

As dobras do embuste em *Diário de um fescenino*

ÂNGELA MARIA DIAS

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O conceito de dobra trabalhado em *A dobra: Leibniz e o barroco* de Deleuze é entendido como “uma função operatória”, isto é, uma espécie de dinâmica que mobiliza um infinito movimento de dobrar e desdobrar, e certamente pode configurar-se como uma via de abordagem do estilo Rubem Fonseca, não apenas no romance em questão, mas também em vários outros, dentre eles, por exemplo, *Bufo & Spallanzani*, ou ainda *A grande arte*. Assim, uma espécie de febre barroca da palavra que é como imagem, em sua capacidade de sugerir o limite da literatura pela ostentação construtivista de tramas desdobráveis, ensaia o desenho do teatro ilusionista da interioridade. O texto em questão busca sugerir este efeito no romance *Diário de um fescenino*, em comparação com os relatos mencionados anteriormente.

Palavras-chave: Dobra, embuste, barroco

Abstract: The concept of the fold, developed in *The Fold: Leibniz and the Baroque* and understood as an “operative function,” that is, a kind of dynamics that mobilizes an infinite movement of folding and unfolding, can certainly serve as an approach to Rubem Fonseca’s style — not only in the novel under discussion but also in many others, such as *Bufo & Spallanzani* and *A grande arte*. Thus, a kind of baroque fever of the word, which functions like an image in its capacity to gesture toward the limits of literature through the constructivist ostentation of unfoldable plots, sketches the outline of an illusionistic theater of interiority. The present text seeks to suggest this effect in the novel *Diário de um fescenino*, in comparison with the aforementioned narratives.

Keywords: Fold, deception, Baroque

O conceito de dobra trabalhado no *Leibniz e a dobra* de Deleuze e entendido como “uma função operatória”, isto é, uma espécie de dinâmica que mobiliza um infinito movimento de dobrar e desdobrar, certamente pode configurar-se como uma via de abordagem do estilo Rubem Fonseca, não apenas no romance em questão, mas também em vários outros, dentre eles, por exemplo, *Bufo & Spallanzani*, ou ainda *A grande arte*. Assim, uma espécie de febre barroca da palavra que é como imagem, em sua capacidade de sugerir o limite da literatura pela ostentação construtivista de tramas desdobráveis, ensaia o desenho do teatro ilusionista da interioridade. Tal performance narcísica, numa inesgotável sede de malabarismos e efeitos, reúne motivos e temas em eixos interligados em que a reflexividade constitui a relação dominante. Desta forma, num jogo de espelhos, a dispersão do sujeito, na superfície da escrita, encena o escrever como eterno reescrever:

Todo mundo sabe como é um romance de formação. Eu estou com um na minha cabeça. A história de um jovem interessado em sua carreira profissional, mas também entusiasmado pelas mulheres com as quais se envolve, uma delas casada com o seu melhor amigo... Boa trama, não? Fácil, não é? O problema é que Flaubert já escreveu isso, eu escrevi acima um resumo de *A educação sentimental*. Se eu mudar os nomes, os acontecimentos ... as pessoas vão perceber? Claro que não. Acho que vou escrever uma coisa assim, tudo já foi escrito mesmo. (Lembrar-me de deletar esse trecho depois). (Fonseca, *Diário* 83)

Em torno desse principal motivo, o escrever como reiterar o já escrito por outrem, de maneira consciente ou inconsciente, ou seja, a relativização do conceito de autoria, alinham-se vários outros submotivos como, por exemplo: a importância do aspecto comercial na trajetória do escritor, a distância crítica em relação ao leitor, a convicção acerca da verdade como construção, a preferência pela gente de vida comum na confecção das intrigas, o atravessamento entre gêneros literários, bem como sua mistura, na composição dos romances, a autenticidade como máscara.

Já em *Bufo & Spallanzani*, a problemática da dobra se insinua desde o nome do protagonista: Gustavo Flávio, o duplo de Gustave Flaubert. Sua trajetória ecoa

a constante da investigação literária concretizada em *A grande arte*, já que seu narrador, que o concebe como memórias e o realiza, sobretudo, como romance policial, encarna a condição de escritor profissional na encruzilhada com a impostura e a marginalidade. Gustavo Flávio, além de ser o duplo do célebre escritor, é também o duplo do personagem Ivan Canabrava—o assassino internado como demente no Manicômio Judiciário. Depois de fuga triunfal, ele esconde-se por dez anos, em Iguaba, e reaparece, famoso, como o escritor Gustavo Flávio. Entre bandido, ilusionista e autor, Ivan adota a máscara literária como eventual solução para o quiproquó de sua vida e elege Flaubert—Gustave Flaubert—como horizonte mitológico e respeitável justificação. Mulato, um metro e noventa de altura, mais de cem quilos, este narrador sátiro, glutão e trapaceiro também escreve poemas, peças teatrais, romances policiais e histórias de amor escabrosas e folhetinescas.

