

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP ARARAQUARA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

ALEXANDRE PACHECO

O PODER DA IMPRENSA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO
ESCRITOR NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: JORNALISTAS E CRÍTICOS NA
TRANSFORMAÇÃO DE UM EX-LÍDER IPESIANO EM AUTOR SÍMBOLO DAS LIBERDADES
DEMOCRÁTICAS

ARARAQUARA - SP

2006

ALEXANDRE PACHECO

**O PODER DA IMPRENSA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO
ESCRITOR NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: JORNALISTAS E
CRÍTICOS NA TRANSFORMAÇÃO DE UM EX-LÍDER IPESIANO EM AUTOR
SÍMBOLO DAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS**

Tese apresentada como exigência para
obtenção do Título de doutor em
Sociologia junto ao Programa de Pós-
graduação em Sociologia, da
Universidade Estadual Paulista –
UNESP Araraquara.

**ORIENTADOR:
PROF. DR. RAUL FIKER**

Araraquara - SP

2006

Pacheco, Alexandre

O poder da imprensa na construção da imagem do escritor no Brasil contemporâneo: jornalistas e críticos na transformação de um ex-líder ipesiano em autor símbolo das liberdades democráticas / Alexandre Pacheco – 2006

144 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual

Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Raul Fiker

1. Fonseca, Rubem, 1925- . 2. Imprensa - Brasil. I. Título.

Folha de Aprovação

ALEXANDRE PACHECO

**O PODER DA IMPRENSA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO
ESCRITOR NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: JORNALISTAS E
CRÍTICOS NA TRANSFORMAÇÃO DE UM EX-LÍDER IPESIANO EM AUTOR
SÍMBOLO DAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS**

Tese apresentada como exigência para obtenção do Título de doutor em Sociologia junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia, da Universidade Estadual Paulista – UNESP Araraquara.

Banca Examinadora

PROF. DR. RAUL FIKER - ORIENTADOR

PROF. DR. RENATO BUENO FRANCO - UNESP

PROF. DR. JOSÉ EVALDO MELLO DOIN - UNESP

PROF^a DR^a FRANCISCA FRANCINETE PERDIGÃO - UNIR

PROF^a DR^a ROSANGELA PATRIOTA RAMOS – UFU

SUPLENTES

SUPLENTES

SUPLENTES

Aos meus pais
Ildes e Nelson (in memoriam).

Agradecimentos

Gostaria de agradecer o apoio essencial de algumas pessoas que muito contribuíram para a concretização deste trabalho:

Ao meu orientador Prof. Dr. Raul Fiker, por sua orientação, suporte teórico-metodológico, bem como, por seu apoio e compreensão diante de todas as dificuldades durante o trabalho de pesquisa e escrita.

Ao Prof. Dr. Renato Bueno Franco, pela orientação e indicação de leituras fundamentais para o desenvolvimento de meu trabalho de pesquisa e escrita quando participou da banca examinadora de qualificação.

A Prof. Dr. Rosangela Patriota Ramos por ter me ajudado a descobrir e a aprofundar a pesquisa com artigos de jornais e revistas.

Ao Prof. Dr. Milton Lauerta pela paciência que teve em esperar minha licença de trabalho para que eu pudesse usufruir de bolsa de estudos, pelo menos em parte da pesquisa.

A minha mulher Denise, por ter tido grande paciência e me ajudado a resolver os problemas que tive de enfrentar durante os anos em que me dediquei a esse trabalho.

Ao amigo Rodrigo Paziani, pelo apoio prestado através de algumas leituras que realizou de meu trabalho e pelo suporte teórico-metodológico.

Ao Márcio Norberto Farias e José Benedito Leandro pelas discussões em sala de aula e nos corredores da UNESP – Araquarara.

A Cristiana Gobbato, funcionária da secretaria de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências de Letras UNESP – Araraquara, pela atenção que sempre dispensou com relação aos problemas que tive de resolver junto a essa seção, sobretudo aqueles relativos à bolsa de estudo.

A Cláudia e Maurício (amigos de Rondônia), que me prestaram ajuda fundamental na reta final de meu trabalho, tanto com relação à revisão de meu texto, como em termos de seu enquadramento nas regras da ABNT.

A todos da escola estadual Mário D'Elia.

A Fundação Biblioteca Nacional que nos viabilizou uma série de artigos de jornais dos anos de 1960 e 1970 a partir de sua Divisão de Informação Documental e especial à sua funcionária Lucrecia de Oliveira.

Ao Arquivo do Estado de São Paulo pela viabilização de alguns exemplares de *O Pasquin*, bem como de outros artigos de jornais que foram fundamentais.

Ao funcionário Juremir da Pesquisa/Agência *O Globo* que me viabilizou uma gama de documentos, que vieram a ser fundamentais para a realização dessa pesquisa nos últimos dias de minha estada no Rio de Janeiro.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao Prof. Dr. José Evaldo de Mello Doin, pelo apoio dado como meu grande amigo desde o início deste trabalho e também por todos os anos de convívio e amizade desde que entrei em uma sala de aula do curso de História no inverno de 1995.

A Prof. Dr. Francisca Francinete Perdigão da Universidade Federal de Rondônia que sempre esteve preocupada com o término de meu trabalho e muito contribuiu para a efetivação do mesmo em sua reta final.

Resumo

PACHECO, Alexandre. **O poder da imprensa na construção da imagem do escritor no Brasil contemporâneo: jornalistas e críticos na transformação de um ex-líder ipesiano em autor símbolo das liberdades democráticas.** 2006. 144 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

Neste trabalho, discutimos as formas de construção por parte da imprensa do Rio e de São Paulo da imagem do autor literário, em especial, do escritor Rubem Fonseca entre os anos de 1975 e 1980. Imagens que, apesar de terem sido impostas como universais para todo um público leitor, foram apresentadas a partir das intenções da imprensa não só para explorar a literatura e o autor literário a partir de interesses mercadológicos, mas também a partir de interesses políticos ante o regime ditatorial. Estudo importante por nos revelar a figuração de uma situação no campo das relações entre imprensa e autores, onde pudemos perceber como certas disposições e interesses da imprensa, ao serem incorporados como formas de legitimação da construção da imagem do escritor, representaram a hegemonia dos poderes políticos e econômicos das elites no campo da cultura, em especial da literatura.

Palavras-chave: Poder, Imprensa, Literatura, Autor Literário, Rubem Fonseca, Imagem Democrática.

Abstract

In this thesis, we argue the forms of construction through of the Rio and São Paulo press of the image's literary author, in special, of the Rubem Fonseca writer between the years 1975 and 1980. Images that, had been imposed as universal for a public reader, they was showed from the intentions of the press in not only to explore literature and the literary author from marketing interests, but also from interest politicians against the ditatorial regimen. This is a important study for demonstrate the figuration of a situation in the field of relations between the press and authors, where we could perceive as certain disposals and interests of the press, when being incorporated as form of legitimation of the construction of the writer image, would represent the hegemony of economics and politicians power from elites in the field of the culture, in special of literature.

Keywords: Power, Press, Literature, Literary Author, Rubem Fonseca, Democratic Image.

Sumário

Introdução..... p. 14

Capítulo 1

O homem em questão.....p. 23

1.1 - As posições de Rubem Fonseca ante a imprensa e a censura *de Feliz Ano Novo* nos de 1970 p. 23

1.2 - A trajetória do homem e do intelectual Rubem Fonseca.....p. 26

1.2.1 – Intelectuais e capital privado a partir dos anos de 1950 e 1960.....p. 30

1.2.2 - A participação de Rubem Fonseca no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais nos anos de 1960 enquanto exemplo da trajetória de alguns intelectuais escritores diante do capital privado nos anos de 1960.....p. 33

1.2.3 – A inserção do intelectual Rubem Fonseca como escritor a partir das disposições de Odylo Costa, filho, e Gumercindo Rocha Dorea diante das elites golpistas.....p. 38

1.3 – O silêncio do autor ante o seu sucesso como forma de representação da incorporação do desprezo pelo debate público, que resultou na ocultação das influências dos laços clientelistas que sua inserção social e literatura possuíram com o poderp. 43

1.3.1 – Rubem Fonseca: caso possível das disposições dos intelectuais brasileiros diante do poder..... p. 46

Capítulo 2

A construção na imprensa de uma imagem despolitizada do silêncio do escritor Rubem Fonseca e as relações dessa construção com a literatura transformada em produto rentável nas páginas dos jornais nos anos de 1970.....p. 48

2.1 – A construção na imprensa da postura arredia e do silêncio de Rubem Fonseca a partir das novas formas dos meios de comunicação impressos explorarem a imagem dos

autores nos anos de 1970.....	p.48
2.1.1 - Imprensa e literatura nos anos de 1970.....	p.49
2.1.2 – A construção na imprensa de uma imagem do escritor Rubem Fonseca baseada na valorização dos signos exteriores que definem suas qualidades pessoais e a despolitização de seu silêncio na imprensa.....	p. 53
2.1.3 – As novas disposições da imprensa em explorar de forma despolitizada e rentável a imagem do autor literário incorporadas no trabalho do jornalista Zuenir Ventura no final dos de 1970.....	p. 56
2.1.4 - A construção por parte do jornalista Zuenir Ventura de uma imagem despolitizada tanto da inserção social do escritor Rubem Fonseca como de suas relações com o passado golpista através de um discurso harmonioso ocultador dos conflitos entre classes	p. 59

Capítulo 3

A eleição pelo <i>Jornal do Brasil</i> do autor Rubem Fonseca como símbolo da resistência das liberdades democráticas e sua relação com as posições políticas da imprensa nos anos de 1970.....	p. 63
3.1 - A eleição de Rubem Fonseca como símbolo da resistência democrática.....	p. 63
3.2 – Imprensa e poder nos anos de 1960 e 1970.....	p. 65
3.3 - Da imprensa acomodada à imprensa que passou a reagir.....	p. 68
3.4 – As posições ambíguas do proprietário do <i>Jornal do Brasil</i> , de Nascimento Brito, entre 1977 e 1978.....	p. 70
3.4.1 - Os esforços do <i>Jornal do Brasil</i> para manter sua independência editorial contra as pressões do governo Geisel.....	p. 76
3.4.2 – A construção da imagem, no <i>Jornal do Brasil</i> , do escritor Rubem Fonseca, pela jornalista Danusia Barbara, de acordo com as novas formas de exploração do autor literário na imprensa, e a partir da manipulação dos discursos em torno da defesa do livro <i>Feliz Ano Novo</i> censurado em 1977.....	p. 78
3.4.3 - A manipulação pelo <i>Jornal do Brasil</i> dos discursos de várias personalidades envolvidas na reação à censura ao livro <i>Feliz Ano Novo</i> como forma de luta política desse	

períodico contra a ditadura.....	p. 81
3.4.3.1 - A construção da imagem, no <i>Jornal do Brasil</i> , do escritor Rubem Fonseca como autor símbolo das liberdades democráticas no final dos anos de 1970.....	p. 82
3.4.3.2 - A construção da imagem de Rubem Fonseca pelo <i>Jornal do Brasil</i> enquanto escritor injustiçado e defensor das liberdades democráticas contra a ditadura nos anos de 1977 a 1980.....	p. 87
3.5 - A construção de uma imagem classista em teoria do autor Rubem Fonseca.....	p. 91

Capítulo 4

A celebração pela crítica universitária na imprensa da imagem do escritor Rubem Fonseca como símbolo das resistências democráticas.....	p. 94
4.1 - A não aceitação do homem de letras enquanto agente político pela crítica universitária.....	p. 94
4.1.1 - A crítica moderna.....	p.97
4.1.2 - Os críticos de rodapé e os críticos universitários.....	p. 98
4.2 - A intervenção de Afrânio Coutinho no caso Rubem Fonseca a partir das repercussões na imprensa da censura ao livro <i>Feliz Ano Novo</i> e da ação impetrada pelo autor contra a União.....	p. 103
4.2.1 - A construção da imagem do escritor Rubem Fonseca por Afrânio Coutinho através de um idealismo negador das relações contraditórias entre literatura e sociedade	p. 104
4.2.2 - Afrânio Coutinho e o new criticism.....	p. 108
4.3 – A apropriação pelo <i>Jornal do Brasil</i> das análises realizadas por Afrânio Coutinho em seu parecer sobre a censura da obra <i>Feliz Ano Novo</i>	p. 113
4.4 - Afrânio Coutinho: exemplo das disposições de reverência do crítico para com o autor consagrado pelas elites e imprensa.....	p. 115
4.5 – Deonísio da Silva e o trabalho de celebração do autor Rubem Fonseca no <i>Jornal do Brasil</i> : a modéstia do crítico frente ao autor consagrado.....	p. 117
4.6 – Celia Pedrosa e a não aceitação do homem de letras enquanto indivíduo que age politicamente sobre um espaço público	p. 122

Conclusão p. 133

Referências..... p.138

Introdução

Desde que nos debruçamos pela primeira vez sobre a obra de Rubem Fonseca, um mal estar tomara conta de nossos sentimentos acerca da condição humana na representação de seu homem urbano diante de uma sociedade opressora.

A partir de uma linguagem direta, de dicção rápida, os personagens desse escritor nos impressionam pela violência de suas falas e comportamentos diretamente relacionados ao impacto dessa mesma linguagem. Em outras palavras, impressionam pela brutalidade inerente ao espírito de suas composições na linguagem.

Essa percepção fez com que sentíssemos uma necessidade de buscar, em um primeiro momento, as razões históricas da composição estética violenta desse homem de Rubem Fonseca, analisadas em nosso trabalho de mestrado, a partir do conto “Feliz Ano Novo”, de livro homônimo de 1975, no qual pudemos perceber que se tratava de uma expressão artística denunciadora de uma violência social contemporânea de novo tipo, numa metrópole como o Rio de Janeiro, a partir da década de 1970¹.

Porém, ao término desse trabalho e devido a uma pesquisa contínua de inúmeros artigos a respeito do escritor, aos poucos, algumas perguntas foram tomando conta de nosso pensamento diante das representações hegemônicas que a imprensa passou a impor em torno da construção de sua imagem e que nos fizeram levantar suspeitas sobre as formas de essa mesma imprensa atuar no campo da cultura: por que um escritor que sempre teve como obsessão se recusar a conceder entrevistas possuiu uma ampla recepção favorável na grande imprensa, não só com relação aos aspectos de sua estética acima mencionados, ao autor ligado a ela, mas também em relação à sua própria pessoa? Por que dentro desse tratamento especial, o autor teve, então, seu silêncio e sua postura arredia construídos como fazendo parte de uma personalidade excêntrica? Por que evitar discussões acerca de sua obra e de sua vida particular, sobretudo a partir de meados da década de 1970? Por que, mesmo em um momento difícil de sua carreira quando seu livro *Feliz Ano Novo* foi censurado, o autor, ao continuar a manter essa postura silenciosa e recorrer a expedientes individualistas para tentar reverter a situação de sua obra², não só novamente não foi questionado em seu silêncio, bem como,

¹ PACHECO, Alexandre. **A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em “Feliz Ano Novo” (1975) de Rubem Fonseca. Dissertação de mestrado.** Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2003, 131 p.

² Ao invés, por exemplo, de tentar estabelecer um debate público juntamente com outras personalidades na imprensa.

além disso, passou a ser eleito nas páginas da imprensa a partir de 1977 como um autor símbolo da resistência das liberdades democráticas?

Flora Sussekind ajudou-nos a perceber como a imprensa e a crítica, a partir da década de 1970, revelaram propensões a sempre impor situações cômodas para os escritores que puderam legitimar, nas páginas dos jornais, os anseios de sensacionalização de aspectos fúteis da vida literária, como forma de angariar públicos, a partir da década de 1970, que não costumavam freqüentar essas mesmas páginas. Na ordem dessa forma de explorar o autor literário, então, estiveram a fofoca e o ocultamento dos fatores sócio-históricos relativos à vida do cidadão-escritor e que poderiam influenciar na composição de sua obra.

Assim, para começarmos a perceber o que esteve por trás dessa postura da imprensa, porém, agora como objeto de pesquisa, em que passamos a estudar as suas formas de intervenção no campo literário, procuramos pesquisar artigos que, de uma forma ou de outra, contrariassem essa tendência de boa vontade dos meios de comunicação impressos para com o escritor. Isso para tentarmos levantar, através da opinião de alguns jornalistas e críticos, algumas pistas capazes de nos revelar quais as intenções que estiveram por trás desse discurso geral harmonioso com relação ao escritor e que entedemos ter interessado diretamente à imprensa.

Após a pesquisa de vários artigos dos anos de 1960 a 2000, foram raríssimos os jornalistas ou críticos que questionaram o silêncio do autor Rubem Fonseca. Apenas um deles nos chamou a atenção e se colocou como um ponto de partida para começarmos a reforçar nossa tese de que a construção da imagem de certos autores, como Rubem Fonseca, já na década de 1970, passaria pela necessária identificação das possibilidades de exploração de suas posições políticas. Posições que pudessem legitimar novos interesses de exploração do autor e de sua literatura, dentro de novos padrões constritores de informação e que passariam a nivelá-los a meios de rentabilidade para melhor consumo, e, dessa forma, convertê-los em uma nova forma de exploração econômica por parte da imprensa diante de seu público. No caso específico de Rubem Fonseca, a imprensa e a crítica sempre procuraram ocultar as posições políticas que o autor teve em relação às forças sociais golpistas de 1964, bem como as relações que teria sua produção artística com essas mesmas forças.

Ariovaldo José Vidal, ao comentar em 1991 o lançamento do livro *Agosto*, não resistiu e criticou essa postura da imprensa e crítica, como também procurou criticar o escritor tanto em sua tentativa de apagar a história no enredo desse livro, como sua obsessão de se recusar a falar de sua obra e vida:

(...) o último romance propõe um problema central para a ficção do autor: a sua biografia profissional e intelectual. Quando chega ao fim de agosto, o leitor se depara com o maior dos equívocos do romance. A vontade de cumprir o desejo expresso na epígrafe de Joyce, a tentativa de “acordar do pesadelo da história”, faz com que o autor transforme o final do romance numa camisa de força causal, paradoxalmente transformando todas as ações em equívoco. É mais uma seqüência ruim dentre uma série de seqüências ruins. Ele faz de seu romance uma forma caricatural do romance de tese dos naturalistas, devido à essa obsessão em apagar a história. Mas o que importa talvez não dependa da qualidade do romance. Ou melhor, justamente seu equívoco denuncia o problema que está por trás do romance e de toda a sua obra. Agosto (...) é um livro que anda pelo passado do escritor, o que deve denunciar o problema mal resolvido e mal contado de suas ligações com o poder. **A participação no golpe de 1964, seja lá como se tenha dado, a insistente e nada inocente recusa em dar entrevistas, apontam para uma matéria que poderia render ainda boas obras, caso o mercado não tivesse criado um fórmula cômoda para o escritor.*** Se a realidade próxima não o preocupa mais com a mesma força desafiadora; se o ciclo do contista contundente e criativo está encerrado, pois os primeiros romances e os contos falavam de uma realidade que hoje propõe problemas de forma mais complicada, talvez esteja rondando o escritor a possibilidade de um terceiro gênero, a terceira margem, a fonte primeira de todo narrador: as memórias. E digo isso porque penso que a riqueza de sua biografia intelectual poderia transformar esse relato num importante documento da literatura brasileira das últimas décadas.³

Dessa forma, Ariovaldo José Vidal veio reforçar também nossa tese de que o entendimento desse tipo de tratamento da imprensa para com um autor literário abriria caminho para que ele pudesse ser eleito símbolo da resistência democrática a partir de sua obra censurada. Ocasão em que jornalistas e críticos também procuraram ocultar o que seu silêncio teria de suspeito em relação ao seu passado anti-democrático, ao mesmo tempo que se relacionaria diretamente com a análise de como a sustentação dessa imagem possuiria relação direta com os interesses dos próprios meios de comunicação impressos diante do regime instaurado a partir dos anos de 1960.

Assim, a partir da análise desse contexto de relações, defendemos a tese, neste trabalho, de que a construção das imagens do silêncio do autor e de sua postura arredia como excêntrica, bemo como sua eleição como um autor símbolo da resistência democrática no final dos anos de 1970, constitui-se um caso particular possível, uma figuração, em um universo de configurações possíveis, das formas de exploração por parte da imprensa, a partir de seus interesses privados, da imagem do autor literário. Imagens que, apesar de terem sido impostas como universais para todo um público leitor, realizaram-se a partir das intenções da imprensa em não só procurar explorar a literatura e o autor literário a partir de interesses capitalistas, mas também diante de seus interesses políticos frente ao regime ditatorial. No

³ VIDAL, Ariovaldo José. Rubem Fonseca, o romancista (do desespero feroz à ironia mordaz). **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 9 mar. 1990. p. 7.

* Grifo nosso.

caso da imagem democrática do escritor, entendemos poder comprová-la como a incorporação de uma imagem teoricamente classista.

Diante dessa percepção, então, empreender um estudo sobre como esses interesses da imprensa do Rio e São Paulo foram incorporados entre 1975 e 1980 nas formas de construção da imagem do autor por parte de jornalistas e críticos, de um modo geral, coloca-se como nosso objetivo central.

Estudo importante para tentarmos figurar uma situação no campo de relações entre imprensa e autores, onde entendemos poder contribuir para a percepção de como certas posições e interesses da imprensa, ao serem incorporados como forma de legitimação da construção da imagem do escritor, representariam a hegemonia dos poderes políticos e econômicos das elites no campo da cultura, em especial da literatura.

O estudo coligido da documentação analisada e de uma bibliografia teórica, que se pauta pela análise sociológica e histórica das produções intelectuais, levou-nos a elegermos algumas obras que foram capazes de nos fornecer um instrumental teórico-metodológico, o que nos possibilitará apresentar a seguir, a partir da exposição de suas funções, a análise de nosso objeto de pesquisa sociológico.

Tais análises nos levam a considerar que as discussões de João Adolfo Hansen sobre o conceito da função autor⁴ nos ajudarão a determinar como a imprensa construiu, a partir de classificações, ordenações, distribuição de eventos e acasos⁵, a imagem de Rubem Fonseca. Por um lado, como nome de autor que produziu uma estética da violência e como nome próprio que se impõe como excêntrico diante de sua obra e público, por outro, como autor símbolo das liberdades democráticas para alguns setores.

⁴ Ou seja, o autor como aquele que se encontra no limite de seu discurso, bem como aquele que o liga a um discurso enquanto nome próprio de um indivíduo que o produz. HANSEN, João Adolfo. Autor: In: JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago editora, 1992, p. 11 a 43.

⁵ Idem, ibidem, p. 11 a 43.

Às noções de *habitus*⁶ e *campo*⁷ em Pierre Bourdieu, deveremos em seguida submeter as trajetórias de alguns jornalistas e críticos literários que construíram essas imagens sobre o escritor e cidadão ligado a ele. Assim, a noção operatória de *habitus* abre-nos a possibilidade de percebermos como essas trajetórias acabaram por incorporar, em suas representações sobre o autor, as estruturas do poder da imprensa em seus interesses de utilização da imagem do escritor em termos mercadológicos sobre um público leitor. Disposições incorporadas que demonstraremos, através dessa noção operatória, terem girado em torno das posições que esses agentes muitas vezes ocuparam – a partir da aquisição de certos capitais intelectuais, políticos e econômicos – em suas relações objetivas com o trabalho de dominação da imprensa.

Dá utilizarmos a noção operatória de campo, como possibilidade de enxergarmos a construção da imagem do autor, dentro de um espaço social de produção cultural que possibilitou relações objetivas entre esses agentes e a imprensa no final dos anos de 1970. Campo que veremos como tendo construído a imagem de Rubem Fonseca a partir de um poder simbólico hegemônico e voltado aos interesses de exploração da cultura pela imprensa a partir de seus interesses políticos e econômicos.

⁶ Pierre Bourdieu assim define a noção de *habitus*: (...) *Retomando a velha noção aristotélica de hexis, convertida pela escolástica em habitus, eu desejava reagir contra o estruturalismo e a sua estranha filosofia da acção que implícita na noção levi-straussiniana de inconsciente, se exprimia com toda a clareza entre os althusserianos, com o seu agente reduzido ao papel de suporte – trager – da estrutura... (...) eu desejava pôr em evidência as capacidades “criadoras”, ativas, inventivas, do habitus e do agente (que a palavra hábito não diz), embora chamando a atenção para a idéia de que este poder gerador não é o de um espírito universal, de uma natureza ou de uma razão humana como em Chomsky – o habitus, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o hábitus, a hexis, indica a disposição incorporada, quase postural – mas sim de um agente em acção... (...) tratava-se de chamar a atenção para o “primado da razão prática” de que falava Fichte, retomando ao idealismo, como Marx sugeria nas Teses sobre Feurbach, o “lado activo” do conhecimento prático que a tradição materialista, sobretudo com a teoria do “reflexo”, tinha abandonado.* BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 61.

⁷ Já com relação a noção de campo assim se refere Bourdieu: *A mesma atitude esteve na origem do emprego do conceito de campo, (...) como recusa à alternativa da interpretação interna e da explicação externa (...) e que encobria o que as duas correntes tinham de comum, a saber, o facto de ignorarem o campo de produção como espaço social de relações objetivas. (...) Assim, para construir realmente a noção de campo, foi preciso passar para além da primeira tentativa de análise do “campo intelectual” como universo relativamente autónomo de relações específicas: com efeito, as relações imediatamente visíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual – sobretudo as interações entre os autores ou entre os autores e os editores – tinham disfarçado as relações objectivas entre as posições ocupadas por esses agentes, que determinam a forma de tais interações. (...) Compreender a génese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (...) a ciência deve apreender a (...) necessidade interna desse objecto maravilhoso que parece subtrair-se à contingência e ao acidente, em suma tornar-se necessário ele próprio e necessitar ao mesmo tempo do seu referente; necessidade externa do encontro entre uma trajetória e um campo, entre uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere.* Idem, ibidem, p. 64 e 69.

