

COMPROMISSO SECRETO COM A ORDEM: OS PRIMEIROS PASSOS DE RUBEM FONSECA

Luis Alberto N. Alves

Eu fui um dos homens de empresa que participou da Fundação do IPES. Digo homem de empresa porque era o meu trabalho na ocasião; eu ainda não era escritor, como a matéria publicada sobre o assunto nos jornais pode dar a entender. Meu primeiro livro foi editado em 1963. Em 1964, logo após a revolução, eu saí do IPES. Na época eu não era conhecido como escritor nem no mundo empresarial nem fora dele.

Rubem Fonseca¹

Quando ainda debutava nas letras, o talento de Rubem Fonseca já era conhecido no mundo dos negócios, como alto executivo da Light e um dos mais ativos dirigentes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais,² que ajudou a fundar. A disciplina com que realizava as tarefas que lhe eram confiadas prova sua fidelidade ao ideário privatista e anticomunista que marcou o IPES. A busca obstinada da perfeição que tanto assombrava seus pares não tardaria a ser percebida por seus primeiros críticos, que notaram na composição de seus enredos e personagens um intenso esforço de originalidade. No final da década de 1960, depois de publicar seu terceiro livro, resenhistas e cronistas saudavam entusiasticamente os primeiros passos do estreante, mas, de outra parte, lamentavam o círculo restrito de leitores. As revistas dedicadas à literatura desse mesmo período praticamente o desconhecem. Poucos sabiam de sua condição de homem de empresa.³ A boa acolhida de seus livros, em fins da década de 1960, não foi suficiente para assegurar sua visibilidade no campo literário, fato que só ocorreria, em escala verdadeiramente nacional, com a publicação de *Feliz ano novo* (1975).⁴

Essa obra marca o ponto alto de sua prosa experimental, que vai de *Lúcia McCartney* (1967) até *O cobrador* (1979), cujo conto homônimo não fica devendo em ousadia às narrativas anteriores que Bosi batizou brutalistas.⁵ Daí, talvez, a tendência a relegar seus dois primeiros livros, isto é, *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965), a um segundo plano, como se eles não contivessem mais do que indícios daquilo que o escritor desenvolveria mais tarde, como se tivesse predestinado desde a estreia a ser o principal representante da estética brutalista. Se em suas duas primeiras incursões já estão praticamente lançadas as bases de seu programa artístico, não é menos verdade que cada etapa de sua trajetória guarda surpresas que o mais fiel de seus leitores não é capaz de supor. O brutalismo é uma delas.

No momento em que escrevia seus primeiros livros o país passava por um período de grande turbulência social, marcado por um debate ideológico sem precedentes em nossa história. Natural, portanto, que em épocas de tão intensa polarização o cidadão bem informado, como é o caso de Fonseca, tome partido de um dos lados do conflito. Não custa lembrar que os três primeiros livros vieram a lume, respectivamente, em 1963, 65 e 67.⁶ Em outros termos, sua primeira coletânea de contos foi publicada um ano antes do golpe; a segunda, no ano seguinte; e a terceira coincide com os enfrentamentos de rua e a radicalização política, interrompidos à força após a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Nessa mesma época, Rubem Fonseca, conforme dito antes, foi um dos mais destacados diretores do IPES, exercendo cargos importantes na Direção Executiva⁷ – instância máxima do instituto –, além de ter acumulado outras funções de grande relevo, como os setores de publicação e divulgação de projetos. “Eu atuava na área de estudos e divulgação de projetos”, admite o escritor.⁸ Ao longo de toda a existência do instituto (1962 a 1972), Fonseca se ausentou por um curto espaço de tempo, não ficando totalmente claro o motivo de seu afastamento. Mas seu nome continuou a figurar em vários documentos, além de ter participado de reuniões da diretoria no ano de 1967, por exemplo. Sem contar que foi, em 26 de março de 1968, reconduzido à diretoria por seus pares em votação unânime.⁹ Se não bastasse, Fonseca também é um dos signatários da ata de dissolução do IPES, datada de 29 de março

de 1972.¹⁰ A documentação existente (além de depoimentos de ilustres ipesianos) mostra que Rubem Fonseca teve uma participação muito ativa no IPES. Em todo esse período, revelou-se um zeloso dirigente, que se dedicou de corpo e alma à destituição do presidente João Goulart, além de ter colaborado, na qualidade de diretor do instituto, na elaboração do plano de ação do governo ditatorial de Castelo Branco.¹¹ A redação final dos principais documentos do IPES ficava a cargo de Fonseca, daí a qualidade superior dos textos ressaltada por importantes ipesianos em depoimentos insuspeitos.¹² Chama atenção como essa experiência de uma década tem sido relegada, ao passo que sua curta atuação como comissário de polícia, que durou pouco mais de um ano, é constantemente evocada para explicar enredos e personagens. É conhecida a recorrência com que policiais, detetives, delegados, comissários e mesmo advogados (lembrando que Fonseca militou também por pouco tempo na carreira) comparecem em suas estórias. Até aí, tudo bem. Mas por que razão sua militância de classe tem sido subestimada?

Ao contrário do que costuma alegar, Rubem Fonseca escreveu seus primeiros livros quando militava ativamente no Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. Contrariando todas as evidências, o escritor parece mais empenhado em dissociar as duas atividades (vide epígrafe), descreditando qualquer tentativa de aproximá-las. Por que será? A precisão de sua prosa, que se intensificou com o tempo, estimulou a comparação com a linguagem típica dos roteiros cinematográficos. A associação, no entanto, se manteve no plano das generalidades. A ninguém ocorreu verificar no texto literário a parte devida à sua experiência ipesiana. De fato, o IPES foi o principal laboratório de criação de Fonseca.¹³ Foi no interior do instituto que acompanhou de perto a elaboração dos roteiros dos quatorze filmes ali produzidos com pesada propaganda anticomunista.¹⁴ O próprio Fonseca admitiu, recentemente, que são de sua lavra dois desses roteiros.¹⁵ Seu envolvimento continuaria na revista *Veja*, onde atuou como crítico de cinema. Seu nome consta na lista dos colaboradores de 11 de setembro de 1968 (número de estreia) a 11 de dezembro do mesmo ano. Como se pode notar, o interesse do escritor pelo cinema é muito antigo. Os especialistas ainda não se deram conta desse fato. Há pelo menos duas explicações para isso: em primeiro

lugar, o desconhecimento de sua atuação no instituto; em segundo lugar, os que conhecem, ainda que vagamente, imaginam que seria uma insensatez pular a cerca do que imaginam genuinamente estético. Ao contrário, penso que está na hora de destravar a conversa.

Ora, o trânsito de Rubem Fonseca nas altas esferas do poder lhe facultou estreito contato com lideranças empresariais e eclesiásticas, além da intimidade com militares influentes no regime, como foi o caso de Golbery do Couto e Silva.¹⁶ É claro que nada disso importa se toda essa familiaridade com o “andar de cima” não puder de algum modo ser estudada em seus textos. Como foi dito antes, há um consenso de que seu passado como comissário de polícia está registrado em muitos de seus livros. Resta provar o peso de suas atividades golpistas para a economia do regime narrativo, ou seja, como aquelas atividades estão internalizadas na composição. Não basta dizer que o autor é de direita se sua posição de classe não for identificada como um dispositivo acionado pela e na prosa, de modo a se poder falar em um “*princípio de generalização* que organiza em profundidade tanto os dados da realidade quanto os da ficção”,¹⁷ enfim, uma objetividade formal que demanda a presença do crítico. Será que uma investigação dessa natureza diminuiria sua glória como um dos mais importantes ficcionistas da literatura brasileira contemporânea ou, pelo contrário, seria apenas um modo de avaliar, objetivamente, seu prestígio? A postulação é justa, embora nem sempre seja compreendida, principalmente porque se baseia na ideia de forma objetiva, que prescinde tanto da intenção quanto da autoridade do autor, dentro ou fora da obra. Para quem deseja enxergar além do que é imediatamente visível, a noção de forma objetiva desafia a inteligência e a sensibilidade do crítico a buscar os *nexos estruturais da matéria brasileira*, tais como, “o sistema de relações sociais, pontos de vista, registro de dicção etc., que foi engendrado pela história do país”, sobre os quais o escritor trabalha, com maior ou menor consciência, com maior ou menor proficiência estética.

