

OS PRISIONEIROS DE RUBEM FONSECA: UMA ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA DA OBRA EM RELAÇÃO À SUA ATUAÇÃO NO IPÊS^[i].

Aline Andrade Pereira – PPG-UFF

Este artigo tem por objetivo analisar a relação entre o primeiro livro de contos de Rubem Fonseca, *Os Prisioneiros*, lançado em 1963 e o apoio deste escritor ao golpe de 1964 que levou os militares ao poder, através da participação no Instituto de Pesquisas Sociais do Rio de Janeiro (Ipês)^[ii].

Em uma caracterização histórica do período entre 1962-1964, Mendonça salienta que o golpe constituiria uma “ruptura do pacto populista”, na medida em que, em pouco tempo, o modelo econômico que havia sido implantado por Juscelino Kubitschek fazia com que, por um lado, a burguesia industrial se destacasse dentre as classes dominantes e, por outro, as classes populares se vissem desamparadas, sem que suas necessidades básicas fossem atendidas, causando um desequilíbrio nessa relação. O golpe teria sido uma “redefinição do pacto do poder no país”, através da reorganização deste entre o empresariado industrial e os militares^[iii].

Pretendemos desenvolver nossa discussão em torno de dois eixos que se complementam. O primeiro visa investigar a hipótese de que Rubem Fonseca apresentou-se como um intelectual orgânico, na concepção gramsciana do termo. Dreifuss, no já clássico estudo sobre o golpe de 1964 que derruba o governo de João Goulart e instaura uma ditadura civil-militar, aponta para o fato de que este golpe seria fruto de uma associação de empresários e militares, basicamente, que influenciaram na mobilização e no doutrinamento ideológico do restante da sociedade. Esses civis que integravam o Ipês seriam, em sua maioria, fruto de uma “intelligentsia empresarial, intelectuais orgânicos do novo bloco em formação”, compostos de: a) diretores de corporações multinacionais e diretores e proprietários de interesses associados, muitos deles com qualificação

profissional; b) administradores de empresas privadas, técnicos e executivos estatais que faziam parte da tecnoburocracia e c) oficiais militares[iv].

A estrutura básica do Ipês pode ser vista da seguinte forma: Conselho Orientador, Conselho Diretor e Comitê Executivo, tendo Rubem Fonseca ocupado estes três cargos, além de participar das chamadas “atividades secretas”; do Grupo de Publicações/Editorial (GPE); do Grupo de Assessoria Parlamentar (GAP), também chamado de “escritório de Brasília” que “fornecia a coordenação política da campanha anti-João Goulart”[v] e finalmente nos chamados Grupos de Opinião Pública (GOP), responsáveis pela manipulação da opinião pública por todos os meios disponíveis, lidando especialmente com os editoriais de jornal e filmes. Segundo Dreifuss: “o líder do Ipês José Rubem Fonseca, romancista engajado em atividades de opinião pública, colocou sucintamente o fato: o instituto publica em jornais artigos, editoriais e opiniões” [vi]. O objetivo era ocupar o centro da discussão ideológica e política, sem nunca mencionar diretamente o nome do Ipês; ou seja, transformar as preocupações de uma classe, apenas, em preocupações da população. Dentre as estratégias propagandísticas utilizadas - além de editoriais, panfletos, programas de rádio e TV - uma das mais importantes foi a realização de filmes doutrinários, nos quais tudo indica que Rubem Fonseca teria assinado os roteiros, embora o escritor negue o fato[vii].

Segundo Gramsci, todo grupo social cria para si uma camada de intelectuais orgânicos que lhe dão “homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político”[viii]. Duplamente capacitado – técnica e intelectualmente – o intelectual orgânico teria essa capacidade de organização da massa em torno de objetivos que sejam do interesse da empresa. Além disso, devem também proteger sua própria classe.

