O romance termina pela mistura entre a consciência e o inconsciente de Luís da Silva. Como não poderia deixar de ser, apenas matando Julião Tavares com uma corda, é que ele pode conseguir sua liberdade, sua purificação. Uma vez que não pode mudar o seu lugar social, não há rompimento com o voltar-se para dentro de si, apenas redenção dentro dele. Mesmo o amor de Marina, que em determinado momento do romance, em que as circunstâncias parecem se encaminhar para o casamento dos dois, pode levá-lo à redenção, no sentido de alterar o seu lugar social, foi comprado pela aparência e pela posição social de Julião Tavares.

Este fato comprova inclusive uma certa desconfiança de Luís da Silva em relação aos interesses de Marina, que se mostra insatisfeita com o dinheiro que Luís lhe oferece para os preparativos do casamento, dando mostra que a angústia que vinha sentindo desde o início não seria superada com o enforcamento de Julião Tavares. O assassinato daquele que personifica a dominação burguesa não funciona como uma perspectiva de salvação para o personagem, que termina o romance delirando da mesma maneira que começou, o que comprova a passagem final do livro:

> "(...) A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia, esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama. Fernando Inguitai, com o braço carregado de voltas de contas, vinha deitar-se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades. – José Baía, meu irmão, há que tempo!" As crianças corriam em torno da barca. – José Baía, meu irmão, estamos tão velhos!" Acomodavam-se todos. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. Íamos descansar. Um colchão de paina."[14]

Pode parecer estranho que um escritor engajado, ligado a setores de esquerda e inserido em um coletivo de outros intelectuais, que se propunham a analisar de maneira crítica o processo histórico, e que, inclusive foi preso, sem acusação formal, somente pela ameaça velada que seus romances causavam, tenha chegado a conclusões tão pessimistas em seus primeiros romances. Graciliano observa nesse acelerado processo de transformações nos campos político, cultural, econômico, na década de 1930, que de fato havia poucas modificações na estrutura do sistema. O que na verdade ocorreu foi um aproveitamento do atraso de maneira a permitir que o moderno se desenvolvesse. O progresso no país se deu de maneira excludente em todas as esferas da sociedade. Esse pessimismo é resultado de um mundo que produzia um número cada vez maior de barbáries, cujo maior exemplo é o nazi-fascismo, e gerou, em Graciliano, não uma inércia e uma apatia, mas um pensamento extremamente crítico, uma visão que vai se consolidar no final da década de 1930 e no início da década de 1940, e permitir a ele engajar-se em um projeto coletivo de transformação social.

[14] RAMOS. *Angústia*. Idem, p. 237.



# Os grilhões de Rubem Fonseca:

## uma análise dos dois primeiros livros do autor – *Os prisioneiros* e *A coleira do cão* – sob o viés de uma teoria materialista da cultura

*Aline Andrade Pereira**

"Já quebreis 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" (Pérsio – Sat – 158). Esta epígrafe com que o escritor Rubem Fonseca começa seu segundo livro *A coleira do cão*,[1] publicado em 1965, é uma metáfora da condição de aprisionamento a que o ser humano está irremediavelmente fadado, expressando o caráter de inexorabilidade da condição – trágica – humana, segundo a visão do escritor. Da mesma forma, esta mesma condição é ressaltada na epígrafe do seu primeiro livro, *Os prisioneiros*,[2] de 1963: "Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível." (Lao Tse, *Tao-te-ching*, 600 A.C).

Entre 1962-1965 Rubem Fonseca integrou o Instituto de Pesquisas Sociais do Rio de Janeiro, o Ipes, organização que desejava pensar rumos para o que classificava como "crise brasileira". Rubem Fonseca era então diretor da Light, uma das cinco empresas que financiava o Ipes.[3] O escritor ocupou diversos cargos na presidência deste instituto e teria sido o roteirista dos documentários propagandísticos que visavam associar as agitações sociais ao perigo do comunismo, doutrinando a classe média contra este – as iniciais do autor foram encontradas nos roteiros, fato explorado por Assis[4] porém negado pelo escritor. Em contrapartida, sua literatura é até hoje saudada como "transgressora" para a época pela crítica e por demais escritores.

A alternativa que apresentamos para pensar este objeto é encará-lo como um bloco que congrega "trajetória política/trajetória pessoal/obra literária" de Rubem Fonseca durante os anos de 1962-1965. Diante disso, a hipótese é que este bloco se apresenta como um conjunto dialético;

* Doutoranda em História Social Contemporânea, na Universidade Federal Fluminense.

[1] Fonseca, Rubem. *A coleira do cão*. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

[2] Idem. *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[3] Outras empresas que financiavam o Ipês: Refinaria União, Cruzeiro do Sul, Icomi, Listas Telefônicas Brasileiras, além de trezentas empresas norte americanas de menor porte, desde indústrias alimentícias até farmacêuticas. As entidades filantrópicas de senhoras cristãs também colaboraram com dinheiro, jóias e trabalho voluntário. (Fonte: Wikipedia. A enciclopédia livre: http://pt.wikipedia.org/wiki).

