

Rubem Fonseca e o Golpe de 64: compromisso secreto com a ordem

Luis Alberto Nogueira Alves.*

Quando Rubem Fonseca iniciou, no remoto ano de 1963, suas atividades literárias, o país caminhava a passos largos para a maior crise de sua vida republicana. Todavia, nada ou bem pouco em seus primeiros livros (e mesmo depois) parece lembrar o clima de agitação e o cheiro de golpe que estava no ar, contrariando assim a tendência dominante, naquela quadra, de deixar imediatamente às claras o tsunami que varria o país. Foi assim com *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony; foi assim também com o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha¹. O drama social estava no centro destas obras. Com respeito à obra de Rubem Fonseca, não passou pela cabeça de seus primeiros leitores (justiça seja feita, nem pelos leitores futuros!) buscar as conexões entre os enredos e os grandes eventos que sacudiam o país e que eram veiculadas diariamente em jornais, rádios, televisão etc. Não estamos falando nada que um cidadão com acesso a estes meios não pudesse enxergar, bastando para isso estar de olhos abertos. Se não vejamos: Rubem Fonseca publicou, pela ordem, *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967). O primeiro livro veio a lume um ano antes, e o segundo foi lançado um ano depois do golpe de 1964. Já o terceiro livro saiu, em sua primeira edição, em 1967 (ano da retomada dos enfrentamentos de rua e do início da resistência armada contra o regime ditatorial). Este mesmo livro seria relançado dois anos depois, em 1969. Entre a primeira e a segunda edição de *Lúcia McCartney*, a ditadura promulgou, em 13 de dezembro de 1968 (uma sexta-feira 13!), o Ato Institucional número 5, que, entre outras medidas, fechava o Congresso Nacional, impedia a reunião pública e instituiu a censura prévia em jornais, rádio, TV. Essas coincidências, desnecessário dizer, nunca chegaram a ser exploradas.

Apesar da boa acolhida de seus primeiros livros, Fonseca permaneceu praticamente no anonimato. Sua reputação de inovador do conto brasileiro contemporâneo foi se firmando aos poucos, mas certamente teve em *Lúcia McCartney* (1967) uma espécie de marco zero. Neste livro, Fonseca arriscou em várias frentes: a predileção por uma prosa econômica, reduzida ao essencial, tornava seus dois primeiros livros precocemente convencionais; o tratamento bruto das situações do cotidiano era reforçado pela assimilação estudada da linguagem do dia-a-dia, incorporando as expressões chulas e mesmo os palavrões, que passaram desde então a se destacar; e, por fim, a busca, não menos estudada, por um tipo social que se ajustasse melhor no papel de narrador. Com respeito a este último aspecto, convém salientar que o narrador-mediador, culto, vai ser posto em cheque. Em seu lugar, Fonseca passa a dar voz ao “inculto das cidades”, como tão bem notou Antonio Candido. Ao lado disso, o autor também se mostrou receptivo às ondas de inovações formais que vinham da década de 1950, cujos principais representantes, na literatura brasileira, eram Guimarães Rosa e Clarisse Lispector. Fonseca não estava alheio a esse clima, tanto é verdade que de *Lúcia McCartney* em diante começa a convergir para o novo quadro que se armava em nossa literatura, aparentemente somando forças com o experimentalismo. Agora, o escritor interessado em implodir as convenções não se compaginava mais com o primeiro Fonseca, bem mais contido nas manobras com o código e menos inventivo com respeito aos enredos. Não obstante todos esses esforços, Fonseca só conseguiria alcançar o estrelato em meados da década de 1970, quando publicou *Feliz ano novo* (1975), uma reunião de contos bombásticos, nos quais a violência desponta nas formas mais variadas e em situações inusitadas. Agora, sim, Fonseca já não era mais um desconhecido. A censura ao impedir a circulação deste livro acabou, por linhas tortas, por lançar luz sobre o nome do artista que sai dos bastidores para ganhar visibilidade nacional.

Mas quando Fonseca ainda dava seus primeiros passos como escritor, ele já era um bem sucedido homem de empresas, como ele gosta de dizer, ocupando cargo executivo na Light, quando esta ainda era uma empresa multinacional de energia. Menos conhecida ainda era sua participação em um famigerado Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (1962-72), que

* Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Todos lançados no ano de 1967, tal como o livro *Lúcia McCartney* de Rubem Fonseca.

funcionava, na verdade, como uma fachada para esconder as atividades conspiratórias de uma seleta elite conservadora, aparentemente acima de qualquer suspeita. Ou seja, entre uma coisa e outra, Fonseca participava também da conspiração que destituiu o governo constitucional de João Goulart (1962-64).

