

## Rubem Fonseca e o artifício da citação

### RESUMO

Murilo Eduardo dos Reis  
[murilo.reis@unesp.br](mailto:murilo.reis@unesp.br)  
Unesp, Araraquara, São Paulo, Brasil.

O tema do artigo é o estudo do artifício da citação em um romance de Rubem Fonseca. Como se sabe, uma das funções da apropriação, direta ou indireta, de vozes autorizadas oriundas de áreas diversas é atribuir relevância argumentativa a ensaios, dissertações e artigos. Entretanto, de que modo se dá esse processo quando aplicado em textos de literatura, já que, nesse caso, trata-se de um trabalho de singularização da linguagem? Tendo esses fatores em mente, nosso objetivo é verificar como a prática da citação contribui tanto no que diz respeito à forma quanto no que se refere à significação de uma composição literária. Outro ponto a ser levado em conta é o fato de Rubem Fonseca ser reconhecido pela crítica por conta da apurada técnica narrativa empregada em seus contos e romances, bem como pela elaboração detalhada de situações em que há alta voltagem de violência. Por isso, a justificativa para a realização deste trabalho é investigar elementos que pertencem a outra faceta da composição ficcional do autor, que é o procedimento da citação empregado em uma narrativa literária. Portanto, o *corpus* é composto por *A grande arte* (1990), obra que tem como centro a batalha travada por assassinos profissionais com conhecimento acadêmico no manejo de facas, guerra que conduz o advogado Paulo Mandrake ao submundo do crime. O percurso metodológico se vale da apropriação seletiva de ensaios que tratam de práticas de citação e de colagem, de aspectos gerais das narrativas literárias e da obra de Rubem Fonseca. Assim, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de estudiosos como Compagnon (1996), Pato (2013), Vidal (2000), Candido (2017) e Genette ([197-]). Ao final, demonstramos como Fonseca, ao inocular citações no tecido narrativo, atribui valor artístico ao que outrora tinha importância referencial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rubem Fonseca. Citação. Colagem. Romance.

## INTRODUÇÃO

Quentin Tarantino dedicou parte de sua vida a ver filmes atrás de um balcão de locadora, principalmente películas que se enquadram em gêneros populares como faroeste, suspense e terror. Ele passou a homenageá-las quando começou a dirigir seus próprios roteiros. Em *Cães de aluguel* (1992), *Kill Bill* (2003) e *Bastardos inglórios* (2008), por exemplo, é possível encontrar referências a clássicos como *Três homens em conflito* (1966), de Sergio Leone, *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero, e *Sabotagem* (1936), de Alfred Hitchcock. Além de cinéfilo, o criador de *Pulp fiction* (1994) também é um voraz colecionador. Segundo Dawson (2012, p. 22), o apartamento de Tarantino pode ser considerado um templo da cultura pop, com pilhas de revistas, discos, livros, vídeos e jogos de tabuleiro espalhadas por todos os cantos. Essas caóticas coleções são outras fontes de extração de fragmentos que serão posteriormente recortados e colados a seus filmes.

De acordo com Sontag (2004, p. 90-91), Walter Benjamin também era um incansável colecionador de citações que sempre alimentava um caderninho com frases lidas e ouvidas diariamente – o filósofo alemão acreditava que o ato de colecionar salva passagens emblemáticas que muitas vezes se perdem no curso da história. O próprio Benjamin (2012, p. 62), em nota que integra o volume *Rua de mão única*, diz que, em sua obra, citações são como bandidos armados que atravessam o caminho e tomam de assalto a convicção do passante.

Vale lembrar que o recurso da citação também pode ser utilizado de maneira literalmente criminosa, reavivando fantasmas responsáveis por atentados contra a humanidade. Recentemente, Roberto Alvim, então Secretário Especial da Cultura do governo Bolsonaro, tentou imitar Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista. Além da risível e trágica reprodução, o funcionário bolsonarista parafraseou – de maneira estapafúrdia, já que a referência foi logo identificada – trecho de famoso discurso do seguidor de Hitler, em que se faz apologia a uma arte dita pura e nacional. Como se sabe, dois dias após sua fala, em 10 de maio de 1933, Goebbels promoveu famosa queima de livros em Berlim – exemplares de Karl Marx e Sigmund Freud, autores também abominados pelo atual governo brasileiro, estavam entre os incinerados.