Perspectiva que, de acordo com Pierre Bourdieu, abre-nos a possibilidade de encarmos esse espaço, como contendo a gênese de uma figuração possível das formas de reprodução da imagem do autor literário em nossa sociedade brasileira contemporânea. Figuração que nos reverterá o entendimento da necessidade de certas crenças que a sustentaram, dos jogos de linguagem jogados nela, da sustentação das coisas materiais e simbólicas em que nela se geraram, para podermos elucidar os atos e a produção de certos agentes da imprensa ou ligados a ela que se debruçaram sobre o escritor.

O conceito de representação⁸ em Roger Chartier nos levará a demonstrar como os poderes simbólicos, em luta no campo, interiorizaram-se nas matrizes dos discursos através das práticas diferenciadas de jornalistas e críticos. Essa possibilidade de análise que tem como perspectiva “o mundo como representação”, construído a partir das mais variadas séries de discursos que são capazes de o apreenderem e o estruturarem, leva-nos de forma obrigatória a uma reflexão sobre a maneira como as imagens representativas foram apropriadas por jornalistas e críticos. O que nos levará também a refletir sobre os processos a partir dos quais as práticas de leitura dos jornalistas e críticos instauraram a produção de sentidos e a construção de significados.

Não trataremos o símbolo enquanto fenômeno da dimensão do social que se passaria no imaginário, mas sim enquanto fenômeno social estético que, ao ser apropriado por determinados grupos em detrimento de outros, é passível de ser utilizado como forma de poder. Poder simbólico esse capaz de comandar determinados atos em determinados campos sociais de acordo com os interesses daqueles que o detenham.

⁸ O conceito de representação nos interessa justamente por trabalhar as imagens que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, pois, volta-se dentro de aspectos culturais ao social, incidindo sua atenção sobre os estratagemas que determinam posições e relações e que estabelecem em cada classe, grupo ou meio um “ser apreendido” constitutivo da sua identidade. Dessa forma, o conceito de representação em Chartier liga-se a três realidades maiores: (...) , *primeiro as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação a partir dos quais estes classificam, julgam e agem; em seguida as formas de exibição do ser social ou do poder político tais como as revelam signos e “performances” simbólicas através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chamava de “estilização da vida”; finalmente a “presentificação” em um representante (individual ou coletivo), (concreto ou abstrato) de uma identidade ou de um poder, dotado assim de continuidade e estabilidade.* CHARTIER, Roger. A História Hoje: dúvidas e propostas. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC, v.7, nº 13, 1994, p.106. Conceito que possui sua gênese a partir dos estudos realizados sobre a sociedade do Antigo Regime, onde esse autor percebeu como através de determinadas representações, os nobres passaram a impor rituais simbólicos como forma de manutenção do poder em uma sociedade que os desarmava. CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, s/d, p. 22 e 23. Gênese que nos abre a possibilidade de analisarmos como as representações que surgem a partir da construção da imagem do autor Rubem Fonseca, impuseram lutas simbólicas no campo de relações da imprensa ante o poder do Estado a partir de 1964, como também no campo de relações entre imprensa e um público consumidor de literatura.

A obra de João Cézar de Castro Rocha *Literatura e Cordialidade*⁹, por outro lado, nos norteará com relação à possibilidade de apreendermos nos discursos de jornalistas e críticos contemporâneos, através de suas representações sobre a função social do autor, sintomas de tropos ou metáforas relacionados a uma sociabilidade peculiar às nossas sociedades literárias.

Assim, no primeiro capítulo, mostraremos como as manobras realizadas pelo autor Rubem Fonseca em torno da imposição de seu silêncio e maneira individualista de agir, durante um período anterior e concomitante à censura de seu livro *Feliz Ano Novo*, constituíram-se enquanto tomadas de posições políticas impostas de forma mais ou menos consciente, não só para sua própria preservação diante do público, mas, ao mesmo tempo, enquanto mensagem impressionista, subliminar. Mensagem essa que, ao ter sido sempre acatada e não questionada na imprensa do Rio e São Paulo, mostraremos constituir-se como estratégia que o autor-cidadão, incorporou a partir de certas formas de agir e pensar de setores das elites anti-democráticas aos quais pertenceu e que sempre desprezaram o debate público. Isso ocorreu, ao mesmo tempo em que sempre impuseram suas posições autoritárias, seus valores individualistas à sociedade a partir de 1964.

Posição do autor durante a censura que propositalmente construíremos no primeiro capítulo, como forma de demonstrar que o autor, enquanto tendo incorporado o *habitus* de sua classe frente ao debate público, não se comportou como *trager* diante da construção de sua imagem nos capítulos posteriores, mas sim enquanto um agente em ação¹⁰ que, através de uma série de estratégias em se apresentar publicamente, também contribuiu para a construção de sua imagem pela imprensa nos anos de 1975 a 1980.

No segundo capítulo, trabalharemos a idéia de como a imprensa se utilizou da construção da imagem do silêncio do escritor e de seu comportamento arredo - enquanto posturas de um típico representante das elites anti-democráticas - como representação da incorporação dos novos interesses dessa mesma imprensa com relação à exploração da literatura e do autor ligado a ela diante de um público consumidor de suas páginas. A partir disso, procuraremos demonstrar como a sensacionalização de seu silêncio e de seu comportamento arredo, impuseram uma imagem despolitizada do autor ao público, devido à incorporação por parte de alguns jornalistas - independente de suas intenções professadas - desses mesmos interesses mercadológicos da imprensa sobre o campo literário.

⁹ ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade**: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

¹⁰ BOURDIEU, op. cit., p. 61.

Caso detectado esse poder da imprensa em manipular a construção da imagem do autor, demonstraremos no terceiro capítulo, como essa despolitização pôde contribuir para a construção de uma imagem do autor como símbolo das liberdades democráticas diante das intenções da imprensa em liderar o processo de distensão política, em especial o *Jornal do Brasil*. Diante disso, procuraremos demonstrar como o *Jornal do Brasil* manipulou os discursos de vários intelectuais para a construção de uma imagem do autor favorável aos seus interesses de luta contra a ditadura a partir de 1977, quando da censura ao seu livro *Feliz Ano Novo*. Ao mesmo tempo, demonstraremos como essa imagem do escritor, ao ser contraditória e ambígua com suas posturas e posicionamentos políticos, serviu aos interesses não menos contraditórios e ambíguos dos dirigentes desse periódico em suas lutas simbólicas contra um regime que não mais lhes interessava. Isso, obviamente, a partir de nossa demonstração de como a imprensa, de uma forma geral, assim como o autor, se locupletou desse regime instaurado a partir de 1964. Imagem coletiva que, à revelia das intenções dessas personalidades em defenderem a democracia contra a ditadura, constituiu-se enquanto imagem classista em teoria. Imagem democrática que, apesar de ter sido imposta como universal para todo um público leitor, realizou-se a partir das intenções da imprensa em não só procurar explorar a literatura e o autor literário a partir de interesses mercadológicos, mas também diante de seus interesses políticos frente ao regime ditatorial.

Por fim, necessitaremos demonstrar, no quarto capítulo, para completarmos nossa análise sobre o espaço de relações sociais que elegemos estudar, como a crítica universitária relacionou-se com o estado de coisas entre a imprensa e o autor, dentro do contexto de repercussão da censura, em 1977, do seu livro *Feliz Ano Novo*. Dessa forma, veremos como essa crítica, ao freqüentar as páginas dos jornais ou ser influenciada pelas notícias sobre o escritor Rubem Fonseca, foi capaz, a partir de posições políticas que se refletiram em suas disposições disciplinares, de ter construído uma imagem do autor em que o desconsideraram enquanto cidadão e agente político diante de sua obra e da sociedade. Disposições disciplinares que se refletiram em análises que possuíram a pretensão de se constituir - de acordo com os interesses dessa crítica em seu campo de atuação -, dentro de padrões ditos “científicos”, a defesa imparcial do autor e de sua obra diante da censura. Assim, nesse último capítulo, analisaremos as estratégias que a crítica literária universitária lançou mão para a construção de uma imagem despolitizada do autor enquanto cidadão, não só favorável a celebrar os interesses da imprensa com relação às suas lutas simbólicas contra a ditadura, mas também enquanto forma de imposição ou aquisição de prestígio e poder junto ao campo de relações entre imprensa e literatura. Em meio às vozes favoráveis ao escritor alguns

intelectuais como Afrânio Coutinho, Celia Pedrosa e Deonísio da Silva, se destacaram no trabalho de celebração do autor Rubem Fonseca na imprensa a partir de esquemas supostamente científicos que acabaram por incorporar suas posições políticas perante a sociedade. E de onde, então, procuraram impor uma imagem do autor, condizente com aquela que a imprensa, de uma forma geral, impôs sobre ele, ou seja, como responsável pela construção em sua obra da representação das mazelas sociais brasileiras impostas pelos governos ditatoriais. E de onde, também, desconsideraram as relações que o suposto cidadão e intelectual Rubem Fonseca possuiu com esse regime, que ajudou a instaurar essas mesmas mazelas sociais. Imagem que à releveia das respectivas intenções desse grupo de críticos, então, entenderemos se colocar, em nosso trabalho, como a representação simbólica da incorporação dos interesses ambíguos da imprensa, principalmente do *Jornal do Brasil* contra a ditadura.

Capítulo 1

O homem em questão¹¹

1.1 - As posições de Rubem Fonseca ante a imprensa e a censura de *Feliz Ano Novo* nos anos de 1970:

No restaurante e também em outras ocasiões, falamos das rixas, invejas e disputas entre escritores latino-americanos (Lendo a Cerimônia do adeus, da Simone de Beauvoir, pode-se constatar, porém, que esse lamentável fenômeno é universal). São todos inimigos uns dos outros e razões ideológicas e práticas se misturam à inveja e à vaidade, atributos de todos os artistas. Defeitos, aliás, comuns a todos os seres humanos, mas que nos artistas, principalmente nos escritores, que aparentemente deviam ser homens razoáveis, se tornam mais chocantes e deprimentes. (...) ¹²

Jantar à noite na casa do Ministro. É uma casa grande e confortável. Na sala de jantar há uma enorme mesa com comidas típicas cubanas. Um imenso leitão assado, com uma espiga de milho na boca e um peru também enorme, enfeitam os dois extremos da mesa. As mulheres estão bem vestidas, à maneira cosmopolita de Paris, Rio ou Nova York. Um membro do Ministério, um homem maduro e simpático, me convida para provar um Carta Branca. (...)

O clima fica cada vez mais descontraído. Hart e a mulher são pessoas amáveis e inteligentes. Hart faz questão de conversar com todos individualmente. Temos uma boa conversa sobre a liberdade de criação. Ele acredita que o artista deve ter total liberdade. O teórico, o tecnocrata, conhece menos a realidade do que o artista, o artista vê e prevê melhor, diz ele. Não gosta de ismos na arte – “ismo, só comunismo, marxismo e socialismo.” (...) ¹³

O fato de, antes de ser escritor, eu ter participado do IPES (...) , ter sido empresário e, mais do que isso, diretor de uma empresa canadense (...) – o que fazia de mim uma espécie de entreguista – criou uma mitologia em torno de meu nome, até um certo folclore que preocupou meus amigos. Esse assunto nunca foi tabu para mim ¹⁴.

Quando meu livro *Feliz Ano Novo* foi proibido, a alegação era que ia contra a moral e os bons costumes... (...) , então foi proibido o meu livro. E, em primeira instância, o juiz que julgou o processo decidiu que não apenas o meu livro era contrário à moral e aos bons costumes, como inclusive, eu fazia a apologia do crime, um dos itens do Código Penal Brasileiro. Então, eu ainda corro o risco de ser, além de

¹¹ Título de uma matéria da jornalista Regina Coelho no *Jornal da Tarde* em 1970. Essa jornalista a partir de um telefonema ao próprio autor tentou desvendar quais as relações que o homem Rubem Fonseca possuiria com a sua obra. Indignado e irritado o escritor se negou a responder qualquer pergunta. Regina Coelho foi talvez a única jornalista que teve a coragem de tentar desvendar na imprensa o que estaria por trás do silêncio do escritor. COELHO, Regina. O homem em questão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1970.

¹² FONSECA, Rubem . Diário de Rubem Fonseca em Cuba. **Pasquim**, Rio de Janeiro, 02 a 08 de junho de 1983, p. 17 e 18.

¹³ FONSECA, Rubem. Diário de Rubem Fonseca em Cuba. **Pasquim**, Rio de Janeiro, 09 a 15 de junho de 1983, p. 19.

¹⁴ VOLTOLINI, Ricardo. Rubem Fonseca: O que eu penso dos meus leitores. **Playboy**, São Paulo, dez. 1988, p. 179.

homossexual, assassino, homem das forças de repressão, um criminoso comum. É como se o sujeito que inventou a escala Richter fosse culpado pelos terremotos¹⁵.

(...) Já ouvi que eu teria colaborado com o governo militar, o que é uma deslavada e estúpida falsidade. Se algum papel desempenhei durante a ditadura, foi (o) de vítima” (...) ¹⁶

Rubem Fonseca sempre procurou manter distância da imprensa a partir do grande sucesso que alcançou nos anos de 1970. Porém, foi a partir de um fato derradeiro na carreira do escritor que ele veio a possuir grande notoriedade junto à imprensa, crítica e público: a censura de seu livro *Feliz Ano Novo* editado em 1975. Assim, ao analisarmos as repercussões da censura a esse livro, que tiveram lugar na imprensa no final dos anos de 1970, o fato que mais nos chamou a atenção foi a ausência do próprio autor entre as várias personalidades que condenaram o ato arbitrário do governo Geisel. Poucos escritores diante da situação repressiva e de subserviência da imprensa diante da ditadura tiveram o espaço que Rubem Fonseca possuiu naquele momento. Nesse contexto, o autor ao optar por seu silêncio histórico ao mesmo tempo que impetrou ação contra o Estado exigindo indenização por perdas e danos materiais e morais, em meados de 1977, limitou-se apenas a realizar raríssimas afirmações sobre a situação de sua obra¹⁷. Mas, com o passar dos anos, juntamente com a luta para tentar reverter a proibição de seu livro, começaram a aparecer de forma esparça nos jornais e revistas - devido em parte à grande notoriedade conquistada a partir da censura do seu livro -, questionamentos sobre sua participação no golpe de 1964.

Nesse contexto, qual foi sua reação? A imposição novamente de um silêncio sempre bem assimilado por jornalistas e críticos. Assim, se por um lado a censura gerou polêmica devido aos trunfos de Rubem Fonseca junto às várias personalidades que não só controlavam os meios de comunicação, jornalistas, políticos em nível municipal¹⁸, classe artística, juristas, críticos literários, entre outros, por outro, sua estratégia em manter-se publicamente em silêncio diante de um fato que o prejudicou diretamente e diante também de tantos defensores,

¹⁵ VOLTOLINI, loc. cit.

¹⁶ VIANNA, Luis Fernando. José, 80. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 maio de 2005, p. E4, Ilustrada.

¹⁷ Quando Rubem Fonseca teve seu livro *Feliz Ano Novo* censurado pelo Ministério da Justiça no final de 1976, por ter sido considerado atentatório à moral e aos bons costumes, o autor procurando manter-se coerente com seu silêncio histórico diante da imprensa, recusou-se a comentar a proibição de sua obra: “*Não costumo dar entrevistas sobre meu trabalho*”, (...) “*Assim sendo, numa atitude coerente, acho que não devo tecer comentários quanto à proibição de ‘Feliz Ano Novo’.* Prefiro mesmo que outros falem sobre meu trabalho.” FELIZ ANO NOVO? **Veja**, São Paulo, 29 dez. 1976. Seis meses depois, o autor ao preferir através de seus advogados impetrar processo de reparação (...) *por danos morais e materiais causados a sua reputação de cidadão e escritor* (...) contra a União, acabou por tomar o mesmo caminho que José Loureiro à época com relação a censura de seu livro ficção/reportagem *Araceli Meu Amor*. Porém, ao contrário do último continuou a impor seu silêncio sobre sua situação na imprensa. CENSURA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jul. 1977.

¹⁸ O autor foi secretário da cultura no final dos anos de 1970 da cidade do Rio de Janeiro.

configurou-se como não menos polêmica¹⁹ também. Dessa forma, tanto o silêncio como a forma isolada de agir através da justiça, longe de ter se constituído como tomadas de posições momentâneas, revelaram-se ser fruto de disposições (posições passadas que levam a tomadas de posições presentes) adquiridas pelo homem Rubem Fonseca a partir de sua trajetória enquanto cidadão e intelectual que realizou um intenso trabalho de dominação para as classes golpistas que procuraram desestabilizar o governo de João Goulart.

Ao contrário dos seus defensores, que sempre representaram seu silêncio como uma reação natural da personalidade do escritor, os críticos de seu silêncio passaram a relacioná-lo como forma de o escritor tentar ocultar suas ligações com as forças políticas e econômicas que vieram a apoiar o golpe de 1964. Dessa forma, as estratégias do autor (que de forma ambígua viria a afirmar sua participação nas forças que acabaram por apoiar o golpe de 1964 em uma conferência nos Estados Unidos em 1984) representaram, à revelia de suas justificativas, a incorporação de certas disposições dos intelectuais atrelados ao poder anti-democrático no Brasil, sobretudo com relação àqueles que se engajaram ao *staff* golpista pró destituição de João Goulart. Estratégias que nos demonstraram, por um lado, a representação do desprezo histórico que os intelectuais atrelados ao poder possuíram em relação ao debate público, bem como, por outro, de práticas calcadas em posições conservadoras e individualistas voltadas ao trabalho de dominação das classes proprietárias e dirigentes e que sempre contaram, dessa forma, com a proteção do Estado. Incorporadas essas disposições, elas estruturaram no homem Rubem Fonseca - enquanto um agente ativo - aquilo que Pierre Bourdieu designa como certas “tomadas de posições” que são capazes de denunciar *habitus* que só poderia ter adquirido no campo de relações entre intelectuais como ele e o poder golpista. Disposições que poderemos perceber, neste capítulo, através das relações ativas do homem Rubem Fonseca com as forças que ajudaram na implantação da ditadura militar, bem como, o que tais relações influenciaram na sua inserção social enquanto escritor e, em seguida, de sua literatura. Percurso necessário para podermos perceber como seu silêncio em momento anterior e mesmo posterior às repercussões da censura, configurar-se-ia como um “caso possível” dentro de um “universo de configurações possíveis”²⁰, da incorporação de

¹⁹ Não menos polêmica, pois, nos reverteu a revelação de um determinado estado de coisas existentes no espaço social de relações entre autores, imprensa, crítica e as relações destes diante das estruturas do poder político e econômico a partir de 1964 e mais especificamente entre os anos de 1975 e 1980. Sendo que, de antemão, podemos dizer que essas relações objetivas se fizeram perceber a partir das formas como alguns agentes na imprensa a partir de suas trajetórias individuais aceitaram e construíram o silêncio do autor, bem como, o elegeram enquanto símbolo das liberdades democráticas através de certas disposições que possuíram não só com o poder pós-1964, mas também em relação às suas disposições em fazerem uso das representações da literatura como imposição do poder simbólico de seus interesses, como veremos nos próximos capítulos.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação social. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 15.

disposições de um espaço social relativo à produção literária que tem sua gênese a partir dos interesses dos poderes instituídos a partir de 1964.

Veremos, então, neste capítulo como a análise de sua trajetória enquanto cidadão e intelectual ligado ao poder das elites golpistas, poderá nos revelar essas ligações disposicionais entre o homem e o escritor²¹.

1.2 - A trajetória do homem e do intelectual Rubem Fonseca

Rubem Fonseca, autor consagrado e homem polêmico que sempre evitou falar de sua participação na conspiração contra o governo de João Goulart, nasceu no dia 11 de maio de 1925 na cidade mineira de Juiz de Fora. Logo cedo, aos três anos de idade, mudou-se com seus pais para o Rio de Janeiro devido à falência da loja de seu pai.

(...) José Rubem Fonseca (...) tinha nove anos quando ficou pobre. Ele viu os carros do pai sumirem da garagem, a mãe ser obrigada a trocar os jogos de tênis pela máquina de costura, o pai aumentar as horas de trabalho. Para ele, uma única diferença: ter de sair de casa, no Flamengo, a pé, e seguir até a biblioteca do Edifício A Noite, no centro do Rio de Janeiro, atrás de um livro qualquer ou, então, ir até a casa das tias velhas, não para uma visita de cortesia, mas para consultar a estante e tomar emprestado outro livro. (...) Foi sua maneira mais barata de ler mais de 300 livros de diferentes autores em um único ano – quase um livro por dia, às vezes dois. E de não ter influências literárias no quase “um metro de altura” de romances, novelas e contos que produziu entre os 10 anos de idade e o fim da adolescência. E de aprender a escrever palavras difíceis, sem jamais dizê-las ou ouvi-las. O tempo chegava para ler tudo, bastava ser organizado: aos 13 anos, Rubem Fonseca estudava, jogava basquete no infanto-juvenil do Flamengo e era bom nadador nas competições do clube. Mas a vida foi ficando mais difícil com a falta de dinheiro da família. Era preciso arrumar um emprego.²²

²¹ Muitos intelectuais, alguns deles escritores como Rubem Fonseca, que ajudaram na implantação do estado de coisas que levaria ao desfecho do golpe de 1964 e conseqüentemente à implantação da ditadura militar, através de suas relações com as elites golpistas não só se beneficiaram em termos de suas respectivas ascensões sociais, mas também tiraram direta ou indiretamente proveito dessas posições para alavancarem suas carreiras enquanto escritores ou mesmo acadêmicos. Situação diante do poder dessas classes que também percebemos estabelecer relações objetivas com o campo da imprensa. Pois esses mesmos intelectuais tiveram suas obras bem recepcionadas por uma imprensa também ligada à essas mesmas forças. Podemos, nesse sentido, falarmos de nomes - juntamente com o de Rubem Fonseca - como o de Augusto Frederico Schmidt, Raquel de Queiroz, Odylo Costa, Filho. DREIFUSS. René Armand. **1964: A Conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1981, p.194.

²² O QUE RUBEM FONSECA TEM CONTRA ESTA PÁGINA? **Jornal da Tarde**. São Paulo, 29 nov. 1969. Nesta reportagem sem assinatura, esse jornal procurou exaltar o escritor a partir do elogio sistemático de alguns aspectos de sua biografia, sobretudo com relação àqueles que teriam levado Rubem Fonseca a se transformar em escritor. Assim, mais uma vez vemos os aspectos relacionados à infância de um autor, serem destacados como forma de não comprometer os verdadeiros condicionantes que levariam muitos intelectuais a serem inseridos socialmente enquanto escritores em nossa sociedade. ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade**: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 57. Sérgio Miceli em

Segundo Mário Cezar Carvalho²³, em 1945, Rubem Fonseca ingressou na faculdade de direito do Rio, que mais tarde integraria a Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Formou-se em 1948. Trabalhou como advogado do final dos anos de 1940 ao início da década de 1950. Época em que também possuiu serviço como revisor do *Jornal do Brasil*. Como advogado, sua carreira seria curta devido às dificuldades encontradas com relação ao pagamento por parte da clientela. Nesse período, já escrevia alguns contos. O fracasso como advogado o empurraria para a carreira policial. Em 1951 ingressou na Escola de Polícia.

(...) o fracasso no escritório de advocacia, (...) levou Fonseca a prestar o concurso para comissário de polícia em 1950. Á época em que Fonseca prestou o concurso para comissário, o Rio ainda era capital da República. Não era a polícia estadual que cuidava da segurança da cidade. Era o Departamento Federal de Segurança Pública, órgão com funções similares às da Polícia Federal hoje.

Depois dos horrores do Estado Novo (1937-1945), a polícia passava por uma onda modernizadora. Fonseca foi aprovado no primeiro curso de comissário, uma tentativa de treinar tiras com métodos mais científicos.

(...) Seus relatos de ocorrência cobrem um ano e meio – de 31 de dezembro de 1952 a 26 de junho de 1954.

(...) Rubem Fonseca era bom exatamente na matéria que mais gostava na Escola de Polícia – psicologia. (...)

Tão admirável que foi um dos dez policiais cariocas escolhidos para estudar nos Estados Unidos. Entre setembro de 1953 e março de 1954, aprendia de dia com policiais norte-americanos e à noite fazia administração de empresas na New York University. (...)

Na volta dos EUA, Fonseca ficaria dois meses no distrito de Botafogo. Foi estudar na Fundação Getúlio Vargas, onde seria aprovado em primeiro lugar num curso de seis meses da administração e relações públicas.

Impressionou tanto que seria convidado para dar aulas de relações públicas no ano seguinte.

sua obra *Poder, sexo e letras na Primeira República* analisando as trajetórias de alguns literatos oriundos de famílias ricas em decadência e que ainda possuíam como trunfo vínculos de parentesco ou de compadrio com frações das classes dirigentes, percebeu através do estudo de suas biografias, a revelação de dois aspectos determinantes básicos com relação à essas ligações e que associados levaram os mesmos a seguirem carreiras intelectuais: (...) *de um lado, à posse de trunfos que resultam da posição na fratria ou na linhagem (como, por exemplo, o fato de ser filho único, de ser primogênito, de ser o único filho homem, etc.), e, de outro lado, aos efeitos que provocam handicaps sociais (tais como a morte do pai, a falência material da família, etc.), biológicos (em especial, nos casos de tuberculose), ou, então, estigmas corporais (como, por exemplo, a surdez, a gagueira, etc.)*. Sendo que, em seguida, Miceli continua: (...) *Estas diferentes formas de mutilação social parecem substituíveis do ponto de vista dos efeitos que provocam sobre a trajetória social na medida em que todas elas tendem a bloquear o acesso às carreiras que orientam a ocupação das posições dominantes no âmbito das frações dirigentes e, por esta razão, determinam ainda que de maneira negativa uma orientação para a carreira de intelectual*. MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha: um estudo clínico dos anatolianos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 21 e 22.