Também Rufus, o “escritor de um nome só” (109) de *Diário de um fescenino*, tem características muito semelhantes. Sátiro, gaba-se bastante de seu incansável donjuanismo. Coleciona várias mulheres simultaneamente, chega, inclusive, a manter relacionamentos paralelos com mãe e filha e, conforme palavras suas, “aceita a pecha de volúvel” (43). Igualmente é autor de livros melodramáticos e sensacionalistas, com títulos esdrúxulos, como, por exemplo, *Carrossel lúbrico*. Além disso, é “considerado por muitos um autor obsceno”, embora, por cinismo, se confesse um moralista (117).

Ademais, compartilha de uma visão alargada de escrita literária, em sua ambígua contiguidade com a vida, da mesma forma que Gustavo Flávio confundia confissão com fantasia. Por sua vez, Rufus recorre a imaginosas estratégias para designar de maneira enviesada sua relação com a literatura, a partir de síndromes. Inicialmente, a de Zuckerman, personagem de Philip Roth, cujas criações ficcionais eram confundidas pelos leitores com sua vida particular. Em seguida, a de “Bartleby, sintoma mórbido de inspiração melvilliana, que paralisa os escritores fazendo-os renunciar à literatura” (148). E, por fim, a de Bulhões Pato, que considera a recepção persecutória de determinados leitores, aptos a projetarem-se em determinados personagens literários, como caricaturas de si mesmo (154).

Da mesma forma que Gustavo Flávio, ao escrever como memórias seu romance policial, Rufus, ao inspirar-se, entre outros, em *A educação sentimental* de Flaubert, mistura seu *Bildungsroman* com a escrita íntimo-privada de um diário.

Ambos os narradores-autores, embusteiros, movendo-se na trilha do despiste, confundem escritura e fingimento, aventura e trapaça, investigação e falcatura.

Como já se observou (Sabino), a matriz de composição deste tipo de identidade multifacetada se constitui em Mandrake,¹ o detetive-advogado, apropriado à cultura de massa.

A seleção destes dois romances—*Diário de um fescenino* e *Bufo & Spallanzani*—como dobras do mestre Flaubert também tem a ver com a construção dos seus protagonistas como personagens absolutamente inconfiáveis. A técnica da literatura como despiste burla com o leitor, ao encarnar a síndrome do desdito. Ou seja, a cada passo, toda afirmação merece um retoque ou desmentido. O exemplo de Byron é então invocado na explicitação do jogo de espelhos da metaficção, ou ficção autoduplicada, que, assim sendo, se põe na encruzilhada intertextual:

Byron anotou no seu diário: “Só Deus sabe as contradições que este diário pode conter. Se sou sincero comigo mesmo (infelizmente mente-se mais para si do que para os outros), cada página deve invalidar, refutar e inteiramente repudiar a que a antecede”. Neste meu diário, ainda que nele exista a mesma discrepância anotada pelo Byron, não estou mentindo para mim mesmo nem para os outros. Posso mudar de página para página, parecer confuso, mas acredito que meus contrastes e contradições se equilibram—assim é o mundo e o ser humano. (Fonseca, *Diário* 167)

O autodesmascaramento constante funciona como provocação ao leitor, pelo desfile de inumeráveis citações, configurando um diário fictício, cujo enredo frouxo de aventuras eróticas se revela gradativamente como pano de fundo, cenário para a performance exibicionista.