Rubem Fonseca é um dos poucos escritores brasileiros que consegue explicar a sua obra e discutir a arte em geral com razoável poder de convencimento. Suas posições a respeito inundam seus livros. Ele também acompanha de perto a recepção de sua obra e não parece in-

clinado a abrir mão de sua autoridade, disputando com os leitores e os especialistas a melhor maneira de proceder à leitura. Estes, ao menos até aqui, não se sentiram incomodados com a ingerência, se é que assim entenderam a manifestação do autor. Muito menos cogitaram que nessa intromissão pudesse haver um cálculo. No final das contas, prevaleceu mesmo o argumento da *autoridade* sobre o conformismo da crítica, retardando assim a busca das mediações entre experiência artística e prática política, sugeridas anteriormente, matérias que permanece(ram) estranhas entre si.

O problema da filiação ideológica, que Fonseca a muito custo se digna comentar, nunca chegou a despertar grande interesse. Por mais que se conceda que não seja propriamente isso que vai determinar o alcance crítico da obra, subestimar as preferências práticas do autor não tem sido boa ciência. Como se sabe, há muitos casos em que artistas conservadores deixaram registrados em seus textos depoimentos ricos e contundentes sobre sua época. Desnecessário enumerar exemplos. É conhecida a admiração de Marx por Balzac, um monarquista em plena ascensão da República.¹⁸ O mesmo raciocínio pode ser aplicado a Machado de Assis, que, longe de ser um rebelde, deixou a obra de maior teor crítico acerca de nossa formação social. Que os conservadores de hoje se mostrem empenhados em disputar seu legado só mostra que os interesses de classe não cessam nos embates econômicos e na justificativa do *status quo*.¹⁹ Seu prolongamento no debate estético – tradicionalmente trincheira de posições progressistas e vanguardistas, com forte presença da esquerda – mostra apenas que a literatura é um campo em permanente disputa. Na década de 1960, sobretudo nos primeiros anos da ditadura até o AI-5, a esquerda, nunca é demais dizer, manteve uma surpreendente supremacia nessa esfera.²⁰ O regime recém-instalado não teve como alterar a correlação de forças no campo artístico, à diferença do controle que exercia sobre as instituições e o modelo de acumulação. Era difícil para um sujeito atento manter-se indiferente ao curso da história, que estimulava os artistas, os intelectuais, os jornalistas e os cidadãos em geral à tomada de posição frente ao destino histórico que marchava à sua frente. Isso explica a repercussão de obras de alto teor opcionista como *Quarup*, *Pessach* e *Terra em transe*, que pau-

taram o debate no ano de 1967. Em Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Glauber Rocha, consciência de classe, engajamento, sacrifício e revolução formavam uma constelação de assuntos, que circulavam diariamente na imprensa, no rádio e na televisão, alimentando as mais vivas polêmicas, principalmente porque a recente derrota da esquerda era tratada com indisfarçável espírito de autocritica. Seus personagens – pela ordem, Padre Nando, Paulo Simões e Paulo Martins –, viviam em suas figuras os impasses da época e anunciavam o início da resistência armada à ditadura.

Se nesses autores as questões cruciais do tempo tomavam uma dimensão verdadeiramente dramática, o mesmo não se pode dizer dos primeiros livros de Rubem Fonseca, aparentemente distantes desse temário, priorizando antes a captação da cena cotidiana, a solidão e a falta de comunicação entre os indivíduos.²¹ Cada um desses temas era explorado setorizadamente, sem referência explícita ao movimento geral da sociedade, de sorte a não encorajar uma aproximação dessa natureza, diferentemente de seus colegas de ofício, que mergulhavam fundo no debate da época. Até onde sei, nenhum de seus primeiros críticos ousou relacionar seus enredos com o que então se passava no país. À exceção de uma observação feita anos depois, e mesmo assim muito discretamente, na orelha do romance *O caso Morel*, cuja primeira edição data de junho de 1973. Segundo Álvaro Pacheco, seu editor à época: “No momento [Rubem Fonseca] está trabalhando em outro romance denominado *A nova Revolução*, que a Artenova publicará em dezembro próximo”. Conforme sabemos, a segunda experiência do escritor no gênero romanesco ocorreria somente dez anos depois, com *A grande arte* (1983). Antes disso, ele publicou duas coletâneas de contos: *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Nenhuma referência, portanto, ao aludido romance anunciado pelo editor, embora seu lançamento estivesse previsto para seis meses depois, ou seja, dezembro de 1973, pela mesma Artenova. O que teria acontecido nesse meio tempo para que o escritor abandonasse o projeto? Em que gaveta o escritor guardou os manuscritos desse anunciado romance, que nunca veio à tona?²² Teriam sido aproveitados nas incursões posteriores? A julgar pelo título, a alusão ao golpe de 1964 é a hipótese mais plausível, a exemplo do que outros

artistas vinham fazendo mesmo debaixo de uma censura feroz. Com o correr dos anos, informações como essas acabam se perdendo. Tanto é verdade que ninguém se interessou em averiguar a pertinência do comentário de Álvaro Pacheco, que passou assim em brancas nuvens. Em suma, para quem deseja sentir os ecos das lutas sociais nos primeiros livros de Fonseca, certamente não será no assunto de primeiro plano que vai encontrar o tesouro perdido. Dito isso, fica a indagação: afinal de contas, é possível um escritor tão envolvido com um movimento que destituiu um Presidente da República manter sua criação artística livre das injunções políticas de seu tempo? Ainda mais que não foi um evento qualquer, mas um conflito que dividiu a sociedade ao meio e que por pouco não levou o país a uma guerra civil de desfecho inimaginável. A resposta, para quem quiser ver, está inclusive nas negativas do escritor, de que a epígrafe deste trabalho é apenas um exemplo.

Rubem Fonseca tem adotado uma orientação que à primeira vista desconcerta pela aparente rejeição dos compromissos firmados pela tradição realista (logo ele, tido e havido como o mais realista de todos!) tão bem formulados pelo velho Lukács.²³ Veja bem: mesmo em sua fase inicial – permeada pelo “tom oscilante do fantástico, [por] certo perfil cortázariano”, como apontou Lafetá,²⁴ além de certa concessão ao maravilhoso e mesmo à ficção científica – a preferência por um modo realista de narração já indicava um caminho a ser seguido. Sua conhecida predileção pelo submundo do crime, da prostituição e dos marginais de um centro urbano como o Rio de Janeiro confirmam a impressão que os críticos de primeira hora tiveram. Com um detalhe: a perspectiva do relato e o delineamento rigoroso da ação sugerem que as histórias não foram contadas com qualquer segunda intenção para além do que é imediatamente visível. Vejamos isso de perto.