[4] Assis, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001.

isto é: não faria sentido pensarmos a trajetória literária de Rubem Fonseca como um simples reflexo – quer afirmando, quer negando a sua atuação política – pois acreditamos que tais instâncias não podem ser pensadas isoladamente. Para tanto, escolhemos como alternativa teórica compreender a cultura como parte do processo de totalidade, onde é impossível dissociá-la das demais esferas da sociedade – assim como estas também são indissociáveis entre si.

Nestes dois primeiros livros seria possível vermos alguns temas que serão recorrentes em toda sua obra. A interpretação que estabelecemos é a de que Rubem Fonseca apresenta-se como um conservador. Dentro deste posicionamento, duas tendências se manifestariam: 1) Crítica aos críticos da modernidade[5] e 2) Caracterização da violência gratuita. O critério de crítica aos críticos da modernidade abrange os contos onde o autor mostra uma visão de mundo cética às grandes ideologias da modernidade – como o marxismo e a psicanálise – e também ao caráter crítico que grandes instituições assumiram na modernidade como a Igreja, a Ciência e a Arte. As soluções, quando comparecem, são sempre em termos de realizações pessoais e/ou o fazem de maneira satírica. O critério de "violência gratuita" demonstra a descrença na racionalidade humana, reforçando a característica instintiva deste homem que está fadado a arrastar os grilhões de sua própria mediocridade, da qual ninguém consegue fugir, sendo impossível qualquer tentativa de diálogo. A primeira editora que publica os livros do escritor é a GRD Edições, pertencente ao líder integralista Gumercindo Rocha Dorea.

Seguindo na direção de investigar a cultura como parte da totalidade, podemos vislumbrar esta tendência de separar as diversas instâncias da sociedade como uma estratégia da economia política clássica, em primeiro lugar separando a instância política da econômica.[6] Aliado a isso, determinadas interpretações marxistas também fazem questão de salientar a metáfora proposta por Marx[7] entre base e superestrutura de forma mecânica, salientando esta separação. Nesta metáfora, uma base ou infra-estrutura econômica condicionaria as superestruturas ideológicas, jurídicas e políticas. Essa separação estrutural seria benéfica para o capital, pois retira o aspecto político da economia. O que distinguiria a análise marxiana daquela produzida pelos economistas clássicos seria o fato de que a primeira não cria descontinuidades entre as esferas econômica e política. Um materialismo histórico só faz sentido se pensarmos o conjunto das formações dialeticamente constitutivas; do contrário, assumindo uma determinação da base econômica em relação ao restante da sociedade, estaríamos contrariando a prerrogativa marxiana da ação humana que se encontra presente em todo processo histórico. Nessa perspectiva só faz sentido pensarmos a cultura como parte constituinte desse emaranhado de relações sociais e não como um universo à parte da sociedade.

Sendo assim, a perspectiva com a qual nos afiliaremos é a de Williams,[8] ao propor uma teoria materialista da cultura para se analisar os produtos artísticos sob um viés do materialismo histórico. Thompson dialoga com esta tendência ao contestar uma suposta visão consensual em torno da noção de cultura, trazendo à tona a importância de se estudar outras manifestações que interliguem aspectos econômicos, sociais e culturais. Williams também aponta para o fato de que é no final do século XVIII que surge o conceito de "literatura" como uma forma de especialização de uma área que antes abarcava a gramática e a retórica. 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 de que só se dá essa nomenclatura às "obras impressas de uma certa qualidade".[9]

O uso da metáfora base/superestrutura para a análise de objetos artísticos engendra algumas dificuldades. Destacamos o problema da teoria do reflexo. As teorias do reflexo mais simples derivariam de uma concepção materialista mecânica – "ver o mundo como objetos e excluir a atividade" – em oposição ao materialismo histórico – "ver o processo da vida material como atividade humana". Nessa abordagem mecânica, a arte seria vista como reflexo do "mundo real", ou reflexos, "não das meras aparências, mas da realidade por trás dela", ou ainda um reflexo do "mundo como é visto pela mente do artista".[10]

Lukács[11] salienta que o método dialético seria importante para negar relações de causa e efeito entre base e superestrutura. Sendo assim, a obra de arte é uma forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana e se apresenta inserida na teoria geral do conhecimento do materialismo dialético. Enquanto o naturalismo uniria de forma mecânica e antidialética fenômeno e essência, a teoria idealista da arte capta essa antítese entre fenômeno e essência, mas não reconhece a unidade dialética que a permeia.

Thompson[12] também destaca a necessidade de se rever a aplicação de leituras economicistas ou deterministas do marxismo a determinados objetos, como o folclore, por exemplo. Uma sociedade que se baseia em relações de parentesco não pode ter como explicação primária "a economia". O autor conclui que por mais que se façam ressalvas e que lembremos que a metáfora foi pensada de uma forma mais sutil do que é empregada usualmente, sua inadequação mostrou a necessidade de abandoná-la completamente, pois se cairia sempre em um reducionismo.

Williams sugere que, ao invés de partirmos de uma "infra-estrutura determinante e de uma superestrutura determinada", partamos de outra concepção marxista, igualmente importante: a de que "o ser social determina a consciência".[13] Na transição de Marx para os marxistas, o que foi pensado inicialmente pelo primeiro como um conjunto dialético é agora visto como duas instâncias separadas. O autor sugere então, como alternativa, o conceito de mediação. A mediação se apresentaria para explicar o processo pelo qual certas realidades sociais têm o seu conteúdo original modificado e por isso não poderiam encontrar-se refletidas na arte. Contudo, este conceito também não seria satisfatório. Apesar de permitir um pouco mais de atividade do que o modelo do reflexo, ainda assim trabalha com a idéia de esferas separadas da "cultura" ou "arte" e "sociedade", na medida em que pretende fazer a relação entre estas.