Nesse sentido, a inflexão ensaística do romance de Rubem Fonseca, ao contrapor a veleidade de um romance de formação, apenas mencionado, à rotina

¹ Conforme bem o observa Sabino: Mandrake é o codinome do advogado criminalista Paulo Mendes, que surge pela primeira vez na obra de Rubem Fonseca, no conto “O caso de F. A.” do livro *Lúcia McCartney* (1967). Mandrake é o nome do mágico, personagem de história em quadrinhos, criado, em 1934, pelo escritor Lee Falk e desenhado por Phil Davis.

de um diário falseado, certamente sublinha a vaidade do narrador. Afinal, a bipolaridade entre um romance com pretensões de exemplaridade, contando a formação e o amadurecimento de um protagonista, e a escrita de um diário pelo suposto autor do *Bildungsroman* alimenta expectativas voltadas a um empenho de progressivo amadurecimento autorreflexivo. Entretanto, a abertura do romance pseudo diário não poderia ser mais corriqueira. Desde o primeiro dia do ano—quando o narrador, na primeira linha, anuncia a sua disposição ao registro diário—apresenta um cotidiano banal de conquistas amorosas, entremeado por ligeira referência ao passado familiar.

Um pouco mais adiante apenas, o narrador confessa sua nova decisão, em meio ao interesse maior em discutir sobre a roupa íntima feminina: “Estou treinando o discurso indireto flaubertiano, é assim que está sendo planejado o meu *Bildungsroman*, meu romance de formação. Voltando ao assunto da roupa interna feminina” (35). Logo adiante, em 18/01, a queixa sobre a vida tumultuada, pelo convívio entre duas mulheres ciumentas, dá lugar a um envergonhado comentário sobre o receio de que o jogo de xadrez da empulhação feminina atrapalhe a escrita do *Bildungsroman*.

Em seguida, no dia 02/02, a discreta menção do novo livro aponta planos grandiosos e/ou uma súbita mudança de padrão:

Esse meu novo livro não terá, como os outros que escrevi, personagens infelizes enredados nas vicissitudes cotidianas. Será inflado com detalhes de um episódio importante da história universal, terá muitas páginas—os leitores gostam de romances grossos, nem que seja para apenas colocar na estante—como o José e seus irmãos, do Thomas Mann. O oposto do que estou escrevendo aqui nesse diário chinfrim. (43–44)

A alusão à tetralogia *José e seus irmãos* de Thomas Mann (1933–1943), que apresenta a história da Alemanha em transição para o Nazismo, pela grandiosidade do empreendimento, é bastante cínica. Tal obra-monumento, num estilo paródico, apela também para outros gêneros como o romance histórico e o romance de formação. No seu primeiro volume apresenta José, num romance mítico, comparado a Tamuz, um deus egípcio ressuscitado. A tetralogia também foi vista como pastiche do *Anel do Nibelungo* de Wagner. Trata-se de uma narrativa

prolífica, repleta de reviravoltas, ambientada em torno de 3000 AC, e narrada com muita ironia.

A riqueza de elementos da tetralogia, em sua mobilização do mito bíblico para tratar dos impasses da Alemanha, na contemporaneidade de Mann, está no extremo oposto ao “diário chinfrim”, em seu pífio registro da volubilidade do narrador fescenino que, narcisisticamente, procura ou finge minimizar-se para vir a ser valorizado.

Por outro lado, a intenção da escritura de um *Bildungsroman* compreendido como “história de jovens que passam pelas experiências da vida para conquistar independência de foro íntimo” (Carpeaux 13) não tem nada a ver com os interesses mesquinhos de um narrador mais preocupado com a própria subsistência do que com o trabalho artesanal da literatura. À semelhança de Gustavo Flávio, também Rufus precisa de dinheiro.

Escrevo para ganhar dinheiro. Agora não ganho, ganhei quando não escrevi para ganhar dinheiro, essa é a ironia. Meu editor vive me perguntando: ‘E o novo livro? ‘Está a caminho’, respondo. Neste momento, ele está pensando que estou escrevendo um novo livro que seja igual ao meu primeiro livro. O único que vendeu muito. Mas eu não estou. (p. 68)

Em mais uma referência ao *Bildungsroman*, o narrador que agora “escreve para viver” (139) estica o assunto e se detém em Balzac e, como não podia deixar de ser, também em Flaubert:

Há escritores que escrevem para viver, como Balzac, e outros vivem para escrever, como Flaubert. Depois que escrevi esses dois nomes, lembrei-me que o primeiro dizia que a sua capacidade de escrever dependia de quanto esperma mantivesse no corpo enquanto se dedicava à literatura; e que o segundo afirmava que desperdiçar uma onça de esperma fatigava mais do que perder três litros de sangue. (139)