A ninguém ocorreu relacionar as três variáveis: narrativa urbana, lutas sociais e atividade político-profissional do escritor debutante. Qual a vantagem de encaminhar tal leitura? Não seria ela uma forção de barra? Na sequência, pretendo mostrar que estas restrições não têm fundamento. Ao contrário, a análise à luz dessas variáveis favorece a exploração dos nexos entre a prosa do autor e o movimento da sociedade contemporânea. É o que trataremos de fazer a seguir.

O golpe de 1964 foi um dos principais episódios da guerra-fria no continente latino-americano. Ele consistiu em uma múltipla e complexa rede de ações, envolvendo empresários, políticos, militares e líderes religiosos, que participaram ativamente da deposição do presidente João Goulart, em 1º de abril de 1964.² A experiência seria reeditada, quase uma década depois, no Chile e, em seguida, aplicada, com igual êxito, nos demais países da região. A propósito, os golpistas brasileiros se orgulhavam de ter emprestado seu know-how aos colegas chilenos, que, em 11 de setembro de 1973, derrubaram o governo de Salvador Allende.³

No Brasil, as manobras golpistas procuraram neutralizar as políticas de reforma do presidente Jango, ao mesmo tempo em que disseminava os valores privatistas, pró-americanos e anticomunistas. As medidas de Goulart que visavam à melhoria da população mais pobre das cidades e do campo foram batizadas pelos conservadores de populistas e demagógicas. A direita soube tirar partido do clima reivindicatório que tomou conta da sociedade brasileira, com a ascensão tanto do proletariado urbano como dos camponeses organizados em suas ligas, para acusar o governo Jango de inoperante e corrupto, atraindo assim amplos setores da classe média, para os quais dirigia e justificava o apelo ao golpe de Estado, que poria fim à “bagunça” em que se encontrava o país. A direita revelou-se competente em suas campanhas, contando, para isso, com um conjunto de instituições que, articuladas entre si, foram bem sucedidas em suas investidas. O IPES funcionou como uma espécie de vanguarda das “classes produtoras”, associando-se, por sua vez, aos setores conservadores das Forças Armadas abrigadas, principalmente, na Escola Superior de Guerra. Além disso, as associações de mulheres e os setores conservadores da Igreja Católica também tiveram participação ativa no golpe.

De lá para cá, historiadores, economistas e cientistas sociais, das mais diversas linhagens ideológicas, nunca deixaram de se ocupar da matéria. Não é difícil encontrar, nessas áreas, estudos de fôlego e clássicos como o já citado 1964: a conquista do Estado, de René Dreifuss. O mesmo não se pode dizer dos críticos literários, que, curiosamente, revelaram pouco interesse pelo assunto, salvo por algumas iniciativas de âmbito geral, que entretanto não foram suficientes para criar uma lastro comparável com as áreas vizinhas do conhecimento. No momento em que o país retomava o processo de redemocratização, no final da década de 1970, a crítica literária se rendia aos encantos do estruturalismo francês, que não escondia seu desinteresse pela historicização dos processos literários. Com a entrada em cena, pouco depois, do pós-estruturalismo o desinteresse avançou para uma rejeição pura e simples⁴. As estações teóricas que se sucederam reforçaram as duas tendências anteriores. O passar dos anos, por sua vez, se encarregou de fazer o resto. As poucas iniciativas existentes concentram a atenção nos artistas que fizeram oposição ao regime, o que era compreensível, deixando de fora os que o apoiaram ou que mantiveram com ele uma relação de proximidade ideológica, o que foi lamentável. Rubem Fonseca foi um desses artistas que não só apoiou o golpe como foi um de

²Dreifuss, René Armand (1986). 1964: a conquista do Estado. 4ª Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

³Dreifuss, René Armand (1987). A Internacional Capitalista. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo. (Especialmente, o capítulo IX -“Anos 70: Intervenção ‘fria’ no Brasil e ‘quente’ no Chile”).