Assim como nas obras de Tarantino e de Benjamin, a utilização de trechos da autoria de terceiros é igualmente frequente nos contos e romances de Rubem Fonseca, além de aparecerem reflexões a respeito desse processo. Em *Bufo & Spallanzani* (1991), por exemplo, o narrador e protagonista Gustavo Flávio (FONSECA, 1991, p. 125) explica que, para escrever um dos seus livros de maior sucesso, encheu um computador com milhares de informações que ia lendo nos textos de outros autores. Depois de arquivar tudo, acionou dois ou três comandos e toda a massa de dados foi digitalmente convertida em uma colcha de retalhos velhos que, bem costurada, tem a aparência de algo original.

Tendo como tema o estudo do artifício da citação em um romance fonsequiano, este breve artigo busca refletir de que maneira Paulo Mandrake, protagonista e narrador de *A grande arte* (1990), insere trechos que parecem retirados de almanaques e enciclopédias no corpo narrativo, contribuindo tanto no que diz respeito à forma quanto no que se refere à significação do texto literário em questão.

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre as práticas do referido citador, faremos breve apanhado que, longe de ser original, busca dar conta das características de uma literatura que se tornou conhecida principalmente pela violência.

## 1. VIOLÊNCIA E TÉCNICA NARRATIVA

Bolaño escreveu livro de pequenas biografias fictícias intitulado *A literatura nazista na América* (2019). Numa delas, o escritor malsucedido Amado Couto revela-se admirador incondicional da obra de Fonseca e tem a inusitada ideia de sequestrar o autor brasileiro:

Couto escreveu um livro de contos que nenhuma editora aceitou. O livro se perdeu. Depois foi trabalhar nos Esquadrões da Morte e sequestrou e ajudou a torturar e viu como matavam certas pessoas, mas ele continuava pensando na literatura e mais exatamente no que era necessário à literatura brasileira. Era necessário vanguarda, letras experimentais, dinamite, mas não como os irmãos Campos, para ele uns chatos, uma dupla de professoras desnatados, nem como Osman Lins, que ele achava francamente ilegível (então por que publicavam Osman Lins e não seus contos?), e sim algo moderno mas puxando para seu terreno, algo policialesco (mas brasileiro, não americano), um continuador de Rubem Fonseca, para sermos claros. (BOLAÑO, 2019, p. 121)

No trecho em destaque, o protagonista de Bolaño é apresentado com a mesma perversidade que alguns personagens de Fonseca. A título de exemplificação, podemos citar Vilela, escritor e ex-policia que atua como detetive em *O caso Morel* (1995). Nesse romance, ele investiga assassinato supostamente cometido por um artista de vanguarda. Para extrair a verdade, utiliza, assim como Couto, métodos cruéis de tortura – em certo momento, o narrador onisciente acessa a memória do detetive que revela ao leitor episódio em que o então investigador humilha e assassina, no meio de um aterro sanitário, um prisioneiro.

Outro ponto a ser destacado no excerto são os predicativos literários do escritor brasileiro enumerados pelo narrador do autor chileno. Rubem Fonseca obteve destaque perante a crítica justamente por ser considerado o embaixador do romance policial tupiniquim, além de possuir estrutura e linguagem próprias. Tais particularidades inspiraram escritores como Marçal Aquino, Patrícia Melo, Jô Soares e Ana Paula Maia, todos seguidores confessos daquele que, muitas vezes, é chamado de “mestre”.

A comparação com Osman Lins e os irmãos Campos encontra razão de ser porque os escritos deles são mais sofisticados e herméticos e, como o próprio narrador diz, menos voltados para o grande público, ao contrário de Rubem Fonseca, que tem sua obra vinculada à literatura policialesca, comumente ligada ao entretenimento. Ao mesmo tempo, narrativas como *O caso Morel* (1995) e *Feliz ano novo* (1994) são carregadas de crítica social, característica que, de acordo com Rodrigues (2017, p. 5), torna Fonseca animal raro, um escritor sério e popular, o primeiro a enxergar o Brasil que surgia da urbanização descomedida, em que a flagrante desigualdade gerava uma aberração social em terra povoada por sujeitos

que fazem justiça com as próprias mãos, mesmo havendo um código penal em vigência, como se estivessem no sertão de Guimarães Rosa.