Paradoxalmente, pode-se inferir que a obsessão de Rufus pela alta literatura e, sobretudo por um de seus exemplos basilares, imobilizasse sua capacidade de

produção. É como se Flaubert se tornasse o seu eu-ideal, e não tivesse podido se constituir a partir da dinâmica do ideal do eu, cuja busca, aliás, caracteriza o processo de aprendizagem do *Bildungsroman*. Mas, certamente, pode-se tentar inverter o argumento e pensar na importância de Flaubert para esses narradores de Rubem Fonseca, em relação a alguns postulados de Italo Calvino sobre os clássicos. Num deles se diz o seguinte: “O ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (13). Um outro define um clássico como “equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs” (Calvino 13). De certa forma, talvez seja isso mesmo. A influência dos clássicos, na medida em que provoca e penetra fundo, pode ser tão aguçada como um *insight* que assusta pela magia da revelação tão plena e instantânea que, súbito, se torna óbvia. Por isso, em outra passagem desse admirável artigo, Calvino acrescenta: “É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (15).

Assim, no discurso de Gustavo Flávio e Rufus desfilam, em tom casual, os mais diferenciados assuntos e tolices, mas, volta e meia, desponta Flaubert como um ponto de fuga distante, mas obsessivo. Em meio a toda tagarelice, a busca pelo próprio rosto se faz como viagem e contraponto de sucessivas citações. É por meio da releitura do outro e da colagem de textos que a interioridade se desenha como percurso.

A interioridade trata-se de uma dobra que não tem fim, por estar teimosamente dando voltas em torno de si mesma, ainda que com variações. Nesta progressão o solilóquio do personagem Rufus desdobra-se em duas citações latinas altamente implicadas e colhidas em duas entradas do diário, a de 03/09 e a de 28/09. A primeira traduz-se como “Nada sabe quem não sabe de si” (*Ne quidicam sapit qui sibi non sapit*) e a segunda, como “Escrever não tem fim” (*scribendi nullus finis*). Perfaz-se aqui a contracena do personagem-narrador fitando a dinâmica de sua autoria. O que, aliás, configura um modo de construção bem típico do autor empírico Rubem Fonseca, nas múltiplas variantes de sua extensa obra.

A busca de si por meio de muitos outros vai cumprir a investigação como processo, na procura de um sentido para os acontecimentos. Por outro lado, a investigação se desdobra no espetáculo de uma dupla confissão: à personagem Minolta, cujo nome, no *Bufo & Spallanzani*, batiza também a marca de uma manufatura de câmeras; e a confissão ao diário, no *Diário de um fescenino*.

Cria-se, desta forma, um intercâmbio triangular entre as faces do escritor que finge, do detetive que investiga e do marginal que confessa seus embustes, entre sucessivos desditos. A figura da culpa, nesse contraponto entre tais personas, reiteradas e recorrentes na literatura de Rubem Fonseca, termina por transformar a literatura numa espécie de duplo da vida como embuste:

Um comediante, é isso que é o sujeito que escreve um diário ... O que sinto é uma consciência de mim mesmo que me faz experimentar a angosse referida pelos existencialistas ateus, como Sartre. Isso será causado por eu estar escrevendo este meu auto-retrato disfarçado de diário? Estarei, inconscientemente, escrevendo este diário para descobrir quem sou, trazer à tona os crimes que cometi, como o assassinato de Elizabeth, para encontrar um sentido para a minha vida? O mesmo impulso que leva o poeta a escrever poesia? (200)

Observe-se que também Gustavo Flávio, em sua contracena com as lentes de Minolta, confessa que, a pedido de sua amante Delfina, então doente terminal, comete o seu assassinato.

Cada romance sempre projeta um percurso resolvido como reescritura, pela letra da escrita em sucessivos questionamentos metaliterários que também se traduzem na deriva erótico-sentimental de sucessivos *affaires* amorosos. Entretanto, tal compulsividade de aventuras absurdas e verbosidade ensaística remete sempre ao mesmo. Os personagens não se renovam. Ao contrário, obsessivamente repetem infinitamente os mesmos sintomas.

Em outra ocasião, referindo-me especificamente a *Bufo & Spallanzani*, denominei esta reiteração de “heteronomia em abismo ou espelhada”. O exercício desenvolvido deste “estilo estilizado”, em que o “modelo de gênero” prevalece, transforma tudo em espetáculo: a emoção em histrionismo, o amor em sexo e trapaça, a experiência em simulacro.