⁴ Anderson, Perry (2004). Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo Editorial.

seus principais artífices⁵. Todavia, os especialistas de sua obra praticamente ignoraram o assunto. Quando muito, eles admitem se tratar de um deslize, de um desvio de conduta, que entretanto foi reparado por sua obra posterior⁶. De resto, dão de ombro para o assunto mais instigante e desafiador dentre tantos outros. Ora, é difícil imaginar um artista, nos convulsionados anos 60, que não tenha se posicionado sobre o golpe, dentro ou fora de sua obra. Mais improvável ainda é que Fonseca tenha passado ao largo de tudo isso. Afinal, haveria ou não haveria um elo entre o candidato a homem de letras e o executivo dupla face? O que fazia exatamente Rubem Fonseca na década de 1960 que os críticos literários não se sentiram obrigados a explorar, por curiosidade que fosse?

O presente trabalho pretende discutir os primeiros livros de Rubem Fonseca à luz do golpe de 1964, a fim de avaliar como esse evento está internalizado em sua obra. Para isso, vou tomar por base o conto “Desempenho” do livro *Lúcia McCartney* (1967). Toda vez que julgar necessário, retomarei outros livros do autor, embora o foco principal seja o final da década de 1960, pelas razões que este artigo pretende esclarecer.

Um Ponto de Vista de Classe?

“Desempenho” é o título do conto de abertura do livro *Lúcia McCartney* (1967). Certamente, o mais agressivo de tantos quantos o escritor havia escrito até aquele momento. Narra uma luta sangrenta, na qual um dos lutadores é ninguém menos do que o próprio narrador. Fonseca surpreende assim ao abrir mão de um narrador de terceira pessoa, como seria natural nesses casos de violência extrema. O realismo com que descreve as cenas surpreende e põe de cabelo em pé quem esperava mais cerimônia. A primeira impressão é a de que Fonseca não estava preocupado em respeitar a liturgia da narração. O relato pegava de surpresa assim um incrédulo leitor que vê passar à sua frente os duros golpes de que o narrador é vítima. Ao mesmo tempo em que este sofre nas mãos de Rubão, seu cruel adversário, o narrador se rende à sua astúcia, a seu desempenho. No entanto, nada disso o incomoda tanto como a reação da platéia, que toma partido de seu malfeitor e o ofende com vaias. O narrador devolve com xingamentos e gestos obscenos. Ao final de cada assalto, diminui sua esperança de vitória. Seu treinador reclama de sua apatia, cobrando-lhe mais atitude, sem a qual não poderá reverter uma derrota que vai se configurando como certa. O repreende também pela falta de combatividade na luta, responsabilizando-o por ter abandonado a dura rotina de treinos para se entregar à prática, reprovável, do sexo antes da luta. O lutador-narrador vai para o derradeiro assalto desmoralizado, vaiado pela torcida e desacreditado por seu próprio treinador, já conformado com a derrota iminente de seu pupilo. Sua situação não poderia ser pior, ao passo que seu adversário está seguro de si e certo da vitória. De repente, o narrador aproveita-se de uma imperícia de Rubão e vence a luta, sem antes desferir uma sequência de socos até seu adversário desfalecer coberto de sangue. Uma vez declarada sua vitória, a platéia, que antes o hostilizara, agora o saúda e o narrador-lutador retribui “enviando beijos para os quatro cantos do estádio”. A reconciliação não poderia ser melhor e marca o desfecho anticlimático da narrativa.

A estratégia do conto é manter a atenção do leitor voltada para a luta. A imagem do ringue é, em si, funcional, pois permite compartimentar o enredo, favorecendo assim a redução da intriga a dois pólos imediatamente visíveis, além dos quais não faz sentido buscar sentido. O leitor, por certo, é convencido de que a cena se esgota em si mesma. A evocação tanto de fatos pregressos quanto de personagens que não participam diretamente do trecho só ocorre

⁵No referido livro de René Dreifuss (1964: a conquista do Estado), há descrições detalhadas sobre as atividades desenvolvidas por Rubem Fonseca no IPES. Recentemente, a jornalista Denise Assis mostrou que Fonseca também assinava os roteiros dos filmes documentários utilizados como parte da propaganda de desestabilização do governo João Goulart. Além disso, o escritor também supervisionar toda a linha de produção desses filmes. Consultar: Assis, Denise (2001). *Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe 1962/1964*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj.