Entretanto o conceito que acreditamos ser mais pertinente na obra de Williams em relação ao nosso objeto seria o de "estrutura de sentimento". Segundo o autor, a análise da obra de arte é sempre feita tendo em vista a idéia de que os objetos artísticos existem de forma acabada e pronta no mundo. Entretanto, a feitura de uma obra de arte nunca está restrita ao passado, é sempre uma atividade empreendida no presente: "Metodologicamente, portanto, uma *estrutura de sentimento* é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período,

[5] O sentido que tomamos de modernidade é o que Berman chama de Segunda Modernidade, surgido a partir do final do século XVIII, com as revoluções Francesa e Industrial e as mudanças ocorridas em decorrência dessa "onda revolucionária" (Berman, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.* São Paulo: Companhia das Letras. 1986: 15).

[6] Wood, Ellen Meiksins. *Democracia contra capitalismo. A renovação do materialismo histórico.* São Paulo: Boitempo, 2003.

[7] Marx, Karl. *Contribuição à crítica da economia política.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

[8] Williams, Raymond. *Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

[9] Williams. Ob. cit., 12/20.

[10] Idem: 98-101.

[11] Lukács, Georg. *Ensaios sobre literatura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

[12] Thompson, E. P. "Folclore, antropologia e história social". In: Negro, Antonio Luigi (orgs) & Silva, Sérgio. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

[13] Williams. Ob. cit, 1979: 79.

e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência". Esta alternativa seria particularmente rica na análise da arte e da literatura, pois nestas "o verdadeiro conteúdo social está num número significativo de casos desse tipo presente e afetivo, que não podem ser reduzidos sem perda e sistemas de crença, instituições, ou relações gerais explícitas, embora possa incluir todas essas como vividas e experimentadas, com ou sem tensão, como também inclui elementos da experiência social e material (física ou natural) que podem estar além, ou ser revelados ou imperfeitamente ocultos pelos elementos sistemáticos reconhecíveis em outros pontos".[14]

Gramsci também oferece uma alternativa para se pensar a metáfora base e superestrutura bastante interessante ao introduzir o conceito de "bloco histórico". O autor salienta ao investigar a posição que a ciência política ocupa numa filosofia da práxis: "Mas se pode falar de dialética dos distintos e como se pode entender o conceito de círculo entre os graus da superestrutura? Conceito de 'bloco histórico', isto é, unidade entre a natureza e o espírito (estrutura e superestrutura), unidade dos contrários e dos distintos."[15]

Vale lembrar que a dialética e a ação humana nunca estiveram ausentes da metáfora, apenas foram negligenciadas por algumas leituras. Podemos ver que Engels já tentara justificar a utilização desta metáfora em uma carta à Heinz Starkenburg, de 25 de janeiro de 1894: "são os próprios homens que constroem a sua história, mas num dado meio, que a condiciona na base de relações reais anteriores, entre as quais figuram as condições econômicas."[16]

O que estamos tentando estabelecer nesse percurso são alternativas que primam por determinados componentes dialéticos, ainda que não necessariamente o citem explicitamente, ou que enfatizam o aspecto da ação humana como parte constitutiva do processo. Entendendo a sociedade como um "bloco histórico", que concentra todas as esferas da vida humana – sem que este seja necessariamente coeso e homogêneo o tempo todo, porém encarando-o como um território de ambivalências e movimentos dialéticos – seria o ponto de partida para entendermos o nosso objeto. Lukács[17] salienta a integração dos fatos da vida social numa totalidade como uma das principais questões no conhecimento dos fatos enquanto conhecimento da realidade: "A totalidade concreta é, portanto, a categoria fundamental da realidade."[18]

Neste bloco interessa-nos alguns pontos: alguns dados de sua biografia que se demonstraram pertinentes, os livros *Os prisioneiros* e *A coleira do cão* e sua atuação política como integrante do Ipes entre 1962-1965.

O Ipes existiu oficialmente entre 1961 e 1972 e tinha como seus integrantes empresários do Rio de Janeiro e de São Paulo e militares da Escola Superior de Guerra. Segundo um folheto de divulgação da instituição, esta seria uma "agremiação apartidária com objetivos essencialmente educacionais e cívicos". Entretanto, algumas interpretações – como a de Dreifuss[19] – sugerem que esse instituto seria fruto de uma associação de empresários e militares, basicamente, que influenciaram na mobilização e no doutrinamento ideológico do restante da sociedade. Esses civis eram, em sua maioria, fruto de uma "*intelligentsia* empresarial, intelectuais orgânicos do novo bloco em formação".[20] Essa *intelligentsia* técnica aplicaria a racionalidade capitalista da empresa privada às soluções dos problemas sócio-econômicos nacionais.

Segundo Gramsci, todo grupo social cria para si uma camada de intelectuais orgânicos que lhe dá "homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político".[21] Duplamente capacitado – técnica e intelectualmente – o intelectual orgânico teria essa capacidade de organização da massa em torno de objetivos que fossem do interesse da empresa. Além disso, devem também proteger sua própria classe. 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. Transforma as preocupações de uma classe em preocupações de toda a sociedade.