Na seleção que preparou, em 1973, de seus melhores contos, intitulada *O homem de fevereiro ou março* (1973), Rubem Fonseca se reporta, já no título da coletânea, ao primeiro conto do livro de estreia, “Fevereiro ou março” (*Os prisioneiros*). O mesmo personagem protagoniza também, na qualidade de narrador, os contos “Força humana” (*A coleira do cão*) e “Desempenho” (*Lúcia McCartney*). A primeira das

curiosidades: em nenhuma das narrativas seu nome é revelado. Outro detalhe que chama atenção: ao organizar a coletânea, Fonseca tratou de colocá-los um após o outro, respeitando rigorosamente a ordem em que foram publicados em 1963, 65 e 67, respectivamente. Certamente, não estamos diante de mera coincidência. Nos três casos aludidos, sabemos apenas que se trata de um fisiculturista pouco dado a relações duradouras fora do ambiente da academia de ginástica. Em “Fevereiro ou março” o narrador (o tal homem de fevereiro ou março aludido no título da coletânea) se junta a um grupo de valentões para promover uma arruaça na véspera de carnaval. “Vamos acabar com tudo o que é bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer. Você topa?”, diz um dos personagens. Não há da parte do narrador qualquer censura à violência do gesto de seu colega. A força “humana” desmedida operada contra inocentes foliões indica que a violência não era estranha a seus primeiros escritos. A diferença está no contraste entre o modo de narração (preso ainda a certos resíduos *subjetivistas*) e a matéria narrada – distância que será encurtada nos livros posteriores, sobretudo os da década de 1970.

Em sua segunda aparição (“Força humana”), o mesmo personagem prepara-se para um concurso de fisiculturismo. No entanto, não consegue se adaptar à rotina de treinos exigida aos competidores e volta sua atenção para um jovem negro, que dança em frente a uma loja de discos, exibindo sua musculatura enxuta, quase perfeita: “a musculatura de seu corpo parecia uma orquestra afinada, os músculos funcionando em conjunto, uma coisa bonita e poderosa”.²⁵ Impressionado, o narrador resolve convidá-lo para frequentar a academia. Não demora muito e o negro começa a despertar a admiração do exigente treinador, que vê no novo aluno potencial para representar a academia no concurso de físico do ano. Enciumado com o desempenho de seu novo rival, começa a lhe fazer reparos: “ele tem quase tudo, só falta um pouco de força e massa”. O negro quis saber o que exatamente significavam essas duas palavras. Hipertrofiar a musculatura (ganhar massa) foi prontamente entendido. O sentido da palavra “força” permanecia um mistério. O narrador explica: “Força é força, um negócio que tem dentro da gente”.²⁶ Inconformado com a resposta, o desafeto se coloca à disposição para dirimir as dúvidas. Ao narrador não restou outra alternativa senão desafiá-lo para

uma queda de braço. Sua vitória sobre o oponente, como ele mesmo admite, foi conquistada a duras penas. Na verdade, só não foi derrotado porque o negro comemorou antes do tempo:

O crioulo respirava pela boca, sem ritmo, mas me levando, e então ele cometeu o grande erro: sua cara de gorila se abriu num sorriso e pior ainda, com a provocação ele grasnou uma gargalhada rouca de vitoriosos, jogou fora aquele tostão de força que faltava para me ganhar. Um relâmpago cortou minha cabeça dizendo agora! e a arrancada que dei ninguém segurava, ele tentou mas a potência era muita (...) e de maldade, ao ver que ele entregava o jogo, bati com o punho dele na mesa duas vezes.²⁷

A terceira aparição (“Desempenho”) é a mais dramática de todas. Dessa vez, protagoniza uma sangrenta batalha nos ringues de vale-tudo. Desde o início do combate, Rubão, o lutador adversário, aplica-lhe uma sequência de duros golpes. Nos momentos de lucidez, o narrador reconhece a astúcia do oponente, descreve pormenorizadamente suas gingas de corpo, o movimento sinuoso de seus braços e a precisão de seus punhos. Curiosamente, ele está mais incomodado com a reação da platéia, que toma partido de seu malfeitor. Logo ele que tinha sido até ali o queridinho dos torcedores. Aí reside sua ira, não poupando sequer seu treinador, Pedro Vaselina, que ameaça jogar a toalha caso ele não reaja à altura da tradição da academia. Vai para o quarto assalto desmoralizado, ao passo que seu adversário está seguro de si e certo da vitória. De repente, aproveita-se de uma imperícia de Rubão (equivalente à do negro que contou vitória antes do tempo) e consegue a tão esperada “montada” – posição em que um dos lutadores se apóia sobre o peito do adversário, como se estivesse sentado, mantendo os dois joelhos apoiados no chão. A situação é vantajosa, pois permite golpear o rosto de quem está em posição inferiorizada. O narrador não desperdiça a oportunidade de descarregar toda sua cólera, massacrando Rubão impiedosamente até seu desfalecimento. Ele só cessa de bater com a intervenção do árbitro, que interrompe a luta e ergue seu braço em reconhecimento do triunfo. Agora, a platéia já não o hostiliza mais. Em sinal de agradecimento, o vencedor se curva “enviando beijos para

os quatro cantos do estádio”. A reconciliação com a platéia marca o desfecho anticlimático do conto.

A visibilidade da cena tem levado alguns estudiosos a concluir, com relativa pressa, que o hiper-realismo da descrição aposenta de vez a representação de tipo realista, baseada na tradicional relação essência/aparência, uma vez que o “mundo [fonsequiano] é o da superfície”.²⁸ À primeira vista, tudo parece confirmar a hipótese. Todavia, se o leitor não se conformar com o que lhe é permitido ver e, em um lance de repentina independência, se achar no direito de ir além do horizonte imediato da narração, provavelmente vai notar que aquela cena não é toda realidade. Ao duvidar da autoridade do narrador, estará a meio caminho de perceber que a estratégia do conto é, justamente, manter a atenção voltada para a luta, da qual pouco se afasta, exceto por uma ou outra referência a um elemento externo, como a evocação de sua namorada (Leninha) e os preparativos que precederam o combate. Perceberá também que o deslocamento é tão célere, que o foco da narrativa praticamente se mantém inalterado, isto é, concentrado no âmbito do combate. A precisão do relato chega também às frases elaboradas de modo sucinto. Lafetá acertou ao dizer que se trata de uma “linguagem quase de relatório”. Só não se interessou em saber de onde vinha essa inspiração. Ela se presta para criar a ilusão de que é uma narração em tempo real. Com efeito, não se trata propriamente de inexistência da relação essência e aparência, que do ponto de vista dialético é uma extravagância. Melhor seria perguntar por que razão o escritor limita o essencial à superfície, dando a impressão de que além dela nada haveria de relevante que devesse suscitar a curiosidade do leitor. Aliás, a força do conto está, justamente, na parcialidade da representação, que seleciona, delimita e exclui – e não em uma suposta fidelidade ao real fenomênico. À maneira positivista, Rubem Fonseca limita o âmbito da narração ao *fato*, como se este prescindisse de *relações* que o impelisses para fora dele mesmo.

Outro aspecto importante: os personagens parecem se esconder no anonimato, que, seja dito, não se restringe a esses contos. Seja como for, graças a ele os personagens se preservam da curiosidade alheia, inclusive a do leitor. Fato que não se resume aos narradores, mas alcança a periferia do enredo, contaminando inclusive os tipos secundários. Basta

lembrar o misterioso empresário de “Lúcia McCartney”, que surge e desaparece sem deixar rastros, hipnotizando a jovem garota de programa que se encanta com seu discreto charme. Lafetá foi o primeiro a notar nessa artimanha um “paradoxo interessante e significativo: falando de si mesmos, os personagens como que evitam aprofundar-se na própria subjetividade”.²⁹ O crítico não chega a arriscar hipóteses sobre esse traço marcante, provavelmente porque sua fidelidade ao idealismo do jovem Lukács o impede de avaliar, adequadamente, o papel da dimensão histórica para o trânsito divisado do lirismo à violência. Neste estudo, sem nenhum favor um dos melhores (senão o melhor), Lafetá viu nas primeiras incursões do autor uma “dimensão lírica”, marcada pela “exploração e a representação dos comentários de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva”. Para Lafetá essa dimensão se faz presente “até o terceiro livro [isto é, *Lúcia McCartney*]”, rareando a partir de *Feliz ano novo*. O ensaísta só não chega a especificar que realidade objetiva é essa com a qual a subjetividade lírica se defronta.