É interessante atentar-nos para o fato de que Rubem Fonseca ocupava, na ocasião, o cargo de diretor da Light. Nesse sentido, entendemos o trabalho do escritor

como organizador de uma nova cultura, não só através de sua literatura, mas também como um técnico da indústria, pois ocupa um alto cargo numa empresa cujos interesses multinacionais e associados são claros. Fazendo parte dessa elite que toma para si o compromisso de estabelecer os rumos da política nacional, Rubem Fonseca ocupa um lugar privilegiado dentro dessa estrutura, possuindo todos os atributos técnicos para agir como tal.

O segundo eixo de discussão seria uma chamada teoria materialista da cultura, apoiando-nos na definição de Williams sobre o projeto de sua obra como: “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico”. Dessa forma, torna-se importante investigar o que chamamos de cultura, enfatizando a noção de conflito presente neste autor. Williams, na sua tentativa de problematizar o conceito, distingue o significado de cultura até o século XVIII - como sinônimo de “cuidado de colheitas e animais” - até a noção do final do mesmo século, onde “cultura” e “civilização” são “termos intercambiáveis”. É também no final deste século que surge o conceito de “literatura” como uma forma de especialização de uma área que antes abarcava a gramática e a retórica. O mais importante foi uma especialização feita em termos de classe social. O que até então era considerado uma prática ou atividade, enfrenta um processo de “distinção social particular”. E de certa forma essa distinção ainda permanece, no sentido que somente se dá essa nomenclatura às “obras impressas de uma certa qualidade”[ix]. Na mesma direção, Thompson[x] contesta uma suposta visão consensual em torno da noção de cultura, trazendo à tona a importância de se estudar outras manifestações que interligue aspectos sociais, culturais, realizando assim, uma ruptura com uma interpretação que privilegie a explicação através de aspectos econômicos.

Embora Marx e Engels nunca tenham proposto uma “teoria geral da estética”, algumas considerações podem ser vistas em relação a este universo na obra destes

autores. Interessa-nos particularmente combater determinadas interpretações que tomam a relação entre base e superestrutura como algo mecânico e direto. Ainda que esta metáfora como explicação da relação entre diversas instâncias da sociedade já tenha sido colocada em obras precedentes de Marx, é somente na *Contribuição à crítica da Economia Política* que temos uma formulação mais sólida: “O conjunto dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social”[xi].

Engels, em carta à Heinz Starkenburg, de 25 de janeiro de 1894, salienta que esse fator econômico não se trata, contudo, de um “efeito automático”. Ao contrário: “são os próprios homens que constroem a sua própria história, mas num dado meio, que a condiciona na base de relações reais anteriores, entre as quais figuram as condições econômicas”[xii]. Ou seja, a determinação existe, mas deve ser vista a partir da ação humana. Engels finaliza em sua carta à Conrad Schmidt, de 27 de outubro de 1890[xiii], a respeito de seus críticos, que “o que falta a todos esses senhores é a dialética”.

Acreditamos que outros autores, sob a influência marxista, forneceram interessantes alternativas frente a esta questão, como por exemplo Thompson. O autor sugere a inadequação da relação base e superestrutura propondo o abandono desta[xiv]. Propõe uma dialética que pense a dinâmica social e os atributos humanos contidos nela. Thompson está, em última análise como ele mesmo o afirma, colocando em xeque a idéia de ser possível descrever um modo de produção apenas em termos “econômicos”, estabelecendo como secundários aspectos como a cultura. Tais metáforas ou modelos teóricos teriam o problema de inferirem em reducionismos que se apresentariam como “lapsos na lógica histórica”[xv], impingindo às questões, categorias rígidas, ao invés de, ao contrário, utilizar as últimas como ferramentas de explicação das primeiras, compreendendo a lógica processual contida em cada fato histórico. Em direção

semelhante segue Williams[xvi]. O autor indica algumas alternativas – como os conceitos de “processo” e “mediação” – para se pensar a interação constante dessas estruturas, porém não se satisfaz com nenhuma delas.