Entretanto é possível observamos que a relação entre Rubem Fonseca, o regime militar e sua produção literária não pode ser vista como instâncias separadas e estanques mas sim um bloco que não necessariamente mantém a homogeneidade e nem mesmo a forma o tempo todo. Posteriormente, inclusive, ao ver seu livro *Feliz Ano Novo* censurado, em 1976, o escritor move diversos processos contra a União,[22] só conseguindo a liberação do mesmo treze anos depois. Em relação a sua atuação no Ipes, o escritor minimiza sua importância e a do instituto em questão, em depoimentos recentes.[23]

O que estamos querendo demonstrar, portanto, é que alguns dados biográficos – e não todos, em todos os momentos – devem ser ressaltados na obra de Rubem Fonseca para que possamos compreender o significado desta dentro de um contexto histórico específico. Porém, essa dicotomia entre vida e obra deve ser superada, pensando "autor e obra como um conjunto dinâmico, que se transforma ao longo do tempo, e que é marcado por contradições constitutivas".[24] Retomando o conceito de bloco histórico de Gramsci, vemos que pensar os processos históricos a partir de uma visão marxista significa considerar essa tensão constante, que aglutina, repele e sintetiza diferentes posições.

A obra de Rubem Fonseca, em geral, obteve uma grande aceitação em termos de crítica e público.[25] Seu livro *A coleira do cão é* premiado com o Pen Club do Brasil e o prêmio Jabuti (conto), da Câmara do Livro de São Paulo – onde está o conto "A força humana", considerado por Wilson Martins uma "obra prima da literatura universal".[26] Os críticos são unânimes

---

[14] Williams, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 135.

[15] Gramsci, Antonio. Caderno 13 (1932-1934): "Breves notas sobre a política de Maquiavel". In: *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 26.

[16] Marx-Engels. *Sobre literatura e arte*. Lisboa: Editoria Estampa, 1974, p. 42.

[17] *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

[18] Ob. cit., p. 79.

[19] Dreifuss, René Armand. *1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

[20] Idem. Ob. cit., p. 71.

[21] Gramsci, Antonio. Caderno 12 (1932): "Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais". In: *Cadernos do cárcere*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 15.

[22] Matérias "Censura a Fonseca repugna escritores", *O Estado de São Paulo*, 22/12/76; "Proibido: Rubem", *Jornal da Tarde*, 21/12/76; "Falcão proíbe *Feliz Ano Novo*", *Jornal do Brasil*, 21/12/76; "Procurador acha que *Feliz Ano Novo* não tem mensagem positiva", *Jornal do Brasil*, 13/09/77; "Autor de *Feliz Ano Novo* processa a censura e exige CR$ 100 mil por perdas e danos morais", *Jornal do Brasil*, Caderno B, 07/06/77; "Autor pede perícia para livro", *O Globo*, 31/01/78; "Dois anos na justiça", *O Estado de São Paulo*, 20/04/79; "*Feliz Ano Novo* agora é caso para Brasília resolver", *O Estado de São Paulo*, 09/04/80; "Vara federal julga ação de Rubem Fonseca contra a união", *Jornal do Brasil*, 22/03/80; "Justiça libera *Feliz Ano Novo*", *Jornal do Brasil*, Caderno Cidade, p. 5, 15/11/89; "Rubem Fonseca ganha ação contra União por censura a livro em 76", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 3, 16/11/89.

[23] Matéria "Anotações de uma pequena história", *Folha de São Paulo*, 27/03/94.

[24] Facina, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 47.

[25] Números de 11/08/95 (*O Globo*, dados fornecidos pela Companhia das Letras e referentes à vendagem apenas desta editora): *Os prisioneiros*: 12 mil; *Lúcia McCartney*: 7 mil; *O caso Morel*: 4 mil; *Feliz Ano Novo*: 35 mil; *O cobrador*: 20 mil; *A grande Arte*: 40 mil; *Bufo e Spallanzani*: 22 mil; *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*: 125 mil.

[26] Fonseca, Rubem. *A coleira do cão*. Ob. cit., p. 242.

em afirmar que sua produção literária é uma mistura de elementos entre o vulgar e o erudito, em um momento em que muitos autores afirmarão um desgaste do romance regional.[27] Diante das duas trilhas básicas da literatura – romance social-regional/romance psicológico – Rubem Fonseca é saudado pela crítica como instaurador de mudanças significativas.

O primeiro conto do livro *Os prisioneiros*, "Fevereiro ou março", fala sobre um halterofilista cujo prazer é fantasiar-se de mulher no Carnaval e surrar outros foliões. Este conto é exemplar do critério de "violência gratuita". Acreditamos que essa atitude também reitera uma visão de mundo que está em conformidade com o seu papel de intelectual orgânico, pois legitima os interesses conservadores do novo bloco em ascensão, na medida em que expressa um niilismo e a ausência de comprometimento com qualquer mudança da realidade – pelo contrário, apenas mantém-se o *status quo* através dela.

