

A lírica-Beretta de Rubem Fonseca

The lyrical Beretta of Rubem Fonseca

João Pedro Cardoso Faccio¹

Wellington Fioruci²

Resumo: O presente texto, parte da dissertação “Representações da realidade brasileira nos primeiros anos da Ditadura Militar: um diálogo entre Rogério Sganzerla e Rubem Fonseca”, tem como objetivo realizar breve análise crítica da produção literária de Rubem Fonseca em sua primeira década de atuação, destacando inovações que o consagraram como uma das vozes mais originais da literatura brasileira contemporânea. Estudiosos como Sérgio Augusto, Alfredo Bosi, Bella Jozef e Vera Lúcia Follain de Figueiredo apontam para uma estética marcada pela violência, pelo distanciamento narrativo, pela fragmentação formal e por uma representação urbana que transgride as fronteiras sociais. A despeito da contundência crítica de sua obra, sua ligação com o IPES — órgão propagandístico a favor do golpe militar de 1964 —, revela uma contradição entre a contundência de sua crítica social e suas opções políticas e pessoais. A análise propõe, assim, uma leitura multifacetada da obra fonsequiana, compreendendo sua importância estética e social, bem como suas ambivalências e sua estreiteza com a Ditadura Militar.

Palavras-Chave: Brutalismo. Literatura Brasileira. Literatura Contemporânea. Rubem Fonseca.

¹ João Pedro Cardoso Faccio, Mestre em Letras, professor no Centro Universitário de Pato Branco e doutorando na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná – UNICENTRO.

² Wellington R. Fioruci, Doutor em Letras, professor titular da UTFPR e do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL)

RUBEM FONSECA E SUAS INOVAÇÕES LITERÁRIAS

Mineiro “radicado” no Rio de Janeiro, nascido em 1925, ex-executivo da Light, ex-policial, contista, romancista, ensaísta e roteirista, autor de mais de 30 obras ao longo de sua vida. Os dados básicos da biografia de Rubem Fonseca são amplamente conhecidos e abordados tanto no meio acadêmico como no literário e jornalístico. O autor, com sua estreia em 1960, com a coletânea de contos *Os Prisioneiros*, rapidamente conquista a simpatia e a atração da crítica especializada, tanto pelo seu conteúdo quanto pelo contexto em que foi lançado. No texto “Estreia Consagradora”, de Sérgio Augusto, presente na edição de *Os Prisioneiros* de 2009, o autor afirma:

Mas, a partir de outubro de 1963, todas as luzes pareciam voltadas unicamente para Rubem Fonseca. Ninguém no Brasil escrevia daquele jeito: vibrante, criativo, inquieto, desconcertante, incômodo, realista, surrealista, cético, cruel—foram pródigos em adjetivos como estes os seus entusiastas de primeira hora. “Um escritor que traz a literatura no sangue”, saudou Wilson Martins, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, ungindo Rubem Fonseca como um renovador do conto brasileiro, “no momento mesmo em que estaríamos inclinado a considerá-lo esgotado.” (Apud Fonseca, 2009, p. 91)

Essa surpresa ao mercado editorial, como se pode observar no texto de Sérgio Augusto, vai além do seu “modo de escrever”, tão verossímil e brutal. Rubem Fonseca ingressa na literatura como um “homem de fora”, aos 38 anos, por uma editora tão pequena quanto desconhecida. Ainda sob as palavras de Sérgio Augusto:

Embora o conto e a crônica fossem, na época, os dois gêneros literários com o maior número de adeptos no Brasil, o sucesso alcançado por *Os Prisioneiros*, nos últimos meses de 1963, pegou de surpresa o mercado editorial. Afinal de contas, seu autor era um outsider, conhecido apenas por um pequeno círculo de amigos, e sua editora, a GRD, de Gumercindo Rocha Dorea, um selo de pequeno porte e pouco tempo na praça (Apud Fonseca, 2009, p. 90)

Para a crítica e a teoria literária, Rubem Fonseca também se formou como um elemento pioneiro em uma nova forma narrativa que chegava ao Brasil. Alfredo Bosi, consagrado crítico literário brasileiro, atribui à literatura de Fonseca o termo “Brutalismo”. Em sua obra *O Conto Brasileiro Contemporâneo* (1975), no capítulo introdutório, “Forma e situação do conto brasileiro contemporâneo”, Bosi demonstra o que compõe tal termo:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. A imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola [...] (Bosi, 1981, p. 18).