A violência que toma a frente a partir de *Lúcia McCartney* (o que não quer dizer que ela inexista nas obras anteriores) coincide, historicamente, com a segunda fase de acirramento da luta de classes no Brasil (o golpe de 64 pôs fim à fase inicial), quando a bandeira da luta armada começa a tremular. Lafetá não se interessou em explorar a coincidência. Limitou-se a dizer que o “combate lírico” dos primeiros contos havia ficado para trás. Se o fizesse, logo descobriria que o brutalismo é a resposta estética, dada por Fonseca, a essa situação. A propósito, a mudança que acabamos de notar também ressoa no tecido da narrativa, que assim vai ganhando contornos de agressividade e intolerância, refletindo o temperamento do narrador. Assim, ocorre uma verdadeira simbiose entre a narração e a matéria narrada, o que restava para fundar a estética brutalista, o realismo feroz. De outra parte, é preciso independência e audácia para ler o conto “Desempenho”. Com base na noção de forma objetiva como conteúdo social sedimentado, é possível desentranhar a historicidade subtraída dos gestos, dos comentários, dos xingamentos, do amor próprio ferido, dos preconceitos que marcam as ações e o pensamento do personagem-narrador. Em suma, quando a leitura dialética é posta em operação, a historicidade vem à tona e recobra seu momento

de verdade. Diferentemente da impressão inicial de que estes elementos não pareciam guiados por qualquer interesse de natureza ideológica ou política. Por esse prisma, já não é mais possível descartar o que não é imediatamente visível. A desinteligência do narrador, nesse caso, é funcional: ela está a serviço de um tipo de inteligência que não se quer tornar pública, isto é, que se preserva no anonimato da mesma forma que os personagens sem nome, sem passado, sem laços sociais nítidos. De mais a mais, as citações eruditas não tornam seus emissores mais civilizados, tolerantes, transigentes; ao contrário, reforçam a intolerância contra os adversários, os não iguais. Em última análise, o conto pode ser lido em chave alegórica, isto é, como o segundo estágio de enfrentamento a que chegou a sociedade brasileira, que Fonseca transportou para um ringue de vale-tudo, o que, convenhamos, não deixa de ser uma solução artisticamente eficaz. Refrescando a memória, Rubão foi derrotado porque subestimou a força de seu oponente, o herói fonsequiano, que depois de ter passado por poucas e boas consegue reverter a situação no último momento. A platéia, que antes o apupava, agora se rende ao vitorioso. Algo semelhante se passa com o negro, que “cometeu o grande erro”, na queda de braço (outra boa imagem da luta de classe intuída pelo escritor), de exibir “sua cara de gorila” (e o preconceito, aqui, não é só racial, como pode parecer à primeira vista), comemorando uma vitória antes mesmo desta se consumir. Quem não se recorda da expectativa criada pela esquerda com acento e influência no governo Jango, que não escondia de ninguém a euforia de se sentir parte do processo social que, impulsionado pelas reformas de base, deixava o país a um passo do socialismo? A esquerda pagou caro pelo equívoco. Não há, portanto, nenhum exagero em dizer que o golpe de 64 e seus desdobramentos reverberam nas filigranas da prosa. É preciso treinar olhos e ouvidos para detectar o que está condensado nas referidas cenas, isto é, o conteúdo social sedimentado na forma, para falar em termos marxistas. Em resumo, onde Lafetá enxerga “combate lírico”, há, na verdade, uma batalha de projetos políticos e estéticos sendo travada. O equívoco de Lafetá está muito bem expresso em um comentário que ele faz do livro *Feliz ano novo*, especialmente do conto “Intestino grosso”:

Não se trata de uma literatura engajada, no sentido tradicional. Ao contrário, os contos não fazem qualquer apelo político ou ideológico de esquerda, como é da tradição de boa parte da nossa literatura contemporânea, socialmente compromissada desde os anos de 1930. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes centros urbanos.³⁰

Enfim, Lafetá atira no que viu e acerta no que não viu. Esse é um dos seus inúmeros méritos.

Prosseguindo, Lafetá notou também que o contraste entre a limitação intelectual do narrador de “Força humana”³¹ e as abundantes “alusões à literatura, à música, à pintura, à filosofia” presentes em outras narrativas, tornam seus “textos fortemente intelectuais”.³² Sua opção de leitura, por mais legítima que seja (e estamos de acordo que sua produtividade é inegável), paga por sua ingenuidade em relação ao processo real, uma vez que o suposto intelectualismo das abundantes citações está a serviço do anti-intelectualismo e de sua intolerância à tradição crítica em arte e em política. Isso fica patente no desprezo com que os narradores fonsequianos, desse mesmo período, frequentemente se dirigem à arte moderna e a seu teor crítico. Tampouco toleram pensadores da estatura de Marx, Freud, Marcuse e Fromm, de longa fortuna na década de 1960.³³ A restrição se cobre de uma mordacidade que não deixa dúvida do desconcerto entre a opinião do narrador e os antagonistas eleitos para chacota, como na sessão de análise em que uma série de desmandos é cometida. “A sociedade mentalmente sadia do grande Fromm” (indicada entre parênteses e em caixa alta) é a frase-propaganda que encima o parágrafo inicial do conto “O conformista incorrigível” e faz figura de contrapropaganda, com o objetivo de desconjurar o desafeto. O personagem de nome Amadeu, para quem as idéias libertárias são dirigidas autoritariamente por terapeutas sombrios em nome da “sociedade mentalmente sadia”, assiste a tudo incrédulo, sem compreender o que estava se passando, uma vez que não se sente oprimido ou em desacordo com a sociedade. A sátira dirigida a psicólogos e a psicanalistas foi lida no calor da hora como uma crítica oportuna àqueles “sempre aptos a explicar a mais absoluta normalidade

como decorrência de traumas e complexos”,³⁴ quando, na verdade, era ideologicamente interessada e estava na mais perfeita sintonia com as posições conservadoras de então.³⁵ Curiosamente, a edição de 1994 dos *Contos reunidos*, preparada pela Companhia das Letras, até então detentora dos direitos de publicação do autor, informa que o referido conto “foi suprimido” a pedido do próprio Rubem Fonseca.³⁶

Ora, a superfície da vida social da qual Rubem Fonseca retira a matéria de seus livros corresponde, na verdade, à esfera da circulação das mercadorias e de seu consumo, instâncias em que a alienação propriamente se universaliza. Seus personagens vivem a mediania e delas se satisfazem sem a aparente necessidade de buscar alimentos para o espírito. A comparação aqui deve ser com os filmes de propaganda realizados pelo IPES. Todos foram dirigidos pelo cineasta Jean Manzon e acompanhados de perto por Rubem Fonseca. Buscavam, entre outros objetivos, fixar uma imagem ideologicamente distorcida do estudante, do operário e do trabalhador em geral, além, é claro, de enaltecer o papel do homem de empresa. Ao estudante caberia estudar; ao trabalhador, exercer sua atividade e retornar, pacificado, ao seio da família, com a mulher e as filhas o aguardando no portão; ao empresário, liderar a sociedade rumo ao progresso.³⁷ Ao trabalhador caberia apenas manter “a iniciativa privada na vanguarda de nosso progresso social”. Os filmes citados, respectivamente, são: *Deixem o estudante estudar* (título bem sugestivo), *A boa empresa* e *Conceito de empresa*. Todos eles são predominantemente descritivos e a imagem do trabalhador se restringe ao espaço de seu trabalho, sem alusão ao contexto mais amplo de sua vida. Algo semelhante se sucede com o rígido traçado das cenas dos contos que ainda há pouco analisamos. A correspondência do método de composição operado pelo escritor com a estratégia adotada pelos filmes ipesianos é flagrante e deixa à mostra que Fonseca lançou mão de uma *técnica* que em muitos pontos lembra, ou mesmo reforça, a perspectiva de que se valeu o IPES para transmitir através de imagens rigorosamente selecionadas sua propaganda ideológica anticomunista e privatista.