Mas nem sempre podemos afirmar que Rubem Fonseca reitera os interesses de sua classe. No conto que dá título ao livro *A coleira do cão*, o autor narra um dia na vida de um delegado carioca. O delegado Vilela, protagonista do conto, é um policial culto, que lê *Claro enigma*, não aceita propinas e nem usa a tortura como método inquisitório, ao contrário de seus colegas. O final é emblemático sobre a distância entre o delegado e o ambiente à sua volta: "Vilela: Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Nem um livro sequer à vista. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. **A pobreza é pior do que a morte.** Washington: Puxa, doutor, parece até que o senhor nunca entrou em casa de pobre. Vilela: Já entrei, já entrei sim. **Mas foi preciso entrar na casa de alguém que estava comigo e que no entanto era como se não existisse, uma abstração distante, para que meus olhos vissem aquilo que eu não sabia ver. Não sabia e não queria.** Washington (bocejando, cansado): Não estou entendendo. Tem vezes em que o senhor fica muito difícil de entender." Seria superficial e precipitado considerarmos que as obras literárias expressam as opiniões dos autores. Entretanto, seria ingênuo supor que elas não o fazem em alguma instância. Sendo assim destacamos este trecho pois seria possível vermos nele momentos interessantes da pessoa/personagem Rubem Fonseca. A frase "a pobreza é pior do que a morte" soa preconceituosa, bem como as demais afirmações sobre o ambiente à sua volta. Expressa a posição elitista do delegado que lê a poesia de Cecília Meireles e é "difícil de entender" pelos seus subordinados. Entretanto a posição de compaixão assumida pelo personagem em seguida o redime, de certa forma, de seus dizeres anteriores. Porém, ainda assim, reitera, em alguma instância, sua visão de mundo proveniente de sua classe. Em outro momento Washington dispara: "É porque o senhor não é proleta igual a nós. Proleta é que tem muitos filhos".

O conto "Duzentos e vinte e cinco gramas", do livro *Os prisioneiros* também possui traços desta violência gratuita, ainda que sob outra roupagem. Este conto é o relato de uma autópsia de uma mulher. A mescla entre narrativas minuciosas da autópsia, utilizando um linguajar técnico – "transfixado o esquerdo no hilo, no lobo superior e inferior; o direito no ápice" – e frases banais ditas em meio à cena – "nós antes tínhamos uma serra elétrica [...] um dia encrencou, saiu rodando por aí, saiu pela porta, desceu as escadas, eh eh!" – é marcante. O título – "Duzentos e vinte e cinco gramas" – refere-se a quanto pesa o coração da mulher.

O delegado aposentado Ivan Vasques, excolega de Fonseca na Escola de Polícia Civil, diz que o fato teria ocorrido com o próprio autor: "aquele conto do médico-legal aconteceu. [...] Foi uma aula do Seve Neto. O médico mede a quantidade de sangue no corpo, pesa o coração e verifica que tem 225 gramas. [...] Zé Rubem ficou impressionado com todo aquele sangue porque só tinha feito advocacia cível. [...]Descemos no elevador, o coração pesava 225 gramas e o Zé Rubem disse: 'Puta que o pariu!'"[28] Da mesma forma, podemos arriscar que na boca de alguns personagens, como o delegado Vilela, vislumbramos opiniões do próprio Rubem Fonseca.

Talvez este ponto fique mais claro com as reflexões de Lukács sobre "narração" e "descrição". Lukács aponta que estas duas formas de expressar determinado conteúdo em literatura podem fornecer como resultado efeitos totalmente diferentes. Ainda que esses dois estilos se caracterizem pela exatidão de detalhes ao contar uma história, se interpenetrando e convivendo em determinadas fases num mesmo escritor, seriam duas formas distintas de escrita. A diferença básica seria o fato de que a "descrição" se caracteriza por um método onde os acontecimentos são colocados em um quadro, não interferindo na trama geral, cabendo ao leitor apenas observar, enquanto a "narração" mostra uma seqüência de episódios que contribuem efetivamente para a mudança dos acontecimentos da trama. O leitor é um participante da cena que se apresenta como um ambiente e não apenas um quadro estático. A primeira alternativa é criticada por Lukács: "É indispensável, em toda grande arte, representar personagens no conjunto de relações que os liga, por toda parte, com a realidade social e com seus grandes problemas". Isso não significa, necessariamente, que os personagens devam possuir as concepções "objetivamente corretas", mas sim representar as ambigüidades presentes no contexto em que ele se insere. Esta seria a idéia do autor de uma "arte engajada".

Ao mostrar personagens em conflito com as instituições como a Igreja e a Ciência Rubem Fonseca não está necessariamente polemizando com estas instâncias. Mas também não diríamos que trata-se de uma concordância absoluta. Há momentos onde o sarcasmo adquire fortes nuances que contrariam,sua classe – não é à toa que seu livro *Feliz Ano Novo*, de 1975, será censurado e recolhido por trezes anos. Consideramos uma terceira posição, onde o autor Rubem Fonseca coaduna e contraria ao mesmo tempo sua classe, numa espécie de crítica – ainda que relutemos em classificá-la como "crítica" – bastante particular. Sendo assim, pensar a obra do escritor sob um viés de uma teoria materialista da cultura só faz sentido se a pensarmos de forma dialética, pois o conjunto "trajetória política/trajetória pessoal/obra literária" apresenta contradições constantes. Em um movimento de tese, antítese e síntese dialética, que não simplesmente incorpora as contradições, e também não é somente um somatório, mas constitui-se como um terceiro elemento.

