

***Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca: entre o niilismo e o ceticismo**

Bufo & Spallanzani, by Rubem Fonseca: between Nihilism and
Skepticism

Gabriela Nunes de Deus Oliveira¹

Vitor Ceiz²

Resumo: O artigo analisa o romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, à luz das perspectivas teóricas de Nietzsche e Adorno, discutindo o niilismo e o ceticismo como fundamentos da crise do narrador moderno. A partir do narrador-personagem Gustavo Flávio, investiga-se a fragmentação da experiência, a perda dos referenciais e a tensão entre descrença e afirmação da vida na literatura contemporânea. Conclui-se que a narrativa engendra reflexões sobre os limites entre ficção e realidade, bem como sobre o estatuto da verdade.

Palavras-chave: *Bufo & Spallanzani*. Rubem Fonseca. Niilismo. Ceticismo.

Abstract: The article analyzes the novel *Bufo & Spallanzani*, by Rubem Fonseca, in light of the theoretical perspectives of Nietzsche and Adorno, discussing nihilism and skepticism as foundations of the crisis of the modern narrator. Based on the narrator-character Gustavo Flávio, it investigates the fragmentation of experience, the loss

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Catarinense.

² Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente no Magistério Superior da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), vinculado ao Departamento de Línguas e Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras.

of reference points, and the tension between disbelief and affirmation of life in contemporary literature. It concludes that the narrative generates reflections on the boundaries between fiction and reality, as well as on the status of truth.

Keywords: *Bufo & Spallanzani*. Rubem Fonseca. Nihilism. Skepticism.

INTRODUÇÃO

Em 1986, Rubem Fonseca publica seu terceiro romance, intitulado *Bufo & Spallanzani*, narrativa que dá continuidade à incursão do autor no universo da literatura policial, já explorado anteriormente em alguns de seus contos e nos romances *O caso Morel*, de 1973, e *A grande arte*, de 1983. Ambientando-se no Rio de Janeiro, como se dá com grande parte da ficção de Fonseca, a obra corresponde à história de um renomado escritor, Gustavo Flávio, narrador-personagem envolto em uma trama investigativa sobre o assassinato da *socialite* Delfina Delamare, de quem o protagonista era amante, o que o coloca como um dos suspeitos do crime. Fechando a clássica tríade do romance policial – vítima, suspeito/criminoso, detetive –, destaca-se no enredo o inspetor Guedes, que investiga o caso. Paralelamente às tramas detetivescas da narrativa, o leitor acompanha a hercúlea tentativa de Gustavo Flávio de escrever seu novo romance – *Bufo & Spallanzani*, “apenas uma história de sapos & homens” (FONSECA, 2011, p. 169) –, e assim se configura a estrutura em abismo da obra, que encadeia um livro dentro do outro.

Sendo um escritor aclamado na sociedade carioca e mostrando-se como leitor da tradição literária canônica, Gustavo corresponde a um tipo frequente na obra de Fonseca, o intelectual; cético, sático e glútil, em suas próprias palavras, ao longo da história, remete-se a es-

critores, artistas e filósofos, tece reflexões e exprime uma visão crítica sobre a sociedade em que está inserido, a arte e a literatura. Assim, a urdidura investigativa aparece imbricada aos pensamentos e reflexões do narrador-personagem que colocam em questão os sentidos da existência humana, o próprio fazer literário e a noção de verdade.

Desse modo, o romance se aproxima e se mostra influenciado por um dos filósofos ao qual faz referência: Friedrich *Wilhelm* Nietzsche, teórico alemão reconhecido como o primeiro a conceituar e discutir o niilismo – conceito em circulação desde o século XVIII – como fenômeno histórico paradigmático para o mundo ocidental a partir do século XIX. Sensível ao pensamento do filósofo do martelo, o narrador Gustavo Flávio cita um aforismo nietzschiano de *Assim falava Zaratustra*, obra sobre a qual tece comentários. Além disso, o protagonista, ao longo da história, menciona outros aforismos nietzschianos, chegando a afirmar que, caso fosse necessário¹, adotaria para si o pseudônimo Frederico Guilherme (FONSECA, 2011, p. 276), nome que, em português, é equivalente ao alemão Friedrich *Wilhelm*, e que, portanto, indicaria a filiação da personagem a *Nietzsche*. Sendo assim, este trabalho propõe-se a analisar *Bufo & Spallanzani* buscando identificar as formas como o romance reflete o niilismo de seu tempo, e percebendo também diálogos dessa obra de Fonseca com o pensamento nietzschiano, com base nas reflexões teóricas de *Nietzsche* (2012) e *Theodor Adorno* (2003).