²³ Apesar de ter escrito uma reportagem biográfica sobre o escritor, este jornalista procurou celebrar e sensacionalizar apenas o período em que o autor foi policial nos anos de 1950. Isso devido a sua disposição e do jornal em tentar demonstrar como a obra teria sido influenciada pelo cidadão policial. Fato que nos fez perceber como tanto jornalista e jornal na década de 1990, ao realizarem essa comparação, procuraram evitar ao máximo discussões acerca do período em que o escritor foi um dos líderes do IPES. Dessa forma, apesar de utilizarmos essa biografia, sabemos ela ter se colocado enquanto trabalho de celebração de um escritor consagrado, em que tivemos apenas a revelação daquilo que interessava tanto às intenções sensacionalistas do jornal como ao autor Rubem Fonseca. CARVALHO, Mário Cezar. *A verdadeira história de Rubem Fonseca*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 jun. 1995.

A polícia perdeu Fonseca porque um chefe de polícia não permitiu que ele acumulasse as funções de comissário, professor e relações públicas da light.²⁴

Apesar, então, de Rubem Fonseca revelar-nos uma trajetória em que o empobrecimento de sua família possuiu relação com sua possibilidade de voltar-se aos livros e à leitura - dentro de um contexto em que sua mãe precisou realizar trabalhos de costura devido ao fato de seu pai fracassar nos negócios -, sua biografia nos indicou que sua família ou o próprio Rubem Fonseca, ainda assim, possuíram condições de mobilizar certos capitais de relações sociais, bem como, também, capitais econômicos suficientes para permitirem-lhe através dos estudos alcançar a faculdade de direito e posteriormente alçar um cargo de comissário de polícia.

Possuindo disposições para o trabalho intelectual, Rubem Fonseca, ao contrário de outros intelectuais, não passou pelo processo que Sérgio Miceli se reportou como o de feminização - a não ser pela posterior adoção da profissão de escritor profissional - devido ao empobrecimento da família ou devido a algum *handicap* social ou biológico. Isto pode ser percebido através da escolha tanto de uma profissão masculina, como pelo fato de o escritor ter se dedicado, desde a adolescência, a atividades físicas caracteristicamente consideradas viris, como o basquete, e depois como adulto ao alterofilismo. Contexto que muito se assemelha ao que Miceli considerou como as influências do capital de relações sociais que os pais poderiam mover em relação aos filhos de famílias empobrecidas.

Nos casos em que a falência econômica do pai não provoca um processo completo de rejeição e a família pode mobilizar a curto prazo seu capital de relações, os filhos de “parentes pobres” podem ter acesso a posições propriamente políticas criadas pela expansão das instituições administrativas e políticas. Tal reconversão torna-se uma possibilidade objetiva porque conta com a garantia do trabalho político do pai a serviço dos interesses de sua classe de origem. Todavia, a exemplo dos casos em que a sobrevivência dos “parentes pobres” depende das diferentes formas do trabalho feminino, parece impossível o retorno à posição oligárquica dominante. Enquanto os escritores cujo capital de relações sociais depende do trabalho feminino não conseguem enxergar nenhuma carreira propriamente política (...), os filhos dos “parentes pobres”, cujo capital de relações sociais recebe a garantia do trabalho político do pai, não conseguem de início vislumbrar as carreiras simbólicas, como por exemplo o “clero”.²⁵

²⁴ CARVALHO, loc. cit.

²⁵ Miceli, então, afirma que essas formas de reconversão se dariam como uma adaptação de certos agentes - diante de seus respectivos empobrecimentos familiares - dentro do próprio espaço da classe dirigente. Sendo que as posições neste espaço social seriam ocupadas em termos hierárquicos, ou seja, em uma relação direta com a possibilidade que esses mesmos agentes teriam em mobilizar capitais políticos e econômicos junto às classes dirigentes. Capitais que quanto mais mobilizados forem, mais reverterão possibilidades aos agentes de ocuparem profissões cujos valores masculinos serão predominantes, ou seja, mais associados ao poder. MICELI, op. cit., p. 63 e 65.

O nomadismo causado pela falência da loja do pai, provavelmente, ajudou a mobilizar, então, certos capitais econômicos e de relações sociais para não só disponibilizar condições para Rubem Fonseca desenvolver disposições intelectuais, mas também possuir acesso a uma profissão considerada como masculina através da aquisição de um diploma na área do direito no final dos anos de 1940. Fato que contribuiu para que se transformasse não só em comissário de polícia, mas também professor da Fundação Getúlio Vargas e relações públicas de um empresa multinacional.²⁶

Dessa forma, percebemos que um dos *habitus* incorporados pelo intelectual Rubem Fonseca, a partir de sua situação típica em procurar realizar uma reconversão à posição privilegiada que sua família um dia possuiu, foi o de se dispor a concretizar esse mesmo trabalho de reconversão a partir de posições ambíguas ante o poder das elites. Posições reveladas através do redirecionamento de seu trabalho de dominação para essas elites e de acordo com as conveniências que poderia lhe reverter em termos de ganhos políticos e econômicos e de ascensão social.²⁷

De acordo com Mário Cezar Carvalho, as posições políticas de Rubem Fonseca - a partir de seu trabalho como advogado, comissário de polícia, professor e relações públicas da *Light*, oscilaram entre a esquerda do Partido Socialista Brasileiro e a direita conservadora ligada aos golpistas de 1964:

²⁶ Miceli explicou esse nomadismo como resultado do desaparecimento da figura paterna através de várias formas, sendo que no caso de Rubem Fonseca, ainda que de maneira falimentar, pudemos perceber os efeitos que a falta do poder econômico representado na figura masculina do pai, propiciou à carreira do escritor em termos dos *habitus* presentes nos processos de reconversão à classe de origem através de uma adaptação ao trabalho intelectual: (...) *Naquelas situações em que o declínio resulta do desaparecimento da figura paterna (falecimento, absenteísmo, separação dos pais,) – como nos casos de Cornélio Penna, Érico Veríssimo, etc. – o nomadismo familiar traduz os esforços por parte da mãe em busca de apoio e dos recursos dos parentes abonados que possam complementar os rendimentos que auferir mediante trabalhos de baixa rentabilidade (costura, doçaria, bordados, flores de papel, etc.), com vistas a propiciar aos filhos oportunidades de escolarização capazes de sustar o processo de ‘desclassificação’ social. Lúcio Cardoso constitui um caso limite em que os dissabores provocados pela falência econômica, social e afetiva do pai, se associam aos efeitos produzidos pelo nomadismo da família.* MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil**. 1920 a 1945. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1979, p. 99.

²⁷ Se a situação dos intelectuais na Primeira República se fez em um mercado que não possibilitava a formação de um grupo de escritores que pudesse viver da produção de seus escritos, Miceli procurou demonstrar como a partir de 1930 essa situação passaria a mudar. Através de seu livro *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1930-1945)*, esse autor ao descrever a trajetória de alguns romancistas profissionais foi pouco a pouco nos demonstrando como estes foram produto não só da expansão do mercado do livro, mas também das possibilidades de reversão por parte de suas famílias do capital de relações sociais e econômicos que possuíam diante das classes dirigentes e que acabaram por propiciar muitas vezes capitais culturais e escolares cada vez mais exigidos em um campo intelectual cada vez mais concorrido: *Se na Primeira República o recrutamento dos intelectuais se realizava em função da rede de relações sociais que estavam em condições de mobilizar e as diversas tarefas de que se incumbiam estavam quase inteiramente a reboque das demandas privadas ou das instituições e organizações da classe dominante, a cooptação das novas categorias de intelectuais continua dependente do capital de relações sociais mas passa cada vez mais a sofrer a mediação exercida por triunfos escolares e culturais cujo peso é tanto maior quanto mais se acentua a concorrência no interior do campo intelectual.* Idem, *ibidem*, p. xix.

O fiasco como advogado não é a única novidade na biografia de Fonseca. (...) Em 1950, ele era esquerdista, segundo seu sócio no escritório de advocacia Luiz Weksler. Ambos apoiaram a candidatura de João Mangabeira (1880-1964), do Partido Socialista Brasileiro, à Presidência de República. “Eu e Zé Rubem chegamos a militar de forma discreta no Partido Socialista. Cabalamos votos para João Mangabeira e Homero Pires, um professor nosso muito querido. Íamos conversar na sede do partido, no edifício Embaixatriz Régis de Oliveira, esquina da Rio Branco com Nilo Peçanha.” Fonseca também frequentava um célebre reduto esquerdista, o Café Vermelhinho, no centro do Rio, por onde passavam artistas e boêmios nos anos 40 e 50. (...) Duas décadas depois, o escritor seria acusado de colaboracionismo com o movimento militar de 1964 por integrar o Ipes (Instituto de pesquisas e Estudos Sociais), entidade liderada pelo General Golbery do Couto e Silva que articulou a conspiração contra o presidente João Goulart.²⁸

Podemos perceber, então, como Rubem Fonseca esteve enredado por certos condicionantes sociais que o fizeram se voltar²⁹ para o trabalho de dominação ligado aos interesses das elites que articularam a conspiração contra João Goulart.

Vejamos, dessa forma, como Rubem Fonseca a partir desses condicionantes e disposições sociais relacionou-se com o crescimento da tecnoburocracias nos anos de 1950. Situação em que muitos intelectuais assumiram papéis diferentes dos até então imprimidos pelas suas relações com o poder, pois passaram a relacionar-se cada vez mais com as grandes empresas nacionais e corporações internacionais que desejaram a qualquer custo impor seus interesses políticos e econômicos sobre o Estado brasileiro nos anos de 1960.

1.2.1 – Intelectuais e capital privado a partir dos anos de 1950 e 1960

A partir dos anos de 1930, passando-se pelos anos de 1940, os intelectuais formaram um grupo decisivo na condução dos interesses das classes dirigentes no poder sobretudo com relação a condução da coisa pública. De acordo com Sérgio Miceli, desde a Primeira República, passando-se pela administração pública da era Vargas, como também considerando-se o período “populista” 1945 a 1964, a crescente contribuição dos intelectuais,

²⁸ CARVALHO, loc. cit.

²⁹ Enquanto intelectual provindo de uma classe média empobrecida mas que desde cedo tomou contato com o mundo das letras a ponto de escrever alguns contos ainda nos anos de 1950.

através de suas relações com o poder e assim para o trabalho de dominação, possibilitou-lhes gradativamente condições políticas e materiais cada vez melhores.³⁰

(...) Se os anatólios eram polígrafos que se esforçavam por satisfazer a todo tipo de demandas que lhes faziam a grande imprensa, as revistas mundanas, os dirigentes e mandatários políticos da oligarquia, sob a forma de críticas, rodapés, crônicas, discursos, elogios, artigos de fundo, editoriais, etc., os intelectuais recrutados pelo regime Vargas assumiram as diversas tarefas políticas e ideológicas determinadas pela crescente intervenção do Estado nos mais diferentes domínios de atividade. Durante o período “populista” (1945-1964), verifica-se uma ampliação das carreiras reservadas aos intelectuais ao mesmo tempo que se intensifica o recrutamento de novas categorias de especialistas (economistas, sociólogos, técnicos em planejamento e administração, etc.), muitos dos quais se alçaram aos postos-chaves da administração central de onde foram sendo excluídos outros grupos de intelectuais e especialistas que resistiram à implantação das diretrizes e programas adotados pela nova coalizão dominante nos últimos quinze anos em que os militares se apoderaram do controle do Estado.³¹

Dessa forma, se, no final da década de 1930 e nos anos de 1940, o Estado passou a empregar cada vez mais profissionais nas carreiras técnicas, que foram preenchidas por pessoas que possuíam formação estrita em certos campos do conhecimento, mas que não dispunham naquele momento de um mercado de trabalho adequado, tais como, economistas, geólogos, cientistas sociais, educadores, e que, por isso, segundo Miceli, muitas vezes ingressaram (...) *nos escalões inferiores do serviço público mas que de algum modo fazem valer sua presença e ascendem na hierarquia graças à raridade de suas qualificações*³², vemos, porém, que, nos anos de 1950, essa situação se modificou.

³⁰ Inclusive para a consecução de suas carreiras literárias e sobretudo com relação ao gênero romance a partir da década de 1930. MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil. 1920 a 1945.** São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1979, p. 131.

³¹ Idem, ibidem, 1979, p. 131.

³² Legitimação intelectual e ética, então, tornaram-se requisitos para que muitos indivíduos dessa elite dispusessem de influência nas diversas esferas do poder de Estado na era Vargas. Por isso, os trabalhos de colaboração dessa elite revelaram-se de grande valor social para as classes dirigentes, a partir das recompensas que recebiam não só em termos pecuniários, mas sobretudo em termos dos títulos e prestígio advindos muitas vezes de suas eleições para a Academia brasileira de Letras, Instituto Histórico e Geográfico, representações oficiais no Exterior, participação em colegiados internacionais, designações para a Ordem dos Advogados, comendas, etc, e que lhes revertiam lucros materiais e simbólicos. Sendo que, de acordo com Miceli, também se incumbiam, sobretudo os juristas, de pareceres, colaborações na imprensa e sobretudo algo que mais tarde se tornaria corriqueiro em relação aos tecnoburocratas, ou seja, a assessoria a muitos grupos econômicos. Outra parcela dos intelectuais, porém, foram chamados para darem, segundo Miceli, (...) *conta do trabalho de assessoria no interior dos núcleos executivos, incluindo-se aí a maioria dos cargos de confiança, em geral exercidos em comissão e dando direito a uma complementação salarial, junto a diversos ministros, à presidência da República e aos demais órgãos vinculados à extensão dos interesses do poder central. São os chefes e auxiliares de gabinete, os secretários particulares, os assessores diretos, e os ocupantes de cargos homólogos. A carreira típica dos integrantes desse grupo inclui, via de regra, a disponibilidade para assumir, interinamente, a chefia de institutos e departamentos e, sobretudo, a autoridade para fazer valer a orientação ministerial junto às instâncias através das quais o poder executivo multiplica seus ‘braços’ de controle sobre a vida funcional no nível de cada ministério. Refiro-me à presença desses ‘homens de confiança’, designados em portarias, junto às Comissões de Eficiência e às Secções de Segurança Nacional.* Idem, ibidem, p. 148, 149 e 150.

Diante de uma nova composição do capital nacional em associação com o capital estrangeiro cada vez mais presente em nossa sociedade - sobretudo a partir dos anos de 1950 - , surgiram no Brasil gradativamente grupos de intelectuais que passaram a prestar cada vez mais serviços aos interesses de desenvolvimento desse capital privado monopolista. Apesar de o governo de JK ter sido combatido por setores políticos e econômicos que também desejaram desalojar Getúlio Vargas do poder e que estavam ligados sobretudo aos interesses desse capital corporativo, ocorreu justamente durante esse período o desenvolvimento de um processo de formação do que poderíamos chamar de uma classe de intelectuais tecnoburocratas. Cada vez mais profissionais das áreas voltadas à administração dos negócios privados surgiram, como advogados, economistas e administradores de empresa, que pouco a pouco cresceram enquanto uma classe de homens que, muitas vezes provindos das elites, passaram a ocupar postos-chave na condução dos interesses do capital privado monopolista. O poder e importância desses intelectuais tecnocratas chegou a tal ponto que, a partir dos anos de 1950 e 1960, passaram a ser responsáveis não só pela condução modernizante da produção capitalista, o que René Dreifuss designou como bloco econômico multinacional e associado, mas também de seus interesses políticos junto ao Estado brasileiro.³³ Diante dessa nova função foram capazes de conspirar e ajudar na derrubada de João Goulart.

(...) A qualificação e perícia dos profissionais (denominados técnicos ou tecnoburocrata após 1964) como economistas, engenheiros, administradores, etc. não deveriam obscurecer o fato de que esses homens ocupavam cargos nas diretorias das grandes companhias. Esses agentes sociais serão doravante designados como tecno-empresários para enfatizar suas funções empresariais nos papéis “neutros” mas abrangentes que eles desempenhavam. A presença desses tecno-empresários nos aparelhos políticos e burocráticos do Estado era bastante instrumental ao estabelecimento e desenvolvimento de um complexo financeiro estatal integrado de produção e domínio. Tal complexo fincou raízes em princípios da década de cinquenta e se expandiu enormemente durante a administração Juscelino Kubitschek. Uma das funções iniciais dos tecno-empresários foi organizar e estruturar suas próprias corporações. No entanto, eles se tornariam a vanguarda da classe capitalista, sistematizando interesses particulares em termos gerais, isto é, tornando-os “nacionais”. Os tecno-empresários formaram, com outros diretores e proprietários de interesses multinacionais e associados, um bloco econômico burguês modernizante-conservador, o qual se opôs à estrutura econômica oligárquico-industrial e ao regime político populista. Esses tecno-empresários tornar-se-iam figuras centrais da reação burguesa contra o renascimento das forças populares do início da década de sessenta, assim como articuladores-chave de sua classe na luta pelo poder do Estado.³⁴

³³ DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1981, p. 72.

³⁴ Segundo Dreifuss: *O Bloco de poder multinacional e associado incluía não somente acionistas e diretores de empresas mas também seus executivos (administradores, gerentes e técnicos), e sua rede tecno-burocrática de influência dentro dos aparelhos do Estado. Os principais técnicos e administradores das companhias instaladas no Brasil eram responsáveis imediatos pela combinação dos fatores econômicos e diretivos que afetavam a produção. Esses técnicos e administradores não possuíam grau algum de autonomia e não eram propriamente*

Muitos desses intelectuais tecnocratas, porém, assim como muitos intelectuais da era Vargas, desenvolveram atividades intelectuais paralelas ao seus respectivos trabalhos de dominação para as elites e muitas de suas obras escritas foram consagradas tanto pelas elites de uma forma geral, como pela imprensa. A partir desse trabalho de celebração das elites e da imprensa, acabaram por se tornar modelos de excelência social e se converterem em paradigmas do pensamento em várias áreas. O próprio Rubem Fonseca, enquanto um intelectual e tecnoburocrata da *Light*, acabou por se tornar modelo e sua literatura paradigma, não só devido a sua competência literária, mas também devido as suas relações com determinados homens-chave a partir de um órgão classista chamado IPES - Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (entre eles seus primeiros editores), que congregou os interesses das elites golpistas ligadas ao capital nacional em associação com as corporações multinacionais.³⁵

1.2.2 - A participação de Rubem Fonseca no IPES enquanto exemplo da trajetória de alguns intelectuais escritores diante do capital privado nos anos de 1960

Réne Armand Dreifuss, quando escreveu seu livro *1964: A Conquista do Estado*, realizou uma pesquisa minuciosa sobre uma série de agentes políticos que haviam conspirado contra o governo de João Goulart. Dentre eles, esse autor destacou a figura de Rubem Fonseca. Assim, segundo esse estudioso do período, Rubem Fonseca foi um dos mais ativos participantes da estrutura formal de autoridade do IPES (Instituto de pesquisas e Estudos Sociais), no Rio de Janeiro, na década de 1960.

Mas o que veio constituir esse órgão aparentemente voltado aos estudos da realidade social brasileira da época?

De acordo com Dreifuss, esse complexo tinha como objetivo incitar os

parte da burguesia oligopolista multinacional – mas eles representavam-na. Eles eram os portadores (trager) e os legitimadores da internacionalização da economia. Idem, ibidem, 1981, p. 72 e 73.

³⁵ Sendo que, dessa forma, poderemos entender o porquê de um homem que sempre teve como obsessão evitar discussões sobre sua própria obra, como sua vida particular, ao mesmo tempo sempre possuiu um amplo espaço na mídia.

(...) empresários a se envolverem politicamente, cumprindo suas responsabilidades públicas e proclamava que “as necessidades básicas do homem, tais como alimentação, abrigo e saúde, podem ser satisfeitas de melhor forma em um sistema de empresa privada. Quando o governo entra no domínio econômico, deve usar métodos indiretos, como controle fiscal e de crédito. Se ele estabelece uma empresa, ela deve ser de espécie pioneira ou estabelecida somente quando o capital privado for insuficiente. Neste último caso, deve-se passá-la para mãos privadas”. (...) ³⁶

Para o IPES, ainda segundo Dreifuss, o

(...) “Estado deveria intervir na economia apenas para preservar o mercado livre do monopólio, promover desenvolvimento econômico e contribuir para a paz social” (...) o IPES “admitiria liberalismo no campo econômico, mas não aceitá-lo-ia na área política”. Nesse campo o IPES compartilhava a abordagem de segurança nacional desenvolvida na Escola Superior de Guerra e era um convicto disseminador da doutrina da ESG. Além disso, instava políticas de estabilização monetária e advogava reformas educacionais, tributárias, de crédito, de saúde, bancárias, de mercado, de transporte e agrárias de natureza modernizante-conservadora e recomendava o desenvolvimento regional particularmente daquelas áreas próximas aos grandes centros. Propunha também a colonização de áreas desabitadas. ³⁷

O IPES constituiu-se, então, em uma organização político-militar composta por uma elite de intelectuais e militares que formaram uma classe de tecnoburocratas, voltada aos interesses multinacionais e associados. Essa elite que Dreifuss designou como orgânica, ou seja, (...) como o “partido” dos novos interesses, organizava atividades públicas e encobertas nas áreas civis e militares. (...) ³⁸.

Dessa forma, a partir da influência e do poder do complexo Escola Superior de Guerra/Forças Armadas no interior do Estado brasileiro, o IPES pôde atuar de forma a dissimular suas verdadeiras características de movimento classista voltado aos interesses da burguesia associada ao capital estrangeiro em sua intenção de tomar o poder desse mesmo Estado. O IPES seria reconhecido, assim, a partir de sua aparência militar e paramilitar. ³⁹

De acordo com Dreifuss:

(...) Em tal momento, o General Golbery do Couto e Silva se afirmava como o chefe de estado maior do bloco de poder multinacional e associado. Já então, o problema do Estado havia sido colocado em seu mais alto nível para o bloco de poder multinacional e associado, no sentido não só de ganhar o domínio político-militar sobre as classes subordinadas como um todo, mas também de subjugar o bloco histórico populista e obter efetivo comando político do aparelho do Estado. ⁴⁰

³⁶ DREIFUSS, op. cit., p. 197.

³⁷ Idem, ibidem, p. 197.

³⁸ Idem, ibidem, p. 208.

³⁹ Idem, ibidem, p. 208.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 208.

A organização do IPES, enquanto movimento classista, voltou-se, então, a uma tentativa de redução do que Dreifuss designou como “imponderabilidades” que poderiam surgir diante das intenções da burguesia nacional associada ao capital estrangeiro em tomar o poder do Estado. Imponderabilidades que poderiam surgir de suas lutas contra as forças políticas dos movimentos populares nos anos de 1960, como também em relação às forças políticas populistas que àquela altura ainda detinham o poder do Estado na figura de João Goulart. Para isso contou com vários grupos de estudos e ação contra o Estado populista.

Assim, Rubem Fonseca veio a participar na década de 1960 da estrutura formal de autoridade do IPES no Rio de Janeiro. Aí, foi um dos líderes do Grupo de Opinião Pública – GOP, cujas metas se constituíram na “disseminação dos objetivos e atividades do IPES por meio da imprensa falada e escrita”, levando “à opinião pública os resultados de suas pesquisas e estudos”.

Dessa forma, a função manifesta do GOP

(...) era a manipulação da opinião pública por todos os meios disponíveis. Para dissimular o seu verdadeiro propósito, evitava-se o uso dos termos “opinião pública”. Ao contrário, os ativistas do complexo IPES/IBAD, falavam em “divulgação” e “promoção”, sendo o último o nome de uma das subsidiárias do IBAD⁴¹, a Promotion S. A., encarregada de propaganda. Dentre algumas figuras desse grupo no Rio destacavam-se Nei Peixoto do Valle, José Luiz Moreira de Souza (proprietário da Denisson Propaganda), Glauco Carneiro (escritor, jornalista), José Rubem Fonseca (que lidava especificamente com editoriais de jornal e filmes), Hélio Gomide e o General Golbery. De São Paulo, sobressaíam Paulo Ayres Filho, que trabalhava em educação, “escolas sociais” (doutrinação política) e propaganda geral e o associado do complexo IPES/IBAD, Geraldo Alonso, proprietário da Norton Propaganda. Eles contavam com a colaboração de Ennio Pesce, Flávio Galvão de *O Estado de São Paulo* e Luiz Cássio dos Santos Werneck. Entre outros associados e pessoal ligado ao IPES que também aderiram a essa máquina de propaganda, distinguiram-se Silveira Lobo (Denisson Propaganda), Evaldo Pereira Simas, que viria a ser editor da ACRJ (ligado a Augusto Trajano de Azevedo Antunes) Jorge Sampaio e Alves Castro, do “Repórter Esso para todo o Brasil” da TV Tupi (o mais importante e vasto noticiário de televisão, que fazia cobertura diária dos acontecimentos nacionais e internacionais, patrocinado pela Esso do Brasil). Esse grupo de pessoas trabalhava no rádio e na televisão, juntamente com Arides Visconti e Antônio Peixoto do Valle e que, também, com Wilson Figueiredo (editor do *Jornal do Brasil*) havia formado uma equipe algum tempo antes do aparecimento formal do IPES. Essa equipe foi incorporada às unidades de doutrinação e propaganda do IPES e cobria as atividades da elite orgânica.

