinaladas na secção anterior, podemos constatar que estas parecem visíveis, possuem humor, ironia e contexto. Assim sendo, é de se questionar por qual motivo Jameson as considera, de certa forma, irrealizáveis nas obras pós-modernistas. Para tal, importa retomar a ideia de pós-modernismo.

O pós-modernismo, na teoria de Linda Hutcheon (1988), é considerado uma arte paradoxalmente caracterizada pela história e pela autorreflexão sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte. Exteriormente, o principal interesse do pós-modernismo são os processos de produção e recepção bem como sua relação paródica com a arte do passado. Assim, é a paródia, na esteira das considerações de Hutcheon, que provoca de forma paradoxal uma confrontação com os sistemas estéticos

com o mundo exterior a si mesmo (o mundo social), como o passado e o presente, o político e o histórico.

Baseando-se na arquitetura pós-moderna de Portoghesi e Jenkins (que possui as mesmas características do pós-modernismo em geral) Hutcheon assinalará tais obras como históricas e políticas por serem paródicas em sua forma: “In using parody in this way, postmodernist forms want to work toward a public discourse that would overtly eschew modernist aestheticism and hermeticism and its attendant political self-marginalization.” (Hutcheon, 1988: 23).

Para Terry Eagleton (*apud* Hutcheon, 1988) uma arte política só é possível na combinação da vanguarda revolucionária e do modernismo. Aludir a isso é o intento de Hutcheon ao assegurar que o pós-modernismo é exatamente isso: a fusão das contradições do modernismo com um enfoque político.

Lembrando Edward Said, Hutcheon dirá que a arte tem, até certo ponto, uma realidade discursiva “mundana”, mesmo quando parece negar esse vínculo. O paradoxo, contudo, reside no fato de a paródia pós-modernista não ser destituída de profundidade, de não ser *kitsch* comum como dizem Eagleton e Jameson, mas antes ser uma interligação iluminando a si própria. Assim, a obra lança luz sobre as atividades de conceptualização estética e sobre a situação sociológica da arte. Discordando de Jameson, Hutcheon (1988: 24) diz: “Postmodernist ironic recall of history is neither nostalgia nor aesthetic cannibalization.”

O que o pós-modernismo faz é contestar a possibilidade de ver os objetos fundamentais do passado. O passado, como quer Jameson, não é enquadrado nem apagado, mas antes é incorporado e modificado, recebendo sentidos novos e diferentes. Contudo, é impossível que uma obra de arte, mesmo que contemporânea, fuja às exigências históricas e ideológicas do passado e isso está generalizado em todas as formas.

O mesmo será revisto nas considerações de outro marxista, o filósofo frankfurtiano Theodor W. Adorno, a quem Hutcheon irá contrapor-se, afirmando que a arte não tem exclusivamente uma característica negativa (que se dirige virulentamente às massas), havendo aí exigências sociais novas que mereceriam novas formas. Logo, se o modernismo negou as formas históricas, o pós-modernismo fez o contrário, trazendo-as para o seu interior através da paródia.

Jameson argumenta que a paródia (*pastiche*) perdeu o seu humor, ela é a canibalização de todos os estilos do passado. Ao pegar essa linha de raciocínio, Hutcheon contrapõe-se a Jameson, e salienta não haver nada de aleatório ou sem princípio na paródia pós-modernista, bem como ela não perdeu a sua seriedade. A paródia não é imitação ridicularizadora, mas sim repetição com distância crítica que permite a indicação crítica da diferença no próprio âmago da semelhança.

Essa paródia, segundo Hutcheon, parece ter chegado a uma modalidade privilegiada de autorreflexividade formal no pós-modernismo, porque a incorporação do passado aponta para outros contextos ideológicos: “Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak *to* a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it.” (Hutcheon, 1988: 35)

Assim, para Hutcheon, a paródia é algo “ex-cêntrica”, marginalizada por uma ideologia dominante. Aqueles que parodiam são aqueles que buscam retesar a ideologia dominante e relativizá-la, e isso se dá, tanto para os artistas quanto para os leitores, através de uma relação dialógica de identificação e distância. Mais do que ignorar as obras de arte, descartá-las a uma categoria trivial e destituída de profundidade, a paródia deve expor-se e fazer isso em nome de uma ação pública que procure subverter a ideologia dominante e o poder.

Isso é o que aparentemente Rubem Fonseca faz em *Bufo & Spallanzani*, ao incorporar obras do passado com distância crítica, ironizando e contrapondo o que o passado pareceu sonegar, ao invés de voltar-se para a nostalgia, o aleatório e o absurdo.

### **5. Conclusão: a história e a leitura**

É inegável cada vez mais a busca dos referentes no mundo contemporâneo. A própria Linda Hutcheon verifica tal problemática, ante aquilo que Fredric Jameson já havia ressaltado. Contudo, tal fato não quer dizer necessariamente que os referentes tenham se expirado, antes, eles parecem obscuros, herméticos, nas entrelinhas, nos múltiplos contextos, prontos pra serem lidos.