¹ O narrador de *Bufo & Spallanzani* originalmente fora batizado como Ivan Canabrava. No passado, para fugir de um crime que cometera, trocou de nome, assumindo uma nova identidade e personalidade, sob o pseudônimo Gustavo Flávio, em homenagem ao escritor Gustave Flaubert.

A DERROCADA DOS GRANDES REFERENCIAIS EM *BUFO & SPALLANZANI*

O livro é iniciado com um diálogo entre Gustavo e sua namorada, Minolta, no qual o narrador, além de contar suas aventuras amorosas com madame X, uma de suas amantes, descreve um pesadelo recorrente – Tolstói lhe aparece em sonho e cobra que escreva seu romance:

“Neste pesadelo Tolstói me aparece todo vestido de preto, suas longas barbas brancas desalinhadas, 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 a 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)

Já no primeiro capítulo assinala-se, portanto, o peso da tradição literária sobre o narrador e uma espécie de tormento que o impede de escrever, como se em sua condição não fosse mais possível seguir o exemplo de literatos consagrados. Na obra de Fonseca, um outro escritor reconhece, a seu modo, essa impossibilidade, trata-se do protagonista do conto “Intestino grosso”, publicado em *Feliz ano novo*,

de 1975. Nessa narrativa, um escritor de sucesso no Brasil – denominado apenas com o nome “Autor” – assim reflete sobre a literatura brasileira e a realidade do país:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo para nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem, o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia [...]. Não dá mais para Diadorim. (FONSECA, 1994, p. 468)

A partir da fala da personagem, percebe-se que, em um contexto sócio-histórico tão diverso da realidade encontrada nos anos anteriores, surge a demanda por novas formas de enxergar o mundo e de dialogar criticamente com ele em textos literários. Volta-se o olhar, então, para o ambiente das grandes cidades, que abrigam a multidão – as *pessoas empilhadas* – e manifestam consequências de uma industrialização desenfreada – as desigualdades socioeconômicas, no aspecto social, e a poluição, no aspecto ambiental, por exemplo. Acrescente-se a essas temáticas a corrupção social generalizada ressaltada por Gustavo Flávio em *Bufo & Spallanzani*: “Guedes era um tira honesto [...] e havia muitos outros tiras honestos, o que não deixa de

ser uma coisa extraordinária num país em que chega a ser incalculável o número de corruptos em todos os níveis da administração pública e privada” (FONSECA, 2011, p. 35).

Embora no conto “Intestino grosso” a consciência do Autor de que “não dá mais para Diadorim” não implique uma esterilidade literária, como acontece com Gustavo Flávio, em ambos os casos podemos notar uma perda das antigas referências que poderiam guiar o caminho autoral das personagens. Trata-se de um contexto ficcional condizente com a modernidade tardia, na qual a sensação de que “tudo o que é sólido desmancha no ar”, como preconizado por Karl Marx (BERMAN, 2007, p. 15), e o mal-estar civilizacional decorrente dela são traços cada vez mais acentuados. Evidencia-se, pois, um abalo nos alicerces que ancorariam a trajetória humana. Com esse abalo dos antigos referenciais, em *Bufo & Spallanzani*, observamos ao longo de todo o romance as frustradas tentativas de Gustavo de escrever seu livro, o que coloca o protagonista como um exemplo do “eterno personagem de Rubem Fonseca”, nas palavras de Vera Figueiredo: “o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil” (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

Assim, podemos perceber a influência do pensamento de Friedrich Nietzsche sobre o romance fonsequiano. No século XIX, Nietzsche apontou que o niilismo, “esse hóspede de todos o mais sinistro” (2013, p. 103), estava à porta do homem ocidental. A era moderna, então, é caracterizada pelo niilismo, pelo desvanecimento de crenças e valores, de instâncias tradicionalmente supremas, como Deus, a Verdade, o Bem, que outrora conferiam sentido para a existência humana e respondiam satisfatoriamente aos “porquês” e “para quês” do homem. Quando os valores tradicionais, transcendentais,

perecem, gera-se a condição de ausência de sentido, de falta de explicações plausíveis para a existência no mundo imanente, situação na qual a humanidade passa a estar cada vez mais inserida, o que provoca no indivíduo a sensação de desnortamento, uma vez que “no devir histórico não existe nenhuma ordem providencial ou nenhum sentido abrangente, portanto, em absoluto, não existem ordem, sentido e valor das coisas, e o homem perde qualquer ancoradouro que possa dar alguma direção à sua ação no mundo” (VATTIMO, 2010, p. 27).