Ao estudar o cinema alemão do início do século XX como prefiguração do período nazista, Kracauer lançou uma tese que, no geral, se aplica perfeitamente tanto aos filmes ipesianos quanto ao método de

Fonseca. Diz o sociólogo alemão: “só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os ao padrão psicológico vigente nesta nação”.³⁸ Os quatorze filmes do IPES se destinavam a um público vasto e diversificado e foram exibidos em cinemas comerciais, sindicatos e associações de toda espécie. Os contos de Fonseca, lidos inicialmente por poucos, continham elementos que, no seu devido tempo, poderiam satisfazer os desejos dos leitores de cultura mediana, que encaram a literatura como uma espécie de refúgio, de entretenimento para aplacar a brutalidade do dia-a-dia que a seus olhos parece não fazer sentido. Kracauer percebeu também que os filmes de propaganda nazista tanto quanto os filmes de Hollywood não podiam fabricar características que já não estivessem enraizadas em uma nação: “o manipulador depende das qualidades inerentes a seu material”, enfatiza.³⁹ Sem forçar a nota, penso que esse raciocínio também pode ser aproveitado.

Interpelar a tradição literária é outra mania que Rubem Fonseca jamais abandonou. A ousadia está na transparência das objeções, que são muitas. Sua artilharia mantém sempre na mira as artes plásticas, o cinema, a literatura e o teatro. A primeira impressão é que não se importa tanto com as reações, imaginando talvez que sua petulância possa ser tomada como mais uma ousada tendência à radicalização das técnicas e procedimentos artísticos. Um de seus contos mais citados, “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo”, evoca de modo sarcástico o ambiente inquieto que marcava o pré-64. Em uma certa altura, o narrador em terceira pessoa revela que, no auge da carreira do pintor referido no título da narrativa, seus quadros, conhecidos como “naturezas podres”, ficavam espalhados pela parede dos endinheirados. “Alguns de seus quadros foram vendidos por muitos milhões como ‘Getúlio Podre’, leiloado na sede do Partido Trabalhista”.⁴⁰ A passagem não deixa dúvida quanto ao verdadeiro alvo da gozação: o ex-presidente Getúlio Vargas e o (seu) PTB. Vale lembrar que Jango, principal herdeiro da tradição trabalhista, era o Presidente da República quando o primeiro livro de Fonseca foi publicado. A piada é menos inocente do que se imagina. Sua contaminação ideológica salta à vista. O conto “Asteriscos” (*Lúcia McCartney*) radicaliza tal procedimento ao debochar de algumas tentativas de reno-

vação da cena e linguagem teatrais. Muitos saborearam a gozação feita a José Celso Martinez Correa, com exceção de uma ressalva feita em um artigo (sem autoria) na qual se registra, entre parênteses, que se trata de “uma crítica um pouco injusta a certo tipo de teatro que Zé Celso, por exemplo, está fazendo”.⁴¹ Fonseca jamais abandonou de todo esse estilo beligerante, embora o adaptasse a contextos menos polarizados.

A arte de vanguarda, em sua complexidade e dissensões, é sem dúvida um problema de alcance contemporâneo, para cujo entendimento seria antes preciso mobilizar inteligência e sensibilidade, e não preconceitos e simplificações, como parecem tentados a fazer os narradores fonséquianos, desancando tudo e todos, reclamando para si uma espécie de posição olímpica, do alto da qual se sentem à vontade para emitir seus juízos, por vezes parciais e duvidosos, sem que sejam contraditados. Em cada um desses gestos eles deixam impressas as digitais da ideologia conservadora do tempo, embora, para alguns, pareça mais confortável deduzir desses movimentos a prova de seu compromisso com a renovação dos materiais artísticos e de sua defesa incondicional da liberdade artística. O problema se agrava quando se toma no atacado o processo de renovação literária dos anos 1960 e 70, sem muita disciplina e tino para as diferenças entre as obras e os procedimentos técnicos empregados em cada uma delas. Em parte, essa tendência foi alimentada pela rejeição à ditadura por parte de artistas e intelectuais das mais variadas orientações ideológicas, o que induziu a crítica a farejar, anos depois, em *Feliz ano novo* – e é claro que no geral ela tinha razão – uma voz dissonante à petulância da propaganda que o regime fazia de seus feitos e, ato contínuo, uma reação à sua brutal intolerância aos opositores. Lafetá referiu-se a esse episódio ao argumentar que as narrativas de *Feliz ano novo* “funcionavam como verdadeiras zombarias das afirmações oficiais”. Vale lembrar que a ditadura procurava inculcar na população a crença de que o país tinha um encontro marcado com o progresso e que não seria nenhum subversivo que impediria o triunfo dessa vontade. “Estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.” A passagem registra, por certo, a grande desilusão do escritor com os rumos da modernização conservadora do país. Nesse sentido, ele faz jus ao título

de escritor minimalista. A dúvida, no caso, é saber por que razão as “zombarias das afirmações oficiais” só foram artisticamente enunciadas em meados da década de 1970 e não na década anterior. Será por que a ditadura já dava mostras de desgaste? Não é fácil lidar com uma equação repleta de incógnitas. Lafetá poderia ter acrescentado que a frase se torna tanto mais verdadeira quanto mais o leitor se recorda de que o escritor, durante seu estágio no IPES, foi um desses tecnocratas que afiou o arame farpado. Que seu livro tenha sido censurado é um desses caprichos que a História não se cansa de produzir. Claro que há uma dose de verdade no brutalismo, que não deixa de ser uma antevisão do fracasso do regime em uma escala inaudita. É o epitáfio da ditadura escrita com garranchos.

Em suma, a ojeriza à arte de vanguarda, dogmaticamente tomada com uma espécie de partido único (da porra-louquice? da irresponsabilidade? do despropósito? da demagogia? da subversão?) não é tão ideologicamente desinteressada assim. É fato que a objeção está disseminada pelas narrativas. A alegação de que tudo isso é dito no espaço da ficção e, portanto, não deveria ser levado para outro terreno fora dela, sob pena de se cair em sociologia barata, também não convence, pois foi o próprio narrador (*alter ego* do escritor), não nos esqueçamos, quem estabeleceu as regras com base nas quais se julga no direito de desancar tudo ao redor. “Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos”, diz um de seus personagens, não por acaso ele mesmo um escritor.⁴² Ora, como é possível estipular regras que só valem para os outros? No final das contas, o herói fonsequiano ganha sempre sem jogar. Para não perder a metáfora, como dono da bola e das camisas, ele pode manipular o jogo em benefício próprio e sair sempre como campeão e artilheiro. Depois da censura ao livro *Feliz ano novo*, em 1976, Fonseca foi guindado à condição de artista progressista e crítico das mazelas sociais, além de ícone da luta contra a ditadura, títulos que ele diligentemente incorporou a seu currículo.⁴³

Para dar coerência e consistência artística a seu programa, Fonseca intuiu, habilmente, um tipo de narrador que arroga para si uma tremenda superioridade frente às posições existentes, as quais ele não se cansa de fulminar sem piedade, impondo-se (ao leitor) por uma auto-

ridade que não negocia os (seus) privilégios e conserva sempre o dedo em riste. Essa força desproporcional lembra outra: a dos donos da fala e do poder, que no plano extra-artístico conduziam com mão de ferro o progresso econômico sem abrir mão da doutrina de segurança.