Em acréscimo, a crítica literária Bella Jozef, em sua obra *O Jogo Mágico* (1980), que escreve sobre vários autores da literatura moderna brasileira e hispano-americana, dedica um de seus capítulos a

Fonseca, em que, sob a luz da obra *Feliz ano novo*, discorre sobre a temática e sobre alguns dos recursos mais recorrentes em suas obras. A citação, embora longa, é fundamental para compreender como a crítica observava e avaliava a obra do autor em questão nas décadas de 1960 e 1970 - períodos iniciais de sua vasta bibliografia, sobretudo no que se refere a um distanciamento do realismo clássico para a adoção de uma nova forma de narrar:

Rubem Fonseca é sempre um novo idioma que se constrói; representa os fatos em palavras e ao mesmo tempo representa-os para si mesmos. Todo esse mundo reduz-se às palavras que o Autor tem para enunciá-lo. Daí a libertação na linguagem, a não-transigência em nenhum momento, a não-existência da benevolência. Metáfora do mundo moderno, nos contos de Rubem Fonseca a linguagem cria seu próprio *récit*, tematizando seu próprio tema. Os limites entre pessoas, animais e coisas diluem-se, e a excepcionalidade repousa nos fatos. Os contos ora são na primeira, ora na terceira pessoa: um narrador onisciente tenta uma visão globalizante, a ironia dá-lhe o escalonamento da perspectiva e contribui para estabelecer o distanciamento entre o romancista e seu personagem narrador. Há também um distanciamento do ser que fala na primeira pessoa para impedir toda a suspeita de identificação mental e poder comunicar o mundo do protagonista com absoluta objetividade. [...] Comparecem traços tipificadores do discurso realista, como a interferência do narrador para explicar e esclarecer os agentes; mas pela ruptura da estrutura tradicional Rubem Fonseca afasta-se do realismo, através duma concepção particular e subjetiva, portanto, do universo, mostrando o que há por trás da aparência exterior da realidade, o mundo real de que desvela aspectos inesperados (Jozef, 1980, p. 63).

A partir das afirmações acima, feitas por estudiosos contemporâneos aos primeiros lançamentos do autor, fica mais nítida uma ob-

servação sobre algumas das características que tornam o autor original à época: a “tematização do próprio tema”, a solvência dos limites entre sujeito e mundo, o distanciamento do narrador em relação ao autor e ao leitor, a crueza em sua narrativa, suas famosas primeiras pessoas, o ambiente marginal do Rio de Janeiro, enfim, o brutalismo. Sobre o aspecto mais notável no texto fonsequiano, a violência, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em *Os Crimes do Texto* (2003), faz uma relevante análise. Para a autora, a violência é um signo *sine qua non* nos textos do autor, condição a qual está além do justo e do injusto (citando Nietzsche):

Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis, a violência, no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento (Figueiredo, 2003, p. 19)

Para a autora, é na falta de critérios “racionais” de seus personagens que a literatura fonsequiana irá expressar essa violência. Ora totalmente gratuita, como no carnaval de porrada em “Fevereiro ou Março”, de *Os prisioneiros*, ora fruto da necessidade básica de sobrevivência, como no conto “Relato de Ocorrência em que mera semelhança não é mera coincidência”, de *Lúcia McCartney*, essa tentativa brusca e carnal da resolução de conflitos (imediatos ou não) é uma constante em sua literatura, embora os personagens que nela habitam não buscam uma libertação desses padrões que os corroem. Constatar que não há mudanças significativas na vida do personagem

anônimo ao fim de “Fevereiro ou Março”, nem de Vilela, ao findar do conto “A Coleira do Cão”, nem de Aristides, ao ser preso em flagrante apesar de seu martírio em “Manhã de Sol” corroboram tal perspectiva pessimista do autor.