Em *A Gaia Ciência* (2012), Nietzsche apresenta a morte de Deus como momento decisivo da experiência humana, ao retratar a história d'*O homem louco*, indivíduo que, em plena manhã sai com sua lanterna gritando à procura de Deus. A conclusão a que o homem chega é a de que “*Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos*” (NIETZSCHE, 2012, p. 137, grifos do autor), evidenciando a consciência da derrocada dos valores supremos, sendo Deus tomado não no sentido meramente religioso, mas como representante máximo, no cristianismo, dos ideais metafísicos de herança platônica. Em um outro aforismo do mesmo livro, o filósofo atesta:

Vê-se o que triunfou realmente sobre o Deus cristão: a própria moralidade cristã, o conceito de veracidade entendido de modo sempre mais rigoroso, a sutileza confessional da consciência cristã, traduzida e sublimada em consciência científica, em asseio intelectual a qualquer preço. Encarar a natureza como se ela fosse prova da bondade e proteção de um Deus; interpretar a história para glória de uma razão divina, como perene testemunho de uma ordenação moral do mundo e de intenções morais últimas; explicar as próprias vivências como durante muito tempo fizeram os homens devotos, como se tudo fosse providência, aviso, concebido e disposto para a salvação da

alma: isso agora *acabou*, isso tem a consciência *contra si*, todas as consciências refinadas o veem como indecoroso, desonesto, como mentira [...]. (NIETZSCHE, 2012, p. 229, grifos originais)

Assim, a própria vontade de verdade que elaborou o mundo supracensável, a transcendência, acaba por desacreditar os valores metafísicos. O prenúncio da morte de Deus é a constatação do niilismo moderno, que traz a generalização das incertezas. Esse esvaziamento dos valores tradicionais atinge todas as esferas da vida humana, tendo, naturalmente, repercussão no campo literário.

Se no passado ainda era possível a ideia do todo, do absoluto, do verdadeiro, momento condizente com configurações narrativas que se criam capazes de dominar artisticamente a existência, o real, a partir do século XIX, com a irreversível instauração do niilismo como paradigma da modernidade, observamos uma progressiva fragmentação da existência, com consequências para o estatuto obra literária, como assinala Theodor Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”: “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (2003, p. 56). Sendo assim, para o filósofo, já não é mais possível narrar, uma vez que a posição do narrador exigiria uma integridade não mais encontrada na experiência. A teoria de Adorno está em convergência com o postulado por Walter Benjamin (2012) em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”: a experiência coletiva e a arte de narrar estão em declínio na era do capitalismo, uma vez que em uma sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz-se o caráter socialmente integrador da tradição oral do ato de narrar. Tanto Benjamin, quanto

Adorno, portanto, tecem suas críticas aos procedimentos violentos de destruição individual e coletiva, à redução do humano à descartabilidade no capitalismo, ponderando os impactos dessas configurações sociais na arte de narrar.

A partir das considerações de Benjamin e Adorno, contudo, não se pode deduzir que não é mais possível narrar, essencialmente falando, “pelo contrário, cabe considerar a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade pelos escritores” (GINZBURG, 2012, p. 203). Apesar da desintegração da identidade da experiência, a representação narrativa da experiência continua a existir – “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55), ou seja, não se pode narrar da forma tradicional como se conhecia. A narração na modernidade é afetada por todo o processo de desintegração da experiência, “em decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55). Assim, a narrativa também passa a acontecer de forma desintegrada, representando a fragmentação do humano.