É sempre possível argumentar em sentido oposto ao que se acabou de encaminhar. Nesse caso, seria preciso provar que a iniciativa do escritor tem em mira justamente o exercício de mando tal como praticado no âmbito externo à obra e como esta busca mimetizá-lo com propósitos críticos. Os argumentos a favor dessa linha de raciocínio costumam apresentar como álibi a censura de que o autor foi vítima, de um lado, e sua propensão a reproduzir eventos isolados dando a impressão de que eles são a própria encarnação do real.⁴⁴ Ora, a realidade social em sua complexidade desafiadora não se deixa apreender tão facilmente. Na figura do narrador está o segredo: ele extrapola suas funções ao teleguiar o leitor, limitando seu olhar ao horizonte que a própria obra projeta. Em termos práticos isso ocorre porque o narrador tem sempre a última palavra em tudo (como já sabemos, literatura, artes plásticas, cinema, teatro, psicanálise), sem que sua perspectiva seja igualmente encarada *em perspectiva*. Fica a impressão de que a leitura está sob a tutela de um supernarrador, que controla a um só tempo o sentido e a recepção do que pretende comunicar, impedindo que a leitura se emancipe. Basta uma vez mais consultar a alentada fortuna crítica para se perceber que o poder exercido por essa figura é a razão de ser de seu prestígio junto à comunidade leitora, incluindo naturalmente os especialistas.

Antonio Candido percebeu, com propriedade, que certas linhagens do que ele denomina nova narrativa (ele se referia principalmente às décadas de 1960 e 70) se caracterizavam pela “negação implícita sem afirmação explícita da ideologia”. A censura imposta pelo regime ditatorial “certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara”.⁴⁵ O assunto é abordado com tamanha sutileza pelo grande crítico que alguns inadvertidamente têm tomado seu esquema como uma aprovação do realismo feroz praticado por Rubem Fonseca, entre outros, quando na verdade Candido está levantando dúvidas sobre sua validade estética:

Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica (1ª pessoa), mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações de sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de representarem temas, situações e modos de falar do marginal, prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores.⁴⁶

Como não se trata de um estudo especificamente dedicado a Rubem Fonseca, mas um diagnóstico de conjunto da narrativa contemporânea, Candido não desce a detalhes da prosa do escritor, nem desenvolve as questões que ele mesmo oportunamente levanta a propósito das linhagens narrativas em presença, de modo que ficamos sem saber a extensão de seu argumento, incluindo naturalmente as restrições sutis que ele encaminha tão finamente.

Antes de prosseguir, vale a pena refletir sobre o depoimento que Rubem Fonseca prestou recentemente, no qual se posiciona sobre a situação atual do mundo e da arte, além de comentar a recepção de sua obra:

Sinceramente não consigo ver saídas no horizonte. Nem no campo político nem no religioso nem no ético nem no artístico. Talvez porque minha visão esteja provisoriamente bloqueada, não sei... Tenho impressão de que estamos todos meio perdidos, atordoados. Às vezes me pego dando risada com a idéia blasfema de que Deus ao fabricar o homem, pegou o barro do vaso errado. Brincadeiras à parte, o escritor sempre trabalha com os materiais de sua época, mesmo quando fala do passado ou do futuro. E o nosso mundo é excessivamente violento, vulgar, feroz até a banalidade. Mas eu nunca quis fazer apologia da violência ou do *kitsch*. Isso é bobagem de crítico obtuso. O que mais me interessa é explorar como esses elementos podem ser processados pela ficção, a possibilidade de transfigurá-los, de ampliá-los a tal ponto que já não seja mais possível observá-los pacificamente: em lugar da imagem “realista” ou “hiper-realista” – como muitos críticos me classificam –, apenas o granulado da foto.⁴⁷

A passagem mostra o escritor atento ao curso da história contemporânea e ao impasse a que chegou a arte em um mundo que parece fechar todas as saídas. “Sinceramente não consigo ver saídas no horizonte” é uma frase modelar que faz lembrar inclusive a epígrafe de seu livro de estreia, tomada a Lao Tse: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível”. Diferentemente da visão sombria de hoje, o primeiro Fonseca, de que estamos tratando, fez suas apostas, empenhou a palavra e ambicionou uma forma. A taxa de pessimismo dos anos de aprendizagem era bem menor. Havia uma luz no fim do túnel – não vai aí nenhuma ironia com sua condição de dirigente da Light. A explicação que oferece prima pela clareza que a crítica poucas vezes logrou alcançar. O método de que se vale, em sua precisa explicação, transfigura a violência, a vulgaridade e a ferocidade. Ele poderia ter acrescentado: toma partido, sim senhor! Fonseca não desperdiça a oportunidade de acertar contas com a crítica – justamente a que torce o nariz para seus escritos – por sua incapacidade de perceber o que de fato interessa: reter “o granulado da foto” e ampliá-lo ao máximo. Não poderia haver melhor sùmula.

Recentemente, Walnice Nogueira Galvão chamou atenção para esse traço marcante de sua prosa de combate:

Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo em boa hora enxugar nossa prosa. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores – que, assim afinados, passaram a achar indulgente, derramada e beletrista outro tipo de prosa – e a seus numerosos seguidores. Essas opções passaram a ser a tônica no panorama literário.⁴⁸

Antes mesmo de ser consagrado como um mestre da ação, do *thriller*, Fonseca já havia canalizado seu talento para a disputa literária, mas precisamente *por dentro*, na eleição de tipos, no recorte de situações novas e na seleção de vocabulário pertinente, sugerindo que sua empresa não é guiada por qualquer interesse ideológico. Em um campo tão cioso de suas virtudes modernizantes parecerá um despropósito associar um escritor tão festejado às forças sociais que agiram na contramão do que se

imagina avançado em termos de arte e de crítica social, como se o artista experimental não pudesse ter militado em um movimento retrógrado e autoritário.

Tudo isso bem pesado, e sem prejuízo de possíveis contraprovas, não há como não arriscar hipóteses para a perda representativa de artistas outrora decisivos e ousados, que de uma hora para outra deixaram de interessar às novas gerações e, por conta disso, passaram a ser descartados sob a alegação pouco democrática de que são *datados* e, em seu lugar, outros foram promovidos. Nada que surpreenda. Basta que a História tome um curso tal que uma etapa renegue a imediatamente anterior e a troca de sinais repercuta sobre o debate estético, de modo que o positivo se torne negativo, e vice-versa. A ascensão de Rubem Fonseca marca uma inflexão na literatura brasileira contemporânea. Em seus livros, a ação substitui a meditação; o impacto destrona a mediação; e a totalidade das relações perde seus contornos e passa a não interessar à representação literária. A guinada conservadora da década de 1980 se encarregou de fazer o resto: a barbárie como resultado histórico do processo social fez com que a realidade ficasse cada vez mais à feição do mundo fonsequiano, com seu pega-para-capar cobrador, “força contra força” (expressão estampada nas primeiras linhas do conto “Desempenho”). Não passou pela cabeça dos especialistas que um escritor preparado pudesse desenvolver as lutas sociais da década de 1960 em sua prosa, sem necessariamente estampá-las como assunto de primeiro plano. Ao contrário, desenvolvendo-as de modo oblíquo e certamente inusitado para os padrões da época (somente?). Para explorar uma vez mais a comparação do início, vale dizer que em Callado, Cony e Glauber Rocha os assuntos se entrelaçam forte e vivamente, sem prejuízo das restrições que podemos fazer ainda hoje a pontos da composição do enredo e do traçado das fisionomias artísticas de Padre Nando, Paulo Simões e Paulo Martins, feitos inclusive à época, para bem e para mal.⁴⁹ Que o presente lhes negue o vigor de origem e lhes converta em peças de museu também não deve surpreender, principalmente quando a luta de classes parece não fazer sentido. A observação não tem propósito normativo. Constata apenas o rumo que o processo literário tomou em muitos pontos em sintonia com o processo social

que o golpe de 64 desencadeou, passando pelo AI-5 (o golpe dentro do golpe), pela década perdida e finalizando seu curso com a vitória esmagadora do mercado.