A ficção do autor encena, assim, o vazio existencial de indivíduos que, diante da impossibilidade de levar a fundo as virtudes que a moral tradicional apregoa, transformam-se em figuras errantes e desconstrutoras ou em nostálgicos amargurados ou ainda em cínicos, que se movem, sem culpa, guiados pela moral mercantilista da troca (Figueiredo, 2003, p. 21)

Desse modo, é possível compreender que, como a realidade se mostra impassivelmente cruel aos personagens, pela fome, pela pobreza e pela violência, o personagem fonsequiano não irá se deparar com a moralização, a transformação do caráter, a “civildade” do homem. Pelo contrário: na ausência desses critérios, que, consequentemente, ausentam o personagem marginal de valores morais, a realidade é uma matéria, até certo ponto fugidia, pois nunca está na completude da apreensão dos personagens, e até certo ponto determinada, pois o indivíduo marginal permanecerá marginal na totalidade de seus contos. A representação dessa realidade - visão de mundo -, de acordo com Figueiredo, será sempre e declaradamente limitada, no que chama de “pseudo-realismo”. Nas palavras da autora, esse “pseudo-realismo” se caracteriza da seguinte forma:

[...] {a} dimensão da representação está presente, mas o trabalho com o ponto de vista não deixa espaço para a ilusão de transparência entre o representado e o real. No caso dos contos, a prevalência da primeira pessoa afirma sempre a mediação do olhar humano, coloca em evidência esse olhar que re-

corta o real. O sentido resulta do recorte, nasce do impacto operado pelo gesto de recortar. Em cada livro de contos, os múltiplos narradores chamam a atenção para a fissura existente entre autor e narrador, e, ao mesmo tempo, cada narrador em primeira pessoa se desdobra em personagem, de tal forma que todo acontecimento é descentrado, em meio a uma série de fissuras e de dobras (Figueiredo, 2003, p. 28-29).

É a partir dos conflitos internos vividos pelo homem da urbe que a ficção de Fonseca se baseia, “[...] espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo” (Figueiredo, 2003, p. 29), e o espaço, em suas obras, é de relevância tão grande quanto seus personagens. A cidade, em Rubem Fonseca, é personagem - *persona*, *anima* - em muitos de seus textos: é no corpo da cidade que a vida trata de misturar, em choque, condes e condessas com bandidos e madames, é no espaço urbano feito às pressas para receber a modernidade, isolando os pobres nos morros sem saneamento ou direito humano, que a tensão social se revela, o que é muito bem resumido pelo personagem Washington, no conto “A Coleira do Cão”, quando explica como os dejetos dos moradores da favela descem pelo morro:

Washington: “Quando chove desce tudo pelas valas, misturado com urina, restos de comida, porcaria dos animais, lama e vem parar no asfalto; uma parte entra pelos ralos, outra parte vira poeira fininha que vai parar no pára-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-finos das madames que não fazem a menor idéia que estão tirando merda em pó de cima dos móveis. Iam todas ter um chique se soubessem disso” (Fonseca, 1985, p. 220).

As fezes descritas pelo personagem Washington, que percorrem diferentes camadas sociais sem que possam ser percebidas, são um notável indicativo de como o autor trata das “divisões” do espaço na cidade: as fronteiras da urbe fonsequiana são expostas de forma crítica e revelam como os diferentes mundos separados pelas diferenças sociais e econômicas estão conectados paradoxalmente pela lógica da exclusão. O Rio de Janeiro de Rubem Fonseca, como afirma Figueiredo, parece um entrelugar em si. Por mais que contenha as típicas divisões “Zona Sul e Zona Norte”, “[...] esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade” (Figueiredo, 2003, p. 30). Além disso, é possível perceber em suas narrativas que há espaços, pontos geográficos, que tratam de aproximar essas diferentes classes sociais. A delegacia de polícia, por exemplo, é um espaço consagrado na obra do autor. Nos contos aqui analisados, por exemplo, dois dos três tomam lugar em uma delegacia, e “Fevereiro ou Março”, embora não passe por uma DP, aborda crimes que obviamente necessitam do trabalho policial. Para Figueiredo, isso se justifica pois “[...] numa sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes sociais acabam por se encontrar” (Figueiredo, 2003, p. 22).