Inserindo-se nesse paradigma da modernidade, Rubem Fonseca privilegia em sua obra a narrativa em primeira pessoa. Em um mundo onde Deus está morto, o absoluto da onisciência no texto passa a ser questionável. Assim, o autor cria um narrador como Gustavo Flávio, que, longe de fingir a neutralidade característica do preceito épico da objetividade, evidencia a todo momento sua presença na elaboração e na condução da matéria narrada. No segundo capítulo do romance, em que o caso policial acerca da morte de Delfina Delamare é primeiramente apresentado, Gustavo afirma:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Quanto a Delfina Delamare, bem, quanto a Delfina Delamare... (FONSECA, 2011, p. 25)

Ou seja, desde o início do romance toda a narrativa é colocada sob suspeita, o próprio narrador revela que trechos do seu relato poderiam ser formulados por qualquer pessoa com o auxílio da imaginação. Se ele não presenciou os incidentes apresentados, se não pode ter certeza do que ocorreu, já que não se trata de um narrador onisciente, os acontecimentos, as sensações e pensamentos das personagens não passam de deduções, são (re)criados por sua narração, aspecto que desestabiliza os limites entre ficção e realidade no romance.

Em outros trechos da obra, esses limites voltam a se tornar difusos, como quando, em diálogo com Minolta, Gustavo afirma: “Aliás posso até estar inventando essas histórias todas para dar vazão à nossa lubricidade” (FONSECA, 2011, p. 61). Ao longo de todo o romance, o narrador constrói para si a imagem de um hedonista – sático e glutão – dado aos prazeres da cama e da mesa; e se as aventuras amorosas que compartilhava com Minolta (e que também compartilha com o leitor) fossem inventadas para satisfazer a ambos? Nesse caso, não seria possível que toda a história, todo o enredo que o leitor tem diante de si fosse uma invenção? É possível confiar na realidade narrada? Ela corresponde à verdade? Fato é que, no romance, o leitor é lembrado de tempos em tempos dos artifícios do discurso, da presença do narrador controlando a história, solapando a objetividade épica: “voltando ao romance com Delfina, que deixei de contar para

relembrar o meu passado negro”; “mas estou me adiantando e colocando as coisas fora do lugar, e os escritores detestam a confusão e a desordem”; “acho que já falei sobre isso” (FONSECA, 2011, p. 142; p. 145; p. 196). O emprego desse recurso narrativo diminui a distância estética entre leitor e obra, na medida em que o narrador mescla suas reflexões com a ação, como no trecho a seguir, em que Gustavo, estando na fazenda Refúgio do Pico do Gavião a fim de se dedicar à escrita de seu livro, assim apresenta o desfecho de sua última conversa com Suzy, uma ocultista que também estava hospedada na fazenda:

“Você é danado, hein? Porém, cuidado, eu li as cartas do Tarô. Sei o que aconteceu e também tudo que vai acontecer. As cartas não mentem jamais.”

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 policiais são inferiores aos meus romances de amor 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. Não estou interessado no que os outros dizem ou pensam de mim, nem mesmo no que as mulheres pensam de mim, desde que continuem indo para a cama comigo. Chamam-me de maníaco sexual, mas o que querem que eu faça com o meu pau que vive duro? Pau duro foi feito para enfiar na boceta das mulheres etc. Até índio sabe disso. Passei muitos anos de abstinência, tenho um metro e noventa de altura e peso mais de cem quilos, *acho que já disse isso. Aliás, que conversa era aquela?* Tergiversava, sentia febre. Que tal contar uma piada: não faço nem nunca fiz ginástica, sou extremamente preguiçoso, a única ginástica que faço é segurar a alça do

caixão dos amigos que fazem ginástica (ver Churchill). (FONSECA, 2011, p. 203-204, grifos nossos)

Ao mesmo tempo em que narra o diálogo com Suzy, Gustavo expõe suas reflexões e pensamentos não só sobre a conversa, mas também sobre outros assuntos (sua arte, seu comportamento sexual), diluindo as fronteiras entre comentário e ação, em um procedimento narrativo próprio de um contexto já impactado pelo fim das referências e valores tradicionais, como analisa Adorno:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 2003, p. 61)

Segundo Adorno, portanto, ao contrário do que ocorria no romance tradicional – em que a narrativa detinha um caráter de “palco italiano”, demandando do leitor um comportamento passivo e meramente contemplativo diante da pretensa veracidade da matéria narrada –, a partir da modernidade, com as obras de Joyce, Proust e Kafka, a relação entre narrador e leitor se transforma, devido a novas técnicas de representação, que admitem a subjetividade, o monólogo interior, o fluxo de consciência, a incorporação de novas linguagens, como a cinematográfica. Desse modo, a distância estética, outrora fixa, é rompida.