⁴²

Segundo Dreifuss, o GOP para melhor desenvolver suas atividades estabeleceu quatro linhas de ação fundamentais:

⁴¹ O IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), segundo Dreifuss, (...) agia com uma unidade tática e o IPES operava como centro estratégico, sendo que o IBAD e outras organizações subsidiárias e paralelas tomavam a si a maior parte do insucesso (ou glória) por atividades secretas, expondo-se muito mais que o IPES. Idem, ibidem, p. 164.

⁴² Idem, ibidem, p. 192.

- a) resguardar a segurança do IPES;
- b) disseminar declarações feitas pelo Grupo de Estudo e Doutrina do Rio e o Grupo de Doutrina e Estudo de São Paulo;
- c) “projetar doutrina’, o que envolvia a realização de principais e objetivos básicos do IPES, entre os diferentes setores da população considerados como alvos adequados para as atividades, e, finalmente,
- d) retroalimentar com avaliações e dados o Grupo de Levantamento da Conjuntura

⁴³

Relacionado de forma operacional ao GOP, estava o Grupo de Operações/Editorial - GPE, em que Rubem Fonseca ocupou a posição de supervisor encarregado de reverter unidade editorial aos materiais de divulgação impressos ou filmados e voltados à divulgação de idéias favoráveis aos interesses do IPES. Nesse grupo, dividiu com Odylo Costa Filho (poeta e jornalista), Raquel de Queiroz, bem como com o jornalista Wilson Figueiredo (editor do jornal do Brasil à época) entre outros escritores e pessoas de destaque, funções no sentido de

(...) estimular e, quando possível, sincronizar os esforços de propaganda por parte de indivíduos e grupos, cujos objetivos, coincidiam com os do IPES, ou cuja atividade era útil às metas da elite orgânica. (...) Como também estavam nas funções desse grupo disseminar (...) material impresso e visual com a mensagem ideológica “apropriada” pelos quatro cantos do país. Juntamente com o (...) Grupo de Opinião Pública, o GPE conduzia de fato uma campanha de guerra psicológica organizada pelo IPES.⁴⁴

⁴³ Essa última função do GOP em relação à retroalimentação do Grupo de Levantamento e Conjuntura, que como citamos acima, foi mais um dos grupos que compunham os estudos do IPES com vista a tomada do poder do Estado, possuiu grande importância para os interesses dos ipesianos. Porque ao ter como uma de suas funções retroalimentar com avaliações e dados o GLC, significou que o GOP acabou por dar suporte às pesquisas do GLC nos campos político e social e que visaram fixar diretrizes para os Grupos de Ação dentro do IPES que operavam no Congresso, sindicatos, estudantes, Igreja, camponeses, Forças Armadas e mídia. Assim, segundo Dreifuss: (...) *A tarefa imediata do GLC era acompanhar todos os acontecimentos políticos em todas as áreas e setores, avaliando, apurando e fazendo estimativas quanto a seu impacto político e esboçando mudanças táticas para acompanhar a evolução de qualquer situação e influenciar seu processo. Em suma, ele era responsável pelo planejamento estratégico e informações e por preparar a elite orgânica para a ação. (...) Até junho de 1964, o GLC do Rio foi liderado pelo General Golbery do Couto e Silva, responsável pela perícia em informações e contra-informações, condução estratégica e ligações como uma íntima rede de militares eficientes, o Capitão Heitor de Aquino Ferreira, O Tenente-coronel Rubens Reestel, o Tenente-coronel Gustavo Moraes Rego, O Tenente-coronel João Batista de Oliveira Figueiredo e o Coronel Ivã Perdigão (...).* Dentro desses serviços de informação e contra-informação o GLC visou monitorar a atividade comunista por todo o país ao mesmo tempo em que procurou incitar os militares contra o executivo e contra os movimentos populares. (...) *O GLC teria grampeado, só no Rio, cerca de três mil telefones. O GLC do Rio ocupava quatro salas das treze salas que o IPES havia alugado no vigésimo andar do Edifício Avenida Central, onde também funcionava o escritório do CONCLAP e onde ativistas de direita paramilitar haviam alugado salas para suas operações. Nessas quatro salas, o GLC mantinha arquivos com informações sobre dezenas de milhares de pessoas. Arquivos esses, que, por sua vez, que ao terem possuído dados sobre a vida de 400.000 brasileiros, após o golpe de 1964, foram levados pelo chefe do GLC General Golbey do Couto e Silva para Brasília, onde lá passaram a compor a base da rede do SNI (Serviço Nacional de Informações). Idem, ibidem, p.186, 188, 189, 193 e 422.*

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 197.

Assim, percebemos como as formas de agir e pensar autoritárias incorporadas pelo homem Rubem Fonseca e voltadas aos interesses das elites golpistas, mas que deveriam ser mantidas de forma oculta do público pelo complexo IPES/IBAD, socializaram-se na trajetória do escritor e se mostraram incorporadas em sua postura ante a imprensa nos anos de 1970. Pois, semelhante às suas formas de agir e pensar o IPES⁴⁵, o escritor sempre conseguiu impor de forma tranqüila e com a ajuda da imprensa, certos valores individualistas a partir de sua literatura, ao mesmo tempo que sempre se recusou a estabelecer um debate público sobre sua obra e as relações que o cidadão Rubem Fonseca possuiria com ela. Postura socializada no corpo do homem Rubem Fonseca e que se transferiu para a figura do escritor ao ser revelada inúmeras vezes diante de sua insistente recusa em conceder entrevistas, ao mesmo tempo que afirmou algumas vezes - sempre de forma ambígua - que tudo o que teria a dizer estaria em sua obra.

O próprio Rubem Fonseca nos confirmou em uma conferência nos Estados Unidos, em 1984, o quanto a sua condição de escritor acabou por sofrer a socialização de suas posições políticas defendidas no IPES ao afirmar de forma ambígua sua participação nesse complexo:

O fato de, antes de ser escritor, eu ter participado do IPES (...) , ter sido empresário e, mais do que isso, diretor de uma empresa canadense (...) – o que fazia de mim uma espécie de entreguista – criou uma mitologia em torno de meu nome, até um certo folclore que preocupou meus amigos. Esse assunto nunca foi tabu para mim.⁴⁶

Assim, a partir dessas posições e disposições, o autor se firmaria como um dos principais executivos da *Light* nos anos de 1970, ao mesmo tempo que ganharia a cada livro publicado notoriedade maior na imprensa. Fato que fez com que o autor passasse a externalizar no campo da imprensa certas tomadas de posições relacionadas com disposições adquiridas enquanto cidadão e intelectual, um dos líderes do IPES, que sempre desprezou o debate público de idéias. Postura essa que acabou também por ocultar os laços clientelistas que sua inserção e de sua literatura possuíram com o poder das elites que se encontraram em torno do IPES.

⁴⁵ Formas de pensar e agir que foram repartidas por outros agentes, como demonstramos, inclusive escritores, que articularam a imposição de valores liberais conservadores sobre as várias esferas da sociedade, e o fizeram de forma silenciosa, ou seja, procurando mostrar uma aparência de movimento democrático, ao mesmo tempo em que a partir dessas posições procuraram encobrir da opinião pública suas intenções e ações que ajudaram na deposição do presidente João Goulart.

1.2.3 – A inserção do intelectual Rubem Fonseca como escritor a partir das disposições de Odylo Costa, filho, e Gumercindo Rocha Dorea diante das elites golpistas

Obra hoje considerada clássica no seu gênero (...) , incompreensivelmente só agora vem à tona esta 2ª edição de *Jagunços e heróis*, de Walfrido Moraes. (...)

Alguns estão, ainda, na expectativa de que haja uma Revolução Brasileira, por mais utópica que ela possa parecer. Mas temos certeza de que ela se dará, quando a nossa maneira de ser for auscultada em sua totalidade, interrompida em sua evolução natural por mitos ideológicos, gerados e desenvolvidos na e para a Europa, maneira de ser esta que ainda não esta definitivamente violentada mananciais civilizatórios. Quando houver a Revolução Brasileira, em sintonia plena com a *totalidade de nossa realidade*, ocorrerá um abalo sísmico de tal monta em “nossas” instituições político-sociais, testadas que foram na sua quase inadaptabilidade com essa realidade, que a transmutação posterior, aos seus próprios fautores, deixará surpresos.

A análise sociológica da vida, dos costumes e da estrutura político-social do sertão brasileiro ainda está longe de uma definição. E o seu aproveitamento racional, para a edificação dessa verdadeira democracia, baseada em nossa realidade, até agora não se fez, excetuando-se o fortalecimento do poder executivo, hoje tornado fulcro do sistema político que se vem implantando no Brasil, embora ainda não totalmente delineado. O poder, nos seus diversos ângulos, terá de mergulhar as suas raízes em fontes autênticas, e partir para soluções condizentes com essa autenticidade. O gesto político-militar de 1964, hoje às vésperas de seus dez anos, e apresentando vitórias indiscutíveis em alguns setores, sob o aspecto executivo bebeu nessas fontes. Avançarão ainda mais, os seus mentores e detentores, mergulhando fundo nos mananciais que se acham soterrados, nacionais e internacionais, às quais não interessa, de forma alguma, a eclosão de um sistema político baseado na verdadeira realidade brasileira?

Cremos que jagunços e heróis constitui um dado irrecusável para esta marcha em busca de um futuro definitivamente nosso.⁴⁷

Rubem Fonseca, segundo o jornalista Oswaldo de Camargo, foi também assessor do general Golbery do Couto e Silva, fato que se colocou como chave para a sua inserção social como escritor pelas mãos do editor Gumercindo Rocha Dorea. Pois, a partir de seus contatos com o general Golbery do Couto e Silva, nos anos de 1960, a GRD⁴⁸ coube a publicação de alguns livros a pedido desse tecnoburocrata e figura fundamental no IPES.⁴⁹

⁴⁶ VOLTOLINI, loc. cit., p. 179. Veremos nos próximos capítulos que realmente os amigos muito se preocuparam na imprensa com o fato do escritor ter participado do IPES.

⁴⁷ Palavras de Gumercindo Rocha Dorea quando da publicação por sua editora do livro *Jagunços e heróis* de Walfrido Moraes em 1973. DOREA, Gumercindo Rocha. **Ora, direis... Ouvir “Orelhas” que falam de livros, homens e idéias**. São Paulo: Edições GRD, 2002, p. 36 e 37.

⁴⁸ No meio editorial, GRD é a abreviatura do nome Gumercindo Rocha Dorea.

⁴⁹ A partir dos anos de 1960, apesar dos lucros relativos revertidos pela literatura de ficção, as posições políticas contrárias ao populismo de João Goulart e o idealismo de GRD em editar obras raras e lançamentos na área da Literatura Brasileira passou a contar com os subsídios do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e do Usis. Mas esse relacionamento entre o editor e essas instituições que se envolveram no apoio propagandístico dos grupos que derrubaram João Goulart, não foi privilégio apenas de GRD. Muitas obras contaram ao longo dos anos de 1930, 40, de acordo com Miceli, com subsídios das mais variadas instituições com vistas à propaganda política, porém, a partir dos anos de 1960 diante dos interesses das classes proprietárias em tomarem o poder de Estado, e diante do apoio de algumas editoras não só no período anterior ao golpe a órgãos classistas como o IPES, mas também apoiando o regime militar, esse instrumento de financiamento passou a ser utilizado por muitas editoras. Segundo Réne Dreifuss: *Alguns associados do IPES eram proprietários, diretores ou*

Assim, a partir das posições do homem Rubem Fonseca à frente do GEP, desenvolvendo atividades burocráticas voltadas aos interesses conservadores das elites golpistas, em confronto com as disposições do editor GRD a partir de seus interesses em editar livros subsidiados pelo IPES - que lhe reverteram a possibilidade de editar obras da Literatura Brasileira -, percebemos que a inserção da literatura desse autor passou não só pelo gosto do editor, mas também esteve dependente da possibilidade revertida pelo campo de relações objetivas que se estabeleceu a partir dos contatos tanto de Rubem Fonseca como de GRD diante dos interesses das elites golpistas capitaneados pelo IPES.⁵⁰ Fato que podemos perceber em relação ao relato das condições como GRD teria editado Rubem Fonseca como exposto por Oswaldo de Camargo:

Agora o caso Rubem Fonseca.

Gumercindo o conheceu no gabinete do general Golbery do Couto e Silva, na antevéspera da Revolução de 64. Rubem, assessor de Golbery. E alguém sabia que ele era escritor? Ninguém. Mas sopraram - quem? - nos ouvidos de Gumercindo que na gaveta de Rubem havia uns originais de um livro de contos, por ninguém ainda devassados. Soube disso e, num passe de mágica, estavam eles nas mãos do “faiscador”, que os leu e, sentindo a força que saltava daqueles contos, mandou-os compor, sem que Rubem soubesse. Ao receber as provas linotipadas de **Os Prisioneiros**, surpreso e aborrecido com a vida e suas tramas, Rubem Fonseca

*intimamente ligados a diversas empresas de publicação e companhias editoras. Em decorrência disso, colocavam à disposição do IPES a sua infra-estrutura comercial e técnica, equipamento, pessoal e perícia. Entre as editoras do Rio, é válido mencionar a Editora Agir, de Cândido Guinle de Paula Machado, O Cruzeiro, de Assis Chateaubriand, e a Gráfica Gomes de Souza, de Gilbert Huber Jr. (...) Sendo que, neste contexto, de acordo ainda com Dreifuss, (...) a G.R.D. Editora, chefiada por Gumercindo Rocha Dórea, desempenhava papel significativo na edição dos livros subsidiados do IPES. DREIFUSS, op. cit., p. 196. Por sua vez, o jornalista Oswaldo de Camargo em reportagem do *Jornal da Tarde* de agosto de 1986 relatou que: *Como todos os grandes e pequenos editores brasileiros, GRD, a partir de certa época, contou com o apoio do Usis, da embaixada americana. Era dele uma lista enorme de obras que lhe interessava ver lançada no Brasil. Os editores iam e escolhiam o que quisessem. Gumercindo escolheu, para editar, entre outras obras, de Brezinski e Friedrich o livro clássico Autocracia e Totalitarismo; de Morris Janowitz, O Soldado Profissional; e muitos outros da literatura americana. Um grande vendedor de livros, e com fama de grande editor, nessa época, num coquetel, no Rio, virou-se para Gumercindo: - Você ganha dinheiro com os americanos e gasta com essas “porcarias” brasileiras? “Porcarias”: Gerardo de Mello Mourão, Rubem Fonseca, Nélide Piñon, Fausto Cunha... Resposta de Gumercindo: “Não me confunda. Eu sou editor, com responsabilidade perante a literatura de meu povo, objetivando renová-la”. E tendo o vendedor respondido que “também era editor”, GRD arrematou agarrado a seu sonho: “Você é fazedor e vendedor de livros. Você é comerciante (o que não é indignidade alguma). Mas você não é editor”. CAMARGO, Oswaldo. O homem que fareja tesouros brasileiros. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 ago. 1986, Cadernos de Programas e Leituras, p. 6. Assim, diante dessas disposições, entre muitas vezes ter recebido subsídios para editar livros de autores americanos e financiar parte das edições de autores nacionais, GRD acabou por lançar durante os anos de 1960 e 1970 obras de autores como Rubem Fonseca, Gerardo Mello Mourão, Nélide Piñon, Fausto Cunha, Zora Seljan, Marcos Santarrita, Astrid Cabral, Ricardo Hoffmann, Ronaldo Moreira, Geraldo França de Lima, Edna Savaget, Julieta de Godoy Ladeira, Jorge Medauer, Adonias Filho Samuel, Dinah Silveira de Queiroz, Rawet, entre outros. DOREA, op. cit.**

⁵⁰ Em entrevista concedida a nós, após perguntarmos se Gumercindo Rocha Dórea havia publicado livros para o IPES, o editor respondeu-nos que a pedido do general Golbery do Couto e Silva, havia publicado alguns, entre eles, um livro de ficção científica do autor Constantino Fitz Geable que retratava uma Inglaterra dominada pelo partido comunista e que seria, segundo esse editor, de grande valia como um exemplo do que poderia acontecer no Brasil em meio às lutas políticas dos anos de 1960.

esbravejou. Mas acabou aceitando o já feito e autorizou a edição, com uma só condição: a capa seria um desenho do filho dele, de cinco anos de idade.⁵¹

Posta dessa forma, a inserção social do escritor Rubem Fonseca fez com que percebêssemos como certas disposições relacionadas com certas dependências materiais e institucionais sempre foram determinantes para o sucesso da produção cultural no Brasil, independente de suas relações com um mercado de bens culturais, fato revelado nas relações entre certos agentes produtores e as elites proprietárias ou dirigentes, assim como discutido por Miceli:

Em muitos desses postos os intelectuais prestam serviços estritamente burocráticos que não guardam, por vezes, qualquer relação com o trabalho intelectual propriamente dito que continuam a desenvolver paralelamente às suas atividades funcionais. Em outros casos, os laços entre uma e outra atividade permeiam a própria definição do trabalho intelectual. De qualquer maneira, instaura-se uma situação de dependência material e institucional que passa a determinar as relações que as clientelas intelectuais mantêm com o poder público cujos subsídios sustentam as iniciativas na área da produção cultural, colocam os intelectuais a salvo das oscilações de prestígio, imunes às sanções de mercado, definem e o volume de ganhos de parte a parte.⁵²

Situação de dependência material e institucional que pudemos perceber também quando Rubem Fonseca, a partir de suas relações inter-pessoais com o poeta Odylo Costa, filho - resultado do compartilhamento de certas posições políticas e ideológicas com o escritor

⁵¹ OSWALDO, loc. cit., p. 6. O próprio editor da GRD, Gumercindo Rocha Dórea confirmou-nos em entrevista recente - em que procurou realizar um retrospecto do porquê teria publicado o primeiro livro de Rubem Fonseca -, que foi ao freqüentar o gabinete do general Golbery do Couto e Silva, que ficou sabendo através da secretaria de Rubem Fonseca, da existência de alguns contos desse autor. Sendo que esse editor teria insistido em conhecê-los, e uma vez vencida a resistência da secretaria em ceder os textos, pegaria os mesmos e levaria para São Paulo, onde rapidamente confeccionaria um primeiro piloto para a edição de *Os Prisioneiros* em 1963, para submetê-lo posteriormente ao autor. Vejamos como o editor se referiu a esse episódio após perguntarmos em entrevista como havia conhecido o escritor e resolvido editá-lo: (...) *Lá exatamente no gabinete do General Goubery do Couto e Silva. (...) Eu não tinha nenhum relacionamento com ele. Ele trabalhava também na Light. Agora, a secretaria dele... um dia chegou.. não me recordo bem como foi, como cheguei à secretaria dele, a Fernanda, não me recordo (...) ela virou e disse: o Rubem tem aí uns contos muito interessantes na gaveta. E diante do conhecimento desses textos o editor perguntou para a secretaria se ela poderia conversar com o autor no sentido de fornecer seus escritos e no que pelo menos conseguiu a anuência dela: Você tem possibilidade de falar com ele... (...) Tempos depois, dias depois me entregou os originais... Quando eu li... (...) pelo primeiro conto... (...) nem vou ler até o final porque isso aqui eu sei que é uma obra séria e de grande repercussão... (...) mandei compor o livro, cheguei a ele entreguei... pronto, daí o livro foi embora... Relacionamento maior nunca tive com o Rubem, assim..* Dessa forma, percebemos que apesar de Gumercindo Rocha Dórea ter-nos justificado que publicou o autor por causa da qualidade literária de sua obra, o que pudemos perceber foi que as relações interpessoais diretas entre GRD e o general Golbery do Couto e Silva no IPES, acabaram por proporcionar uma oportunidade para que o editor se simpatizasse também com as posições do próprio Rubem Fonseca naquele órgão classista, a ponto de influenciá-lo na publicação extremamente veloz de *Os Prisioneiros*. Gumercindo Rocha Dórea, atualmente com 82 anos, concedeu-nos entrevista em seu apartamento no bairro da Aclimação em São Paulo no dia 28 de julho de 2005. Nessa ocasião, GRD um pouco magoado com Rubem Fonseca, reclamou que o escritor nunca procurou divulgar na imprensa o fato de que foi ele o primeiro editor a publicá-lo. Fato que nos levou a levantarmos a hipótese de que entre outras coisas que deveriam ser guardadas pelo silêncio do autor, estaria a publicação de seu primeiro livro pelas mãos de GRD.

no IPES, assim como GRD -, à época jornalista e editor da revista *Senhor*, acabaram por ter grande peso na inserção pública de alguns textos do autor nessa revista em 1962.

Em discurso de 1975, Odylo Costa, filho - apesar de ter ocultado as posições que repartiu juntamente com Rubem Fonseca diante das elites golpistas - procurou demonstrar que teria publicado o autor devido tanto ao seu talento, como também por questões de amizade, fato que procurou demonstrar através da insistência em conhecer os textos do escritor, bem como uma suposta rapidez em publicá-los:

“Considero Rubem Fonseca um amigo fabuloso”, diz o jornalista Odylo Costa, filho. (...) Um motivo de vaidade profissional meu é ter descoberto que ele era escritor que é, e ter sido eu o primeiro a divulgar um texto seu. Um dia cheguei para ele e disse, você deve ter coisas escritas. Relutou, eu insisti, e acabou confessando. Publiquei então na revista “Senhor” alguns dos seus contos (que depois figurariam em “Os Prisioneiros”) com as iniciais J.R.F.”⁵³

Vemos, então, como certos autores como Rubem Fonseca, a partir de certos condicionamentos pré-existentes no campo editorial brasileiro e a partir também das disposições de alguns de seus agentes diante dos interesses das elites, necessitam, muitas vezes, antes serem reconhecidos como tais diante de suas relações com o poder - e destes com certos editores como GRD como foi o caso do autor em questão -, para em seguida terem seus respectivos textos inseridos no sistema de produção cultural.

Temos, então, a percepção de como a publicação dos primeiros textos de Rubem Fonseca, bem como as edições de suas primeiras obras, inseriram-se dentro do contexto das discussões que procuram afirmar como ainda permanece em nossa sociedade contemporânea, uma grande influência das relações inter-pessoais mediadas por determinados interesses do poder das elites e classes dirigentes para inserção do texto do autor literário.

Castro Rocha, analisando as relações entre literatura e cordialidade, chegou às seguintes conclusões sobre a inserção de muitos escritores em nossa sociedade:

(...) Afinal, se para o estudo dos intercâmbios entre literatura e sociedade não basta examinar “a maneira como os textos representam as relações sociais engendradas por determinado modo de produção, mas importa, também e principalmente, (examinar) a forma como o texto encena sua inserção no sistema de produção” (...), numa sociedade de homens cordiais, esta inserção é precedida pela do escritor na República das Letras.⁵⁴

⁵² MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil**. 1920 a 1945. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1979, p. 158.

⁵³ COUTINHO, Edilberto. Mas os amigos falam sobre Rubem Fonseca. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 out. 1975.

⁵⁴ Castro Rocha, ao nos mostrar como o romancista José de Alencar ao tentar inserir-se socialmente na vida literária do século XIX, através da polêmica de *A Confederação dos Tamoios* em que procurou descortinar a representatividade pública criada em torno do texto de Gonçalves Magalhães a partir dos interesses do imperador

Rubem Fonseca, a partir de sua inserção como escritor pelas mãos de Odylo Costa, filho e da publicação, por GRD, de sua obra *Os Prisioneiros*, seria aclamado por críticos como Assis Brasil, em 1963, e Wilson Martins, em 1964. Com a publicação de seu segundo livro *A Coleira do Cão*, também pelas edições GRD, subiria, nas palavras de Martins em seu artigo de 19 de março de 1966 no Estado de São Paulo, “A escada da glória”. Assim, Rubem Fonseca a partir desses dois livros publicados pelas edições GRD seria aclamado pela crítica e público durante o final dos anos de 1960. Como também através da edição de outras obras, por outros editores durante os anos de 1970, até ter seu livro *Feliz Ano Novo* censurado pela ditadura militar e ganhar uma notoriedade que acompanharia sua carreira até os dias de hoje: o de autor que, além de manter um silêncio obsessivo sobre seu passado de relações com os golpistas de 1964 e sobre sua obra, passaria a ser visto como um símbolo da resistência democrática contra a censura através de sua linguagem brutalista.

em criar um poema legítimo da nacionalidade brasileira, mostra-nos como os debates públicos e as polêmicas em nossa sociedade, sempre possuíram limites estreitos e sempre tiveram na maioria das vezes, como consequência, o discurso que possui na metáfora da conciliação o arranjo final entre os contendores. Alencar, ao ensaiar no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro em 1854-55, o comportamento do chamado self-made man típico das formações sociais onde uma esfera pública burguesa dá margem ao questionamento baseado na impessoalidade de disposições universais relacionadas aos indivíduos - e com isso tentar ganhar representatividade pública - acabou tendo que se afastar do jornal ao criticar a especulação em torno do mercado de ações que não respeitava seus compromissos junto aos subscritores. Segundo Castro Rocha, (...) *Além de agredir os “amigos” do jornal, o cronista invocava a universalidade da “letra morta” das impessoais disposições jurídicas*. Dessa forma, malograda a tentativa de ganhar representatividade junto ao público a partir desse jornal, o futuro romancista José de Alencar publicou cinco cartas em 1856 no *Diário do Rio de Janeiro*, onde passou a realizar uma crítica sobre o poema de Gonçalves de Magalhães. Aí, tentou demonstrar as contradições que esse poema possuía com relação aos aspectos simbólicos que procurava enaltecer como sendo legítimos do meio brasileiro e portanto ligados a nacionalidade brasileira, ao questioná-los com base em um argumento de que, em verdade, possuiriam um caráter universal. A investida do futuro romancista deu certo e um amigo do poeta Gonçalves Magalhães, chamado Porto Alegre, passou de forma violenta a refutar as críticas de Alencar, inclusive deixando a entender que o futuro romancista ao atacar o poema de Gonçalves de Magalhães, indiretamente ofendia o imperador. Alencar não desperdiçou a chance e enquanto a polêmica continuava, como redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro* passou a realizar uma campanha de ajuda ao poeta francês Lamartine que se encontrava em dificuldades e homem ao qual havia baseado muito de seus argumentos. Segundo Castro Rocha, (...) Alencar decidiu desempenhar o papel de agente literário, angariando o maior número possível de assinaturas para o Curso familiar de literatura; ganha pão com que Lamartine contava superar suas dificuldades financeiras. Alencar comoveu a cidade, a ponto de obter o maior número de subscrições para o Curso fora da França! Em agradecimento, Lamartine lhe escreveu uma gentil carta, naturalmente publicada por Alencar na primeira página da edição de 10 de outubro de 1856 do *Diário do Rio de Janeiro*. Alencar, então, foi mais longe, e ao continuar publicando suas críticas à *Confederação dos Tamoios*, que embora atingisse indiretamente o imperador, pediu que o mesmo subscrisse-se o *Curso familiar de literatura*. O imperador respondeu aos anseios de Alencar, fazendo com que a iniciativa do escritor obtivesse a máxima legitimidade. Quatro dias após a publicação do agradecimento de Lamartine, o jornal francês *La Presse* publicava notícia de que a subscrição para o *Curso* estava provocando um grande entusiasmo no Brasil, sendo que o jornal aludiu ao escritor como “Dr. De Alencar”. Estava assim, de acordo com essa transição cordial, segundo Castro Rocha, preparado o terreno para a tão almejada representatividade pública necessária à inserção social do homem José de Alencar e, no ano seguinte, do romancista, que em 1857 passaria a publicar em forma de folhetim *O Guarani*, no *Diário do Rio de Janeiro*. O recurso à autoridade externa de D. Pedro II fornecera uma espécie de espelho da representatividade pública a José de Alencar. ROCHA, op. cit., p. 125 a157.