Essa reconstrução da cidade por Rubem Fonseca em seus contos (violentos, ricos em objetividade, “cortes secos”, fragmentários) contrapõe-se à visão de Brasil pacífico, unísono e que “vai pra frente”, como a propaganda da Ditadura Militar insistia em afirmar para a população. Ao se referir ao livro *Feliz Ano Novo*, de 1975, Figueiredo resume com excelência a construção urbana de Fonseca: “A cidade, na obra de Rubem Fonseca, é, então, por excelência, a Babel enlou-

quecida, marcada pela profusão de mensagens cifradas, pela paranóia da decifração do sentido oculto na mensagem alheia e pela in-comunicabilidade [...]” (Figueiredo, 2003, p. 48).

Para maior profundidade nesta análise, que busca destacar as principais características e modos de fazer literário de Rubem Fonseca em sua primeira década de escritor, são de ampla relevância as palavras de João Luiz Lafetá, no texto “Rubem Fonseca, do lirismo à violência” (2012), em que o autor analisa a produção de Fonseca até 1990, com destaque para suas produções iniciais, da década de 1960, as quais o autor analisa como mais “líricas” do que violentas: para Lafetá, o que permeia as primeiras obras do autor é o que chama de “dimensão lírica”, em que, por mais que haja a violência, há sempre um poder expressivo-poético além, “[...] entendida como a exploração e a representação dos conteúdos de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva [...]” (Lafetá, 2012, p. 124), como o autor observa na estrutura do conto “O Inimigo”, conto que encerra a obra *Os Prisioneiros*. Segundo Lafetá, é nessa “[...] extravasão da objetividade” que reside a lírica nas obras iniciais de Fonseca, obras essas repletas de “narrativas da derrota”, em que os personagens acabam por falhar em suas buscas objetivas - a realidade degradada - enquanto a integridade dos personagens se mantém. Nas palavras de Lafetá:

O tipo de herói que vimos até aqui - e é o predominante nos livros iniciais de Rubem Fonseca - poderia ser aproximado ao tipo que Lukács, na sua *Teoria do Romance*, descreve como tendo a alma mais vasta que o mundo, isto é, como o herói cuja problemática consiste em que os conteúdos da sua interioridade são percebidos por ele como mais ricos, mais perfeitos e

mais acabados, do que a realidade degradada com que tem de se defrontar. (Lafetá, 2012, p. 128)

Conforme as relações sociais se tornam cada vez mais rasas e desmoronáveis, é na força expressiva do sujeito que Fonseca pauta seu lirismo em suas primeiras obras. Entretanto, conforme afirma Lafetá, a introspecção do sujeito se modificará em suas obras seguintes: “[...] há uma modificação nos rumos de Rubem Fonseca, já a partir de *Lúcia McCartney*. Esse tipo de escrita da violência vai ocupar, a partir daí, um lugar de proeminência na obra de Rubem Fonseca (Lafetá, 2012, p. 129). Assim, aos olhos de Lafetá, Rubem Fonseca irá construir seus contos sem apelos ideológicos, sem o engajamento típico da literatura nacional a partir do Modernismo:

Não se trata de literatura engajada, no sentido tradicional do termo. Ao contrário, os contos não fazem nenhum apelo político ou ideológico de esquerda, como é a tradução de boa parte da nossa literatura contemporânea, socialmente comprometida desde os anos 30. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes aglomerados urbanos. (Lafetá, 2012, p. 130)

O CONSERVADOR RUBEM FONSECA

A partir da afirmação acima, de que Rubem Fonseca também inovara por não fazer a propaganda ideológica de esquerda, tão típica na literatura brasileira, segundo Lafetá, um importante conflito surge na biografia do autor, conflito esse que irá permear toda a sua carreira e, como afirmam alguns estudiosos, irá pautar a sua personalidade reclusa: embora se afirmasse um “cineasta frustrado”, Fonseca sempre

teve bastante proximidade com a arte audiovisual. No início dos anos 1960, ainda como executivo da Light, o futuro autor ingressa, num cargo de confiança, no IPES - Instituto de Pesquisa em Estudos Sociais -, braço da burguesia industrial brasileira que ansiava pelo golpe civil-militar no Brasil dos anos 1960. Este cargo, baseado em criar e aprovar materiais publicitários que apregoavam denúncias contra o governo João Goulart e inseriam, na sociedade, as bases de concórdia com a Ditadura Militar no Brasil.