Para a crítica dialética “um bom escritor desenvolve as relações sociais inscritas em seu material – situações, linguagem, tradição etc. – segundo um fio próprio, quer dizer, próprio às relações e próprio ao escritor”.⁵⁰ Guiado por interesses de classe que cuidadosamente contrabandeou em seus textos, Rubem Fonseca intuiu um modo peculiar de exploração das relações sociais brasileiras, prosperando em um terreno historicamente suscetível às idéias dos artistas comprometidos com as mudanças sociais, refazendo assim a pauta da esquerda e firmando outro padrão de excelência artística, que se impôs em bloco. Para isso, tomou a peito a tarefa de buscar soluções esteticamente válidas que, de uma forma ou de outra, iam ao encontro das recomendações de seus colegas de agremiação, para quem ação política é sinônima de ação discreta, ação de bastidores, “extremistas, mas com biombos”. Certamente sua fase inicial não se resume a essa instrumentalização. Mas com certeza é ela a dimensão central, o eixo em torno do qual tudo o mais gira. Seu compromisso secreto com a ordem é o correlativo formal das lutas que levaram ao golpe de 64 e seus desdobramentos posteriores. A realização desse projeto é a melhor prova de sua tenacidade. Revela também o alto grau de ambição de sua obra. Numa palavra, como escritor Rubem Fonseca jamais deixou de ser um intelectual ipesiano. Que ele tenha feito isso debaixo das barbas da esquerda, sem que esta tenha se dado conta de sua astúcia *construtiva*, é uma façanha digna de nota. Prova, ademais, que a dialética não cumpriu suas atribuições e, por isso mesmo, está em baixa, o que não chega a ser uma novidade. Justamente ela (a dialética), que, no plano da composição artística, Rubem Fonseca tomou como adversária a ser batida. O arrefecimento das lutas sociais das últimas décadas removeu os últimos obstáculos que porventura pudessem dificultar sua consagração em uma sociedade democratizada, porém apática. Decifra-me ou te devoro. O desafio permanece de pé. Se Rubem Fonseca é de fato o grande vitorioso, quem são os derrotados?

Notas

¹ FONSECA, Rubem. IPES. *Jornal do Brasil*, 30 jun. 1981. Caderno Especial, p.11.

² DREIFUSS, René. 1964: *A conquista do Estado*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 163-4. “Os fundadores do IPES (...) vieram de diferentes backgrounds. O que os unificava, no entanto, eram suas relações econômicas multinacionais e associadas, o seu posicionamento anticomunista e a sua ambição de readequar e reformular o Estado.” Definição bem diferente daquela, *técnica* e ideologicamente asséptica, com que o instituto se apresentava publicamente, isto é, como uma “entidade sem fins lucrativos, de caráter filantrópico e intuítos educacionais, sociológicos e cívicos.” Consultar: Ata de Fundação do IPES, de 15 de dezembro de 1961, registrado no 4º Registro de Títulos e Documentos. Cartório Sebastião Medeiros. Arquivo Nacional. Fundo IPES.

³ SANT’ANA, Sérgio. A propósito de Lúcia McCartney. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, dez. 1969. “Pois a verdade é que ninguém mais do que este quarentão e diretor da Light (...) sacudiu a poeira dos porões da ficção nacional”.

⁴ No final de 1975, Rubem Fonseca participou de uma mesa-redonda com os escritores Autran Dourado e Nélida Piñon e também com o crítico e filólogo Antônio Houaiss. VENTURA, Zuenir e BITTENCOURT, Renato. Escritores desmentem crise de criatividade. *Visão*, 10 nov. 1975, p. 106-112.

⁵ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

⁶ Embora *Lúcia McCartney* tenha sido escrito em 1967, sua repercussão na mídia só ocorreu em 1969, conforme atestam as resenhas, crônicas e artigos recolhidos em sua fortuna crítica.

⁷ Dreifuss, op. cit., p. 176 e ss.

⁸ FONSECA, Rubem. Anotações de uma pequena história. *Folha de São Paulo*, 27 mar. 1994. Caderno Especial, B-4.

⁹ O material comprobatório de suas atividades políticas (até hoje pouco estudadas) pode ser consultado no Fundo IPES, à disposição do público no Arquivo Nacional, sediado na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁰ O ipesiano Domício da Gama de Carvalho deixou uma cópia autenticada da ata de dissolução do IPES, na qual consta a assinatura de Rubem Fonseca. Sobre o fim melancólico do IPES, consultar: ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2001. p. 73 e ss.

¹¹ Uma comparação preliminar do Plano de Ação adotado pelo primeiro governo do regime autoritário (1964-67) com os documentos e teses produzidos pelo instituto é suficiente para mostrar como as posições ipesianas foram amplamente assimiladas pela ditadura, bem como seus destacados dirigentes ocuparam postos importantes no Estado brasileiro pós-golpe.

¹² “[*Reformas de base*: posição do IPES] É um folheto. Estão lá a reforma agrária, a reforma bancária ou monetária, como seria o nome mais correto, a reforma fiscal... Estas eram as principais, mas havia outras: reforma dos serviços públicos, eram umas 12 ou 15, por aí. O trabalho foi feito por mim, e a redação foi revista pelo Rubem Fonseca, que era o redator das nossas ideias. Por isso saíu tão bem escrito. Vale a pena ler. Rubem Fonseca é um grande escritor e já era bom naquela época.” NO-

GUEIRA, Dênio. *Dênio Nogueira*: depoimento. Brasília: Divisão de Suprimentos da Delegacia Regional em Brasília do Banco Central do Brasil, 1993. p. 88. Grifo meu.

Com a palavra, agora, Roberto Campos: “Raramente se terá congregado um voluntariado intelectual de pujança comparável à do IPES, que contava com figuras como o general Golbery do Couto e Silva, Glycon de Paiva e Jorge Oscar de Melo Flores. Alguns estudos, como os de Mário Simonsen sobre a reforma tributária, de Paulo Assis Ribeiro sobre reforma agrária, de Dênio Nogueira sobre a reforma bancária e de Jorge Oscar de Melo Flores sobre habitação popular, foram de fundamental importância no processo reformista. *Felizmente, os textos do IPES eram bastante legíveis, pois o encarregado da revisão redacional era o escritor Rubem Fonseca.*” CAMPOS, Roberto. *Lanterna na popa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, v. 1. p. 640. Grifo meu.

¹³ A dica foi dada por Domício da Gama de Carvalho, funcionário do Centro de Bibliotecnia do IPES, que prestou, pouco antes de sua morte, um importante depoimento sobre as atividades de propaganda do IPES sob a orientação de Rubem Fonseca: “Eu me lembro de que esse grupo era dirigido por José Rubem Fonseca. (...) Ele agora tira o corpo fora, diz que foi apenas cedido da Light pelo Dr. Antônio Gallotti para pertencer ao quadro administrativo, mas ele atuava e seu cargo era de importância lá dentro. Esse moço era o chefe dos redatores e deve ter sido ele o autor dos roteiros dos filmes. (...) Lá produziam todos os textos relativos à propaganda do IPES. Só pode ter sido ele. (...) *Eu chego a dizer que [ele] deve sua carreira de escritor ao IPES. Foi lá que se exercitou e fez contatos para começar.*” Assis, op. cit., p. 42. Grifo meu.