⁶Santos, Hamilton (1989). *Feliz ano novo não envelheceu*. Estado de São Paulo (São Paulo), 2º Caderno, p. 10. “O caso Feliz Ano Novo é também a redenção definitiva de Rubem Fonseca, que afinal se redimiu do apoio que deu à instalação do regime militar no País, em seu primeiro momento.”

mediante as reminiscências do narrador-lutador, que evoca sua namorada, Leninha. Todavia, a lembrança da amada não dura muito e o foco retorna à luta, não comprometendo assim o fluxo narrativo, que se mantém constante. Mas para que esse procedimento se constitua em uma alternativa esteticamente válida, é necessário criar a ilusão de que estamos diante de uma narração em tempo real. Embora a luta vai se desenrolando em uma ordem obviamente cronológica, o encurtamento da distância, do foco narrativo, não permite que a sucessão dos acontecimentos se descole do presente, a qual se vê reduzida. Além disso, a dinâmica da narração, que se encena à vista de todos, deixa o conto a meio caminho do teatro. Para obter convincentemente esse efeito, a linguagem precisa ser reduzida ao essencial, sem conceder às digressões, aos torneios verbais, aos exames psicológicos ou à temperança de qualquer espécie. Daí a razão para o relato se restringir à superfície, ou melhor, ao combate entre os dois contendores, reproduzindo direta e imediatamente suas reações e o vocabulário correspondente, especialmente os palavrões e as expressões chulas. A força do conto está, justamente, na parcialidade da representação, que seleciona, delimita e exclui. Um pouco à maneira positivista, Rubem Fonseca limita o âmbito da narração ao *fato*, como se este prescindisse de *relações* para além dele mesmo. Essa operação é tanto mais eficiente quanto mais o hiper-realismo da descrição tornar irrelevante a representação de tipo realista, que totaliza as contradições em movimento e, dessa forma, se abre à reflexão crítica. Na ausência desta, a posição do narrador passa a usufruir de uma autoridade inquestionável, restando ao leitor a identificação passiva com aquele que tem a prerrogativa da narração. Caso não queira para si o papel de mero contemplador da cena, o leitor deverá se insurgir contra a estratégia do conto, transformando a leitura em um ato de insubordinação permanente, como se fosse um segundo combate, dessa vez travado contra a lógica que o impede de se emancipar. É preciso, portanto, audácia para ler o conto “Desempenho”. Primeira providência: desentranhar a historicidade subtraída dos gestos, dos comentários, dos xingamentos, do amor próprio ferido, dos preconceitos que marcam as ações e o “pensamento” do narrador. Estes elementos, que não pareciam guiados por qualquer interesse, começam a se revelar interessados se lidos em perspectiva histórica. A desinteligência do narrador, embora funcional, engana: 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. Já não é mais possível descartar o que não é imediatamente visível. Assim sendo, a primeira impressão não é a que fica, ou deve ficar. Como os principais críticos reagiram a essa audaciosa operação?

Leitor de primeira hora, Alfredo Bosi, prontamente, notou que Rubem Fonseca participava de um movimento de renovação do conto brasileiro contemporâneo (por contemporâneo, leia-se o período que vai da década de 1960 até meados da década seguinte). Seria um dos representantes da narrativa brutalista “que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem”. Por este, entenda-se a ditadura. O brutalismo, ainda segundo Bosi, “arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca”, nas quais se expressam “uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto”.⁷ Curiosamente, a expressão se ajustaria melhor aos livros posteriores de Fonseca, sobretudo os da década de 1970, como *O caso Morel* (a primeira experiência do escritor no gênero romanesco), *Feliz ano novo* e *O cobrador* (dois livros de conto). Ficava também no ar a suspeita de que essa tendência não só não se entroncava em certa tradição literária “muito zelosa da sociabilidade da escrita” e do prestígio do “escrever bem”, como até a rejeitava. Não que os livros de Fonseca fossem mal escritos. Pelo contrário. Sua prosa vigiada ambiciona a precisão e o impacto também buscados pelos artistas de vanguarda do período. Daí a tendência a encará-lo como fazendo parte de um processo de renovação, como se ele estivesse somando forças. Na falta de uma crítica que descesse aos detalhes da prosa em sua articulação com a dinâmica social, Fonseca passou como um artista opositorista, o que, na verdade, era o que caberia elucidar.

Bosi arriscava também ao dizer que a guinada (brutalista) da prosa literária brasileira decorria da influência norte-americana e do peso negativo da cultura de massas, cuja entrada

⁷ Bosi, Alfredo 1997 (1974). *O conto brasileiro contemporâneo*. 14ª Ed. São Paulo: Cultrix, p. 18.

massiva, no Brasil, foi facilitada pela ditadura, que via na indústria cultural um aliado na sua aproximação ideológica com os Estados Unidos.