Como representativo desta característica de narração destacamos o primeiro conto do livro *A coleira do cão*, intitulado "A força humana". O conto mostra um fisiculturista que treina em uma academia defronte a uma loja de discos, onde as pessoas se reúnem. O homem conhece Waterloo, dançando em frente à loja de discos. Ele leva-o para treinar em sua academia. João, o dono do lugar, logo vê potencial em Waterloo e começa a investir no rapaz. Embora o conto tenha momentos de descrição pura e simples: "João colocou várias anilhas de dez quilos no pulley. *Tea pulley é de quanto?*, perguntou. *Oitenta*"; em outros é possível vermos a descrição de uma queda de braço que muda todo o rumo da história. O "crioulo" Waterloo, antes contando com a simpatia do homem, é desafiado por este. Eis alguns trechos da luta: "A gente pode iniciar uma queda de braço de duas maneiras: no ataque, mandando brasa logo, botando toda a força no braço imediatamente, ou então ficando na retranca, agüentando a investida do outro e esperando o momento certo para virar [...] vi que o meu braço e o meu ombro começavam a ficar vermelhos; um suor fino fazia o tórax de Waterloo brilhar; sua cara começou a se torcer e senti que ele vinha todo e

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

[28] "A verdadeira história policial de Rubem Fonseca". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, p. 5-13, 25/06/98.

o meu braço cedeu um pouco, e mais, raios! Mais ainda, e ao ver que podia perder isso me deu um desespero, uma raiva! Trinquei os dentes". Neste momento Waterloo se desconcentra e o homem consegue vencer a luta de braço. Após esse episódio, ele toma uma série de atitudes que muda sua vida. Após derrotar Waterloo, ele decide *liquidar* outros assuntos: "João tentou me mostrar o seu esquema, me chamou num canto. Não fui. Agora Leninha [sua namorada]. Me vesti sem tomar banho, fui embora sem dizer palavra, segundo o que meu corpo mandava, sem adeus: ninguém precisava de mim, eu não precisava de ninguém. É isso, é isso."

Já o conto "O conformista incorrigível", do livro *Os prisioneiros*, narra o conformismo da sociedade consumista e midiática – afinada com um certo conservadorismo que faz parte da sua classe – ao mesmo tempo em que satiriza a própria solução: uma sociedade em que todos seriam obrigatoriamente inconformados e igualmente diferentes. A personagem Amadeu, "um remanescente típico do Conformismo", é examinada pela banca composta de um sócio-psicólogo, um psicanalista e uma psicotécnica. Esses especialistas integram o Instituto que visa instaurar a "Sociedade Mentalmente Sadia do Grande Fromm". Impossível não fazermos referência à obra de Erich Fromm, em particular seu livro *Psicanálise da sociedade contemporânea*.[29] Neste o autor expõe um conceito complexo de psicanálise humanista, discutindo o papel do homem em uma sociedade cujo foco é a produção econômica, destinando ao homem um papel secundário. Fromm também discute a questão da liberdade nas democracias do século XX, demonstrando que esta, tão duramente conquistada, vem sendo sacrificada em nome de novos deuses. O autor vê como enferma a sociedade fruto deste processo e os homens habitantes desta como alienados. Como solução, uma sociedade sadia deveria ser buscada, onde atividades econômicas fossem usadas para um ideal de aprimoramento humano. Sendo assim, o socialismo humanista seria uma forma de construir esta sociedade sadia.

Da mesma forma, no conto, o tal Instituto critica os jornais, os livros, filmes e a televisão, acusando-os se serem responsáveis por um grande sistema que levava todas as pessoas à conformidade. Como parte desse sistema são citados: "A arquitetura de Le Courbusier, Gropius, Niemeyer e outros alienados, que se espalhou como uma epidemia pelo mundo, com suas paredes de vidro e seus playgrounds coletivos condicionando os moradores a um mimetismo obsessivo." Neste ponto também é visível a ironia à Fromm. A "Sociedade Mentalmente Sadia do Grande Fromm" seria claramente uma crítica à posição – utópica, na visão de Fonseca – de tentativa de transformação da sociedade. A própria solução proposta pelo Instituto é ironizada o tempo todo: obrigar o indivíduo a ser livre demonstrando, ao mesmo tempo, a ineficácia do método.

A mesma temática pode ser vista no conto "O Agente", do livro *Os prisioneiros*. O agente em questão é um funcionário do Instituto de Estatística que visa realizar um recenseamento. Ao visitar uma imobiliária, ele descobre que o dono desta está prestes a se matar. Quando questionado do porquê do censo, o agente responde: "para sabermos quantos somos, o que somos". O dono da imobiliária, no auge do seu desespero existencial, retruca "o que somos? Isso não". Mais uma vez podemos seguir na trilha de que a crítica do conto é em relação a uma determinada visão que relaciona a neurotização do indivíduo à sociedade contemporânea – e mais uma vez uma crítica a Fromm.[30] 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. A urgência do sistema capitalista é ferinamente exposta, ainda que a solução seja vista como impossível, uma vez que o homem se mata no final.