Seus escritos mostram-se atemporais, refletindo realidade local pouco modificada, quase como se tivessem previsto a ascensão de eleitores do espectro político a comandar o país atualmente. Chacoff (2019, p. 36) afirma que a insolência e o sarcasmo raivosos de inúmeros textos lançados por esses indivíduos nas redes sociais assemelham-se às falas de personagens de contos como “A coleira do cão” (1994), “O inimigo” (1994) e “A força humana” (1994), todos de 1965. A análise de Chacoff (2019, p. 36) segue a mesma linha de leitura de Vidal (2000, p. 19), para quem a obra de Rubem Fonseca tem como objetivo compreender as modificações pelas quais a mentalidade urbana, em particular a carioca, tem passado. Suas histórias têm personagens que sofrem com essa situação, percorrendo locais que vão de favelas a mansões.

Muitas vezes, essa raiva converte-se em recorrente brutalidade, razão pela qual o trabalho de Fonseca é sempre relacionado à violência, ao crime, ao abjeto, ao grotesco. Historicamente, eventos ligados a esses temas conseguem atrair grande audiência. Esse tipo de espetáculo é atrativo para os que leem Rubem Fonseca. Segundo Pereira (2000, p. 13), o feio parece ser objeto de reverência para esses leitores, elemento estético que serve de passagem para estado catártico, causado por situações tão tensas quanto cruéis.

Além das personagens perversas, dos aspectos policialescos, dos elementos de crítica social e da selvageria sanguinolenta, a erudição enciclopédica copia-e-cola – expressão cravada por Rodrigues (2017, p. 5) – também faz parte das mais recorrentes características dos escritos fonsequianos, sendo predicativo inerente ao corpus do presente artigo.

## 2. O ADVOGADO ENCICLOPÉDICO

Em *A grande arte* (1990), a investigação de assassinatos em série de três mulheres conduz o advogado Paulo Mandrake ao submundo do crime na fronteira do Brasil com a Bolívia. Assassinos profissionais, com conhecimento quase acadêmico no manejo de facas, fazem parte de um elenco que inclui prostitutas, policiais e advogados, anti-heróis sobreviventes em um mundo violento e implacável.

O relato inicia-se como na maioria dos romances policiais. Um assassino misterioso faz a primeira vítima: mata uma prostituta por esganadura e, como única pista, deixa marcada à faca no seu rosto a letra P, estabelecendo-a como o enigma a ser decifrado: “Não haveria impressões digitais, testemunhas, indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia.” (FONSECA, 1990, p. 10). Essa marca deixada pelo criminoso é algo muito particular e que, por isso, dificilmente será desvendada pelos métodos científicos de investigação utilizados pela polícia – ou até mesmo, se fosse o caso, por Sherlock Holmes. Em seguida ao relato do assassinato, revela-se que a instância narrativa dos acontecimentos é Mandrake, narrador classificado por Genette ([197-], p. 244) como autodiegético, ou seja, que conta a própria história. Ele vivenciou boa parte dos fatos e tem, em seu poder, os cadernos do poderoso executivo Thales de Lima Prado, documentos que lhe fornecem informações sobre episódios dos quais não participou. Contrariando a característica do narrador memorialista (Watson em Conan Doyle, Capitão

Hastings em Agatha Christie, narrador anônimo em Edgar Allan Poe) presente nos romances de enigma, Rubem Fonseca traz o advogado, que exerce a função do detetive, como a voz narrativa do romance. Ele está posicionado temporalmente à frente da história – mas sem nenhuma demarcação cronológica:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou seguindo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (FONSECA, 1990, p. 10)

Compagnon (1999, p. 37) escreve que a citação é um corpo estranho no texto, pois ela não pertence ao escritor que se apropria dela, funcionando, por consequência, como um enxerto: há o risco de que ela seja rejeitada pelo organismo, mas, se a operação pega, o trabalho do cirurgião obteve êxito e é motivo de comemoração. Dessa forma, vemos no trecho em destaque que Mandrake trabalha como o artesão mencionado por Compagnon (1999, p. 37) – costura fragmentos de uma investigação (apontamentos escritos em cadernos, testemunhos dados por terceiros) a suas interpretações e observações sobre o caso na tentativa de manter o fio de uma grande narrativa. Assim, *A grande arte* (1990) configura história formada por variados extratos narrativos, tal fosse uma colcha de retalhos. Trata-se de trabalho similar ao que faz Veronica Stigger em *Opisanie świata* (2013), volume concebido na forma de um diário de viagem que comporta diversas configurações verbais (cartas, notas, relatos) e imagéticas (reclames, informes, propagandas), como se o seu autor fosse juntando todos os documentos que acumulou durante uma jornada entre a Polônia e o Brasil. A diferença entre uma obra e outra é que, no caso de Stigger, todas as partes são apresentadas em suas formas originais, sem terem passado por algum tipo de reescrita, processo caro, como veremos, ao romance de Fonseca.