O prestígio junto à crítica com seus dois primeiros livros e sua premiação em um concurso promovido pelo governo do Paraná em 1969, despertou o interesse de outras editoras como a Olivé que publicou *Lúcia McCartney* em 1969; a Art Nova Editora que publicou *O Caso Morel* em 1973 e *Feliz Ano Novo* em 1975; e a Nova Fronteira que publicaria em 1979 *O Cobrador*. O avanço dos interesses dos editores em cada vez mais publicarem obras que pudessem reverter vendas maiores levou à contratação de Rubem Fonseca nos anos de 1980 pela Francisco Alves⁵⁵ para a edição de *A Grande Arte* em 1982 e *Bufo e Spalanzani* em 1985, e posteriormente sua contratação pela Cia das Letras em 1987, que publicaria *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* e em 1990 *Agosto*.

Podemos dizer, então, que os editores passaram a estar de forma muito mais profunda, interessados sobretudo no potencial de venda da linguagem brutalista do autor, não mais enquanto representativa de uma sociedade que deveria questionar politicamente aqueles que uma vez no poder ajudam a produzir a violência e a miséria no país como nos anos de 1970, mas sim como forma de causar impacto no público leitor através de uma violência gratuita inserida em seu hiper-realismo levado ao extremo e que acabou por cair no gosto do público a partir dos anos de 1980⁵⁶.

1.3 – O silêncio do autor ante o seu sucesso como forma de representação da incorporação do desprezo pelo debate público, que resultou na ocultação das influências dos laços clientelistas que sua inserção literária possuiu com o poder

Como pudemos notar, as relações de Rubem Fonseca como executivo de uma empresa multinacional, que estabeleceu contatos com outros setores do poder privado que acabaram por tomar o poder do Estado, geraram uma situação de dependência material e institucional do escritor para com esses setores, não só com relação à manutenção de sua posição social

⁵⁵ A editora Francisco Alves, que passou a editar os livros de Rubem Fonseca a partir dos anos de 1980, segundo Leilah Santiago Bufrem, apoiou como a GRD o golpe de 1964. BUFREM, Leilah Santiago. **Editoras Universitárias no Brasil: uma crítica para a reformulação da prática**. São Paulo: Edusp: Com-Arte; Curitiba: Editora da Universidade/UFPR, 2001, p. 49.

⁵⁶ As vendas das edições nos anos de 1980 e 1990 de obras como *Bufo & Spalanzani*, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, *Agosto*, *Romance Negro* e *O Selvagem da Ópera*, atingiram a marca de mais de 400 mil exemplares vendidos. Números muito superiores a das edições de livros anteriores do autor nos anos de 1960 e 1970 que não chegaram todas juntas a computarem a marca de 120 mil exemplares vendidos. RUBEM FONSECA EM NÚMEROS. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de ago. 1995, p. 6.

privilegiada, mas também através da situação que envolveu a sua própria inserção e a de sua obra.

Tanto Odylo Costa, filho, como também GRD - homens relacionados ao IPES - tiveram papel fundamental no lançamento da carreira do autor. Pois, como vimos, à revelia de suas intenções declaradas subsidiaram a inserção social da produção escrita de Rubem Fonseca, livrando-o do espinhoso caminho daqueles que, não possuindo relações institucionais de qualquer tipo, tentaram, muitas vezes penosamente e em vão, inserirem-se socialmente no mundo das Letras. Quantos não foram os bons escritores que subsidiando suas próprias obras, mas não possuindo qualquer privilégio de distribuição diante de relações com a imprensa ou editores, não só não se tornaram conhecidos do grande público, como também tiveram suas obras transformadas em “peso morto” em residências, sebos (isso quando não foram parar no lixo), devido ao fato de pouco ou nunca terem sido legitimadas por certas instâncias do poder.

Mas essa condição, que acabou por aprisionar a inserção pública da produção escrita de Rubem Fonseca, relacionou-se também ao *habitus* voltado a negar o que essa produção conteria em termos de seu envolvimento com certas ligações institucionais, através de sua constante negação em conceder entrevistas na imprensa. Em reportagem sobre o escritor no *Jornal da Tarde*, no final dos anos de 1960, pudemos perceber tal negação a partir de seu próprio título: *O que Rubem Fonseca tem contra esta página. É que esta página é sobre ele, um dos maiores contistas do Brasil. E ele detesta dar entrevistas.*

Êle continua o mesmo. Não gosta de dar entrevista e provavelmente só o faz em consideração ao seu editor. Gosta é de ter amigos, os únicos a quem conta, sem mistérios, coisas que considera muito íntimas e sem grande interesse público. Por exemplo: que uma de suas grande paixões é mesmo a ficção-científica e que vive mandando pedir aos amigos residentes em Nova Iorque que lhe mandem as últimas novidades do gênero. E que adora ler Sófocles em inglês, na tradução correta de Fitzgerald. E de ler “Ulisses” também em inglês.⁵⁷

Assim, a percepção das relações entre as disposições do intelectual em desprezar o debate público incorporadas no escritor, pudemos também comprovar através da reação de Rubem Fonseca diante da tentativa de Regina Coelho, do *Correio da Manhã*, de arrancar-lhe uma entrevista. O escritor, extremamente contrariado, encarou como ousadia o gesto da

⁵⁷ O QUE RUBEM FONSECA TEM CONTRA ESTA PÁGINA? *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29 nov. 1969.

jornalista ao tentar descobrir quais as relações possíveis que poderiam existir entre o cidadão executivo da *Light* - à época possuindo íntimas relações com o poder instituído - e o escritor⁵⁸.

Diríamos que Rubem Fonseca é um autor carioca nascido em Minas. Ao lhe perguntarem qual o cargo que ocupa na Light, respondeu: “Se você entrevistasse o Carlos Drummond de Andrade seria importante o que ele faz no ministério da Educação?” Um perfil de uma pessoa é composto de tudo aquilo que ele faz ou o que ele é. (Segundo Sartre, o homem é aquilo que ele faz.) E nós somos esta espécie de conjunto desorganizado em termos de função, na vida. “Não tenho nada a dizer”. Silêncio. Depois a pergunta: “Isto vai atrapalhar o seu trabalho?” Claro que vai, mas profissionalmente a gente se vira, não precisa ficar com complexo de culpa. “Bem, você estragou o meu dia, não quero ser rude, não devia ter atendido o telefone, interprete como quiser, arranje outro entrevistado.” (...) Lamenta-se que um homem com um tremendo poder de comunicação queira se comunicar, apenas, através de seus contos.⁵⁹

É bastante sintomático que Rubem Fonseca cite Carlos Drummond de Andrade, já que o mesmo possuiu também a mesma disposição, segundo Sérgio Miceli, de minimizar o quanto a inserção de sua obra se deveu aos laços clientelistas que possuiu diante do poder das classes dirigentes no período Vargas.⁶⁰

⁵⁸ De acordo com as pesquisas que realizamos sobre os artigos de jornais e revistas desde a década de 1970 até os dias de hoje sobre o escritor, essa jornalista foi a única a enfrentar de frente as relações que o silêncio do autor possuiria com as posições do cidadão enquanto executivo relacionado com o poder instituído. Sendo que levantamos a hipótese de que Regina Coelho deveria saber bem com quem estava lidando antes de tentar realizar a entrevista. O que faz com que também levantemos a hipótese de que muitos jornalistas deveriam conhecer as posições políticas do autor a partir de seu sucesso nos anos de 1960 e 1970.

⁵⁹ COELHO, Regina. O homem em questão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1970.

⁶⁰ Segundo Miceli essa realidade rondou muitos escritores na era Vargas: (...) os escritores do Estado Cartorial se encontram numa situação contraditória perante sua produção intelectual. Operando numa conjuntura político-ideológica extremamente complexa se comparada àquela vivida pela geração de 1870, eles acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de “construção institucional” em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia. Na condição de presas da máquina do Estado e, ao mesmo tempo, desejosos de se livrarem dos cerceamentos que costumam incidir sobre os praticantes de uma arte e uma literatura oficiais, resolvem esse dilema cedendo ao encanto de justificações idealistas. Segundo ainda Miceli, a elite intelectual que englobaria, de uma forma geral, os chamados escritores-funcionários no Estado Varguista, revelou disposições que encontramos também no campo de relações históricas entre certos intelectuais tecnoburocratas e o poder: enquanto alvo de admiração dos interesses da imprensa e de uma crítica militante os escritores-funcionários da era Vargas sempre procuraram diminuir as conseqüências que os laços clientelistas dos quais foram tributários, possuíram em termos da inserção social desses escritores, bem como de suas obras. Sempre se mostraram interessados em construir a representação de que suas obras não possuíam relações com os trabalhos que teriam realizado junto ao poder. Dessa forma, segundo Miceli, (...) uns diferem dos outros mas decerto não pelas razões inefáveis que declarações a respeito de si próprios e de suas obras querem fazer crer. Sendo que entre as figuras que se encontraram nessa situação tivemos: Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade, e Augusto Meyer. MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil. 1920 a 1945**. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1979, p. 152 e 158.

1.3.1 – Rubem Fonseca: caso possível das disposições dos intelectuais brasileiros diante do poder

Da imposição do silêncio, passando pelos seus posicionamentos de recorrer à justiça quando da censura a seu livro, vemos que o autor optou por sustentar sua literatura perante a imprensa e público a partir da confiança nos sinais exteriores de aprovação que suas relações com o poder das elites lhe reverteram nos meios impressos.⁶¹ Ao sempre ter conseguido tais sinais, demonstrou, a partir de posicionamentos políticos conservadores, total desprezo por uma já instável esfera pública burguesa em nossa sociedade, ao mesmo tempo que com esse posicionamento ajudou – juntamente com a conivência da própria imprensa - ainda mais na promoção da instabilidade dessa mesma esfera⁶². Assim, tanto o silêncio como a recorrência à justiça, como forma de tentar se posicionar frente a censura de seu livro, além de demonstrar crença nos valores que uma individualidade exacerbada pode conter, apontaram para o desconforto por parte do autor com a sociabilidade pressuposta pela dinâmica da esfera pública. Sobretudo se pensarmos que o autor, enquanto cidadão, ao defender ideais liberais e ao mesmo tempo conservadores, quando de sua participação enquanto um dos líderes do IPES⁶³, possuiu, através do Grupo de Opinião Pública, função de manipular a opinião pública, e ajudou na continuação histórica da instabilidade dessa mesma esfera pública burguesa. Sobretudo se percebermos que essa manipulação visou ao apoio de parte da população aos ideais que pretenderam realizar a implantação de uma modernização conservadora, sem que as elites que liderassem tal modernização dessem satisfações aos grupos progressistas ou às classes menos privilegiadas. Modernização conservadora que proporcionou, no campo da cultura, a continuação de uma dependência histórica dos sinais externos materiais de ajuda tanto das elites como do Estado, sobretudo no campo da literatura. O próprio autor foi um exemplo desse estado de coisas, pois teve sua inserção literária a partir de editores que também possuíram relações íntimas com os donos do poder nos anos de 1960 como mostramos anteriormente.

⁶¹ Prova disso é que o autor, segundo análise que realizamos em diversos artigos sobre suas entrevistas no exterior, sempre se sentiu a vontade em se pronunciar nos casos em que participou em outros países de conferências. Fato que nos pareceu demonstrar que o silêncio que o mesmo sempre impôs junto à imprensa, crítica e público no Brasil, não estaria necessariamente relacionado a uma espécie de recato por parte do escritor.

⁶² ROCHA, op. cit., p. 117 a 121.

⁶³ Fato que pudemos perceber quando de sua participação no IPES em que sempre foram realizadas manobras secretas contra o regime de João Goulart.

Assim, como pudemos perceber, Rubem Fonseca incorporaria o *habitus* peculiar aos intelectuais em negarem suas relações institucionais, como também ocultarem o que essas relações possuiriam em termos de suas possibilidades de inserção em uma carreira literária. Dessa forma, quando Rubem Fonseca manteve seu silêncio diante da censura de seu livro, não esteve mais do que coerentemente reproduzindo uma disposição que há muito havia incorporado enquanto intelectual e tecnocrata alinhado a forças que sempre procuraram agir de forma silenciosa, a exemplo do que ocorria no IPES.

As estratégias do autor Rubem Fonseca, então, em se manter em silêncio, longe de se constituir como algo fortuito, relacionar-se-ia como a representação das disposições de muitos intelectuais diante do poder no Brasil, mas também, enquanto representação de seu interesse de manter em segredo seu passado de relações com as elites golpistas⁶⁴.

Mas como um autor, inserido socialmente a partir das disposições que possuiu com relação ao trabalho de dominação das elites golpistas, para que a inserção social de sua obra também pudesse ocorrer, teve sua imagem construída na imprensa em um período anterior, concomitante e posterior à censura de seu livro *Feliz Ano Novo*, a partir de sua decisão de sempre manter silêncio diante de seu sucesso de crítica e público?

⁶⁴ Mas para onde apontaria as ambigüidades do discurso de Rubem Fonseca como cidadão e escritor? Ao notarmos que o sintoma da ambigüidade constituiu-se em um traço presente em seu discurso como escritor e cidadão, entendemos este ter estabelecido um poder simbólico capaz de realizar a reversão percebida por Ariovaldo José Vidal, tanto relacionada aos aspectos sócio históricos de sua obra, como também com relação a uma tentativa de apagamento de seu passado. O que fez com que percebêssemos existir a partir desse discurso ambíguo tanto do escritor, como do cidadão, a revelação de uma identidade social e política. Percebemos, então, de um lado, que essa tentativa de não comprometimento surge nos discursos a partir de uma não defesa da produção de sua linguagem a partir de fundamentos supostamente calcados em uma realidade social e histórica que o autor tenha vivido, mas a partir de aspectos que se ligariam muito mais a problemas de estilo, de influências, de como o autor teria se transformado em escritor, etc... Posição do escritor que nos revelaria, então, um alto grau de descomprometimento com os problemas estéticos ligados aos fatores sociais e históricos que sua linguagem sempre suscitou. Em entrevista realizada pelo crítico e professor da USP Maurício Santana Dias em 2003 na *Folha de São Paulo*, o próprio Rubem Fonseca nos demonstrou seu desprezo pelo fatores sócio históricos de sua linguagem, ao comentar sobre obra em fase de acabamento que compara com o romance *Agosto*: (...) *Se há uma associação possível com algum livro anterior meu seria mais com o romance "Agosto" (1990), que trata do último mês da vida de Vargas e do comissário Mattos. No novo livro eu dou um salto de dez anos, os personagens vivem ainda no Rio de Janeiro, em março de 1964, às vésperas do golpe militar. Há figuras da política da época, banqueiros, prostitutas, diplomatas, militantes e esquerda, torturadores (fictícios e reais), jornalistas. Mas isso é só a casca das coisas. Sempre acho essas explicações desnecessárias – afinal, elas de nada serviriam. Só posso dizer que estou entusiasmado com o livro.* DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 de abr. 2004. p. 10. Assim, esse descomprometimento revelado nos discursos se configurariam na forma como o autor externalizaria, enquanto o outro lado da moeda das exigências da vida literária contemporânea, sua tomada de posicionamento diante da forma como sempre internalizou em sua obra os fatores sócio históricos ou seja através de um caráter irônico. Por outro lado, Ariovaldo José Vidal nos fez também perceber a partir da análise da produção literária do autor nos anos de 1980, haver uma ligação entre a forma como o autor internalizou os acontecimentos políticos da história recente do país em seu romance *Agosto*, com a forma como o autor enquanto cidadão sempre procurou emitir suas opiniões acerca dos mesmos, porém, agora relacionados ao seu passado: através do silêncio. VIDAL, Ariovaldo José. Rubem Fonseca, o romancista (do desespero feroz à ironia mordaz). **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 mar. 1990. p. 7.

Capítulo 2

A construção na imprensa de uma imagem despolitizada do silêncio do escritor Rubem Fonseca e as relações dessa construção com a literatura transformada em produto rentável nas páginas dos jornais nos anos de 1970

2.1 – A construção na imprensa da postura arredia e do silêncio de Rubem Fonseca a partir das novas formas dos meios de comunicação impressos explorarem a imagem dos autores nos anos de 1970

Como um intelectual, que ajudou a instaurar o golpe de 1964 e que ao mesmo tempo sempre teve como disposição manter silêncio sobre seu passado e sobre sua obra, passou a possuir paradoxalmente uma ampla defesa de sua postura arredia e de seu silêncio na grande imprensa em relação ao seu público nos anos de 1970? Em parte, devemos relacionar esse posicionamento da grande imprensa do Rio e São Paulo com as novas formas com que a cultura passou a ser explorada como mercadoria a partir de uma modernização conservadora imposta pelo Estado autoritário. Ou seja, mais especificamente, devemos considerar a nova forma com que a literatura e o autor passaram a ser explorados como maneira de os jornais angariarem públicos antes distantes das letras. Assim, a tentativa de resposta ao porquê da construção positiva do silêncio do autor nos remeterá à análise das novas relações que a imprensa, a partir de alguns jornalistas promotores da cultura – mais especificamente da literatura –, passaram a ter com os autores literários abordados a partir de pontos de vista generalizadores, superficiais, e muitas vezes “fofoquentos”, com relação tanto às suas estéticas literárias, como também de suas respectivas funções sociais em relação a essas estéticas. Isso, enquanto equivalência dos interesses da imprensa de impor formas de recepção ocultadoras das relações entre autor e obra, o cidadão ligado a ela, e obviamente, as relações desse mesmo cidadão com o poder e as implicações que este sempre possuiu na inserção social de muitos escritores no sistema de produção cultural. Assim, poderíamos dizer que a

construção de uma imagem despolitizada do silêncio do escritor Rubem Fonseca representaria, no campo da imprensa, a incorporação das conveniências que essa construção reverteria em termos dos novos interesses de procurar sensacionalizar autores a partir de fofocas.

2.1.1 - Imprensa e literatura nos anos de 1970

A partir dos anos de 1970, de acordo com Flora Sussekind, ocorreria um refluxo da presença da crítica literária acadêmica na imprensa, que faria com que muitos jornalistas passassem a ocupar a função que anteriormente cabia a essa mesma crítica.

Essa situação, longe de só representar as transformações estruturais porque passavam as empresas jornalísticas, esteve também relacionada a outras transformações no campo da cultura brasileira. Dentro dessa realidade, os jornais e os jornalistas passaram gradativamente a promover o que Flora Sussekind se referiu como uma “vingança do rodapé”, devido à progressiva redução do espaço nos jornais reservados aos críticos acadêmicos.⁶⁵

Nesse contexto, os jornais foram pouco a pouco promovendo a

(...) domesticação (no sentido de fazer das secções de livros e dos suplementos simples páginas de ‘classificados’ dos ‘últimos lançamentos’ das grandes editoras locais) ou a supressão dos principais suplementos de jornal, veículos mistos, entre o colunismo e a revista literária, e que, em alguns momentos, cumpriram importante papel de difusão cultural no país.⁶⁶

Segundo Antonio Candido, citado por Sussekind, esse descaso com relação à colaboração universitária teria sido incentivado pela própria imprensa. Afora o fato de muitos proprietários de jornais nunca terem dado importância a essas seções, muitos jornalistas que formariam os quadros internos das empresas jornalísticas nunca teriam aceitado os suplementos, justamente por representarem uma ameaça à mediocridade do que Candido chamou de “repertório generalizado” dos jornalistas que se enveredaram para o caminho da análise literária. Surgindo, a partir daí, a hostilização que os próprios jornalistas promoveram em relação aos suplementos até realizarem à indução de seu desaparecimento⁶⁷.

De acordo com Flora:

⁶⁵ SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 27.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 27.

Se nos anos de 40-50 eram os críticos professores que olhavam com desconfiança os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente. Já o decreto definitivo de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1969, contribui decisivamente como um passa-fora. A que se acrescentam críticas frequentes à linguagem (segundo alguns: ‘jargão incompreensível’) e à lógica (argumentativa, quando a regra na mídia seria adjetivação abundante e afirmações que não expõem os próprios pressupostos) do texto originário da universidade. Além de, numa sociedade submetida a rápido processo de espetacularização, parecer faltar muitas vezes ao ensaísmo ‘acadêmico’ o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica. Daí a rejeição deste ‘texto estranho’ porque ‘incompreensível para esta invenção tão espertamente manipulada pela grande imprensa: a do leitor médio.’⁶⁸

Essa tendência da imprensa em relação à literatura e à crítica foi também percebida por Benedito Nunes. Em seu artigo intitulado o “Ocaso da literatura ou a falência da crítica?”⁶⁹, esse autor nos mostrou como os jornais passaram a se distanciar da crítica acadêmica, de um modo geral, devido às transformações que estavam ocorrendo nas respectivas funções dos jornais e dos jornalistas enquanto transmissores da cultura literária diante de uma sociedade de massas a partir dos anos de 1970 e 1980:

Mas se, nos dias de hoje, os jornais não se fecharam de todo à crítica, acolhendo-a quase que exclusivamente (valorize-se o *quase* como ressalva para as honrosas exceções) na forma de resenhas ou de informes editoriais, o certo é que se retraíram no papel de transmissores público dessa atividade. Altos seriam os custos da continuação do exercício desse papel; diante do reduzido interesse do público pela crítica, apurado estatisticamente em “criteriosos inquéritos de opinião”, não mais se justificaria, no presente, o investimento com que arcavam os beneméritos suplementos de outrora, publicando ensaios tão longos como os que se permitia estampar o “Suplemento Dominical” do jornal do Brasil e concedendo ao colaborador, como fazia o “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, o direito de enviar à redação a “matéria” que quisesse, dimensionada em quantia de laudas quase ao seu arbítrio.⁷⁰

O autor atribuiu essa situação como relacionada às transformações que estavam ocorrendo no campo das relações da cultura literária diante dos interesses capitalistas da mídia contemporânea, que passou a sujeitá-la – de acordo também com as formas de um pensamento correspondente por parte da classe jornalística em relação a cultura - a certos

⁶⁷ Idem, ibidem, p. 27 e 28.

⁶⁸ Idem, ibidem, p. 28.

⁶⁹ NUNES, Benedito. Ocaso da literatura ou a falência da crítica? In: AGUIAR, Flávio (Org.). **Antônio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas /FFLCH/ USP, 1999.

⁷⁰ Idem, ibidem, p. 132.

padrões informativos⁷¹ voltados a sua manipulação enquanto produto a ser consumido perante um público leitor pouco crítico:

A culpa é do público, concluem os índices de opinião; a culpa é do mercado, clamam os sistemas empresariais de comunicação. Mas o desfalque, de que se ressentem o antes próspero jornalismo literário, redundam em prejuízo para o leitor e para a literatura – sujeitos aos constritores padrões informativos da mídia, que os nivela a meios de rentabilidade para melhor consumo, convertido em nova mão da providência econômica.