Nesse sentido, cada identidade inventada desdobra-se em múltiplas primeiras pessoas que narram no presente, obliterando a própria consistência do ato de narrar, em proveito de uma transparência imediatista e dramática. Como se a palavra não possuísse nenhuma densidade e apenas servisse de suporte à sucessão

das cenas apresentadas de chofre, sem nenhuma mediação, à semelhança de um filme violento e brutal.

Assim, tais máscaras, ou os diversos narradores-personagens de Rubem Fonseca, permanentemente se autorremetem e dialogam. Essa espécie de inflação caricatural da identidade caracteriza, talvez, a síndrome mais enraizada na ficção do autor: o narcisismo como máscara do espontâneo. Nessa dinâmica, entre a fantasia de onipotência e o sentimento de extrema fragilidade, diante das circunstâncias, tais identidades narcísicas encontram-se sempre submetidas a uma espécie de fatalismo, que as impede de autonomia e as submete à ordem dominante.

Nessa progressão, o desenlace também reitera o mesmo vazio: Em *Bufo & Spallanzani*, é a dupla castração, a simbólica e a sexual, no final desalentado junto a Minolta. No caso específico de *Diário de um fescenino*, a crise da autoria encena a dinâmica paródica da errância do eu pela correlação entre as três síndromes apontadas pelo personagem-narrador—a síndrome de Zuckerman, a síndrome de Bartleby e a síndrome de Bulhão Pato. A síndrome de Zuckerman refere-se especificamente a um tipo de leitura em que o receptor considera a ficcionalidade da obra como o retrato da vida do autor. Ou, como a define o próprio criador do personagem, o escritor Philip Roth: “Talvez seja devido à intensidade com que minha obra focalizou os dilemas autorreveladores de um único protagonista, cuja biografia, em certos detalhes óbvios, se superpõe à minha, é que, por isso, muitos supõem que ‘eu’ seja ele” (237).

No entanto, John Updike, outro importante escritor norte-americano, amigo de Roth, desmente tal tipo de leitura: “Roth está inventando o que parece ser um *roman à clef*, mas não é” (Roth 237). Segundo Roth, a ficção se origina dessa condição única de escrutínio. Para ele, um romancista é “um fingidor por profissão” (205):

O escritor é um ator que desempenha o papel em que se crê mais competente, em particular quando veste a máscara da primeira pessoa do singular. Essa talvez seja a melhor máscara de todas para exibir um segundo eu.... A literatura não é um concurso de beleza moral. Seu poder advém da autoridade e audácia com que a personificação é executada, o que conta é a crença que ela inspira. (206)

A síndrome de Bulhão Pato (1828–1912) se deve a um poeta, ensaísta e memorialista português cujas memórias, “escritas em tom íntimo e nostálgico, são interessantes pelas informações biográficas e históricas que fornecem, retratando o ambiente intelectual português da última metade do século XIX” (“Raimundo”). Sua biografia o celebrou pelo fato de ter sido caricaturado por Eça de Queirós, num personagem de *Os Maias*. No entanto, o portal *RTP Ensina* afirma que, hoje, seu nome é citado em decorrência de “uma receita de amêijoas preparada em sua homenagem”. O portal ainda acrescenta sobre a figura:

Consta que o personagem Tomás de Alencar—poeta ultraromântico, falso moralista, crítico das modernidades e defasado do seu tempo—criado por Eça de Queirós, se baseou em Bulhão Pato, e a suspeita alimentou os debates culturais da época, colocando ambos em confronto aberto.... O autor era, no entanto, mais conhecido pelas suas receitas de caça, com as quais recebia amigos e convidados.

No que tange ao *Diário de um fescenino*, tal leitura caricatural de um determinado personagem criado pela ficção pode ser atribuída a uma das amantes de Rufus, a mãe de Clorinda, outra das suas várias namoradas. Depois que ela toma conhecimento do envolvimento simultâneo do autor do diário com ambas, Virna, por vingança, resolve denunciar Rufus por tê-la “estuprado repetidas vezes” (163). Tal atitude do despeito feminino vai enrolar o autor num *embroglio* na Justiça que, afinal, se resolve bem.