Todas essas posições reafirmam as concepções de Marx e Engels em contrapor à idéia de considerar a cultura como parte de uma produção do mundo real, e não como um universo isolado. Nesse sentido, não só toda a percepção sobre a cultura passa a se relacionar a uma existência material - sem que isso represente, entretanto, uma relação mecânica - como também a cultura passa a ser espaço de luta e organização social, onde múltiplos interesses se confrontam. Sendo assim, teorias da arte como um “espelho da sociedade” são superficiais.

A obra de Rubem Fonseca apresenta-se dentro da literatura brasileira como uma mistura de elementos entre o vulgar e o erudito, em um momento em que muitos autores afirmarão um desgaste do romance regional[xvii]. Diante das duas trilhas básicas da literatura - romance social-regional/romance psicológico - Rubem Fonseca mostra-se fora destas divisões, instaurando mudanças significativas na literatura brasileira[xviii].

Os prisioneiros é lançado em 1963, pela Olivé/Edições GRD, e é composto de onze contos. Nestes é possível vermos alguns temas que serão recorrentes em toda obra do autor: 1) Crítica à modernidade; 2) Caracterização da violência gratuita; e 3) Líricas/sexuais. O critério de crítica à modernidade abrange os contos onde o autor mostra uma visão de mundo cética às grandes ideologias e instituições da modernidade. As soluções, quando aparecem, são sempre em termos de realizações pessoais e nunca visam a construção de projetos coletivos – ou o fazem sempre de maneira satírica. Podem ser traduzidos em críticas a instituições específicas, como a Igreja, a Ciência e a Arte Moderna e aos grandes sistemas ideológicos, como o marxismo e a psicanálise.

Dentre os contos agrupados neste primeiro tema encontramos *O conformista incorrigível*, onde uma junta médica analisa o caso de um remanescente típico do

Conformismo, Amadeu. Essa junta faz parte de um Instituto que visa a criação da Sociedade Mentalmente Sadia do Grande Fromm. A constante exposição dos indivíduos da sociedade moderna a todo este sistema midiático levaria os mesmos à Conformidade. A própria cultura estaria sendo influenciada por isso e a prova seria “A arquitetura de Le Corbusier, Gropius, Niemeyer e outros alienados, que se espalhou como uma epidemia pelo mundo”[xix]. A solução seria um tratamento de choque para produzir indivíduos rebeldes e inconformados - mesmo que esse inconformismo fosse imposto sob coerção física. Neste conto o linguajar técnico confunde-se com um diálogo *non-sense* onde é visível uma ironia à moda de Orwell. Seria possível vermos uma crítica à mídia e à Arte moderna. É interessante notarmos a preocupação do escritor com a questão dos Institutos que visam uma suposta melhoria da sociedade – evidentemente segundo critérios bastante particulares dos seus integrantes - e a forma satírica com que ele os retrata.

Essa questão dos institutos também é o tema de *O Agente*. Neste conto, podemos ver uma crítica à burocratização da vida moderna. O agente em questão é um funcionário do Instituto de Estatística que visa realizar um recenseamento. Ao visitar uma imobiliária, ele descobre que o seu dono está prestes a se matar. Quando questionado do porquê do censo, o agente responde: “para sabermos quantos somos, o que somos”. Ao que o dono da imobiliária responde “o que somos? Isso não”. O funcionário tenta dissuadi-lo do suicídio mas quando percebe a firmeza de seu propósito, simplesmente diz que não há problema, afinal de contas, é parte do recenseamento contar com determinadas mortes durante o processo. Além disso, ele ganha cento e setenta cruzeiros e cinqüenta centavos a cada questionário, não podendo perder seu tempo com aquele homem. Questões existenciais são tratadas com a frieza de um funcionário burocrata que só se preocupa com o seu próprio bem estar.