O protagonista toma conhecimento a respeito do assassinato da garota de programa quando um sujeito chamado Roberto Miltry o procura para contratar seus serviços. Miltry deseja que Mandrake ajude-o a recuperar uma fita VHS com imagens comprometedoras, evidência que estaria no apartamento de uma massagista – que, tal como a prostituta, também é assassinada. Ao investigar o paradeiro dessa fita, o advogado atrai a atenção de criminosos. Como resultado, Mandrake e Ada – sua namorada – sofrem um atentado em que ele é esfaqueado e ela, estuprada. Tem-se então o que Aristóteles (2005, p. 27), em sua *Poética*, considera próprio do que viria a ser denominado narratividade: a mudança da felicidade para a desgraça, do amor ao ódio. A partir desse relato, Rubem Fonseca impõe um tom mais sombrio à sua narrativa.

Personagem emblemática na obra do escritor, Paulo Mandrake já havia protagonizado os contos “O caso de F. A.” (1994), “Dia dos namorados” (1994) e “Mandrake” (1994). Depois de *A grande arte* (1990), ele reaparece nos romances *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) e *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005). Recentemente, foi promovido mais um retorno do icônico personagem no conto “Calibre 22” (2017), que pertence à coletânea homônima. Em todas as oportunidades, ele é representado como um indivíduo que, ao se interessar por um assunto, torna-se obcecado pelo tema estudado.

No conto “Mandrake” (1994), por exemplo, devido ao seu interesse pelo jogo de xadrez, apresenta variado conhecimento bibliográfico sobre estratégias patenteadas por grandes jogadores no momento em que joga com Berta, sua então namorada, enxadrista profissional:

Começamos a jogar. Ela abriu com a Ruy Lopes, como tínhamos combinado. No décimo quinto lance minha situação era difícil. O que está acontecendo? Por que você não usou a defesa Steinitz pra deixar a coluna do Rei aberta para a Torre? Ou a defesa Tchigorin, desenvolvendo o flanco da Dama? Você não pode ficar inerte assim ante uma Ruy Lopes. (FONSECA, 1994, p. 538-539)

Nesse recorte, vemos elementos que fazem jus ao status de escritor enciclopédico dado pela crítica a Rubem Fonseca por serem utilizadas variadas menções a um assunto. No conto supracitado, apesar de, ao contrário de Berta, não ser jogador profissional, Mandrake mostra-se conhecedor de diferentes estratégias do xadrez (Ruy Lopes, defesas Steinitz e Tchigorin). Além disso, narrador fONSEQUIANO afeito aos detalhes que é, descreve as posições das peças sobre o tabuleiro e seus respectivos deslocamentos de acordo com a tática escolhida (“coluna do Rei aberta para a Torre”, “desenvolvendo o flanco da Dama”). Já o leitor que tomar contato com as páginas do livro *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) verá um Mandrake interessado em tudo o que diz respeito à composição e consumo – como o próprio título diz – de charutos. Por isso, pode-se dizer que o advogado fONSEQUIANO aprecia, mais do que tudo, exibir sua erudição.

No romance que serve de corpus para o presente trabalho, veremos que os seus vícios são a compleição e o uso de facas.

### 3. A ARTE DA CITAÇÃO

Em *A grande arte* (1990), as descrições enciclopédicas de técnicas de utilização de armas brancas encontram razão para aparecer junto com o desejo de vingança do protagonista narrador. O advogado procura Hermes, matador de aluguel que ele já tirou da cadeia, para lhe pedir ensinamentos sobre a arte do Percor, “[...] sigla que definia um conjunto de técnicas e táticas de manejo de armas brancas” (FONSECA, 1990, p. 81):

“Há pessoas que seguram a faca e golpeiam como se tivessem na mão um martelo. Nunca faça isso. Também não a use como se fosse um furador de gelo, a não ser que o alvo seja o coração de um sujeito deitado. A faca deve ser empunhada com o polegar achatado, apoiado na parte superior do cabo, na altura da dobra da falange com a falangeta do dedo indicador. Veja esses movimentos.”