Por fim, a síndrome de Bartleby, dentre as outras, talvez seja a mais fatal, uma vez que tem um corrosivo valor dissuasório. O conto melancólico é uma joia de simplicidade narrativa na apresentação do “desdém calmo e velado” (Melville 45) pelo mundo desse humilde personagem, em sua demissionária trajetória até a morte. Sua atmosfera de “desmaiada desesperança” (78) contamina o leitor porque, como o reconhece o narrador-personagem, “a piedade não raro é uma dor” (43). A síndrome de Bartleby aponta para a capitulação, aspira à “suave e cadavérica” (46) desistência de tudo e de todos. No caso em questão, o ofício de Rufus, o escritor-narrador-personagem de *Diário de um fescenino*, em sua labuta na escritura do

altissonante *Bildungsroman* significa a reduplicação do *Dead Letter Office*, o Departamento de Cartas Mortas, o antigo emprego do escrevente:

Aprendi alguma coisa com as agruras, as humilhações, as ofensas que sofri? Certamente. Creio que aprendi ainda mais escrevendo este diário.

O telefonema que recebi foi da Clorinda. Combinamos passar o réveillon juntos.

Bildungsroman: que coisa mais boba. (253)

Esse término em tom de blague faz ressoar os acordes melancólicos da última fala de Gustavo Flávio à Minolta. Lamentando a própria castração, e após o apagamento do seu último romance, comenta o personagem:

“Está vendo?”, eu disse desanimado, “Você também acha que eu me tornei um eunuco”.

“Deixa de ser bobo”.

“Nós homens não podemos dar outra coisa ao mundo senão um pênis duro. Mas vocês mulheres criaram tudo, o fogo, a roda, a cerâmica, a agricultura, a cidade, o museu, a astronomia, a moda, a culinária, o prazer, a arte (v. Mumford). A única coisa que os homens têm é o pau duro. E nem isso eu tenho mais. (*Bufo* 332)

Tais desenlaces de escritores que não mais escrevem, mais grave no romance de 1985, e mais leve no de 2003, certamente são passíveis de sugerir a noção de homem supérfluo, criada pela obra de Ivan Turguêniev,² e comum a ambos os protagonistas de Rubem Fonseca. A sensação de inutilidade, de não se sentir apto ao que quer que seja, tão característica do homem supérfluo, pode dever-se a uma fraqueza pessoal que, combinada a um certo desajuste diante do contexto no qual os personagens se inserem, resulta nessa espécie de apatia ou de indisponibilidade à ação. No que tange a Rubem Fonseca, Sabino, em seu artigo de 2018, faz menção a uma rara entrevista concedida pelo autor, na qual ele declara:

² *Diário de um homem supérfluo* de Turguêniev constitui uma obra relevante na história da literatura russa. Nele aparece, pela primeira vez, o termo “supérfluo” para clarificar um tipo da grande prosa russa do século XIX, que, neste autor, passa a constituir a sua mais elaborada versão intimista.

estamos vivendo na colônia penal de Kafka. Mas, como a oferta de entretenimento, psicofármacos e estupefacientes é imensa, não nos damos conta disso.... Às vezes me sinto como se estivesse preso num gigantesco parque de diversões, um zoológico humano”.

Esta sensação de encarceramento, de certa forma, subsiste na inaptidão de seus personagens-escritores a usarem as respectivas “armas de papel” e optarem pelo “gigantesco parque de diversões”. Daí eles preferirem, com recorrência, questionar a noção de autoria e, assim, divertirem-se com o embuste do não compromisso, e o escape da saída cínica e da dicção humorística irresponsável.

Obras citadas

- Calvino, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin, Companhia das Letras, 1993.
- Carpeaux, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Faro Editorial, 2013.
- Dias, Ângela Maria. “A (obs)cena narcísica em *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca.” *Terceira margem: Ficção e ideias*, vol. 7, no. 9, 2003.
- Fonseca, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Francisco Alves, 1985.
- . *Diário de um fescenino*. Companhia das Letras, 2003.
- Melville, Herman. *Bartleby, o escrevente*. Tradução e notas de Eloise de Vylder, Via Leitura, 2017.
- “Raimundo António de Bulhão Pato.” *Wikipédia*, 27 jan. 2026, https://wikipedia.org/wiki/Raimundo_António_de_Bulhão_Pato.
- Roth, Philip. *Por que escrever? Conversas e ensaios sobre a literatura (1960–2013)*. Tradução de Jorio Dauster, Companhia das Letras, 2017.
- Sabino, José Feres. “Rubem Fonseca: Modalidades de encarceramento.” *Estudos avançados*, vol. 32, no. 92, 2018.

Dias