O conto *Gazela* reúne características de um conto lírico/sexual e também elementos de crítica à modernidade. Um homem relata a um provável analista ou médico um amor que ele nunca conseguiu esquecer. O tom lírico é intercalado pela rispidez de palavrões. As críticas à modernidade têm, neste conto, alvo certo: “Freud é uma questão de fé, ou a gente crê nele ou não crê. Eu não creio. A mesma coisa com Marx”[xx]

Outro conto que pode ser visto como uma crítica à modernidade, desta vez em particular à arte moderna, é *Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo*, onde o escritor satiriza a pintura moderna, criticando suas instâncias de consagração como museus, críticos e público. O pintor em questão, cujo nome guarda uma incrível semelhança com o pintor abstrato norte americano, Jackson Pollock, cria a estética da natureza-podre, rendendo-lhe muito dinheiro com a venda de suas obras e banalizando-as ao ponto de todos terem o seu próprio quadro, mediante crediários e sistemas de compra facilitado.

Nos contos *Os prisioneiros* e *O inimigo* a crítica à modernidade recai sobre o aspecto neurotizante da vida moderna. Em ambos, indivíduos sofrem de transtornos mentais. No primeiro, um paciente que sofre de uma série de sintomas nunca descobertos pela medicina tenta a psicanálise como sua última chance. No consultório da psicanalista o homem tem uma crise. Esta, desesperada, corre ao consultório ao lado, de um médico, implorando-lhe ajuda. O médico demonstra-se bastante sarcástico, criticando a psicanálise. O homem morre. No conto *O inimigo*, um homem é vítima do que a psiquiatria classifica como Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC) e se vê envolto em rituais de verificação – abre a tranca a porta algumas vezes, confere cadeados à noite toda, mediante gestos e palavras que devem ser feitos e proferidos – enquanto relembra histórias de sua juventude e tenta reencontrar os velhos amigos. Neste conto a crítica à modernidade se volta contra a Igreja Católica. Um dos seus amigos – Ulpiano-o-meigo - é expulso do colégio por ter colocado uma lista de preços de sacramentos.

Em outros contos é possível vermos o que denominamos de violência gratuita. Entendemos como tal os contos onde a violência se justifica por si mesma e não como resposta a uma realidade ou mesmo um desejo passional. O primeiro conto do livro, *Fevereiro ou Março*, é um exemplo desta característica. Nele um halterofilista veste-se de mulher no Carnaval e junto a um bando de outros homens vestidos da mesma forma, surra gratuitamente todos que cruzam o caminho deles. Uma misteriosa condessa também é incluída na história, mas sem muitas explicações. O conto seguinte, *Duzentos e vinte e cinco gramas*, é o relato de uma autópsia de uma mulher. Há a mescla entre narrativas minuciosas da autópsia, utilizando um linguajar técnico e frases banais ditas em meio à cena. O título refere-se ao peso do coração da mulher. O delegado aposentado Ivan Vasques, ex-colega de Rubem Fonseca na Escola de Polícia Civil, diz que o fato teria ocorrido com o próprio autor. Para se acostumarem com o que lhes esperava, os estudantes tinham aula depois do almoço, às 14h, duas vezes por semana, dissecando cadáveres no Instituto Médico Legal (IML). Por fim, nesta categoria de violência gratuita, encontramos o conto *Henri*, onde um matador de aluguel versado em filosofia e especializado em exterminar velhinhas faz um elogio da guerra enquanto prepara-se para esquartejar o corpo da senhora recém morta.

Temos ainda dois contos na categoria de líricos/sexuais – além do já citado *Gazela* que figura nesta categoria e também na de crítica à modernidade. São eles: *Teoria do consumo conspícuo* e *Curriculum vitae*. No primeiro, uma mascarada em um baile de Carnaval pede um dinheiro emprestado de um homem que ela acabou de conhecer para fazer uma operação plástica no nariz. O segundo conta a história de um tocador de bongô que se apaixona por uma garota de 17 anos. Os dois contos são quase destoantes junto ao resto do livro e comparecem como uma espécie de ajuste ou liga, dando maleabilidade em uma narrativa já tão áspera. São pontos onde é possível respirar, recuperar o fôlego e continuar a densa narrativa.