Vale ressaltar que este ponto - Rubem Fonseca e sua carreira no IPES - não se estabelece aqui para uma revisão da literatura do autor baseada meramente em seu trajeto biográfico (sabe-se, amplamente, que é trajeto escorregadio e limitado), mas para avaliar, relacionando com o levantamento crítico “básico”, ou seja, “típico” nas obras de Fonseca, qual foi o papel do IPES no início de sua carreira literária. Para isso, o presente texto traz para análise o texto *Dossiê Rubem Fonseca*, que compõe a revista *Terceira Margem*, do Programa de Pós-Graduação da UFRJ, e faz ampla análise do trajeto de Rubem Fonseca escritor como executivo do IPES. No texto escrito por Alexandre Pacheco, “Rubem Fonseca: o homem em questão”, o autor, que realiza um panorama da figura de Fonseca em relação ao seu comportamento recluso e sua proximidade com o regime militar, mostra indícios em que se percebe certa proximidade do autor com “Elites que sempre desprezaram o debate público de idéias” (Pacheco, 2009, p. 21). Para Pacheco, a citação de Carlos Drummond de Andrade, no conto “A Coleira do Cão” sugere uma identificação ideológica, visto que o poeta também procurava ocultar suas relações obtusas como chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública de Vargas, em 1934: “É sintomático que Rubem Fonseca cite

Carlos Drummond de Andrade, já que este também esteve entre os intelectuais que sempre procuraram silenciar as relações que a inserção de suas obras literárias teria com o poder das classes dirigentes no período de Vargas” (Pacheco, 2009, p. 15).

É claro, a mera citação de Andrade em um conto de Rubem Fonseca soa como indício pequeno, frágil, mais facilmente de ser absorvido como ingrata coincidência, tecida por critérios ideológicos e não poéticos. Por isso, novamente, cabe salientar aqui: não se busca uma “analogia a todo custo”, mas iluminar um ponto ainda pouco debatido na carreira do autor. O texto de Alexandre Pacheco contribui nesse sentido, mostrando que tal postura não desmerece o trabalho e as inovações propostas pelo autor em seus textos: pelo contrário, enriquece-o, busca ainda mais precisão na interpretação de seus contos e romances. O ingresso de Fonseca no meio literário, por exemplo, é fruto direto de sua participação no IPES: a Gumercindo Rocha Dorea, proprietário da editora GRD, coube a impressão de várias obras compostas pelo Instituto, e foi Dorea quem “descobriu” os escritos do então novato:

O próprio Gumercindo Rocha Dorea afirmou em entrevista realizada em 2005 que, ao frequentar o gabinete do general Golbery do Couto e Silva, ficou sabendo, através da secretária de Rubem Fonseca, da existência de alguns contos deste autor. O editor insistiu em conhecê-los e, vencida a resistência da secretária em ceder os textos, levou-os para São Paulo, onde rapidamente confeccionou um piloto para a edição de *Os Prisioneiros*, de 1963 (Pacheco, 2009, p. 20)

Desse modo, conforme conclui Pacheco, é indubitável a forte presença institucional na ascensão de Rubem Fonseca ao mercado edito-

rial no Brasil. Por mais que o autor tente negar, ou tratar como assunto pacificado, resolvido e sem ponto polêmico para ele, como em textos para jornais e revistas ao longo dos anos 1970 aos anos 1990, esse hábito “[...] colocou-se como estranho à condição que acabou por aprisionar a inserção pública de sua produção literária a partir das ligações institucionais em que esteve envolvida” (Pacheco, 2009, p. 22).

Em sequência ao texto de Pacheco, o *Dossiê Rubem Fonseca* apresenta o texto de Aline Andrade Pereira, intitulado “Os não lugares de Rubem Fonseca”. Nesse texto, a autora faz relevante análise acerca de três tipos de personagem fonsequiano, muito presentes em suas primeiras obras, em comparação com a própria figura do autor: ex-policial e artista satírico. Para Pereira, essas personagens ajudaram a formar uma espécie de *alter-ego* do autor que, mesmo recluso, seguiu alimentando uma biografia “limpa”, sem ligações aparentes com o IPES. O primeiro arquétipo analisado é o do “policial honesto”, em que a figura de Vilela, de “A Coleira do Cão”, ganha relevância: “É possível ver as angústias desses homens extremamente honestos, partidos entre dilemas morais, esmagados pelas contradições entre o caráter e a estrutura corrompida na qual se encontram” (Pereira, 2009, p. 28). Para a autora, Vilela, o policial honesto, é o “resumo” da epígrafe de *A Coleira do Cão*: “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço, arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente” (Fonseca, 1985, p. 7):