Hermes explicou, de maneira fria e didática, as técnicas consagradas. A de Fairbairn, a de Applegate, a de Styers, a dos gurkhas nepaleses, a cigana espanhola, a Kenjutsu.

“Em Serviços Especiais conhecíamos todas as técnicas, mas usávamos a Araújo. Vou te ensinar os fundamentos da Araújo. A seleção dos alvos. A empunhadura. A postura. A stoccata. O corte. A in-quartata. A passata sotto.”

O dia começava a raiar quando Hermes terminou. Eu tinha à minha frente uma pilha de papéis com anotações e desenhos. Antes de sair Hermes virou para mim sua máscara de olhos cinzentos e falou com voz mecânica: “Fique com ela na mão o mais que puder. Habitue-se a ela como se fosse um prolongamento do seu braço. Mantenha sempre um aperto forte, o punho trancado. Não arqueie o polegar. Conserve a lâmina em linha com o antebraço.” (FONSECA, 1990, p. 85)

Pato (2012, p. 179) escreve que os manuais de instrução foram amplamente explorados por artistas ligados ao *ready made* – como exemplo, ela menciona Marcel Duchamp, que enviou à irmã um guia de coordenadas para criar uma obra como presente de casamento. Em seguida, a ensaísta (PATO, 2012, p. 179) cita Bruce Altshuler, que aproxima a atitude de Duchamp de uma arte que convida o público a experimentar os procedimentos utilizados por autores consagrados para a composição de seus trabalhos.

De maneira semelhante, Hermes desempenha o papel do instrutor de Mandrake, um leigo no que diz respeito ao Percor. No início e no término do excerto em destaque, o Professor – apelido que Hermes recebeu justamente por dominar técnicas perfurantes – pratica a objetividade de textos cuja função da linguagem predominante é a referencial. Assim, os períodos afirmativos e negativos, frases iniciadas por verbos no modo imperativo (“não a use”, “fique com ela”, “habitue-se a ela”, “mantenha sempre”, “não arqueie”, “conserva”), aproximam-se de textos mecânicos – como a voz de Hermes – encontrados, por exemplo, em bulas de medicamentos, além de manter certo distanciamento entre enunciador (Hermes) e enunciatário (Mandrake). Além disso, ao expor particularidades e contraindicações no manejo de armas cortantes, Hermes tenta fazer com que o advogado experimente os métodos aplicados por artistas profissionais em ferir e matar, algo semelhante às intervenções ressaltadas por Pato (2012, p. 179), que têm como objetivo proporcionar ao expectador a vivência da composição de uma obra de arte.

Afora as didáticas instruções dadas pelo Professor, nota-se citações de variados métodos de ataque com instrumentos perfurocortantes. Compagnon (1999, p. 41) diz que a citação representa a fusão de dois atos, o da leitura e o da escrita, já que repete o arcaico gesto recortar-e-colar. De maneira idêntica, o narrador de Rubem Fonseca – como dissemos, aquele que é colocado como o responsável por ordenar os fragmentos que compõem a narrativa – apropria-se do mesmo procedimento: recorta e cola ao seu relato as técnicas de combate lecionadas por Hermes (Fairbairn, Applegate, Styers, gurkhas nepaleses, cigana espanhola, Kenjutsu). Além desses métodos apenas sumarizados, são citados fundamentos próprios do estilo denominado Araújo (seleção dos alvos, empunhadura, postura, stoccata, corte, in-quartata, passata sotto). Isto posto, no fragmento de *A grande arte* (1990) aqui destacado, talvez a única diferença entre o que escreve o crítico belga e o que narra Mandrake seja o modo como o protagonista de Rubem Fonseca assimila o conteúdo exposto: em vez de lê-lo em uma bibliografia, apreende-o na fala de seu mestre.