Não reivindicamos, apontando o predominante caráter mediático do jornalismo responsável pelo desfalque, conseqüente à retração indicada, o retorno à situação anterior, nem pretendemos “resgatar” o exílio jornalístico da crítica. Estamos, sim, assinalando o que talvez seja o sintoma da ascensão de um novo tipo de mentalidade ou de “cultura”. Poderá ser a “terceira cultura” (das duas a humanística e a científica, tratou Sir J. P. Snow), a correspondente ao avançado domínio planetário da técnica, em que tanto insistiu Heidegger – que é também o domínio do produtivo, do ciclo mercadológico –, no qual uma só corrente de demandas de consumo une, num único sistema empresarial de rentável, fabricação do papel à produção do livro, da revista e do jornal, estes ao rádio, à televisão e ao computador. Pulsa, nesse domínio do produtivo e do rentável, que é também o da manipulação e da formalização do pensamento, tendendo a uniformizá-lo e a informatizá-lo, um ethos do lucro e do poder, à busca do fácil, do banal, do óbvio, com a sua mentalidade calculadora, imediatista, hedonística, espetacular, um tanto megalômana, pouco a pouco descentrada da reflexão, do prazer contemplativo, das inquietações intelectuais e filosóficas.⁷²

Dentro dessa realidade, entendemos que a substituição da crítica por certos jornalistas na análise da literatura e do autor literário, para sua transformação em um produto mercadológico, ocorreria dentro daquilo que Ciro Marcondes Filho afirmou nos anos de 1980 como uma das características do jornalismo: o de ser essencialmente mundano enquanto produção social de segunda natureza. Daí o surgimento gradativo, sobretudo a partir dos anos de 1970, da figura do jornalista que passou a se apropriar das análises sobre a literatura e o autor literário, dentro das funções do chamado jornalista personalizado referido por

⁷¹ Veremos como esses padrões informativos estiveram presentes na construção da imagem da literatura e do autor Rubem Fonseca mesmo quando foi utilizada para fins dos interesses políticos da imprensa diante da ditadura.

⁷² NUNES, op. cit., p. 132 e 133. Nesse sentido, Luís Frias pareceu confirmar a tendência discutida acima e que levaria a crítica a ter suas considerações literárias ligadas ao gosto do público no Brasil a partir dos anos de 1970 e 1980 em diante: *Faço parte de uma geração que viu o antigo jornal transformar-se em empresa, em que a qualidade de seu jornalismo é medida por milhares (em alguns casos milhões) de pessoas que o lêem, ao contrário da avaliação impressionista e muitas vezes emocional do editor dos velhos tempos. O jornalismo trocou a genialidade, meio intelectual, meio artística do jornalista dos anos de 50/60, pela eficiência de um método moderno de produção e de pesquisas de mercado que detectam o que o leitor realmente quer de seu jornal. Um novo jornalismo que começa em prestação de serviços e desemboca no chamado jornalismo investigativo. Em síntese: um jornalismo que busca a qualidade total.* Como também confirmou essa tendência na imprensa Rodrigo Mesquita sem nenhum constrangimento ao comentar sobre os objetivos dos meios de comunicação impressos em uma era de ditadura do mercado: *As empresas jornalísticas que vão ter sucesso nesse cenário são as que tiverem a humildade para contestar as suas próprias verdades e perceberem que não se escreve para a glória, mas sobre e para o mercado, mesmo quando se está falando de programas sociais.* DINES, Alberto; VOGT, Carlos; MELO, José Marques. (Orgs.) **A imprensa em questão**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. p. 57 e 63.

Marcondes, que como uma das estrelas da imprensa passou a estar preocupado com a melhoria da imagem dos jornais através da quebra de certos padrões estilísticos lineares impostos pelos meios impressos de comunicação. Ruptura, entretanto, que, na verdade, impôs análises superficiais e de uma espontaneidade que sempre voltou-se aos interesses dos veículos. De acordo com Marcondes, esses jornalistas, por sempre terem feito parte de uma “elite intelectual” dentro da imprensa, realizariam

(...) manifestações isoladas (que são toleradas em todas as instituições da sociedade capitalista ou então elevadas ao estrelismo como fator de aumento de vendas do produto) (...) mas que (...) encobrem a natureza real das instituições. Contratar um escritor ou um poeta para escrever nas páginas não-noticiosas do jornal (no complemento cultural e de lazer) não transforma o jornal em um veículo mais próximo da literatura. Esta aparece e é sustentada ali como “ilusão de variedade”. (...) O que há de ruptura, de liberdade, de rejeição a princípios e normas rígidas da prosa e da poesia ocorre fora do jornal, no seu veículo próprio. O jornal, ao reproduzi-las, praticamente as domestica.⁷³

Dessa forma, para Ciro Marcondes, a literatura passou a ser enredada e domesticada pela análise literária realizada de forma subjetiva, dentro de um estilo solto, pessoal, voltado sobretudo às estratégias de sua transformação em mais uma variedade - dentro de um leque de variedades - totalmente voltada ao entretenimento do leitor e assim estrategicamente colocadas como forma de aumentarem as vendas dos jornais.

Nesse contexto, a literatura e o autor literário passaram a ser encarados, na maioria das vezes, dentro de aspectos sensacionalistas tanto com relação à estética das obras, como com relação à vida do autor que as produziu⁷⁴, ao mesmo tempo que passaram a ser ocultados os aspectos estéticos políticos ligados as suas respectivas funções sociais. Fato que nos fez perceber que tanto a literatura como o autor passaram a estar dentro das disposições da imprensa e do jornalismo em privilegiar, de acordo ainda com Marcondes, (...) *o impessoal, o anônimo, como sugere em escala maior toda a lógica da sociedade gerida pelo modo de pensar capitalista.*⁷⁵

Percebemos, então, a partir de algumas análises sobre as relações da imprensa com o campo literário, como certos condicionamentos sociais ligados às transformações capitalistas

⁷³ MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia**: jornalismo como produção social de segunda natureza. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 38. Veremos no capítulo 4 como essas formas de análise foram influenciadas por modelos de análise linguístico calcados sobretudo no binômio autor-obra oriundos da tradição de uma crítica universitária ocidental.

⁷⁴ O cultivo da fofoca voltou à ordem do dia quando os jornalistas passaram a exercer na imprensa a análise literária a partir dos anos de 1970.

⁷⁵ MARCONDES FILHO, op. cit., p. 38.

no Brasil a partir dos anos de 1970, passaram a estar presentes nas posições e disposições da grande imprensa e dos jornalistas diante da literatura e do autor literário. Mas vejamos, agora, como também estiveram presentes na construção da imagem do autor em foco.

2.1.2 – A construção na imprensa de uma imagem do escritor Rubem Fonseca baseada na valorização dos signos exteriores que definem suas qualidades pessoais e a despolitização de seu silêncio

Vimos como as tendências da imprensa com relação as suas novas abordagens sobre a literatura e o autor, passaram a privilegiar os aspectos sensacionalistas relacionados tanto ao conteúdo das obras como com relação à vida dos autores, ou seja, de transformarem a literatura e o autor em um produto agradável a ser consumido não só nas páginas dos jornais, mas também de divulgarem-nos como mercadoria a serem consumidas por um público leitor via indústria do livro. Assim, percebemos esses interesses se relacionarem - a partir da substituição do formalismo dos críticos literários como abordamos acima -, com a própria construção da imagem do autor Rubem Fonseca como aquele que teria a partir de suas obras - para uma série de jornalistas - inaugurado uma estética da condição humana do homem brasileiro em uma sociedade de massas⁷⁶. Até que, a partir de meados dos anos de 1970 em diante, o autor ficaria conhecido como o inaugurador da chamada literatura brutalista na imprensa.⁷⁷

⁷⁶ Desde que Rubem Fonseca realizou sua estréia na literatura, em 1963, com o livro de contos *Os Prisioneiros*, tendo logo em seguida escrito *A Coleira do Cão* (1965), e *Lúcia McCartney* (1969), rapidamente o autor alcançou um sucesso que, há muito, não se percebia na literatura brasileira. Na década de 1960, ao ser analisado por críticos de diferentes perspectivas, vários artigos a respeito de seus contos surgiram nos jornais do Rio e de São Paulo: “Um estilo vertiginoso”; “O conto em questão”; “O conto subterrâneo”, “Realismos e realismos”. E, confirmando sua ascensão dois contos foram filmados nessa época: “Lúcia McCartney” e a “Coleira do Cão”. Em 1969, o escritor foi um dos vencedores do II Concurso Nacional de Contos, realizado em julho na cidade de Curitiba, com os textos “Desempenho”, “Lúcia” e “O Caso de F. A”. Mas o quê, em sua obra, levaria Rubem Fonseca a ser em pouco tempo, tão comentado pela crítica? De uma forma geral, dos aspectos mais fundamentais comentados pela crítica partindo de uma análise generalizada dos seus cinco primeiros livros de contos e do romance *O Caso Morel*, ou seja de sua produção até meados dos anos de 1970, ficou patente a percepção de uma representação da condição humana de um homem atormentado, girando em torno de uma série de aspectos obsessivos e de uma violência inerente a ela. Mostrando, por meio da obra de arte, não só os sintomas de indivíduos desequilibrados, numa cidade como o Rio de Janeiro que passou a viver um clima de opressão política após 1964, mas também a inserção numa sociedade de massas e as insatisfações que permeiam a condição humana do indivíduo que nela vive. Ou seja, de um homem sem perspectivas quanto ao seu futuro. PACHECO, Alexandre. **A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em “Feliz Ano Novo” (1975) de Rubem Fonseca**. Dissertação de mestrado. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2003, p. 46 e 47.

⁷⁷ Alfredo Bosi ao reverter essa designação daria munção para muitos jornalistas analisarem de forma superficial a literatura do autor: (...) “brutalista”. (...) *O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente*,

Mas concomitantemente a essa representação, porém, a imagem do autor foi construída na imprensa, sobretudo a partir da década de 1970, de um lado através da despolitização e sensacionalização de sua postura arredia e de seu silêncio, sendo estes relacionados a certos traços de sua personalidade. De outro, a partir do elogio sistemático a certas qualidades pessoais do autor, feito principalmente por certos amigos e jornalistas.

Assim, pudemos notar essas posições, na imprensa, em uma reportagem sem assinatura no *Jornal da Tarde* de 1969, em que seu silêncio foi encarado com um tom descontraído e relacionado com sua personalidade: *O que Rubem Fonseca tem contra esta página? É que esta página é sobre ele, um dos maiores contistas do Brasil. E ele detesta dar entrevistas.*⁷⁸

Fato também perceptível a partir da matéria que inaugurou as repercussões em torno da censura ao seu livro *Feliz Ano Novo* em janeiro de 1977 no *Jornal do Brasil*, onde novamente pudemos detectar tais posicionamentos da imprensa. Nela notamos em tom descontraído como o autor passou a ser considerado pessoa excêntrica a partir de seu comportamento arredio:

Descendente de português, mineiro de Juiz de Fora, diretor da light, ex-boxeur, ex-nadador, ex-pára-quedista, ex-dragão da independência, ex-delegado de polícia, ex-professor de Administração da Fundação Getúlio Vargas, 50 anos de idade, 50 flexões para manter a forma e corpo esguio, 2 mil e 500 metros de Cooper diário para preservar a saúde das artérias, cinco horas de sono por noite, cinco entrevistas prometidas a cada amigo jornalista quando resolver dar entrevistas, cinco livros publicados e um proibido – eis Rubem Fonseca -, autor de *Feliz Ano Novo*, cuja retirada das livrarias foi o presente da Censura à inteligência brasileira no Ano Novo.⁷⁹

que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de 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: junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant’Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário do Minas Gerais, de Moacir Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento sem falar em alguns textos de quase-crônicas do seminário carioca *O Pasquim*. Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yanque. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, MCMXLXXV, p. 18.

⁷⁸ O QUE RUBEM FONSECA TEM CONTRA ESTA PÁGINA? *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 nov. 1969.

⁷⁹ O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 1.

Mas, percebemos, também, através dessa reportagem realizada pela jornalista Danusia Barbara, como a construção da justificativa do silêncio do autor passou a estar compensada pela valorização de atributos externos a sua pessoa, como se a demonstração desses atributos dispensasse o escritor de maiores satisfações ao seu público leitor. Imagem conveniente tanto ao autor como para a imprensa, pois, como demonstramos, Rubem Fonseca se posicionou de forma individualista diante da censura a seu livro no capítulo anterior. Dessa forma, se alguns jornalistas procuraram sensacionalizar o silêncio do autor procurando explorar o que ele teria de misterioso em relação à sua personalidade, outros jornalistas, amigos ou não, tentaram ocultar o que essa postura teria em termos de uma intenção impressionista. Dessa forma, tentaram, através de discursos exaltadores das qualidades presentes na pessoa de Rubem Fonseca, reverter o mal estar que sua postura silenciosa poderia causar em seu público leitor.

Pudemos perceber essa disposição dos jornalistas em reportagem de Edilberto Coutinho “Mas os amigos falam de Rubem Fonseca” no jornal *O Globo* em 1975. Nessa reportagem, o jornalista, ao procurar questionar o silêncio do escritor Rubem Fonseca, contrapôs e manipulou a leitura afetiva que alguns amigos fizeram da personalidade do homem, no intuito de procurar justificar, despolitizar sua postura perante o público:

No depoimento dado ao jornalista por Norma Pereira do Lago:

“José Rubem é um tipo raro, totalmente despido de inveja e mesquinhez. Ele é capaz, com um simples telefone, de alimentar por uma semana o espírito e o coração de um amigo. Conheço-o a uns vinte anos. Desde os dezessete. Nossa amizade só melhora com o tempo. Curto muito o Zé Rubem.”⁸⁰

Notamos isso também no depoimento da jornalista e escritora de *Os búfalos pastam entre flores*, Farida Issa, dado ao jornal *O Globo* em 1975:

(...) um convívio que muito me pacifica (...) Em 1970, quando recebeu o Prêmio Nacional de Conto, do Governo do Paraná, tentei entrevistá-lo. Recebeu-me, ficamos logo bons amigos, batemos um longo papo. Disse-me que, se algum dia resolvesse dar entrevistas, a primeira seria minha. (...) José Rubem Fonseca é antes

⁸⁰ Nessa mesma reportagem do jornal *O Globo*, “Mas os amigos falam sobre Zé Rubem”, de Edilberto Coutinho, muitos amigos jornalistas, críticos, cineastas, procuraram também compensar a postura arredia do escritor, ao exaltarem seu talento. Antônio Houaiss: (...) *Visivelmente um homem identificado com o problema humano em geral, o que se reflete bem na sua literatura, que eu considero das mais importantes que estão sendo feitas no Brasil* (...) Percebemos também que o cineasta Brás Chediak interessado que estava em filmar uma das histórias do escritor assim se reportou com relação a Rubem Fonseca: *É um homem profundamente inteligente, simpático e simples, que faz tudo para não mostrar a cultura incrível que tem. Foge completamente à idéia estereotipada que se faz de um intelectual. É um tipo esportivo, saudável, extremamente agradável de convívio.* Maria Bonomi, por outro lado: *José Rubem Fonseca? Acho que é um homem que vive muito a hora presente*, (...) *“Acho também que tem muita captação. Ele pega no ar e transmite as coisas com extraordinária rapidez. Tivemos poucos contatos e não muito longos. (...) Li todos os seus livros. É um roteirista perfeito: a gente lê seu conto e parece estar ‘vendo’ o que ele descreve. São criações feitas para o cinema.”* COUTINHO, Edilberto. Mas os amigos falam sobre Rubem Fonseca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 out. 1975.

de tudo um aliado. (...) Senti sempre em Rubem Fonseca – o escritor – e José Rubem – o homem – esse movimento ascensional, que muito me pacifica, me beneficia e me enriquece humanamente⁸¹.

Mais uma vez, na reportagem da jornalista Danusia Barbara, que deu início às repercussões sobre a censura a *Feliz Ano Novo*, Lúgia Fagundes Telles, ao recitar uma dedicatória do escritor, procurou demonstrar compreensão diante do comportamento arredo de Rubem Fonseca:

“Tudo que as pessoas inventam é verdade”, citou ele (Rubem Fonseca)* na dedicatória que me fez. E adiante: “Não me entenda depressa demais”. Se todo artista é um vidente, Rubem Fonseca não poderia escapar dessa condição quando nos deu sua invenção tão verdadeira, que jamais deveria ser proibida, mas revelada e meditada com todo respeito que se deve ter diante de uma autêntica obra de arte”⁸²

Mas vejamos através das posições do jornalista Zuenir Ventura como Rubem Fonseca passou a contar com uma legitimação ainda maior de suas posturas individualistas a partir do sensacionalismo "fofoquento".

2.1.3 – As novas disposições da imprensa em explorar de forma despolitizada e rentável a imagem do autor literário incorporadas no trabalho do jornalista Zuenir Ventura no final dos de 1970

No entanto, por mais que tenham empobrecido a criação cultural, por maiores que tenham sido os danos que infligiram à produção intelectual, o AI-5 e a censura teriam sido os únicos responsáveis pelo impasse em que se encontra a cultura brasileira? Que eles agravaram a crise, que eles fizeram da atividade espiritual uma aventura dramática e cheia de riscos, parece não haver dúvida, mas outras razões de ordem estrutural não teriam contribuído também decisivamente para aumentar a perplexidade da *intelligentsia* brasileira?

Envolvidos no desespero de uma luta perdida em que estão em jogo a sua dignidade e a sua sobrevivência, os intelectuais brasileiros nem sempre tiveram lucidez para perceber que, independentemente do AI-5, a cultura vive uma fase de transição em que, como superestrutura, tenta adaptar-se às alterações infra-estruturais surgidas no país. Quase sempre sem levar em consideração que nos últimos sete anos o Brasil se afirmou através da franca adoção do modelo capitalista de desenvolvimento e que esse modelo determina formas peculiares de cultura, o nosso processo cultural ainda se desenvolve hibridamente: não se libertou completamente dos resquícios artesanais

⁸¹ Assim se referiu também nesta reportagem o jornalista e crítico literário Francisco de Assis Barbosa sobre o amigo: (...) *um sujeito excelente, um papo maravilhoso. E muito exato em tudo. Também muito pontual, respeitando sempre os horários de seus compromissos. Fabuloso pela simplicidade e alegria como encara os problemas do cotidiano. A saúde mental de José Rubem Fonseca é uma das coisas melhores que eu tenho o privilégio de compartilhar. Acho-o, ainda, um homem muito atuante, dentro do novo espírito desse momento, ao mesmo tempo maravilhoso e muito inquietante do mundo, em que estão acontecendo coisas incríveis e inesperadas.* Idem, 1975.

* Grifo nosso.

⁸² O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 1.

das épocas anteriores e vai incorporando características de uma cultura típica dos países industrializados. Sem ainda uma clara tomada de consciência de que vivemos o fim do velho liberalismo, do paternalismo e do mecenato, a nossa cultura se volta – como os operários se voltavam contra as máquinas depois da Revolução Industrial – contra uma realidade que lhe exige novo comportamento, um comportamento subordinado às implacáveis leis do mercado.

Coincidindo com a elevação da vida das camadas médias da população urbana, nota-se a emergência de uma “cultura industrializada” cada vez mais condicionada pelas leis da produção (altos custos, fabricação em série, consumo em massa), mas que está encontrando barreiras naturais e atitudes contraditórias de resistência. Além dos obstáculos opostos pela complexa realidade brasileira – onde ao lado das “ilhas de consumo” coexistem o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolarização e o baixo poder aquisitivo –, há a resistência daqueles que, apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural típicos de uma época passada, combatem o novo processo em nome da qualidade, que seria incompatível com esse tipo de cultura, e em nome da liberdade de criação, que estaria subordinada à demanda do mercado. Tendo que atender mais ao requerido pelo consumo do que aos seus próprios impulsos e preferência, esses intelectuais se considerariam *produtores* e *não criadores*. (...) Em lugar de construir o seu mundo com as pedras disponíveis, muitos representantes da criação nacional estariam transferindo, para o AI-5 e para a censura, quase sempre – para a cultura de massa às vezes –, a responsabilidade pelo “aviltamento qualitativo” e pelo “descenso estético”⁸³.

O jornalista e amigo Zuenir Ventura, a partir do lançamento do livro *O Cobrador*, em 1979, passou a realizar uma abordagem sobre Rubem Fonseca muito diferente da que havia realizado em 1975, quando o escritor lançou o seu *Feliz Ano Novo*. Naquela ocasião, ao exaltar as qualidades inovadoras da literatura contida nesse livro, o fez a partir da influência de sua admiração particular por Rubem Fonseca⁸⁴. Em reportagem na revista *Veja* intitulada “Contos, mitos e lendas: um novo sucesso de Rubem Fonseca. E as história incríveis sobre sua vida particular” de outubro de 1979, esse jornalista menos preocupado em realizar uma análise formal sobre a função que o autor teria em relação a essa obra, voltou-se nessa matéria à realização de especulações sensacionalistas sobre as relações entre o cidadão Rubem

⁸³ VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: Gaspari, Elio; Ventura, Zuenir e Hollanda, Heloisa Burque de. **70/80 Cultura em transito**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, s/d, p. 47, 48 e 49.

⁸⁴ Zuenir Ventura, em 1975, procurou a partir de uma análise do recém lançado *Feliz Ano Novo*, enaltecer as qualidades da estética violenta do livro a partir da capacidade do amigo escritor em conseguir captar as ocorrências do cotidiano violento, porém, o fez diante de uma rendição quase incondicional a essa capacidade de captação do autor: *O empenho social em si não é uma categoria estética, assim como a própria realidade imediata não garantem sozinhos a qualidade de uma observação sobre a matéria que pode compor tanto uma reportagem quanto um romance ou relatório ou um poema, uma obra genial ou medíocre. São contextos que ganham significação artística quando passam a texto, isto é, quando as referências passam a signos estéticos. Mas, quando se dá essa mesma passagem, ela pode não só diferenciar, por exemplo, uma notícia simples como possibilitar construir uma obra de arte e às vezes até uma obra-prima, como acaba de acontecer com o último livro de contos de Rubem Fonseca. Feliz Ano Novo é, do ponto de vista temático, uma coletânea de fast divers da vida diária: mesquinhas ocorrências, histórias sem glória ou heroísmo que nos jornais ganhariam um canto das páginas policiais desperdadas pela sociedade ou destruídas pelo cotidiano, aparentemente patológicos de desvio de comportamento*. VENTURA, Zuenir. O cotidiano na Arte. **Visão**. São Paulo, 10, out. 1975. Podemos notar, então, através de discursos como o de Zuenir como a crítica a partir de argumentos que foram extraídos da própria linguagem e na maioria das vezes sob o peso da simpatia, construiu a função do autor na obra de Rubem Fonseca, tanto na base dos elogios à sua capacidade artística ou à sombra do prestígio social do escritor a partir de sua estética brutalista.

Fonseca e sua obra. Assim, se a construção de uma imagem sensacionalista nos demonstrou a incorporação da fofoca e da folclorização como meio de procurar atrair a atenção do público para o autor - realizando Ventura seu papel de indutor de polêmicas nas páginas da revista -, ao mesmo tempo, procurou também contemporizar as posturas arredias do amigo ao elogiar suas qualidades pessoais⁸⁵.

Há um conto no livro “Feliz Ano Novo”, em que um executivo chega à noite em casa, janta com a mulher e os filhos, e em seguida sai em seu carro preto, grande, para atropelar pessoas na rua.... (...) Foi o bastante para se espalhar a história de que aquele executivo era o próprio Rubem Fonseca, que sublinhava na ficção seus desejos reprimidos de violência.

Não se conhece, de José Rubem Fonseca, uma biografia que tenha mais de vinte linhas. Quando ele descobre alguma tentativa nesse sentido, impõe silêncio à família e aos amigos. Seu pudor fica irremediavelmente irritado e ele pode arruinar um almoço com um “espasmo”. (...)

(...) Já que ele não dá entrevistas sobre sua obra – promete morrer sem dá-las -, o imaginário carioca se vinga, inventando casos extraordinários e criando analogias entre a vida do criador e a de suas criaturas. (...) Saudável e generoso, duas qualidades que mais lhe atribuem seus amigos, ele sofre com essas incompreensões, mas não tanto quanto se tivesse de dar entrevista. Paranoia? Pode ser, mas é também a humilde certeza de que, para ele, a obra vale mais que o homem.⁸⁶

Vemos novamente em 1983 na revista *Isto é*, o amigo Zuenir Ventura manifestar-se dessa mesma forma em relação ao silêncio do autor:

Rubem Fonseca continua o mesmo. Ao lançar, no vigésimo ano de sua carreira literária, o que talvez seja o seu mais fascinante livro, o romance *A Grande Arte* (...), ele se nega radicalmente a dar entrevistas sobre si e sua obra. (...) “Eu sei”, admite, “que prejudica a editora e isso me chateia. Mas que eu posso fazer? Preferiria morrer a ter, por exemplo, que dar uma noite de autógrafos”.

⁸⁵ Segundo Flora Süssekind (apud Castro Rocha), várias circunstâncias são definidores da noção de vida literária no Brasil, entre elas, a censura, as polêmicas, o público, as formas de escrita, as opções de leitura. Mas, ainda, de acordo com Castro Rocha: (...) *Com o mesmo propósito de delinear um sistema, Silviano Santiago identificou, na transformação da amizade em critério estético, a origem da “mediocridade fofoquenta e (d)a miséria opinativa do meio intelectual brasileiro”*. ROCHA, op. cit., p. 151 e 152. Parece-nos que a “fofoca” na vida literária contemporânea, pode transmutar-se - diante dos interesses de inserção modernos - em um apelo ao uso do recurso a folclorização de determinadas posturas como é o caso de Zuenir Ventura em relação a Rubem Fonseca. Miceli encontrou postura semelhante em algumas escritores que celebraram figuras das oligarquias brasileiras no início do século XX.: (...) *Este trabalho de celebração das oligarquias se materializava através de toda uma série de rubricas, comentários políticos, notas apologéticas e biográficas sobre as grandes figuras da oligarquia, “artigos de fundo”, “tópicos”, “ecos”, e sobretudo os editoriais. O posto de editorialista era muito cobiçado e, para inúmeros escritores, constituiu a ponte para iniciar uma carreira política. Os escritores engajados nessas tarefas viam-se obrigados a se identificar com os interesses políticos do jornal para qual trabalhavam; o êxito que alcançavam por meio de sua pena poderia lhe trazer salários melhores, sinecuras burocráticas e favores diversos. Afora o trabalho de celebração política, os escritores tinham de realizar as mais diversas tarefas, como, por exemplo, a elaboração de textos para publicidade que assinavam à maneira do que hoje fazem uma agência de propaganda ou um costureiro*. MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha**: um estudo clínico dos anatólios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 73 e 74.