Guiando o leitor até a “casa de máquinas”, demandando dele uma postura que vá além da mera contemplação de um suposto real nar-

rado, o romance fonsequiano chama a atenção para a dificuldade de se estabelecer uma realidade fora da linguagem. Ao ser interrogado por Guedes no inquérito policial, Gustavo afirma: “para um escritor a palavra escrita é a realidade. [...] Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina (FONSECA, 2011, p. 27-28). O discurso do narrador, portanto, opera de modo a desnudar os mecanismos de elaboração do real por meio da linguagem. Como analisa, Figueiredo, “o grande crime a que esta literatura se refere é o ‘assassinato’ da realidade – daí que o outro, o crime em torno do qual gira o enredo, torna-se apenas um jogo” (2003, p. 15).

Se o real só se estabelece na palavra, a dúvida é a única postura possível para o escritor:

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. Estou dizendo isto hoje, mas não garanto que daqui a um mês ainda acredite nesta ou em qualquer outra afirmação, pois tenho a boa qualidade da incoerência. (FONSECA, 2011, p. 145-146)

A “boa qualidade da incoerência”, que impede Gustavo de ter convicções perenes, liga-se a uma de suas manifestas características: ele é cético, ou seja, duvida de que se possa ter certeza de alguma coisa. O narrador dialoga, então, com o conceito filosófico do ceticismo,

preconizado na Grécia Antiga por Pirro de Élis (360-270 a.C.), o qual coloca em xeque “a possibilidade, para o homem, de alcançar uma certeza qualquer” (VERDAN, 1998, p. 37), ainda que não se negue o fato de a verdade poder ser eventualmente atingida. O cético desconfia de dogmas e de verdades ou afirmações definitivas, mantendo-se continuamente em estado de incerteza e investigação intelectual: “enquanto os dogmáticos já acharam a resposta e os niilistas já pararam de procurar, a dúvida dos céticos os leva a continuar procurando a verdade” (KRAUSE, 2004, p. 28).

A postura cética só é assumida pelo narrador após as experiências de seu passado, quando se chamava Ivan Canabrava e trabalhava na empresa de seguros Panamericana. Acreditando estar “a serviço do Bem”, “possuído por uma ideia fixa, disposto a morrer por ela” (FONSECA, 2011, p. 127, 128), Ivan imbuíu-se da missão de desmascarar um golpe milionário que o casal Estrucho estaria aplicando na companhia. Na certeza de que descobrira a grande farsa dos clientes, alerta um dos diretores da empresa, mas não obtém o resultado esperado:

“Não seja tão convicto. Não existem verdades absolutas.”

“Eu sei. Mas existe a verdade simples, não existe?” [...]

“Se a verdade é relativa, a mentira é relativa... Veja como pensar é uma coisa instigante”, disse o doutor Zumbano. (FONSECA, 2011, p. 116)

O diálogo com Zumbano reafirma a relativização dos conceitos tradicionais de verdade e mentira manifesta em outros momentos do romance. Apesar da resposta do diretor, para Ivan, em nome do *Bem*, era necessário provar a verdade sobre a falsa morte do senhor Estrucho. Então, elabora o plano de ir ao cemitério, arrombar a sepultura e

criar um escândalo “de tais proporções que não poderia ser abafado, sairia até na TV e os criminosos seriam afinal punidos” (FONSECA, 2011, p. 137-138). Confiando em sua causa nobre, Ivan não previu que apenas um funcionário, mesmo com a ajuda de amigos, não poderia lutar contra os poderosos por trás de um golpe de tamanha dimensão. Assim, em sua busca pela verdade, acaba assassinando o coveiro do cemitério, sendo tomado como louco e internado em um presídio manicomial, de onde foge, com o auxílio de Minolta, passando a viver escondido. Só anos depois, já tendo adotado o pseudônimo Gustavo Flávio, volta ao Rio de Janeiro.