O progresso do trabalho de citação é materializado na pilha de papéis que a personagem fonsequiana tem à sua frente quando o treinamento é finalizado. Baseando-nos mais uma vez nas ideias de Compagnon, segundo o estudioso (COMPAGNON, 1999, p. 45-46), a ação de citar tem como mão-de-obra o indivíduo



que dela se ocupa e se esforça para reescrever os trechos recortados, adequando-os a outra situação. Além do mais, há a possibilidade, como no caso aqui estudado, de os gêneros textuais serem diferentes, exemplo em que excertos enciclopédicos são anexados a uma narrativa. Portanto, sendo manipulada pelo punho de quem a escreve, a citação apresenta-se como um trabalho físico, que produz e gera volume. As folhas de papel empilhadas, com anotações e desenhos feitos por Mandrake, constituem esse intenso esforço que será diluído na tessitura do texto e, provavelmente, não percebido pelo leitor.

Contudo, ao colocarmos *A grande arte* (1990) na categoria de romance, pressupomos que as citações não sejam apenas palavras que contribuem para a extensão do relato, mas parte de uma construção textual artisticamente elaborada, alcançando o que teríamos por alto gradiente literário. Sobre a natureza complexa da literatura, Antonio Candido (2017, p. 178) escreve que uma de suas principais facetas é a organização de obras autônomas enquanto estrutura e significado. Desse modo, segundo o crítico (CANDIDO, 2017, p. 179), a maneira como o poeta ou o narrador arranjam as palavras é crucial para dizer se a mensagem é ou não literária.

No caso do romance em pauta e mais especificamente do excerto destacado, vemos elocuições de pouca extensão que imprimem objetividade ao que é citado. Tomemos o terceiro parágrafo como exemplo. Hermes cita os fundamentos da técnica Araújo. Entre um e outro, não há conjunções alternativas ou coordenativas, estando ausente até mesmo o uso de vírgulas. O que separa os passos são pontos finais que criam efeitos de pausas, breves intervalos que dão a ideia dos movimentos demonstrados pelo Professor. Nenhuma dessas ações é descrita, mas o modo como as palavras são citadas e dispostas faz com que imaginemos o instrutor mudando a postura corporal a cada tópico mencionado. Pensando na temática do romance, o ritmo imposto pelos períodos concisos e desprovidos de verbos aproxima-se do ato de esfaquear. Consequentemente, a maneira como a citação é feita afasta-se do mero exibicionismo acadêmico e aproxima-se do fazer artístico.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Falecido em 2020, prestes a completar 95 anos de idade, Rubem Fonseca manteve-se escrevendo até o fim da vida, lançando, em média, um livro a cada dois anos. Essa alta produtividade fez com que a crítica notasse o desgaste de certos procedimentos, dentre eles o estudado neste artigo. Monte (2013, p. 3), referindo-se aos contos de *Amálgama* (2013), cujo lançamento foi realizado em 2013, escreve ser risível o modo como, atualmente, o escritor insere dados enciclopédicos nos enredos. O crítico (MONTE, 2013, p. 3) cita narradores que explicam os conceitos de bursite e boca-livre com informações de dicionário, todas irrelevantes. É diferente do que ocorre em *A grande arte* (1990), obra lançada em 1983, período ao qual pertencem os trabalhos responsáveis por colocar Rubem Fonseca entre os principais escritores brasileiros. Conforme o exposto, Mandrake estuda o manejo e a anatomia de facas movido pela vingança, o que atribui importância às informações de almanaque presentes no texto, além de apropriar-se habilmente do artifício da citação e o utilizar de maneira artística.



De acordo com Sontag (2009, p. 89), as citações parecem mais autênticas que narrativas amplamente literárias porque, assim como fotos, são frações da realidade. Para a ensaísta (SONTAG, 2009, p. 89), cada vez mais leitores não confiam na escrita refinada, mas no registro cru – fragmentado ou integral – de documentos subliterários (cartas, diários, enciclopédias, manuais, testemunhos). Dessa maneira, pode-se dizer que *A grande arte* (1990) é uma soma do refinamento característico da literatura e da crueza fracionada dos registros não literários destacados pela ensaísta estadunidense.

Essa matéria bruta é manipulada por Rubem Fonseca, já que o conteúdo original é adaptado para se adequar ao novo contexto no qual é inoculado. Fonseca o faz de maneira cirúrgica, atribuindo valor literário ao que antes era apenas informação referencial. A isso se deve a refinada técnica narrativa do escritor. Segundo Vidal (2000, p. 91), os narradores fONSEQUIANOS são obcecados pelo substantivo preciso e pelo adjetivo cortante. Mandrake não foge a essa regra. A exatidão verbal está entre as principais características encontradas em nossa breve análise, pois nota-se que o modo conciso como as técnicas de combate são enumeradas conflui para a imagem da personagem (Hermes) em movimento, não sendo necessárias longas descrições.