⁸⁶ VENTURA, Zuenir. Contos, mitos e lendas: um novo sucesso de Rubem Fonseca. E as história incríveis sobre sua vida particular. **Veja**, 17 de out/1979, p.63.

Em compensação, se isso prejudica comercialmente o escritor, não chega a abalar o seu prestígio cultural, inclusive no exterior. Antes mesmo de chegar às livrarias brasileiras, *A Grande Arte* já tinha sido vendido para os Estados Unidos, França, Itália e Espanha. E no Brasil, mesmo sem a ajuda promocional do autor, será sem dúvida um best-seller – além de importante acontecimento literário.

Não faltam ingredientes para isso. Ao lado de suas excepcionais qualidades literárias e de um envolvente trama policial, o romance é uma espécie de suma estética e ética de Rubem Fonseca. É certamente o seu livro mais autobiográfico. “Eu não gosto de falar da minha vida com ninguém”, avisa Mandrake no livro, não por acaso a mesma personagem que já tinha freqüentado com vários companheiros e amigos as páginas de *O Cobrador*.⁸⁷

Percebemos, então, como Zuenir Ventura aproveitou-se da postura arreada do escritor para realizar uma celebração sensacionalista do escritor. Mas vejamos como Ventura foi mais além, e tentou despolitizar tanto a inserção literária do autor como sua participação no IPES.⁸⁸

2.1.4 - A construção por parte do jornalista Zuenir Ventura de uma imagem despolitizada tanto da inserção social do escritor Rubem Fonseca como de suas relações com o passado golpista através de um discurso harmonioso ocultador dos conflitos entre classes

Zuenir Ventura, enquanto exemplo da trajetória do jornalista diante de suas novas funções em relação a cultura, não contente em tentar sensacionalizar o silêncio do autor para depois apagar o fogo que havia acendido a partir dessas abordagens, procurou também despolitizar a inserção literária de Rubem Fonseca ao afirmar que ela teria ocorrido depois da resistência de vários editores a sua obra. Nesse sentido, é importante percebermos como a

⁸⁷ VENTURA, Zuenir. O inventor de palavras. **Isto é**, São Paulo, 7 dez. 1983. Zuenir é amigo de Rubem Fonseca desde os anos de 1970. Anos mais tarde, em 1987, a jornalista Lúcia Rito descreveria uma briga entre Rubem Fonseca e Zuenir Ventura por causa dessa reportagem na revista *Isto é* e da reportagem na revista *Veja* de 1979 que mostramos acima. Fato ocorrido por causa de Rubem Fonseca ter achado que o amigo Zuenir teria ido muito longe na exposição pública de sua vida: (...) *O caso do editor do Jornal do Brasil, Zuenir Ventura, é exemplar. Mesmo pertencendo ao rol de amigos íntimos do escritor ele ainda não obteve o “agreement”. Só conseguiu duas reportagens nas revistas Veja e Isto É descrevendo situações, rememorando conversas, sem nenhuma aspas reveladora. E mesmo assim teve que comprar briga com Zé Rubem, Desfeita pela interferência de Stella Marinho. Ela precisou usar sua amizade de dez anos com Zé Rubem para promover as pazes. Além da briga, Zuenir aprendeu a enfrentar as explosões do escritor com diplomacia. Uma delas ocorreu num almoço na churrascaria Carreta. Ao se reunir com Arthur da Távola e Celso Japiassu para obter informações sobre o amigo comum, o trio foi surpreendido com a entrada entempestiva do escritor no restaurante. Ao vê-los confabulando, ele agarrou um perplexo garçon pelo braço, apontou para Zuenir e berrou: “Ele quer fazer um perfil meu em 100 linhas. Você acha que isso é possível?” (...) RITO, Lúcia. O discreto charme de quem não quer dar entrevista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1987, p. 27.*

idéia de uma vocação fatalista para as letras, que viria desde criança, seria acompanhada pela missão do intelectual em se inserir na construção do progresso do país⁸⁹, como aspecto que teria tido mais relevância para a inserção de sua obra do que as relações institucionais e políticas que possuiu nos anos de 1960. Dessa forma, Ventura impõe a idéia de que Rubem Fonseca, ao se tornar escritor por uma vocação fatalista, e que acabou por ser reconhecida por certos editores, sempre esteve preocupado com os problemas sociais de nosso país, mesmo quando da sua participação no IPES:

Devorador de livros é também Rubem Fonseca, desde os 14 anos, quando leu Dostoiévski, até hoje, quando lê três, quatro livros por semana, e todos os jornais e revistas. Para passar de leitor a escritor, ele teve de lutar muito e enfrentar a resistência de vários editores. Só em 1962, graças a Odylo Costa, filho, viu publicado o conto “A teoria do consumo conspícuo”, na revista Senhor. Daí, foi rápido o caminho até o sucesso de crítica. Em 1963, conseguiu publicar o primeiro livro, “Os Prisioneiros”.

Ainda em 1963, a indignação contra a injustiça social que marca seus livros, vai fazê-lo aproximar-se do IPES, um certo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, do qual fazia parte o general Golbery, e que viria a ser acusado de financiar ideologicamente a Revolução de 1964. Embora tivesse se aproximado dessa entidade só porque achava que dali poderiam sair as reformas sociais de que o país precisava, Rubem Fonseca não cancela o episódio de sua biografia mas não gosta de se lembrar dele, até porque sempre foi um intelectual patrulhado (...) ⁹⁰

⁸⁹ A vocação fatalista da inserção do escritor no mundo das letras devido a sua inspiração literária relacionar-se com os problemas de nossa nacionalidade, constitui-se um dos sintomas de permanências que rodeiam os discursos sobre a arqueologia da inserção de autores em nossa sociedade. E como nos demonstra Castro Rocha, esse argumento arqueológico ao ser utilizado, neutralizaria qualquer discussão mais aprofundada sobre as reais condições de inserção do autor no campo literário, pois acaba por realizar uma conciliação entre os interesses daqueles que procuram enaltecer os escritores, bem como os próprios escritores. Fato que podemos perceber na crítica de Ventura. Dessa forma, assim como Zuenir Ventura procurou idealizar a inserção literária de Rubem Fonseca, esse escritor pretendendo guardar silêncio sobre ela, nada teve a perder com a reportagem do amigo jornalista. De acordo com João César de Castro Rocha, José de Alencar também procurou impor a idéia de que teria se tornado escritor devido a uma vocação que viria desde a infância. Vocação que reverteu a ele uma aguda percepção sobre as coisas nacionais. Segundo Rocha: (...) *Em Como e porque sou romancista, Alencar apresentou um esboço quase mediúnico dessa vocação: “a inspiração do Guarani (...) caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia” Esta arqueologia deveria comprovar o traço profundamente nacional das incontáveis páginas escritas pelo homem, fruto bem cultivado daquele menino. Como equiparar a influência dos romances franceses ou do figurino inglês à importância da memória do homem em busca das paisagens fotografadas pelo menino? Inspiração intrinsecamente nacional (...) a nação, vista como noção primeira que condena qualquer debate a gravitar em torno do eixo jamais questionado da própria idéia de nacionalidade. (...) Na esfera específica da polêmica, a presença desse eixo promove um singular metamorfose. A polêmica deixa de constituir um momento privilegiado para a proposta de códigos renovadores dos pressupostos subjacentes ao próprio debate. No interior de uma experiência histórica dominada por homens cordiais, tal oportunidade se perde, pois cada desacordo, em lugar de ser enfrentado como uma diferença de pressupostos, é compreendido como um ataque pessoal. E é deste modo que se compreende a polêmica numa sociedade cordial.* ROCHA, op. cit., p. 57.

⁹⁰ VENTURA, Zuenir. Contos, mitos e lendas: um novo sucesso de Rubem Fonseca. E as histórias incríveis sobre sua vida particular. **Veja**. São Paulo, 17 out. 1979, p.63. Esse tipo de postura que procurou despolitizar a participação do autor nas forças sociais que deram o golpe de 1964 encontramos novamente anos mais tarde: *O escritor (...) trabalhou no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, o Ipes, organização formada por empresários que ajudou a derrubar o presidente João Goulart, na gravadora Philips e no Departamento de Cultura do Município do Rio de Janeiro. A passagem pelo Ipes não tem qualquer conotação política, pois estava lá na condição de técnico.* MITOS E MANIAS DE UMA AFÁVEL EX-COMISSÁRIO. **Veja**, São Paulo, 30 de nov. 1988, p. 119.

Zuenir Ventura ao tentar impor a idéia de que o homem Rubem Fonseca se tornou escritor por vocação e missão - recurso utilizado por muitos biógrafos quando procuram analisar o porquê certos escritores *se tornaram escritores* -, na verdade, acabou por ocultar o quanto a inserção do texto de Rubem Fonseca esteve enredado pelos laços clientelistas que o escritor estabeleceu com Odylo Costa, filho. Dessa forma, Zuenir Ventura apesar de conhecer as relações passadas de Rubem Fonseca com o poder dos golpistas, procurou ocultar o peso que as relações pessoais que o cidadão Rubem Fonseca enquanto executivo da *Light* possuiu junto ao jornalista Odylo Costa, filho e, que, como vimos no primeiro capítulo, foram fundamentais para a inserção literária do escritor a partir de suas atividades no IPES. Mas também, pudemos notar o quanto o discurso de Zuenir Ventura tentou despolitizar a participação de Rubem Fonseca junto ao IPES, ao justificar que essa participação teria sido fruto de uma inofensiva intenção do cidadão em tentar contribuir com a resolução dos graves problemas sociais nacionais.

A desmistificação da postura arredia e do silêncio que, ao não interessar ao autor e ao cidadão, devido fato de relacionar-se com certas posições que assumiu no passado, como mostramos, não interessou à imprensa, porque acabaria por colocar o autor em uma situação constrangedora. Situação essa que não só contrariava as novas tendências de exploração da literatura e do autor enquanto mercadoria, mas também acabaria por envolver a esfera de uma discussão política que entraria em choque com os acordos estabelecidos entre a imprensa e a censura do regime ditatorial nos anos de 1970. Acordos - veremos no próximo capítulo - que visaram ocultar através de discursos harmoniosos a violência das contradições entre grupos e classes antagônicos. Nesse caso, muitos jornalistas, a partir dos anos de 1970, acreditamos terem enxergado na postura do autor em manter silêncio, e pelos boatos que deveriam correr no meio sobre sua participação no golpe de 1964, um alerta sobre a manutenção do cumprimento desse acordo entre imprensa e censura no que diria respeito à pessoa do escritor.

Demonstramos no capítulo anterior como a jornalista Regina Coelho do *Correio da Manhã*, tendo sido ousada ao tentar quebrar esse acordo tácito entre imprensa e regime e mais especificamente entre imprensa e autor, sentiu o peso do poder simbólico contido no silêncio do autor, que provavelmente a fez entender porque não deveria insistir no sentido de tentar conseguir uma entrevista e supostamente entender o que estaria por trás desse mesmo silêncio. Novamente:

Diríamos que Rubem Fonseca é um autor carioca nascido em Minas. Ao lhe perguntarem qual o cargo que ocupa na Light, respondeu: “Se você entrevistasse o Carlos Drummond de Andrade seria importante o que êle faz no ministério da Educação?” Um perfil de uma pessoa é composto de tudo aquilo que êle faz ou o que êle é. (Segundo Sartre, o homem é aquilo que êle faz.) E nós somos esta espécie de conjunto desorganizado em termos de função, na vida. “Não tenho nada a dizer”. Silêncio. Depois a pergunta: “Isto vai atrapalhar o seu trabalho?” Claro que vai, mas profissionalmente a gente se vira, não precisa ficar com complexo de culpa. “Bem, você estragou o meu dia, não quero ser rude, não devia ter atendido o telefone, interprete como quiser, arranje outro entrevistado.” (...) Lamenta-se que um homem com um tremendo poder de comunicação queira se comunicar, apenas, através de seus contos.⁹¹

Assim, a imprensa continuou a reproduzir, no caso da construção da imagem do autor Rubem Fonseca, a lição passada pela política de intervenção dos governos militares em relação ao campo da cultura, em que tínhamos um equilíbrio entre interesses políticos do regime e os interesses econômicos daqueles que passaram a explorar a cultura enquanto mercadoria.⁹²

Mas como um autor que possuiu uma imagem hegemônica extremamente favorável na imprensa e que sempre esteve voltada a uma despolitização de suas posturas individualistas, teria sua imagem contraditoriamente construída como democrática na imprensa a partir da censura ao seu livro *Feliz Ano Novo*?

É o que veremos no próximo capítulo.

⁹¹ COELHO, Regina. O homem em questão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1970.

⁹² Durante o período de 1964 a 1980 transcorreu-se um grande crescimento da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. O Estado tendo tido um papel fundamental nesse sentido, implantou uma infraestrutura que favoreceu e facilitou a exploração da cultura pelo setor privado. Dessa forma, apesar do Estado ter transferido o poder de exploração da cultura enquanto mercadoria pela iniciativa privada, em um primeiro momento ele concentrou em suas mãos uma grande capacidade de normatização da esfera cultural e uma disciplinarização das atividades voltadas a cultura. Segundo Bufren: (...) *Os produtores organizam-se. A produção e a distribuição dos bens culturais são regulamentadas, são baixadas leis e decretos-leis. Ortiz mostra bem esse controle: curiosamente, embora fossem censuradas peças, filmes, livros, não eram censurados o teatro, o cinema nem a indústria editorial. Pelo contrário eram incentivados. A repressão atinge o produto, mas não a produção de um modo geral. É interessante notar que o mercado e a produção cultural, inclusive das áreas privadas, também são controlados e censurados.* Segundo Leilah Bufren, o (...) *processo autoritário em termos políticos e culturais (...) engendrou o (...) crescimento do parque industrial (...) que estimulou a produção de bens relacionados com a indústria cultural, vinculada a esse tipo de favorecimento. Mas qualquer atividade cultural, mesmo beneficiada com o crescimento das estruturas físicas necessárias, por outro lado era atingida por um controle estrito das manifestações, exercido pelo governo autoritário.* BUFREM, op. cit., p. 49.

Capítulo 3

A eleição pelo *Jornal do Brasil* do autor Rubem Fonseca como símbolo da resistência das liberdades democráticas e sua relação com as posições políticas da imprensa nos anos de 1970

3.1 - A eleição de Rubem Fonseca como símbolo da resistência democrática

A grande imprensa após ter apoiado, de uma forma geral, o golpe de 1964 e passar por um período de subserviência aos desmandos da ditadura militar durante os anos de 1970, pouco a pouco foi percebendo as fissuras provocadas pela crise econômica e social nas estruturas do poder instaurado a partir de 1964. Aproveitando-se dessa realidade, no final dos anos de 1970, o *Jornal do Brasil*, a partir de certas posições de seu proprietário e dirigentes, impôs à ditadura lutas simbólicas através da denúncia de uma série de desmandos do regime. Lutas representativas do poder e dos interesses das novas composições de forças sociais que exigiam uma suposta redemocratização do país, mas que ao mesmo tempo não pretendiam abrir mão da condução desse processo.

Na base dessas lutas representativas, entre outras formas, estiveram os usos que o *Jornal do Brasil* passou a fazer da literatura a partir das representações que poderia conter contra o estado de coisas implantado pelos governos militares. Dentro dessas disputas entre imprensa e as classes dirigentes no poder no final dos anos de 1970, a produção literária que pouco a pouco foi sendo transformada em mercadoria, passou a ser utilizada também como representação possível dos interesses de uma imprensa que, apesar de sempre ambígua diante do poder, procurava mudar suas diretrizes políticas.

Assim, aproveitando-se de um acontecimento marcante na carreira do escritor Rubem Fonseca, ou seja, da censura ao seu livro *Feliz Ano Novo* no final de 1976, o *Jornal do Brasil* encamparia a defesa dessa obra e de seu autor contra a ditadura. Em pelo menos seis extensas reportagens durante o final dos anos de 1970, esse jornal procurou realizar a defesa da obra, bem como procurou dar sustentação às ações do autor contra os desmandos do regime. Sendo que essa defesa acabou por incorporar certas posições e disposições que não se colocaram como estranhas às variações dos interesses tanto de parte das elites culturais como da grande imprensa diante do poder instaurado a partir de 1964.

Dessa forma, utilizando-se da censura como maneira de gerar repercussão nos meios progressistas - dentro de um período de distensão – que passaram a criticar os desmandos do governo Geisel, o jornal manipulou uma série de personalidades no sentido de a partir de seus discursos construir uma imagem do autor e de sua literatura como símbolo da resistência democrática. Concomitantemente, porém, o *Jornal do Brasil* procurou justificar o comportamento arredo do escritor junto ao público, que, avesso ao debate, indiretamente dificultou a construção dessa imagem democrática do autor. Tanto a construção de uma imagem democrática como a tolerância com seu silêncio, longe de terem se constituído como algo desprovido de intenções, equivaleram a certos interesses objetivos da imprensa na utilização política do campo literário.

Nesse sentido, percebemos, como no final da década de 1970, apesar de ter imposto um discurso de defesa da democracia a partir da polêmica em torno da censura ao livro de Rubem Fonseca, o *Jornal do Brasil* elegeu um homem como símbolo da resistência democrática, que, assim como parte da imprensa, também havia apoiado a situação imposta a partir de 1964. Fato que nos fez perceber que a sua escolha, representou, à revelia das intenções professadas por esse órgão da imprensa, como também pelas personalidades que o defenderam, a revelação de relações objetivas que se configurariam dentro daquilo que Pierre Bourdieu afirmou como sendo um caso possível da formação de uma posição de classe em teoria⁹³. Sobretudo, se percebermos que, assim como o jornal, as várias personalidades envolvidas jamais questionaram as intenções por detrás do silêncio do autor, mesmo em um momento crítico de sua carreira, e muito menos o chamaram para um debate.

Veremos, então, como um órgão da imprensa, influente como o *Jornal do Brasil*, foi capaz de manipular a construção de uma imagem classista em teoria do escritor Rubem Fonseca, enquanto representação dos interesses de parte de setores dominantes que, descontentes com os rumos do regime que haviam ajudado a instaurar, tentaram desestabilizar o poder dos militares por não mais corresponder aos seus interesses de classe.

⁹³ Segundo Bourdieu, dentro dessa perspectiva de análise das classes sociais o espaço social passa a ser construído de acordo com as posições que os agentes ocupam nesse espaço de acordo com os capitais econômicos e culturais que possuem. Assim de acordo com esse autor: (...) *Segue-se que os agentes têm tanto mais em comum quanto mais próximos estejam nessas duas dimensões, e tanto menos quanto mais distantes estejam nelas. A existência de classes, na teoria e sobretudo na realidade, cada um sabe disso por experiência, é uma alvo de lutas. E é aí que reside o principal obstáculo e à solução (porque há uma solução...) do problema das classes sociais. É necessário, portanto, aceitar ou afirmar a existência de classes? Não. As classes sociais não existem (ainda que o trabalho político orientado pela teoria de Marx possa ter contribuído, em alguns casos, para torná-las existentes, ao menos através de instâncias de mobilização e dos representantes). O que existe é um espaço social, um espaço de diferenças, no qual as classes existem de algum modo em estado virtual, pontilhadas, não como um dado, mas como algo que se trata de fazer.* BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas:** sobre a teoria da ação social. São Paulo: Papirus, 1996, p. 19, 26 e 27.

Antes, porém, vejamos como se encontraram as relações entre a imprensa e o poder nos anos da ditadura, para percebermos até onde essas relações se fizeram presentes nos interesses do *Jornal do Brasil* em se utilizar da construção de uma imagem democrática do escritor Rubem Fonseca no final dos anos de 1970.

3.2 – Imprensa e poder nos anos de 1960 e 1970

É imperioso que os jornalistas fiquem cientes de que sua função de informar livremente (ao público) se opõe frontalmente aos interesses econômicos, políticos e ideológicos dos donos dos meios de comunicação, vinculados aos grupos dominantes da sociedade, embora em alguns casos eles até possam parecer semelhantes. Tal contradição com o proprietário existe tanto no que diz respeito à função do jornalista de informar (oposto à censura pelo dono) quanto à posição do jornalista como trabalhador assalariado.⁹⁴

Segundo Bernardo Kucinski, após o golpe de 1964, a grande imprensa regressaria a funções estritamente mercantis. Jornais que haviam se destacado no combate ao populismo de governos como o de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek e que haviam formado junto com os militares um poder paralelo⁹⁵, pouco a pouco passaram por mudanças nesse tipo de papel social que haviam assumido. Isso se deu devido ao fato de terem delegado ao Estado autoritário a incumbência da defesa sobretudo dos interesses de seus proprietários. Jornais que até então haviam se destacado pela defesa de posições liberais claras, como o *Estado de São Paulo*, transformaram-se em meros vendedores de notícias e espaços para a publicidade⁹⁶.

De acordo com Kucinski:

Com o golpe havia se completado um processo de ocupação direta do Estado pelas classes proprietárias que vinha desde o governo Kubitschek, quando foram criados grupos executivos, com quadros do próprio empresariado, para elaborar as normas e as políticas de cada grande setor da economia. Ao mesmo tempo em que se acentuou seu caráter classista, o Estado assumiu-se como condutor de um processo excludente das massas e silenciador das oposições. Nesse Estado assim privatizado, as desavenças entre facções políticas ou econômicas no bloco do poder eram resolvidas nos corredores palacianos, exatamente como nos regimes absolutistas, tornando

⁹⁴ SMITH, Anne Marie. **Um acordo forçado**: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 171.

⁹⁵ Poder paralelo revelado através da chamada República do Galeão que se colocou não só como uma das causas principais do suicídio de Vargas, como também do desenvolvimento de um ativismo que ajudou na promoção do golpe de 1964. KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**: Nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1991. p. XXII.

⁹⁶ Idem, ibidem, 1991, p. XXII.

dispensável a esfera pública burguesa como espaço de confronto entre interesses de classe e necessidades do Estado.⁹⁷

O enorme poder desse Estado privatizado sobre o processo de acumulação, “resultou num realinhamento” das esferas pública e privada, assim como na reestruturação dos mecanismos ideológicos institucionais que ligavam essas duas esferas”. Enquanto recuam os jornais, é acionado como mecanismo de persuasão ideológica dominante o padrão GLOBO de televisão. “Os jornais diários não aumentaram significativamente a tiragem... não conseguiram atingir um equilíbrio financeiro capaz de propiciar a independência editorial.” Passa pelo Estado, pelos seus subsídios, empréstimos favorecidos, verbas publicitárias e isenções fiscais, e não pela esfera pública e seus leitores, o processo de acumulação da empresa jornalística brasileira nos anos 70.⁹⁸

Nessas condições, os jornais perceberiam restrições ainda maiores em relação ao seu público leitor, que muitas vezes puderam ser aferidas quando os próprios leitores acabaram por se transformar em protagonistas das notícias. Fenômeno que denunciou o nível de elitismo presente em uma sociedade em que valores oligárquicos foram assimilados, não só por parte da burguesia mas também pelos proprietários de jornais para a manutenção de seus interesses privados. Através da concordância dos proprietários dos jornais, o controle da grande imprensa pelos governos da ditadura criaria uma estrutura política silenciadora das oposições em relação ao modelo de modernização social conservadora. Modelo esse que, ao concentrar riquezas, fez com que a grande imprensa também tirasse vantagem do mesmo. Desapareceram a essa época muitos jornais, concentrando-se, concomitantemente em um número cada vez menor de grandes empresas jornalísticas lideradas por famílias tradicionais, o poder sobre o mercado no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970.

Diante, então, dessa modernização conservadora, de acordo com Kucinski, além da diminuição nos anos de 1960 do número de exemplares vendidos, ocorreria o fechamento de jornais, ao mesmo tempo em que modernas técnicas de gerenciamento e marketing adotadas, não só levaram a uma aceleração de um processo de perda de poder e influência dos jornalistas através de seu assalariamento, mas também a uma mudança nos hábitos dos profissionais da imprensa. Hábitos que até então se revelavam em uma certa cultura de desprendimento desses profissionais com relação ao salário. Desprendimento que antes estivera relacionado às satisfações advindas das aspirações intelectuais, do gosto pela literatura e do apego à determinadas ideologias. Processos, esses, que puderam ser percebidos nos projetos implementados por periódicos como o *Jornal da Tarde*, bem como nas

⁹⁷ Idem, ibidem, p. XXIII

⁹⁸ Idem, ibidem, p. XXIII

publicações realizadas pela Editora Abril, sobretudo com relação à revista *Veja*⁹⁹, e que obtiveram sucesso mediante a perda de influência dos principais jornalistas em troca de salários mais altos¹⁰⁰.