Outro leitor agudo da “nova narrativa” brasileira foi Antonio Candido, para quem Rubem Fonseca “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos _ fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa”.⁸ Esse “realismo feroz” encerra um tipo peculiar de “literatura do contra”: “contra a escrita elegante”, “contra a convenção realista”, “contra a lógica narrativa” e “finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la)”.⁹ A esse pacote, deve-se somar também a recusa ostensiva à tradição (intuída antes por Bosi). A título de ilustração, convém lembrar uma passagem decisiva do conto “Intestino Grosso” (Feliz Ano Novo), na qual, a certa altura, o personagem _ ele mesmo um escritor (tal como Fonseca) _ é indagado sobre a existência de uma literatura latino-americana (assunto bastante debatido na época). Vejamos sua resposta:

“Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.”(Fonseca, 2001: 468)

Embora se trate de uma personagem de ficção, e não o autor de carne e osso, há o entendimento de que a passagem expresse um ponto de vista que seja, no todo ou em parte, do próprio Rubem Fonseca. Nesse caso, o personagem funciona como uma espécie de *alter ego* do escritor. A frase que encerra a citação (“estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”) está em perfeita sintonia com a perspectiva que comanda os demais contos do livro. Ao depor sobre assuntos variados (sexo, pornografia, violência, literatura), o personagem-escritor sintetiza, sob a forma de uma quase poética, tudo o que foi transfigurado em praticamente todos os contos do livro. Uma vez articulados, formam um novo temário, sobre o qual o artista trabalha com a clara intenção de objetar a tradição literária anterior, que passa a ser tomada em bloco como superada, quando não espúria. “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa ...”. Tal juízo negativo lançado ao passado literário com um todo, parece fazer coro com a crescente onda de insatisfação no seio da sociedade civil com os rumos impostos pelo regime ao país, particularmente a brutal censura que se abateu sobre tudo e todos. Daí, talvez, a pressa em tomar os depoimentos (como aquele) como expressão de uma voz dissonante dentro da literatura, cujo alvo *poderia* ser o regime. Poderia. De certa forma, essa impressão tem seu momento de verdade, pois, no miúdo das coisas, as histórias do livro funcionam como uma espécie de corretivo à ideologia do progresso (“milagre econômico”) pregada pelos donos do poder, como intuiu Lafetá. Essa impressão foi reforçada quando o livro foi apreendido pela censura, por obra do então ministro da Justiça Armando Falcão, figura ao mesmo tempo sinistra e caricatural. Fonseca reagiu movendo uma ação contra o Estado. Como era de se esperar, a classe artística tomou para si a causa do escritor, dando-lhe apoio público. Começa praticamente aí a aura do escritor opositor, vítima do regime, a qual Rubem Fonseca costuma se agarrar para advogar em causa própria contra aqueles que preferem lembrar sua participação ativa no golpe. Se de fato existiu o veto a seu livro, não se deduz daí que sua literatura “do contra” encerra uma crítica à sociedade contemporânea.

Candido foi o primeiro a notar a ambigüidade nessa modalidade de texto: “Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” (Candido, 1987: 212). Contrariamente à narrativa tradicional, que conservava certos ranços de classe, “tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo”, essa nova linhagem _ da qual Rubem Fonseca era um dos principais representantes, mas não o único _ se especializava em encurtar “as distâncias sociais”, numa espécie de paternalismo às avessas. A estratégia consistia no uso recorrente da primeira pessoa, com o propósito de “confundir autor e

⁸Candido, Antonio (1987). A educação pela noite. São Paulo: Ática, p. 211.

⁹Candido, Antonio. Op. cit, p. 212.

personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre”. A observação é certa. Com isso, Candido reforçava as dúvidas iniciais de Bosi, mas lhes dava um alcance maior, ponderando sobre os nexos entre o texto e o contexto, sem perder de vista a tradição (que as narrativas de Fonseca deliberadamente afrontavam), sugerindo aos leitores avançar para além das primeiras impressões. Ou seja, Candido duvidava, com toda razão, se essa literatura representava de fato um passo à frente. Ele expressou, com a acuidade de sempre, o caráter problemático dessa forma de inovação, que denominou “realismo feroz”:

“Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica (1ª pessoa), mas quando passam a 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.” (Candido, 1987: 213)