¹⁴ Cf. Assis, op. cit.

¹⁵ CASTELLO, José. Escritor venceu ação contra União. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 maio 2005. Segundo Caderno, p. 3.

¹⁶ Em 06 de dezembro de 1965, Golbery atestou a idoneidade moral e ideológica das principais lideranças do IPES. Entre elas se destaca o nome de Rubem Fonseca. Segue o texto do documento: “Atesto, para os devidos fins, que conheço pessoalmente os senhores Harold Cecil Polland, Glycon de Paiva Teixeira, Heitor Almeida Herrera, *José Rubem Fonseca*, Osvaldo Tavares Ferreira, José Duvivier Goulart e Joviano Rodrigues de Moraes Jardim, respectivamente, Presidente, Vice-Presidente e Diretores do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPES/Guanabara (...), podendo afiançar que são pessoas idôneas, altamente responsáveis, de reconhecida atuação pública e ocupantes de posição de destaque no meio empresarial. Ass. Golbery do Couto e Silva”. Documento consultado no Arquivo Nacional, Fundo IPES. Grifo meu.

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 133.

¹⁸ Sobre o assunto, vale a pena consultar alguns ensaios clássicos que George Lukács dedicou ao assunto. Consultar, especialmente, do autor: LUKÁCS, George. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹⁹ A recente manifestação de economistas como Eduardo Giannetti e o livro de Gustavo Franco ilustram bem o caso. Consultar: CARRIELLO, Rafael e COLOMBO, Sylvia. Economistas liberais reivindicam Machado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2008.

²⁰ SCHWARZ, Roberto. Política e cultura de 1964-69. In: _____. *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 62.

²¹ As resenhas dedicadas ao autor nos anos de 1960 e no início da década seguinte confirmam essa tendência.

²² Em recente entrevista, o escritor revelou estar trabalhando em um romance cuja idéia norteadora vai ao encontro da informação divulgada por Álvaro Pacheco. Diz Fonseca: “No novo livro eu dou um salto de dez anos [o autor está se referindo ao romance *Agosto*, centrado em agosto de 1954], os personagens vivem ainda no Rio de Janeiro, em março de 1964, às vésperas do golpe militar. Há figuras da política da época, banqueiros, prostitutas, diplomatas, militantes de esquerda, torturadores (fictícios e reais), jornalistas. Mas isso é só a casca das coisas. Sempre acho essas explicações desnecessárias – afinal, elas de nada serviriam. Só posso dizer que estou entusiasmado com o livro”. DIAS, Maurício Santana. A onipresença da composição. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2004. Mais!, p. 9-10.

²³ “É indispensável, em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda a parte, com a realidade social e com seus grandes problemas. Quanto mais profundamente estas relações forem percebidas, quanto mais múltiplas forem as ligações evidenciadas, tão mais importante se tornará a obra de arte, pois então ela se aproximará mais da verdadeira riqueza da vida”. LUKÁCS, George. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos. In: _____. *Marcxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 167.

²⁴ LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 377.

²⁵ FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Olivé, s/d. p. 166.

²⁶ *Ibidem*, p. 177.

²⁷ *Ibidem*, p. 179-80.

²⁸ LIMA, Luis Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981. p. 145.

²⁹ Lafetá, op. cit, p. 387.

³⁰ *Ibidem*, p. 388.

³¹ *Ibidem*, p. 380.

³² *Ibidem*, p. 374.

³³ Marcuse conseguiu a proeza de emplacar *Eros e civilização*, *Ideologia da sociedade industrial e Materialismo histórico e existência* na lista dos mais vendidos divulgada pela revista *Veja* no mês de outubro de 1968. Não por acaso, o período de maior radicalização do processo político no país e no mundo. Talvez por isso Roberto Schwarz tenha dito, com ironia, que o Brasil, naquela altura, “estava irreconhecivelmente inteligente” (Schwarz, *O pai de família*, op. cit., p. 69).

³⁴ LEPECKI, Maria Lúcia. O conto de Rubem Fonseca. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 27 jul. 1968.

³⁵ Para um estudo das implicações ideológicas das charges e anedotas, e de seu matrimônio com o anticomunismo remoçado da década de 1960, consultar: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Do mesmo autor: *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

³⁶ Nas edições da GRD (de propriedade de Gumercindo Rocha Dórea), primeira a editar os livros *Os prisioneiros* e *A coleira do cão*, da Olivé e também da Codecri, o referido conto é o terceiro pela ordem.

³⁷ Para uma exposição detalhada sobre os filmes de propaganda do IPES, consultar, além do já mencionado estudo pioneiro de Denise Assis, as seguintes dissertações: NARS, Edson Luiz. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon*. de JK a Costa e Silva. 1996. 309 f. (mais anexos). Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UNESP, Araraquara, 1996. CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPES (1962/1963)*. 2005. 269 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005. CARDENUTO FILHO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o IPES às vésperas do golpe de 1964*. 2008. 385 f. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Midiática) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2008.

³⁸ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 17.

³⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁰ Fonseca, *A coleira do cão*, op. cit. O conto referido pertence ao livro *Os prisioneiros*, cujos direitos de publicação haviam passado da GRD para a editora Olivé, que tratou de republicar os dois primeiros livros no final da década de 1960.

⁴¹ Lúcia McCartney chegou (I). *O Jornal*, 11 nov. 1969.

⁴² FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 466.

⁴³ Para a reconstituição da imagem positiva de Rubem Fonseca na imprensa: PACHECO, Alexandre. *O poder da imprensa na construção da imagem do escritor no Brasil contemporâneo*: jornalistas e críticos na transformação de um ex-líder ipesiano em autor símbolo das liberdades democráticas. 2006. 142 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Sociologia, UNESP, Araraquara, 2006.

⁴⁴ “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”. ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 57.

⁴⁵ Candido, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 212.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 213.

⁴⁷ DIAS, Maurício Santana. A onipresença da composição. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2004. Mais!, p. 9-10.

⁴⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 41.

⁴⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. O momento literário. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 9-10, p. 113-120, set-nov. 1966. O debate continuou no número 15 do mesmo periódico (Rio de Janeiro, set. 1967) – consultar: KONDER, Leandro. A rebeldia, os intelectuais e a juventude (p. 135-45); SODRÉ, Nelson Werneck. O momento literário (p. 135-45); GULLAR, Ferreira. *Quarup* ou Ensaio de deseducação para brasileiro virar gente (p. 251-58). Para um balanço da recepção inicial de *Quarup*, consultar: LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: LEITE, Lígia Chiappini Moraes et. al. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

⁵⁰ SCHWARZ, Roberto. Conversa sobre *Duas meninas*. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 230.

Resumo

Este artigo discute os primeiros livros de Rubem Fonseca à luz dos acontecimentos que marcaram a década de 1960 no Brasil, especialmente o golpe de 1964.

Palavras-chave

Rubem Fonseca; IPES; Golpe de 1964.

Recebido para publicação em

10/07/2009

Abstract

This article discusses the early literary works by Brazilian prose-writer Rubem Fonseca in the light of the events that have left their influential landmarks in Brazil's history of last century 1960 decade, especially the 1964 military *coup d'état*.

Key words

Rubem Fonseca; IPES; 1964 *coup d'état*.

Accepted in

03/11/2009