No conto “O imitador de vozes” (2009), de Thomas Bernhard, o protagonista que dá nome ao conto consegue reproduzir qualquer tipo de voz que lhe seja solicitada. O narrador diz que o personagem central obtém sucesso entre os convidados que compareceram a dois eventos para prestigiá-lo. Todas as vozes solicitadas foram imitadas com maestria. Contudo, quando foi sugerido que ele imitasse a própria voz, o intérprete disse que aquilo não sabia fazer.

Não é o que ocorre com Rubem Fonseca. Mesmo utilizando vozes que não são as suas, o autor as maneja de maneira que prevaleça a dicção precisa que é imediatamente ligada a seu nome. Sua apurada técnica narrativa faz com que *A grande arte* (1990) seja um romance enciclopédico no melhor e mais literário dos sentidos.

## Rubem Fonseca and the artifice of citation

### ABSTRACT

The theme of the article is the study of the citation artifice in a novel by Rubem Fonseca. As is well known, one of the functions of direct or indirect appropriation of authorized voices from different areas is to attribute argumentative relevance to essays, dissertations and articles. However, how does this process occur when applied to literature texts, since, in this case, it is a work of language singularization? Keeping these factors in mind, our aim is to verify how the practice of citation contributes both with regard to the form and with regard to the meaning of a literary composition. Another point to be taken into account is the fact that Rubem Fonseca is recognized by critics for the refined narrative technique used in his stories and novels, as well as for the detailed elaboration of situations in which there is a high voltage of violence. Because of this, the justification for carrying out this work is to investigate elements that belong to another facet of the author's fictional composition, which is the citation procedure used in a literary narrative. Therefore, the corpus is composed of *A grande arte* (1990), a work that centers on the battle waged by professional assassins with academic knowledge in the handling of knives, a war that leads lawyer Paulo Mandrake to the criminal underworld. The methodological path draws on the selective appropriation of essays that deal with practices of quotation and collage, general aspects of literary narratives and the work of Rubem Fonseca. Thus, we take as theoretical support critical and analytical texts from scholars such as Compagnon (1996), Pato (2013), Vidal (2000), Candido (2017) and Genette ([197-]). At the end, we demonstrate how Fonseca, by inoculating quotations into the narrative, attributes artistic value to what once had referential importance.

**KEYWORDS:** Rubem Fonseca. Citation. Collage. Novel.

---

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: obras escolhidas vol. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e João Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNHARD, Thomas. **O imitador de vozes**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOLAÑO, Roberto. **A literatura nazista na América**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171-193.

CHACOFF, Alejandro. O futuro chegou. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 150, p. 36-39, mar. 2019.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DAWSON, Jeff. A vingança do nerd. In: WOODS, Paul A. (Org). **Quentin Tarantino**. Trad. Santiago Nazarian. São Paulo: Leya, 2012. p. 21-31.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

\_\_\_\_\_. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

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

\_\_\_\_\_. **Mandrake, a Bíblia e a bengala**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. **Calibre 22**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

MONTE, Alfredo. Coletânea reúne lado fraco de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 23 nov. 2013. Folha Ilustrada. p. 3.

PATO, Ana. **Literatura expandida**. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PEREIRA, Maria Antonieta. **O fio do texto**: a obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

RODRIGUES, Sérgio. Rubem Fonseca parece encher nova obra com esboços tirados do lixo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 abr. 2017. Folha Ilustrada, p. 5.

SONTAG, Susan. Objetos de melancolia. In: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 63-97.

STIGGER, Verônica. **Opisanie świata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia: Ateliê Cultural, 2000.

**Recebido:** 03 mar. 2020

**Aprovado:** 17 set. 2021

**DOI:** 10.3895/rl.v23n42.11717

**Como citar:** REIS, Murilo Eduardo dos. Rubem Fonseca e o artifício da citação. *R. Letras*, Curitiba, v. 23, n. 42, p. 100-112, set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>. Acesso em: XXX.

**Direito autoral:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