Pensar nesse sentido é dizer, parece-nos, que a questão está muito mais ligada à leitura do que necessariamente à obra em si. Pensando de outra forma, a literatura visa uma fruição (Barthes, 1987), uma ação dirigida ao texto, e não algo imanente, reificado, subordinado ao desígnio das *belles-lettres* e dos esteticistas. Portanto, trata-se de uma questão muito mais concernente ao leitor. Distância que se revela na leitura do leitor ingênuo ou do apto.

Assim, se Rubem Fonseca cita Kafka ou Genette, ele oferece a compreensão do excerto do texto nas obras dos dois escritores, cujo problema depende mais de uma forma de leitura do que do referente em si. Tais citações têm humor na acepção clássica da palavra, contudo, é a leitura ingênua que faz perder esse humor, haja vista sabermos que toda a literatura é intertextual, dialógica, como já nos assegurava Bakhtin, Barthes ou Kristeva (Hutcheon, 1985) e, desse modo, toda ela possui um referente que nos permite contextualizar.

O que parece ser o maior problema para a literatura pós-modernista não é a privatização da obra em função da globalização, mas antes uma privatização do leitor, que agora vive num universo de estereótipos e imagens *pop* propagadas pelo consumo e

que muitas vezes não deixa espaço para a cultura erudita, também bastante comum nas artes contemporâneas.

Além disso, por mais incoerente que pareça, o próprio crítico, hoje costuma aceitar a perspectiva do “fim da história” e admoesta isso no campo das artes, como sendo um movimento que agora implica as massas alienadas e retesa-as em direção ao caos. Assim, tanto leitor quanto crítico depara-se com a obra pós-modernista no seu âmbito “negativo”, negligenciando a história ou dando o *status* à arte de hermético, niilista, aleatório.

Por mais que a história seja metafórica, narrativa e simbólica, ela possui abordagens construtivas e inovadoras, que não descartam em nenhum quesito a categoria de linguagem e abstração comum a qualquer ciência, e buscam entender a história contemporânea, e inclusive a arte pós-modernista, em função justamente de novos problemas, abordagens e objetos.

Logo, a obra de Rubem Fonseca é genuína, pois nela a erudição se mistura com o popular, asseverando uma literatura que não é simplesmente de massa ou alienada, mas crítica e irônica, demonstrada pelas suas inúmeras paródias em crítica às ideologias e à história das ideias, colocando o próprio leitor na estrutura do texto e fazendo-o questionar acerca da compreensão de mundo que o rodeia.

A leitura contemporânea talvez tenha muito a dever à estética da recepção e ao efeito por ela proporcionado. No entanto, a peculiaridade de nossa leitura aqui se deve ao embasamento crítico que tivemos da pesquisa de Ana Cristina T. de B. Carvalho (2013), cuja tese nos oferece elementos para ler o romance de Fonseca de forma reveladora.

Dessa escrita cheia de referentes, *Bufo & Spallanzani* encontra as suas paródias e ganha seu humor na medida em que podemos associá-las a outros referentes que excedem o próprio texto, cuja leitura aprofundada merece ser destacada, e normalmente está a serviço do crítico. Mas a literatura, lembrando Bakhtin, é justamente isso: dialogismo, extrarreferenciação e não podemos fugir a esse jogo de relações.

A relativização da verdade não quer dizer que ela não possa ser descrita, afinal seria impossível pensar-se a vida política, social, artística e econômica se não pudéssemos crer na realidade que temos através da linguagem. A metáfora do livro como o mundo aqui é pertinente, pois é isso mesmo que ela apresenta, e nos familiariza com o problema do sentido na arte pós-modernista, onde temos uma problemática tanto mais histórica porquanto é necessariamente estética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gaston (1978). O novo espírito científico. In: *Os Pensadores*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural.
- Bakhtin, Mikhail (1987). *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: EdUnb, São Paulo: Hucitec.
- Barthes, Roland (1987). *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, Ana Cristina T. de B (2013). *Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas Bufo & Spallanzani*. João Pessoa: UFPB.
- Connor, Steven (1999). *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail Ubirajara. São Paulo: Loyola.
- Figueiredo, Vera Follain de (2003). *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG.
- Fonseca, Rubem (2013). *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Hutcheon, Linda (1988). *Poetics of postmodernism: History. Theory. Fiction*. London: Routledge. London.
- Hutcheon, Linda (1985). *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Jameson, Fredric (1992). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Routledge.
- Jameson, Fredric (2013). *Entrevista*, Disponível em <[http://www.youtube.com/watch?v=nSNAhib3B\\_M](http://www.youtube.com/watch?v=nSNAhib3B_M)>. Acesso em agosto de 2013.
- Pechman, Robert Moses (2002). *Cidades Estreitamente Vigeadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.

Recebido: 21 de janeiro de 2014.

Aceite: 1 de setembro de 2014.