O crítico João Luiz Lafeté tentou tirar conseqüências das posições de Candido. Em sua elegante análise, notou que a obra comportava dois momentos distintos: o primeiro, marcadamente lírico, correspondia aos dois primeiros livros; ao passo que o segundo se caracterizava pela incidência de maior violência, a partir do terceiro em diante. Lafeté escreve já tendo à disposição uma razoável fortuna crítica, diferentemente de Alfredo Bosi e de Antonio Candido, que colaboraram com suas primeiras impressões, dúvidas e desconfiças para sua conformação. A parcimônia com que Lafeté cita os estudos existentes, quase sempre de modo indireto ou alusivo, dá a falsa impressão de que ele trabalhava à margem dos especialistas. Todavia, a impressão logo se dissipa, pois, na verdade, Lafeté conhecia o acervo disponível, sobre o qual ponderava. De resto, sua intervenção marcava um ponto de inflexão no debate, pois o ensaísta cuidava para que os excessos e pré-conceitos, tão comuns entre leitores de Rubem Fonseca, não interferissem na objetividade do juízo. Logo nos primeiros parágrafos, ele deixa claro que Rubem Fonseca tem virtudes que precisam ser admitidas. Mas, por outro lado, ele não adota uma postura reverencial. Essa talvez seja a melhor qualidade de seu ensaio: varrer o caminho a tendência ao *partis-pris*, que divide a audiência entre simpáticos e adversários.

Lafeté nota que a partir de Lúcia McCartney Fonseca não se contentará com o lirismo dos primeiros contos, preferindo antes concentrar nos elementos de ferocidade que contaminarão duplamente a seleção do material artístico e o modo de narração. Não resta dúvida que tinha consciência de que a violência era impulsionada pela nova situação pós-64, embora não chegue a tirar as conseqüências devidas. Mas a correspondência com a história contemporânea precisa ser reconstituída no trabalho de análise. Voltando uma vez mais ao conto “Desempenho”, acreditamos que este pode ser lido em chave alegórica, como uma referência alusiva, cifrada, aos dois estágios de enfrentamento (isto é, 1964 e 1967) a que chegou a sociedade brasileira, que Fonseca engenhosamente 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 do narrador-lutador, o herói fonsequiano, que depois de ter passado por poucas e boas consegue reverter uma situação que parecia irreversível no último momento. A platéia, que antes o apupava, vai se render, ao final do combate, a seu desempenho, à força que ele parecia não ter, mas que de subido dá o ar da graça. Algo semelhante se passa também em outro conto de um livro anterior de Fonseca (A cólera do cão, 1965), que se chama sugestivamente “Força Humana” e é protagonizado também pelo narrador-lutador de “Desempenho. Dessa vez, o oponente é o negro Waterloo. Este, depois de ter sua habilidade de halterofilista contestada pelo narrador, desafia-o para uma disputa de queda de braço, a fim de comprovar sua superioridade física. Da mesma forma que Rubão, o negro comete o mesmo erro ao comemorar a vitória antes do tempo e é surpreendido pelo narrador-halterofilista (que, lembre-se, é o mesmo narrador-lutador do conto “Desempenho”). Nos dois contos, a vitória é obtida no instante derradeiro. Ao derrotado resta apenas o consolo de que

esteve a meio caminho da vitória, que não se consumou por ele ter cometido o equívoco fatal de subestimar a força do adversário. Uma experiência difícil de digerir. Aí vai a explicação para a jogada de mestre do autor: os enfrentamentos que têm lugar na sociedade brasileira em meados dos anos 60 são recriados no texto através das imagens surpreendentes da luta de vale-tudo e também da queda de braço. Tais recursos não são tão estranhos assim a Fonseca. Em um dos filmes de propaganda do IPES¹⁰, a imagem do halterofilista é empregada também como um exemplo de superação. O desenho em movimento, apesar de um pouco tosco para o padrão tecnológico de hoje, serve para fixar a imagem do halterofilista que usa sua força humana para superar obstáculos. O herói conservador é uma combinação da imagem do halterofilista e do lutador. Fonseca já tinha, portanto, na cabeça sua funcionalidade e seu poder persuasivo. Mais do que isso: ele intuiu o elo entre essas imagens e uma posição ideológica conservadora. Não seria, pois, um exagero dizer que a luta de classes está por trás dessas escolhas. Rubem Fonseca não era, como se pode ver, tão alheio assim ao que se passava no país. Apreciadas nesses termos, estas narrativas se assemelham a verdadeiras parábolas, que visam a dar lição aos incautos. A sagacidade de Fonseca começou a despontar antes mesmo de ele se tornar um escritor. O IPES foi, sem dúvida, o seu laboratório de criação.