Ao se transformar em Gustavo, Ivan assume uma nova personalidade e abandona a crença em ideais tradicionais como *o Bem*, já não procura mais a verdade, simples ou absoluta, e nem confia em instituições sociais consideradas “guardiãs da lei e da ordem”, como a polícia e o judiciário. Valores que representariam uma possível forma de transcendência para o homem já não são levados em conta pela personagem, que passa a prezar pelas “delícias da vida” – “dormir, comer e amar” (FONSECA, 2011, p. 162):

Nos anos em que estive encarcerado, depois que fugi do manicômio (poderão dizer que eu mesmo me tranquei num Calabouço, o que não foge à verdade, mas eu não tinha alternativa outra que não me esconder como um animal ferido e acuado), passei a desprezar a humanidade em geral e as pessoas poderosas em particular. Pedi a Minolta que me trouxesse livros sobre como seria (ou será?) o fim do mundo causado por uma guerra nuclear. Gostava de imaginar a catástrofe, os queimados que seriam dizimados imediatamente, os feridos que agonizariam, sem assistência médica, os expostos à radiação que pereceriam aos poucos, e os que morreriam de fome e de sede e de frio e de loucura, antes mesmo que a radiação fizesse efei-

to. [...] O fim horrível do mundo estava próximo, mas nem os cientistas, nem os poetas, nem os santos faziam coisa alguma para evitar que acontecesse. A espécie tinha os seus dias contados. Eu estava começando a enlouquecer quando Minolta me salvou. A espécie humana talvez ainda tenha os seus dias contados, mas a loucura não ronda mais a minha porta. Não quero mais pensar em hecatombes de uma maneira mórbida. Enquanto o fim não chega, e para evitar que chegue, o homem tem que amar. Foi isso que Minolta me ensinou. E essa esperança me foi transmitida na cama fodendo e na mesa comendo. A única maneira do homem realmente sobreviver é gostando cada vez mais de viver. Essa é uma perspectiva tão óbvia de salvação que chega a parecer uma estupidez absoluta. (FONSECA, 2011, p. 252-253)

Com o mundo esvaziado de sentidos, sem referenciais supremos a pautarem sua existência, Ivan experimenta o desejo de aniquilação da humanidade, rendendo-se ao niilismo. Contudo, o apreço pela vida, por gostar de viver, surge como alternativa ao seu estado inicial; em última instância, a consciência do niilismo não significa que o indivíduo deva se render ao fenômeno. Assim, é buscando o prazer, “gostando cada vez mais de viver”, que Ivan-Gustavo realiza a afirmação da vida e apresenta, portanto, uma resposta ao niilismo, valorizando o mundo imanente, já que a perspectiva de “salvação” não envolve a transcendência.

Entretanto, essa atitude não representa para o narrador a fuga de todos os males, não há redenção possível – próximo ao fim do romance, Gustavo reflete:

vi o velho prédio do meu colégio. Subitamente tive a revelação melancólica de que aquela fora a única época feliz da minha vida. Com grande tristeza percebi o tamanho da minha infelicidade desde que me tornara um adulto. Eu não fizera outra

coisa senão me enganar, me evadir, através do sexo e da comida. (FONSECA, 2011, p. 313)

Desse modo, diante das instabilidades, do peso das incertezas generalizadas, a narrativa parece não apontar saídas para os conflitos de Gustavo; a crise da autoria que experimenta se liga, então, à crise ontológica do indivíduo.

Como no passado, em que Ivan não consegue provar a fraude ocorrida na companhia de seguros, toda a empreitada do romance, ao fim e ao cabo, mostra-se frustrada: a tentativa de Gustavo de se isolar no Refúgio do Pico do Gavião, renunciando aos prazeres, para se concentrar na escrita do livro não surte efeito – “viera para o Refúgio para escrever e, secundariamente, fazer um exercício de ascetismo, renunciando provisoriamente a um dos prazeres do corpo [...] que era o sexo. Mas aqueles aromas na cozinha haviam quebrado minha força de vontade” (FONSECA, 2011, p. 156); Gustavo definitivamente não consegue escrever e termina por destruir o arquivo com o livro – “Escrevi: KILL BUFO: 1. Bati a tecla ENTER. O TRSDOS procurou e encontrou o que havia no drive 1 sobre *Bufo & Spallanzani*, e apagou tudo [...]. Não existia mais *Bufo & Spallanzani* sobre a face da terra, tudo jogado na grande lata do lixo do oblívio” (FONSECA, p. 317-318); o *Caso Delamare*, como foi noticiado nos canais de televisão, encerra-se com uma “verdade que é contada pela metade”, já que a polícia conclui que Delfina Delamare fora morta a mando do marido, Eugênio Delamare, o qual teria descoberto a traição da esposa com Gustavo Flávio.