Longe de apresentar qualquer resultado conclusivo, este trabalho pretendeu realizar uma primeira aproximação do tema, investigando a relação do escritor Rubem Fonseca como um intelectual orgânico e organizador de uma nova cultura em um momento crucial da história brasileira. Aparentemente poderíamos classificar a trajetória de Rubem Fonseca como contraditória, onde um legitimador da ordem vigente rivaliza com um escritor profundamente transformador do cenário literário brasileiro. No entanto seria necessário superar essa dicotomia simplista, considerando toda sua obra e trajetória como um conjunto dinâmico, onde a trajetória pessoal e política servem não para explicar, nem muito menos contradizer sua obra, mas sim como elementos acessórios que interferem de forma dialética o tempo todo.

[i] Este artigo é parte da tese de doutorado “Vastas posições e uma trajetória imperfeita: uma análise historiográfica da obra literária de Rubem Fonseca entre os anos 1963-1989”, em desenvolvimento no setor de História Contemporânea na Universidade Federal Fluminense, que visa investigar a obra do escritor durante todo o período da ditadura militar, em paralelo à sua atuação política. Apesar da participação no Ipês, Rubem Fonseca terá um de seus livros, *Feliz Ano Novo*, censurado em 1976, permanecendo nesta condição até 1989 e só sendo liberado após um árduo processo que o escritor move contra a União.

[ii] Dreifuss, René Armand. *1964: A conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.

[iii] Mendonça, Sônia Regina de. *Estado e Economia no Brasil*. Opções de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Graal, 1986: 88 e Fontes e Mendonça, História do Brasil recente. 1964-1992. 2001: 98.

[iv] Dreifuss, Op. Cit: 71.

[v] Idem. Op.Cit: 190.

[vi] Idem. Op. Cit: 235. A respeito da versão de Rubem Fonseca sobre o seu envolvimento no Ipês ver matéria no jornal Folha de São Paulo de 27/03/94, intitulada “Anotações de uma pequena história”.

[vii] Assis, Denise. *Propaganda política a serviço do golpe*. RJ: Mauad e Faperj, 2001

[viii] GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001: 15.

[ix] Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979: 12/18/20.

[x] Thompson, E.P. “Introdução: costume e cultura”. In: *Costumes em comum*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

[xi] Marx, Karl. *Contribuição à crítica da Economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 2003: 5.

[xii] Marx-Engels. *Sobre literatura e arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974: 42

[xiii] Idem. Op. Cit: 36.

[xiv] Thompson, E. P. “Folclore, antropologia e História social”. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

[xv] Idem. “As peculiaridades dos ingleses”. Op. Cit: 159.

[xvi] Williams, Raymond. Op. Cit.

[xvii] Bosi, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1991.

[xviii] A consagração viria no livro seguinte *A coleira do cão*, de 1965, através do prêmio Pen Clube do Brasil e do Prêmio Jabuti (conto) da Câmara do Livro de São Paulo; e no livro *Lucia McCartney*, de 1967, com o qual o

autor ganharia os prêmios Fundação Cultural do Paraná e Fundação Cultural de Brasília. Antes de tais prêmios, o autor tem ainda pouca visibilidade. (Ver matérias “Escritor não é computador”, jornal *Última Hora*, 18/11/69; Entrevista com a filha do escritor em 02/07/69, no *Jornal da Tarde* e no mesmo jornal, no dia 03/07/69, matéria “Rubem Fonseca, o vencedor, escreve assim” e “Depois dos prêmios, muita confusão”).

[xix] Fonseca, Rubem. *Os Prisioneiros*. SP: Companhia das Letras, 2001: 35.

[xx][xx] Idem. P. 68.