Para reforçar ainda mais o ângulo aqui adotado, quem não se recorda da expectativa criada pela esquerda com acento e influência no governo Jango, no pré-64? Esta não escondia a euforia de se sentir parte das reformas de base, que impulsionadas pelo presidente João Goulart deixaria o país a um passo do socialismo. O que era para ser um sonho, virou pesadelo. A esquerda pagou caro pelo equívoco. O golpe de 64 e seus desdobramentos reverberam nas filigranas da prosa. Por isso mesmo que onde Lafetá enxerga “combate lírico”, há, na verdade, uma batalha de projetos e de pontos de vista sendo travada. Mas o equívoco de Lafetá é produtivo. Sirva de exemplo a passagem seguinte, que embora dirigida ao livro *Feliz ano novo*, cabe como uma luva para o assunto deste ensaio:

“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.” (Lafetá, 2004: 388)

Ora, também pudera. Fonseca jamais poderia fazer tal apelo político de esquerda, simplesmente porque estava na outra margem das lutas sociais, acumulando forças com vistas a investir contra os seus adversários de classe, dentro e fora da literatura. Ao mesmo tempo em que mostrava suas credenciais de escritor afinado com as inovações formais, evitando assim o desprestígio de ter sua imagem literária associada ao homem de direita, ou golpista, se preferir. Uma equação difícil de montar, mas Fonseca se saiu bem. Vistas as coisas de hoje, não há por que não lhe conceder o título de grande estrategista das letras, coisa rara entre nós. Essa sua faceta menos conhecida, ou admitida, ou querida, aflora quando é examinada como decorrência da formalização estética de circunstâncias sociais, ou seja, como um procedimento de fundo efetuado por quem sabe, nos mínimos detalhes, que a criação artística não é neutra, mas parte do enfrentamento de classe. Há, portanto, nessas incursões de Fonseca a postulação de um programa estético para fazer frente à luta de classes e a seu prolongamento no campo literário. Mas, qual Programa?

Decerto, um programa estético que se elabora sem o recurso convencional do manifesto redigido à parte, posto que a própria linguagem em que Fonseca vai se especializando e refinando, a partir sobretudo de Lúcia McCartney, torna-se ela mesma materialmente instrumental. É esta guinada pronunciada, verdadeiro ponto de inflexão, que se efetiva no exato momento em que a polarização da sociedade brasileira atingia, na segunda metade da década de 1960, o seu clímax. A prosa é concebida para ser expressão artística da luta de classes. Salvo

¹⁰ Trata-se do filme “O que é o IPES” (8’30”). Ver: Assis, Denise (2001). Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe 1962/1964. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj. Pretendo publicar, em breve, um estudo no qual analiso as conexões entre os filmes de propaganda do IPES e os contos de Rubem Fonseca dos anos 60.

engano, tal tema não foi ainda objeto de discussão séria. Penso que o essencial do método que Rubem Fonseca vai operar se entremostra no conto “Desempenho” do livro Lúcia McCartney, lançando luz sobre os demais, bem como sobre os livros seguintes do autor. Então, a violência que toma à frente a partir de Lúcia McCartney (isso não quer dizer que ela inexistisse nas obras anteriores) não surge do nada, nem deve ser tomada em abstrato, descolada das circunstâncias sociais, das quais deriva e sobre as quais se posiciona com a linguagem da arte. Essa forma de violência coincide com a segunda fase de acirramento da luta de classes no Brasil lá por volta de 1967 (o golpe de 64 deu início à primeira etapa, como dissemos antes), quando a bandeira da luta armada começava a tremular e a possibilidade de guerra civil retornava. Nenhum crítico, que eu saiba, se interessou em explorar tal correspondência. Se o fizesse, talvez chegasse à conclusão de que o brutalismo é uma resposta estética. Ou melhor, o brutalismo é a forma problemática de redução estrutural de circunstâncias históricas. O golpe de 1964, como evento fundamental, reverbera nas filigranas da prosa, contaminando desde o tecido narrativo até o temperamento do narrador, o qual se encarrega de transmitir para o resto. Com isso, ocorre uma verdadeira simbiose entre a narração e a matéria narrada, a base, enfim, para a fundação da estética brutalista, do realismo feroz, de que falavam, respectivamente, Alfredo Bosi¹¹ e Antonio Candido¹².

Pensando, uma vez mais, no caso brasileiro, sabemos que um elenco expressivo de artistas tomou a peito a difícil tarefa de pensar o país, com os instrumentos do próprio ofício. No teatro, na música e no cinema uma verdadeira revolução nas formas artísticas se processava em compasso com a radicalização ideológica, a ponto de o crítico Roberto Schwarz ter dito, com uma ponta de ironia, que o Brasil, naquela altura, “estava irreconhecivelmente inteligente”. (Schwarz, 1987: 69) E ele tinha razão: a luta de classes potencializa a inteligência _ à esquerda e à direita. A novidade que estes novos gêneros traziam e seu impacto sobre o público, principalmente o jovem, foram de tal monta que não tardaria a transformar a juventude na faixa mais radicalizada de toda a sociedade. Um fenômeno, aliás, que não foi só brasileiro, como sabemos.