Na mesma direção, no conto "Gazela", um homem conta a história da única mulher que ele nunca conseguiu esquecer. Entretanto, o tom ácido fica por conta do final, demonstrando uma crítica feroz a dois dos grandes críticos da modernidade: "Freud foi um sujeito que nunca amou, eu não acredito em Freud, o senhor acredita? Freud é uma questão de fé, ou a gente acredita nele ou não crê. Eu não creio. A mesma coisa com Marx. A única coisa que a gente pode fazer com eles é botar, ou não botar, o retrato na parede." A psicanálise, aliás, é alvo constante da crítica de Fonseca. No conto que dá nome ao livro *Os prisioneiros*, um paciente procura uma psicanalista pois sofre de síncopes, falta de ar e de desmaios. Depois de haver feito inúmeros exames, cirurgias desnecessárias e tentado vários tratamentos – sem nenhum resultado – é levado à psicanálise. Durante uma sessão ele é tomado por este mal estar e desmaia, enquanto a psicanalista, desesperada, chama o clínico ao lado – que também não consegue fazer mais nada por ele, mas escarnece do fato de uma psicanalista ter vindo em busca de seu auxílio. Mais uma vez vemos uma crítica em relação a uma ideologia crítica da modernidade. A psicanálise é ainda satirizada no conto "O inimigo", do mesmo livro. Este narra a história de um homem neurótico, que passa as noites verificando se trancou realmente as janelas e as portas – tendo inclusive desenvolvido complicados métodos de checagem que lhe consomem várias horas. Este homem se encontra às voltas com a tentativa de reunir diversos amigos de infância. Uma das lembranças é da expulsão de seu amigo Ulpiniano-o-Meigo da escola, quando este afixou uma tabela de preços dos principais sacramentos. O conto é de um sarcasmo gritante desde os nomes dos personagens até a tabela de preços de sacramentos, contrariando uma posição que se esperaria de um homem de sua classe. Ao mesmo tempo o aspecto neurotizante é novamente ressaltado de maneira brutal.

A temática também será vista em "Relatório de Carlos", do livro *A coleira do cão*. Neste um homem, Carlos, casado, narra suas aventuras amorosas com uma amante, Norma, que se muda para a Bahia. Lá ela se casa com um homem, causando grandes ciúmes em Carlos. Mas o casamento não dura muito tempo. A mulher volta e os dois se casam, mas o "final feliz" não acontece. Ela termina sendo amante de João, sócio de Carlos. A ironia desta vez é em direção aos relacionamentos da modernidade e sua mescla entre casamento e relações extra-conjugais.

Em "Henri", conto do livro *Os prisioneiros*, um assassino de senhoras, culto e letrado, as seduz antes de matá-las. A vítima do conto, Madame Pascal, o faz lembrar-se de seu autor favorito – Pascal – e com isso ele inicia o conto com uma longa descrição do *Esprit de géométrie*, do autor (ressaltamos que Pascal é o único autor que aparece sem uma conotação de crítica. Talvez, justamente por estar distante da modernidade). O uso demasiado de citações filosóficas e o exame da obra de Pascal dão o tom erudito ao conto, ao mesmo tempo em que realiza uma narrativa de suspense e horror – características típicas do conto policial e que serão exploradas diversas vezes pelo autor e ressaltadas pela crítica como sinônimo de originalidade: "A sua ficção se diferencia da chamada literatura de entretenimento, onde muitos a querem incluir graças a duas coisas: ao seu nível de apuro técnico e à sua visão problemática da condição humana. O que ocorre é que ele vai buscar na literatura de entretenimento – especialmente na narrativa policial – certos elementos estruturais que ele reelabora de maneira muito pessoal, subvertendo as convenções do gênero. Seus contos ditos policiais se distanciam muito do esquema clássico do gênero, revelando antes uma visão brutal e cruel da vida, em que a violência aparece numa perspectiva artística, não gratuita. [...]"[31] Entretanto, salientamos que

[29] Fromm, Erich. *Psicanálise da sociedade contemporânea*. São Paulo: LTC, 1983.

[30] Este, inclusive, sempre cita a máxima socrática, "conheça-se a si mesmo", que é também título do livro da psicanalista Karen Horney, outra crítica da idéia de normalidade segundo os moldes de uma sociedade capitalista.

um dos traços constituintes do romance policial é justamente essa mistura de elementos vulgares e eruditos.

No conto "Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo", do livro *Os prisioneiros*, Rubem Fonseca ironiza o mundo da arte moderna através da teoria da "natureza podre" – podemos, inclusive, pensar numa analogia entre e o pintor do conto, Potocki e o norte-americano, Jackson Pollock, pintor abstrato. Neste conto ele desenvolve uma série de críticas que serão constantes ao longo da sua carreira, acerca do universo da arte: às diversas instâncias legitimadoras que envolvem críticos, marchands, colecionadores, artistas, público, além de uma crítica à descartabilidade e à mercantilização da arte moderna; ou seja, um universo de proposições que encontra-se em concordância com o sistema capitalista. O pintor em questão do conto, Potocki, se notabiliza por pintar diversas "naturezas-podres" que encontram tremenda popularidade. Seus quadros passam a ser vendidos a preços altíssimos e as galerias passam a facilitar as compras, em várias parcelas, para os desprovidos de recursos financeiros – afinal todos devem ter o seu Potocki. No entanto, Potocki é uma pessoa triste, reclusa, avessa a toda a badalação envolvendo seu nome. No final, outro pintor assume o lugar de Potocki e os quadros deste último passam a ser desprezados. Este conto guarda características próximas a que ele desenvolve em sua trajetória literária: seus livros vendem milhões, seu trânsito pelas instâncias legitimadoras como a crítica e as academias, é livre, bem como pelas próprias editoras (hoje em dia o autor mantém contrato com a Companhia das Letras), mas ao mesmo tempo, ele é um escritor recluso, cuja foto não aparece em nenhum de seus livros e seus lançamentos não obedecem ao ritual da "noite de autógrafos".