No caso de Vilela, o policial sente-se um estranho dentro da polícia por ser o único a não aceitar subornos e tratar os suspeitos de forma humana, não utilizando a tortura. É criticado

pela imprensa por ser leitor de poesias (*Claro enigma*, de Drummond), enquanto investiga uma chacina envolvendo gangues rivais ligadas ao jogo do bicho. Sua sensibilidade é vista como um entrave para o trabalho policial. Em “A coleira do cão” passa por um episódio limite onde vê sua crença abalada. (Pereira, 2009, p. 29)

Esse episódio, conforme relembra a autora, acontece quando Vilela, ao interrogar um sujeito, reproduz o cenário de tortura, manda o rapaz tirar a roupa, mantém a arma apontada para a sua cabeça e grita: “Eu vou matar esse cara!” (Fonseca, 1985, p. 236). O gesto de Vilela é rapidamente interrompido por seu subordinado, Washington, que dá um “safanão” na arma décimos antes do disparo. Aqui há uma notável relação com a epígrafe da obra que também dá nome ao conto: “Esse é o momento em que Vilela se dá conta do grande pedaço da corrente que ele arrasta. Talvez ela estivesse sempre ali, apenas debaixo do tapete” (Pereira, 2009, p. 29).

Além do “policial honesto”, a autora destaca o sátiro, também frequente na obra de Fonseca, sobretudo através dos personagens Mandrake, presente em *Lúcia McCartney, Feliz Ano Novo, O Cobrador* e no romance *A Grande Arte*, Paul Morel, em *O Caso Morel*, e Gustavo Flávio, em *Bufo & Spallanzani*, e o artista “[...] às voltas com a legitimação de sua arte” (Pereira, 2009, p. 30), como Franz Potocki, no conto “Natureza-pobre ou Franz Potocki e o mundo”, de *Os Prisioneiros*, José Henrique, em “Asteriscos”, de Lúcia McCartney, o “autor” em “Intestino Grosso” e o autor-cineasta de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. Essas personagens, segundo Ferreira, compõem narrativas com “[...] questionamentos acerca da arte moderna e as suas diversas instâncias legitimadoras” (Pereira, 2009, p. 31) e incorporam ou estão prestes a incorporar uma visão niilista de

mundo. Tais personagens não serão detalhadas aqui, visto que a relevância das palavras de Pereira centra-se na figura do “policial honesto”, personificada por Vilela.

Em suma, a partir do levantamento realizado nesse tópico sobre Rubem Fonseca, é necessária aqui uma contribuição: o *Dossiê Rubem Fonseca*, edição da Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ, forma uma grande obra, com informações realmente relevantes sobre a conduta do escritor e sua relação tão próxima com a elite que conspirava o golpe contra João Goulart - denotando, nos próprios escritos do autor, traços que revelam essa proximidade. Nos textos do *Dossiê*, fica claro notar que a literatura de Fonseca está bastante distante de uma narrativa “de esquerda”, comprometida com um discurso que moralize a população frente aos seus ideais. Esse fato, seu distanciamento ideológico, abre outras discussões que não podem deixar de ser levantadas: significa, então, que Rubem Fonseca não merece o destaque que teve porque não era “de esquerda”, termo tão prostruído ao longo do século XX? O fato de trabalhar para o IPES realmente o fazia um conspirador e, por isso, sua escrita também o era? Se era um autor recluso, era por esse envolvimento, e isso “bloqueava” as discussões realmente relevantes acerca de sua obra?

O autor Luis Alberto N. Alves, no terceiro texto do *Dossiê Rubem Fonseca*, analisa alguns dos pontos questionados acima em “Compromisso secreto com a ordem: os primeiros passos de Rubem Fonseca”, mostrando indícios de conservadorismo em alguns momentos de suas obras, longe das lutas sociais: “[...] 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.” (Alves, 2009, p. 43). Para o autor, há vários indícios de uma certa “inspiração” de Rubem Fonseca na composição de textos numa linguagem de “relatório” (como aponta João Luiz Lafetá, mostrado anteriormente), e o brutalismo inaugurado pelo autor era uma “resposta estética, dada por Fonseca” (Alves, 2009, p. 47) à fase de recrudescimento da luta de classes, em que a luta armada passa a ser uma ameaça iminente. O fim do lirismo de Rubem Fonseca, ainda segundo Alves, é uma mudança que “[...] ganha contornos de agressividade e intolerância, refletindo o temperamento do narrador” (Alves, 2009, p. 47).