Uma coisa é certa: a polarização ideológica, vivida intensamente por artistas e intelectuais do período, deixou registros valiosos sobre o alcance da rebeldia e sua possibilidade de se transformar em ímpeto revolucionário. A esse respeito, convém lembrar uma intervenção de Leandro Konder, pensador e militante marxista, que em um artigo dedicado ao assunto, no ano de 1967, sustentava:

“[h]oje em dia se reconhece, em geral, que a produção artística significativa de nosso século se fez e se faz em oposição à sociedade. O mesmo se admite, igualmente, em relação aos frutos do exercício crítico da inteligência. São cada vez mais raros e mais inexpressivos os apologistas do status quo. O mal-estar e o espírito de negação se acham generalizados. E, mais do que em qualquer outra época da história da humanidade, a cultura vive atualmente sob o signo da rebeldia.”(Konder, 1967: 136)

O juízo, em suma, considera sobretudo os desafios que se colocavam para os setores de oposição ao regime ditatorial, descartando como improvável a capacidade da direita concorrer, no campo das idéias, com a esquerda. Ora, se é verdade que a rebeldia contagiava parcelas da juventude e da *intelligentsia*, na sua grande maioria simpática às posições de esquerda, não deixava de ser um equívoco imaginar que os conservadores formassem uma ilha de ignorância. O desfecho histórico (depois de 1968) vai mostrar que as elites conservadoras não eram tão desprovidas assim de talento e de capacidade de ação. Deixando de lado os preconceitos conhecidos, é imprescindível repor o quadro artístico nos termos em que ele se configurou em articulação com a luta de classes. Somente dessa forma é possível separar o joio do trigo, evitando reunir em um mesmo frasco essências que não combinam.

¹¹ Bosi, Alfredo Op. cit.

¹² Candido, Antonio. Op. cit.

Há muitas formas de as lutas sociais reaparecerem no âmbito da arte, que não apenas pelo assunto de primeiro plano. Isso nos leva a pensar se as opções feitas, pelo artista, são tão independentes como supõe uma leitura idealista e, talvez, esteticamente ingênua. Ao optar por este ou aquele procedimento, por este ou aquele enquadramento, incluindo vocabulários, imagens e o modo de lidar com a tradição, o artista já deixa impressas as suas digitais, que, no caso, significa seu modo peculiar de olhar e pensar o mundo extraliterário no interior da própria narrativa, com os instrumentos da arte. Assim sendo, cai por terra a suposição de que o artista, no seu trabalho de criação, possa se manter imune às circunstâncias históricas às quais ele está submetido e em relação às quais se situa, como cidadão e artista, a todo instante, diariamente. É justamente no trabalho miúdo de sua particular carpintaria que o escritor se revela, e não apenas pela “mensagem” que ostensivamente expressa dentro da arte (ainda que isso possa ser verdadeiro), ou por seu engajamento político fora dela (ainda que isso possa ocorrer e, por vezes, se justificar). Em última análise, nem sempre a posição social e ideológica do autor é imediatamente visível. Há casos, porém, como o que acabamos de estudar, em que está tão internalizada que somente através de uma leitura objetiva da forma literária seja possível arrancá-la das sombras.

Bibliografia:

- Anderson, Perry (2004). Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Assis, Denise (2001). Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe 1962/1964. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj.
- Bosi, Alfredo 1994 (1974). O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix.
- Candido, Antonio (1987). A educação pela noite. São Paulo: Ática.
- Dreifuss, René Armand 1986 (1981). 1964: a conquista do Estado. 4ª Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Dreifuss, René Armand (1987). A Internacional Capitalista. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.
- Konder, Leandro (1967). A rebeldia, os intelectuais e a juventude. Revista Civilização Brasileira (Rio de Janeiro), ano III, número 15.
- Lafetá, João Luiz (2004). A dimensão da noite. São Paulo: Duas Cidades
- Santos, Hamilton (1989). “Feliz ano novo não envelheceu”. Estado de São Paulo (São Paulo), 2º Caderno.
- Schwarz, Roberto (1985). O pai de família. São Paulo: Paz e terra.