O milionário Delamare queria também vingar-se do amante de sua mulher. Chanfra e Chumbo Grosso, a seu serviço, sequestraram o escritor Gustavo Flávio, para matá-lo após submetê-

lo a sevícias. O inspetor Guedes e dois auxiliares invadiram a residência do milionário no momento em que o escritor era torturado. No tiroteio entre a polícia e os bandidos, morreram Delamare, Chumbo Grosso, Chanfra e o motorista do milionário, Matinho, que também torturava o escritor. Ficaram feridos e faleceram ao dar entrada no hospital os dois policiais que acompanhavam Guedes. A participação de Guedes está sendo investigada pela Justiça. Consta que Guedes teria estado com o milionário antes da fuga de Agenor e que Delamare teria subornado o policial, para facilitar a fuga do pistoleiro, permitindo a sua morte em seguida. A chacina comandada por Guedes na casa do milionário seria uma forma do policial eliminar todas as pessoas que poderiam incriminá-lo, denunciando sua participação criminosa no intrincado caso. O policial havia sido suspenso das suas funções, enquanto era instaurado inquérito contra ele. (FONSECA, 2011, p. 327-328)

A busca pela verdade leva a polícia a tomar Gustavo, o assassino que se confessa para Minolta, apenas como vítima do caso; por sua vez, o detetive Guedes, que era afinal “um tira honesto”, é implicado junto aos criminosos, sofrendo as sanções da lei. Ao analisar tendências da literatura policial no final do século XX, Figueiredo (2003) observa que as obras que recorrem à convenção do gênero policial no contemporâneo o fazem com uma dupla finalidade – por um lado aproveitar a noção de verdade como construção elaborada a partir da combinatória de dados, o que já se observava na clássica narrativa de enigma do século XIX; por outro, minar a confiança e a crença nas “estruturas sequenciais que, identificadas com a própria linha de raciocínio, com a forma da própria razão, acabavam por ordenar a busca da verdade num discurso fechado, que eliminava as probabilidades e abolia o acaso” (FIGUEIREDO, 2003, p. 15). *Bufo & Spallanza-*

ni insere-se nesse conjunto de obras, ao explorar a ideia de verdade como construção discursiva na qual não se confiar plenamente.

Certo de que a mutilação que Eugênio Delamare lhe infringira representava o fim da pulsão sexual, Gustavo chega à conclusão de que “a vida já não vale mais nada” (FONSECA, 2011, p. 336). Toda a história narrativa leva, portanto, ao sentimento de que tudo é vão, à ausência de sentidos para a vida, reafirmando a crise ontológica do indivíduo que, na modernidade tardia, tem sua experiência impactada pelo niilismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Bufo & Spallanzani* delineia-se uma trama investigativa envolvendo desvendamentos de crimes que, muito mais que atrair leitores interessados apenas no entretenimento propiciado pela literatura policial, é capaz de engendrar críticas reflexões e indagações sobre os limites entre realidade e ficção e sobre o estatuto da verdade na contemporaneidade. Mais do que apontar para uma possível verdade dos acontecimentos, a obra destaca a interpretação do real e, nesse sentido, podemos aproximá-la mais uma vez do pensamento de Nietzsche quando o filósofo afirma: “contra o positivismo que permanece junto ao fenômeno afirmando ‘só há fatos’ eu diria: não, precisamente fatos não há, só interpretações. Não podemos constatar nenhum fato ‘em si’” (NIETZSCHE, 2013, p. 262).

Em um contexto indelevelmente marcado pela derrocada dos valores tradicionais, Gustavo Flávio se comporta ora como niilista, ora como anti-niilista, ora como cético. O romance reflete o niilismo de seu tempo ao representar um narrador-personagem que não se sub-

mete a parâmetros éticos e morais vigentes, e que, mostrando-se consciente acerca do desvanecimento dos ideais supremos, responde ao niilismo tentando afirmar a vida, valorizar existência no mundo imanente, ainda que tal movimento não o liberte do conflito ontológico que o aflige. O niilismo aparece como elemento estruturante do romance, na medida em que a narrativa repercute em sua forma a perda de referenciais supremos para a trajetória humana e para a própria literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em: 15 set. 2021.

KRAUSE, Bernardo Gustavo. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Fragmentos Póstumos**: 1885-1887, Vol. VI. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche**: ensaios 1961-2000. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VERDAN, André. **O ceticismo filosófico**. Trad. Jaimir Conte. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1988.