O conto "O gravador", do livro *A coleira do cão*, também satiriza a arte moderna, desta vez a música, em particular. O conto mostra um homem que se diz ser funcionário do Instituto Brasileiro de Opinião entrevistando uma mulher pelo telefone a respeito da eutanásia. O homem é paralítico e se locomove em uma cadeira de rodas. Ele conquista a mulher através de seus telefonemas sistemáticos. Seu *hobby* é fazer música concreta, utilizando sons que ele grava em seus vários gravadores, inclusive da sua própria cadeira de rodas. Em um trecho, conversando com sua mãe por telefone o homem diz: "A senhora sabe o que disse o Eurico Brum quando esteve aqui, ouvindo uma das músicas? Que eu sou melhor do que o Schaeffer ou o Arthuys. Mas a senhora não sabe quem são Schaeffer ou o Arthuys. Foram sujeitos que procuraram usar os ruídos como fonte de som. É o que eu faço, filtro e módulo ruídos e depois cada ruído é ordenado e justaposto. A senhora uma vez me disse que o meu *Estudo patético* era cruel. Eu me lembro quando a senhora me disse isso. Aliás está gravado. A senhora acha que música tem que ser uma chorumela adocicada." O personagem refere-se aos músicos concreto-experimentais Pierre Schaeffer e a Phillippe Arthuyus. *Estudo patético* é o nome de uma das obras de Schaeffer.[11]

Procuramos adotar a perspectiva da totalidade das esferas da vida humana: cultural, política, social e econômica. Nesse sentido, a cultura não reflete o processo econômico ou social, mas ela é em si mesma parte deste processo. Assim como as relações econômicas são também sociais, basicamente. No período em questão – 1962-1965 – o bloco que ascende ao poder através de um golpe de classe leva consigo seu conjunto de intelectuais orgânicos, aqueles que constituem uma nova cultura onde o poder se instaura. Rubem Fonseca está no centro deste processo. Um agente privilegiado que, devido à sua longa vida, pôde estar na maioria dos acontecimentos importantes do Brasil recente e ainda está, tendo feito dessas suas vastas posições uma trajetória imperfeita – como quase todas, aliás, em maior ou menor grau.

[11] Palombini, Carlos. *Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental*. Revista eletrônica de musicologia. Departamento de Artes da UFPR. V. 3/outubro de 1998.

[1] *Jornal Folha de São Paulo*, 29/03/92.



# Luiz Carlos Prestes e Luiz Inácio da Silva (Lula):

## duas grandes lideranças x duas opções políticas opostas

*Anita Leocádia Prestes**

Como é sabido, em 1930, ocorreu a adesão de Luiz Carlos Prestes ao PCB (denominado naquele período Partido Comunista do Brasil), consubstanciada no seu "Manifesto de Maio",[1] em que o então famoso "Cavaleiro da Esperança" tornava pública sua identificação com as principais teses programáticas do PCB. A partir de então – dadas as conhecidas limitações do pequeno e clandestino PCB –, a repercussão alcançada pelas propostas dos comunistas será, em grande parte, decorrência do prestígio de Prestes e da publicidade que a influência do "Cavaleiro da Esperança" lhes proporcionará.

Para melhor entender esse controvertido episódio, torna-se necessário retroceder no tempo e reportar-se à trajetória anterior de Luiz Carlos Prestes, reconhecidamente a principal liderança não só da Coluna Prestes, como do tenentismo, no final da década de 1920.

A 3 de fevereiro de 1927, a Coluna Prestes encerrava seu périplo de 25 mil quilômetros pelo Brasil, exilando-se em território boliviano sem ter sofrido nenhuma derrota. Também conhecida como Coluna Invicta, a Marcha, que constituiu o momento culminante do movimento tenentista, deu projeção tanto nacional quanto internacional a Luiz Carlos Prestes. A partir de então ele ficaria conhecido como o "Cavaleiro da Esperança".[2]

Durante a Marcha da Coluna pelo interior do Brasil, Prestes viria a perceber que o programa de cunho liberal defendido pelos "tenentes", tendo como centro a demanda do voto secreto, não era a solução para os graves problemas enfrentados pelo país. A miséria em que viviam as massas rurais causara forte impacto no líder da Coluna, levando-o a propor o encerramento da Marcha – uma vez que eram as populações rurais as que mais sofriam com a continuidade da luta – e, também, a voltar-se para a busca das causas profundas da triste situação em que vegetava a maioria da população brasileira. Anos mais tarde, ele escreveria:

* Anita Leocádia Prestes é doutora em História Social pela UFF e professora do Departamento de História da UFRJ.

[1] BASTOS, Abguar. *Prestes e a revolução social*. Rio de Janeiro: Calvino, 1946, p. 225-229.

[2] PRESTES, Anita Leocádia. *A Coluna Prestes*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.