Seguindo em sua contraposição ao lirismo proposto por Lafetá, Alves ainda afirma que, onde há esse “combate lírico” há, na realidade, “[...] uma batalha de projetos políticos e estéticos sendo travada [...] Enfim, Lafetá atira no que viu e acerta no que não viu.” (Alves, 2009, p. 48). Entre os indícios apontados por Alves, nos contos de Fonseca e sua escrita anti-progressista, pode-se notar em “Franz Potocki contra o mundo”, em que uma das obras do artista chama-se “Getúlio Podre” e é leiloada na sede do Partido Trabalhista - PTB -, partido em que João Goulart era “[...] principal herdeiro da tradição trabalhista” (Alves, 2009, p. 51). “Sua contaminação ideológica salta à vista”, afirma o autor (Alves, 2009, p. 51). Para Alves, o brutalismo possui seu valor pois “[...] não deixa de ser uma antevisão do fracasso do regime em uma escala inaudita. É o epitáfio da ditadura escrita com garranchos” (Alves, 2009, p. 53), colocando Fonseca como um “intelectual ipesiano”, portanto condenado pela sua atuação no Instituto, o que não parece totalmente verdadeiro: quanto à contribuição do IPES para a obra de Fonseca, certamente sua biografia tem rele-

vância, ao mesmo tempo em que não se pode buscar “semelhanças a todo custo”, como um procedimento mimético.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, é fato que Rubem Fonseca trabalhou no IPES, embora nunca tenha tratado do assunto com clareza, possivelmente envergonhado desse tempo; é fato que o Instituto era braço intelectual da elite golpista que consumou o Golpe Militar no Brasil dos anos 1960; é seguro que Rubem Fonseca ingressou no mercado editorial via GRD, uma editora ligada ao IPES; são grandes os indícios de que o autor não era um simpatizante dos ideais da esquerda; alguns são os indícios disso em suas obras. Por outro lado, não são seguras (com os dados existentes até então) as afirmações de que era um conspirador; não é fato, por enquanto, de que Fonseca tenha escrito os roteiros dos filmes do IPES, como já se sugeriu; não há a possibilidade de que a obra do autor mereça ser “censurada moralmente” por não conter, em si, o “discurso de esquerda”. A importância do *Dossiê* é notória e seu conteúdo merece ser incorporado às discussões sobre o autor - da mesma forma que esta discussão busca fazer -, sem dúvidas, mas o lirismo que Lafetá comenta e o brutalismo sugerido por Bosi não perderam sentido, pelo contrário: Rubem Fonseca consolida-se como um autor singular, que apresentou inovações formais e temáticas à engajadíssima Literatura Brasileira. Sua literatura segue sendo um espelho do Brasil urbano e vil, desde as vésperas da Ditadura Militar de 1964 aos dias atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Luis Alberto N. Apresentação. Dossiê Rubem Fonseca. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano XIII, n. 21, ago-dez. 2009, p. 09-10. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/724>. Acesso em 24 mai 2025.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix. 1975.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- FONSECA, Rubem. *A Coleira do Cão*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney/Os Prisioneiros*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- JOZEF, Bella. *O Jogo Mágico*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.
- LAFETÁ, J. L. (2000). Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Literatura E Sociedade*, Ano 5, Volume 5, p. 120-134. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/19610>. Acesso em 24 mai 2025.

PACHECO, Alexandre. Rubem Fonseca. O homem em questão. Dossiê Rubem Fonseca. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano XIII, n. 21, ago-dez. 2009, p. 13-24. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/724>. Acesso em 24 mai 2025.

PEREIRA, Aline Andrade. Os não-lugares de Rubem Fonseca: um caso único de onipresença invisível na literatura brasileira. Dossiê Rubem Fonseca. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano XIII, n. 21, ago-dez. 2009, p. 09-10. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/724>. Acesso em 24 mai 2025.