(...) Assim, o assalariamento se consolidou como relação de trabalho no jornalismo brasileiro, no âmbito da modernização silenciadora e da legislação autoritária de 1968, que instituiu a obrigatoriedade do diploma para jornalismo e seu registro no Ministério do Trabalho. E nas redações mais atrasadas, ou provincianas, exacerbou-se o mandonismo e o favoritismo, em decorrência das relações privilegiadas entre empresas e o Estado, da eliminação da estabilidade no emprego, com a introdução do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), da repressão aos sindicatos e da perda de importância relativa do público leitor. No interior de cada empresa de comunicação o jornalista deixou de ser sujeito, mesmo minimamente. Tornou-se objeto do arbítrio, despojado de autonomia intelectual. Essa especificidade do modo de produção intelectual da imprensa brasileira sob a ditadura assumiu forma acabada após o AI-5, de dezembro de 1968.¹⁰¹

A imprensa, ao acatar as regras do jogo de uma modernização conservadora a partir das relações objetivas que seus proprietários estabeleceram com o Estado autoritário, faria reverberar nos vários campos de sua atuação jornalística esses mesmos interesses, inclusive no campo da cultura. Situação, que, como vimos, passaria a ser possível devido ao assalariamento dos jornalistas. Por outro lado, essa situação estaria longe de ser suficiente para explicar os novos usos que a imprensa e os jornalistas passaram a fazer da cultura e em especial da literatura. Kucinski nos demonstra que concomitantemente ao engendramento da figura de um jornalista dependente, este, por outro lado, enquanto um agente ativo, incorporaria disposições diante das relações da imprensa com uma sociedade de massas nos anos de 1970, em que passaria a desprezar, no tocante à cultura nas páginas dos jornais, seus aspectos ideológicos, contribuindo, assim, para sua mercadificação na imprensa.¹⁰²

⁹⁹ Essa realidade em revistas como *Veja*, fez com que certos jornalistas ao assumirem a crítica literária enquanto contratados privilegiados, para fazerem jus ao prestígio alcançado junto a imprensa, realizassem análises superficiais e sensacionalistas sobre obras e autores com vistas aos interesses do mercado editorial.

¹⁰⁰ KUCINSKI, op. cit., p. XXIV.

¹⁰¹ Idem, ibidem, p. XXIV

¹⁰² Pudemos notar no capítulo anterior como muitos jornalistas embora tivessem uma certa formação no campo da crítica literária, passaram a explorar a literatura de forma sensacionalista, ou, por outro lado, a explorar fofocas em torno de autores. Tudo isso como forma de tentarem transformar a literatura em entretenimento, como forma também de atrair um público menos ideologizado para as páginas de jornais e revistas. Temos como exemplos nesse sentido, Zuenir Ventura, Norma Couri, entre outros.

3.3 - Da imprensa acomodada a imprensa que passou a reagir

Nesse contexto em que a imprensa passou, por um lado, a se beneficiar do regime em termos econômicos, e, por outro, a procurar se inserir nas novas formas de exploração da cultura como mercadoria nas páginas dos jornais, a maioria dos meios de comunicação impressos se acomodariam em seus respectivos papéis sociais de denúncia dos desmandos do poder pelo menos até meados da década de 1970.

Mesmo em um ambiente de degradação econômica a partir de 1974, apesar de o governo Geisel ter anunciado um projeto de “distensão” lento e gradual para o restabelecimento das liberdades democráticas¹⁰³, em verdade, o que se presenciou, por vários setores sociais que combatiam a ditadura, foi um certo recrudescimento da censura.

Segundo Bernardo Kucinski, até 1975:

(...) Acomodada, a maior parte da grande imprensa não avaliou a escala da crise. Com exceção da revista *VISÃO*, de *A GAZETA MERCANTIL*, e de algum veículo regional, como *FOLHA DA MANHÃ*, de Porto Alegre, a grande imprensa havia perdido o senso crítico¹⁰⁴.

Acomodação essa que garantiria o não desafio de um dos preceitos fundamentais que segundo Maria Aparecida de Aquino esteve nos planos de distensão dos militares:(...) *Não estava prevista nos planos de uma distensão ‘consentida’ a participação de setores da sociedade que contribuíssem para o redimensionamento do projeto dos militares.*¹⁰⁵

Assim, a imprensa acatou, de uma forma geral dentro desse processo, aquilo que Aquino, ao analisar as formas das censuras impostas, concluiu como sendo um dos seus principais objetivos:

(...) ocultar ao público leitor, através da permissão apenas da difusão de um discurso harmônico de um lado e igualitário de outro, parte do que se dava no âmbito da produção das condições materiais de existência: a violência das contradições entre os interesses de camadas antagônicas e a opção por objetivos minoritários geradores

¹⁰³ Segundo Bernardo Kucinski: (...) *Entre fechar mais o regime, ampliando a dimensão política da crise e socializar as responsabilidades, a facção “castelista” dominante na cúpula militar, optou pelo segundo caminho. Nascia, assim, a proposta de distensão política do general Geisel e de seu braço direito, o general Golbery do Couto e Silva, um dos articuladores do golpe de 1964 e criador do Sistema Nacional de Informações (SNI). Isso teve a ver com uma saída gradual e controlada do regime autoritário, que levaria a médio prazo a quebra do monopólio da oposição pelo MDB e, dessa forma, o gradativo abrandamento dos controles sobre as atividades políticas com a permissão da participação de outras oposições de esquerda e o fim da censura prévia que se abateu sobre os meios de comunicação. A longo prazo haveria a substituição da coerção física e a adoção de mecanismos de dominação ideológica, que seria necessária para o controle da oposição de massa.* KUCINSKI, op. cit., p. 57.

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p. 55.

¹⁰⁵ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado.** (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999, p. 240.

de desigualdades e injustiças sociais. Assim se disseminam interesses particulares, como se representassem objetivos de todo o corpo social.¹⁰⁶

Entretanto, após a morte do jornalista Wladimir Herzog em dezembro de 1975, aos poucos passou a entrar em crise o padrão complacente da grande imprensa com a política de distensão dos militares. Revoltados, muitos jornalistas protestaram inicialmente de forma hesitante e tímida. Porém, as manifestações cresceram e acabaram por envolver personalidades políticas tanto de posições ao centro como também daqueles que defendiam posições conservadoras. Assim, tendo-se como mártir um jornalista: (...) *a crise política assume a forma manifesta de uma crise do espaço público, das liberdades públicas e individuais, do direito de expressão das elites, dos intelectuais e dos profissionais liberais e principalmente jornalistas*¹⁰⁷.

Com isso, segundo Bernardo Kucinski, a partir de 1976, a imprensa alternativa aos poucos foi perdendo o monopólio da crítica da ditadura militar para a grande imprensa. Revistas como *Isto é* e o jornal *Folha de S.Paulo* apropriaram-se do padrão alternativo, porém, operando-o com mais recursos e eficácia. Assuntos até então tratados somente pela imprensa alternativa, acabaram por ser encampados pela grande imprensa. *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* lançaram suplementos muito parecidos com os tablóides da imprensa alternativa.

Assim, aproveitando-se de uma abertura política incipiente, a *Folha de S.Paulo*, como exemplo, lançava mão de uma linha editorial menos complacente com a ditadura. Esse novo projeto da *Folha*, em 1978, idealizado em um primeiro momento por Cláudio Abramo, ao se inspirar na experiência de jornais alternativos, possuiu até mesmo uma proposta de plataforma política:

“... a organização de um regime democrático que assegure a estrita observação dos direitos do homem e do cidadão e que atenda aos interesses da maioria da população, por meio da participação política de todos os setores da sociedade e de todas as tendências de opinião... a liberdade de informação, compreendida como direito de todos terem acesso ao conhecimento dos fatos e das idéias... o fortalecimento dos organismos da sociedade civil... a distribuição de renda nacional, prioritariamente por via tributária... o apoio à livre iniciativa econômica com prioridade para o capital nacional (o privado ou estatal) sobre o capital estrangeiro... a submissão de toda economia ao interesse social... a preservação da identidade cultural brasileira...”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Idem, ibidem, p. 243.

¹⁰⁷ KUCINSKI, op. cit., p. 59.

¹⁰⁸ Idem, ibidem, p. 125 e 126.

Observamos, porém, que a ocultação como forma de manifestação da incorporação de disposições da imprensa diante do poder dos militares continuou em curso mesmo nesse momento de reação da imprensa. Isso devido ao fato de, mesmo em um momento de reação política, a imprensa se colocar de forma ambígua não só diante do poder, mas também de seu público. Posição revelada não só por causa de seus interesses econômicos de sobrevivência em relação à ditadura, mas também devido às novas formas, como mostramos acima, com que os jornalistas passaram a encarar a exploração da cultura e da literatura, de um lado, através de sua mercadificação, e de outro, através de sua utilização como forma de travar lutas simbólicas contra a ditadura, ao transformar certos autores e artistas em mártires, em um momento de distensão política.

Assim, nesse ambiente entre relações institucionais com o regime e de exploração da cultura em termos capitalistas, em 1977, a imprensa representada pelo *Jornal do Brasil*, a partir de suas intenções em desestabilizar a repressão do governo Geisel, se aproveitaria da censura ao livro *Feliz Ano Novo* e se lançaria em uma cruzada de defesa do autor. Mas essa cruzada, antes de só visar a defesa do escritor, fazia parte das estratégias do jornal em combater os desmandos do governo de acordo com certos objetivos de seus principais dirigentes. Dessa forma, vejamos como se encontrou o *Jornal do Brasil* e seus interesses ante o regime, para podermos entender como as disposições por detrás da defesa e da construção da imagem do escritor Rubem Fonseca relacionaram-se com esses mesmos interesses.

3.4 – As posições ambíguas do proprietário do *Jornal do Brasil*, Nascimento Brito, entre 1976 e 1977

Anne-Marie Smith, em seu livro *Um acordo forçado*, ao analisar a auto representação que a imprensa possuía dela mesma, ressaltou-nos como Manuel Francisco do Nascimento Brito¹⁰⁹ – em um período imediatamente anterior à reação do *Jornal do Brasil* aos desmandos da censura através da defesa de Rubem Fonseca – sempre procurou impor ao *Jornal do Brasil* suas posições liberais afinadas com o *status quo*¹¹⁰. Assim, de acordo com essa autora, Brito

¹⁰⁹ Enquanto um dos representantes das classes proprietárias dos principais veículos da grande imprensa.

¹¹⁰ SMITH, op. cit, p. 53.

em entrevista em 1976 à revista *Visão* afirmou de forma categórica suas posições em relação ao periódico dentro das seguintes características:

“um jornal que defende a iniciativa privada, tem tendências liberais e inclinação conservadora; (...) um jornal que acredita na força das idéias e não nas idéias de força. (...) Enfim, nós não acreditamos em socialismo sem ditadura nem em capitalismo sem democracia”.¹¹¹

Dessa forma, a partir de tais posições, o diário carioca deveria possuir tendência no sentido de influenciar as classes dominantes fossem elas ligadas aos setores políticos, econômicos ou culturais. De acordo com o próprio Nascimento Brito, citado por Smith, o jornal deveria (...) *ter uma circulação não entre as massas, mas entre os prestigiados*.¹¹²

Smith, então, para reforçar como essas posições poderiam se mostrar no *Jornal do Brasil*, procurou demonstrar como Brito transferiu para o periódico a auto-representação de suas posições com relação à ditadura militar e que o fez afirmar em 1976: (...) “*Nunca tivemos a plasticidade que certos donos de jornal têm. Eu conheço o jogo, compreende? Só que eu nunca quis jogá-lo*”. Afirmação, que, segundo Anne-Marie Smith, teria feito em alusão ao seu arqui-rival Roberto Marinho dono do jornal *O Globo*¹¹³.

Perceberemos mais à frente, como essas posições elitistas de Nascimento Brito estiveram presentes na reação do *Jornal do Brasil* à censura de *Feliz Ano Novo*, sobretudo se atentarmos como essas posições se incorporaram à eleição de um autor da elite enquanto mártir da própria elite.

Entenderemos também como a eleição de Rubem Fonseca incorporou uma outra postura do dono do jornal em termos de sua política elitista: o respeito do periódico ao silêncio do autor e à significação que poderia conter como forma de encobertamento das relações passadas do escritor com a ditadura, como pudemos perceber no primeiro capítulo.

Assim, veremos que, da mesma forma que o autor representaria a luta contra a censura, que não mais seria aceita pelos meios de comunicação impressos, por outro lado, a tolerância com seu silêncio relacionou-se com o fato de que seu questionamento colocaria em xeque o próprio autor, enquanto representação da resistência contra a censura. Além disso, a aceitação de seu silêncio na imprensa representou, àquela altura, a convivência com os *habitus* de muitos agentes das classes privilegiadas, entre eles os proprietários da imprensa, em também verem respeitados seus respectivos direitos individualistas de agirem de forma

¹¹¹ Idem, ibidem, p. 51

¹¹² Idem, ibidem, p. 51.

¹¹³ Idem, ibidem, p. 172.

encoberta, os quais, assim como o autor, também repartiram relações objetivas com o poder do Estado ditatorial.

Vejamos, então, como essas representações na imprensa sobre o autor Rubem Fonseca diante de sua situação ante a censura incorporaram à época as formas de agir e pensar de certos membros da classe dominante, como Nascimento Brito.

Ao analisarmos a estrutura hierárquica dentro do *Jornal do Brasil*, percebemos o quanto as posições de Nascimento Brito, àquela altura, assim como a de vários agentes-chave da ditadura, determinaram o que seria ou não publicado, e a forma como seria publicado.

Se Anne Smith nos demonstrou como Nascimento Brito, enquanto dono de um grande jornal, pôde influenciá-lo a partir de suas posições, por outro lado, Élio Gaspari, em trabalho recente intitulado *A ditadura Encurralada*, ao procurar demonstrar como as articulações de Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva foram pouco a pouco sendo minadas por certos setores das elites, nos revelou uma outra impressão de Nascimento Brito. À revelia da auto-representação que Brito tentou impor quando de sua entrevista em agosto de 1976 à *Visão* e mostrada por Smith, o dono do jornal foi mostrado por Gaspari como tendo possuído uma postura ambígua quando tratou de defender seus interesses próprios bem como os do *Jornal do Brasil*.

Na tendência, então, de afirmar postura de que não possuiria a mesma plasticidade que os donos de outros jornais, Nascimento Brito ao permitir que seu jornal publicasse matérias como a que realizou quando da crítica a censura ao livro de Rubem Fonseca, como veremos mais a frente, muitas vezes precisou recuar diante do poder da ditadura e nesse sentido teve pulso forte. E, assim, pouco tempo depois de afirmar que não possuiria a mesma plasticidade de certos donos de jornais, em setembro de 1976 Nascimento Brito recuaria diante da pressão do regime a partir de matérias que desagradavam os censores.

Nas palavras de Gaspari:

Com o beneplácito de Geisel, o chefe do Gabinete Militar avançara sobre a jurisdição do general da Casa Civil, assumindo funções de interlocutor do governo com os donos de órgãos de comunicação. Não era pouca coisa. Golbery transformara suas relações com a imprensa num poderoso instrumento político. Ao contrário da lenda que gostava de propagar, era acessível e loquaz. Conversava com inúmeros jornalistas que lhe pediam audiência, desde que aceitassem as regras de seu jogo: não podiam citá-lo nem atribuir o que dele ouviam a “fontes” do governo, do palácio ou fosse lá de onde fossem.

Hugo de Abreu recebeu quase todos os donos de jornais. Em alguns casos concordou que designassem interlocutores para conversas mais frequentes. Oficial vívido na tropa, procurou enquadrar numa moldura lógica, hierárquica e disciplinada as relações do Planalto com empresas proprietárias de meios de comunicação. Sua intervenção no *Jornal do Brasil* está documentada. Foi uma ofensiva intimidadora. Num primeiro lance, Geisel determinou a suspensão de toda a publicidade oficial

que se dava à organização. O dreno equivalia a 5% do faturamento, num ano em que o periódico esperava conseguir uma margem de lucro de 3%. Em seguida, impôs o general como negociador do governo.

Numa reunião que durou duas horas e meia, Manuel Francisco do Nascimento Brito, dono do *JB*, ouviu do chefe do Gabinete Militar que o jornal estava no limite da subversão. Mencionou a “consideração do governo”, lembrando-lhe a concessão recente de isenção tributária para a compra de máquinas no exterior.

Narrando a conversa a Geisel, contou: “Para encerrar, disse a ele, textualmente: ‘Considero, hoje, o *JB* como inimigo. Gostaria de poder considerá-lo amigo’. Respondeu-me estar certo de que tal iria acontecer”.

O general não queria se queixar. Queria controle. Informou a Nascimento Brito que o Gabinete Militar monitoraria o jornal e que um coronel “ligar-se-ia com ele sobre qualquer coisa que julgássemos conveniente”. De volta ao Rio, Nascimento Brito recomendou aos seus colaboradores: “Vamos baixar os flaps”.¹¹⁴

Assim, a investida do *Jornal do Brasil* contra o governo, em janeiro de 1977, na defesa de Rubem Fonseca contra a censura, representou novamente uma situação de reação desse periódico em que as posições de seu proprietário foram incorporadas indiretamente. Pois, mais do que se colocar contra o regime, essa ofensiva se colocou contra o governo. Dessa forma, apesar de Nascimento Brito ter recuado no final de 1976, suas posições novamente se fariam representar através da forma como seriam compostas matérias, como a que procurou defender Rubem Fonseca, fato que demonstraremos mais à frente. Nelas o jornal reagiria contra o governo, manobrando as opiniões de várias personalidades, ao mesmo tempo em que procurou a partir da jornalista que realizou a matéria abster-se de emitir opinião sobre a censura. Formas de manobrar que, como falamos, representariam a incorporação dos modos de atuar de Nascimento Brito, porque, ao mesmo tempo em que procurava atingir o governo, Brito contava com o apoio de todo um *stablishment* dentro do próprio governo, bem como de articulações paralelas que realizou junto a setores que desejavam tomar o poder do Estado após a sucessão de Geisel.¹¹⁵

Formas de manobrar de Nascimento Brito percebidas por nós a partir de Gaspari:

Hugo de Abreu concebera um sistema inepto de censura. Exercitou seu poder obtendo editoriais favoráveis ao governo, mas escaparam-lhe entre os dedos notícias que acabaram por exasperá-lo. (Num exemplo desse desequilíbrio, ele podia conseguir que um jornal fizesse um editorial contra a linguagem de alguns deputados do MDB, mas não podia impor uma norma pela qual não se publicariam trechos de discursos desses mesmos deputados.) Em janeiro, o general sugeriu a Geisel um pacote de “medidas contra o jornal do Brasil”. Lamentou a “absoluta falta de escrupúlos” Nascimento Brito e arquitetou um ataque progressivo. Iria da suspensão do crédito e da radicalização do corte da publicidade oficial à pressão sobre anunciantes privados, passando por uma devassa fiscal e pelo descredenciamento em órgãos governamentais de todos os jornalistas do *JB*.

¹¹⁴ GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras., 2003, p. 402.

¹¹⁵ E isso, sobretudo, se atentarmos que no dia 3 de janeiro, ou seja, a dezesseis dias da publicação da matéria contra a censura do livro *Feliz Ano Novo*, o braço direito de Geisel na repressão à imprensa, o General Hugo de Abreu, ao perceber o quanto Nascimento Brito possuía um comportamento ambíguo diante da censura, encaminhou a Geisel um pacote de medidas contra o *Jornal do Brasil*. Idem, *ibidem*, 2003, p. 402.

Finalmente cogitava a hipótese de abrir um processo, amparado na Lei de Segurança Nacional, que colocasse o periódico sob intervenção.

Em apenas quatro meses, lidando com o astucioso dono do jornal, Hugo Abreu revelara-se um negociador crispado no método e anacrônico nos objetivos. Propunha uma ofensiva típica dos manuais militares, inviável no quadro político da ocasião. O desfecho intervencionista era um absurdo. Só tivera similar durante o Estado Novo, quando Getúlio Vargas confiscara a propriedade d' *O Estado de S. Paulo* à família Mesquita. Além disso, o general não tinha retaguarda. Golbery continuava conversando com jornalistas do *JB*, Mario Henrique Simonsen mantivera intactas suas relações com a cúpula do jornal, e o presidente da Eletrobrás, Antônio Carlos Magalhães, recusara-se a cumprir a primeira ordem de boicote publicitário. Se isso fosse pouco, Nascimento Brito tornara-se um interlocutor de Sylvio Frota.¹¹⁶

Percebemos através de Gaspari e Anne Smith, como Nascimento Brito, adiante do *Jornal do Brasil*, possuía nítida consciência de seu poder de manobrar a partir de certas matérias a opinião contra ou favor dos interesses do governo, ao mesmo tempo de dispor de setores que poderiam, não só lhe dar proteção dentro do governo, mas também lhe reverter futuras benesses, uma vez que ascendessem ao poder após a sucessão presidencial, como foi o caso de suas ligações com o general Sylvio Frota, que desejava desestabilizar o poder de Geisel.

Segundo Gaspari, essas relações de Nascimento Brito com as forças políticas ligadas a Sylvio Frota foram detectadas por Armando Falcão, Ministro da Justiça de Geisel, como tendo sido iniciadas em 1975. Homem que havia censurado Rubem Fonseca, Falcão relatou o fato a Heitor Ferreira, Chefe da Casa Civil, como forma de se mostrar fiel a Geisel. As manobras de Nascimento Brito junto a Sylvio Frota relacionar-se-iam a uma suposta vingança do proprietário do *Jornal do Brasil* em relação a Geisel, já que o interesse de Nascimento Brito para com a candidatura de Sylvio Frota à Presidência da República teria levado o jornalista a Paris em fins de 1975 para um encontro com Delfim Neto. Nesse encontro, teria sido sugerido que uma nova ordem poderia reservar a Brito o governo de São Paulo, possibilidade de ascensão ao poder que lhe havia sido negada pelo presidente Geisel por ocasião de sua eleição.

Assim, apesar de Smith nos mostrar que Brito nunca teria querido “jogar o jogo”, segundo Gaspari, Nascimento Brito envolveu-se nas manobras para sucessão do presidente Ernesto Geisel. De acordo com citações desse autor, entre 1976 e 1977, Nascimento Brito realizou vários encontros com o general Sylvio Frota, ministro do Exército de Geisel¹¹⁷, que articulava sua candidatura nos bastidores do poder com várias forças políticas da época. Em um dos encontros que essas manobras acabaram por exigir, o próprio Brito afirmaria que

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 402 e 403.

Frota, além de declarar-se candidato, teria convidado-lhe para o Ministério das Relações Exteriores¹¹⁸.

A partir dessas disposições variadas com o poder, nos anos de 1976 e 1977, apesar de estar sob a pressão do governo Geisel, e ter cedido às manobras realizadas por Hugo Abreu, Élio Gaspari nos mostra em seu livro *A Ditadura Encurralada*, que Nascimento Brito, tanto a partir de sua experiência como dono de jornal, como através de suas relações políticas com certos setores do governo, como demonstramos acima, acabou por possuir margem de manobra diante dos censores.

Vemos, dessa forma, que proprietários de jornais como Nascimento Brito, apesar das posições a favor de uma maior abertura política, não deixaram, enquanto fração da classe dominante, de se utilizar do poder de seus jornais para ajustarem as possíveis desavenças momentâneas que poderiam colocar em perigo os benefícios financeiros e econômicos conquistados ao terem apoiado, como mostramos acima, um Estado com caráter classista acentuado instalado a partir de 1964¹¹⁹.

Mas como as posições ambíguas de Nascimento Brito, enquanto um dos dirigentes do *Jornal do Brasil*, estiveram representadas quando o periódico se dispôs a travar uma série de lutas simbólicas contra a ditadura e ao criar polêmica em torno da censura ao livro *Feliz Ano Novo* a partir de janeiro de 1977?

É o que passaremos a analisar em seguida.

¹¹⁷ Um desses encontros foi denunciado pelo ministro da justiça Armando Falcão ao presidente Geisel através de um lembrete secreto, que, segundo Élio Gaspari, teria gerado a reação de Heitor Ferreira Idem, ibidem, p. 404.

¹¹⁸ Armando Falcão relataria a Heitor Ferreira que o interesse de Nascimento Brito para com a candidatura de Silvio Frota teria levado o jornalista a Paris em fins de 1975 para um encontro com Delfim Neto. Nesse encontro teria sido sugerido que uma nova ordem poderia reservar a Brito o governo de São Paulo que havia sido negado pelo presidente Geisel em ocasião de sua eleição. Idem, ibidem, p. 414.

¹¹⁹ Segundo Sérgio Miceli, essas relações entre o poder e os proprietários de jornais, ou seja, entre momentos de apoio explícito da imprensa a um governo que se coloca como situação, ou a atuação da imprensa enquanto oposição para novamente alcançar o poder, há muito tempo acontecem no Brasil: (...) *O controle dos jornais constituía um dos principais móveis da luta em que estavam envolvidas as diversas facções oligárquicas. Um jornal era forçosamente o porta-voz de grupos oligárquicos, seja daqueles que estavam no poder (a "situação"), seja daqueles que momentaneamente excluídos do poder. Tal vínculo aparece de modo explícito nos inúmeros relatos que mostram presidentes da República envolvidos em manobras visando submeter a imprensa aos interesses políticos da facção a que pertenciam: negociatas para a aquisição de jornais, utilização de "testas-de-ferro", concessão de subvenções especiais, favores e prebendas de toda ordem que eram*

3.4.1 - Os esforços do *Jornal do Brasil* para manter sua independência editorial contra as pressões do governo Geisel

Anne-Marie Smith, ao procurar em seu livro *Um acordo forçado* desenvolver a idéia de como nos anos de 1968 a 1978 a imprensa possuiu um comportamento ambíguo diante da censura, através do processo a que chamou de consentimento cotidiano, bem como das modalidades diárias de sua inércia, foi capaz de nos revelar como certos condicionamentos sociais ditaram as posições e disposições da imprensa frente ao poder.

Seria nesse sentido, então, que também, segundo essa autora, nos anos de 1969 a 1973, o *Jornal do Brasil* incorporou-se ao que ficou conhecido como o processo de “autocensura” como forma de garantir sua integridade enquanto empresa jornalística frente ao Estado, ao mesmo tempo em que possuiu nesse mesmo período uma grande quantidade de publicidade oficial em suas páginas. Assim, se as proibições através de bilhetes foram a partir de 1974 reduzindo-se substancialmente com a subida de Geisel ao poder, a partir de sua intenção em implantar uma abertura política, não se pode dizer o mesmo sobre suas disposições em cercear a imprensa. Outros meios como as auditorias e o boicote por parte do governo com relação aos seus gastos publicitários foram adotados como forma de punir os jornais que se manifestassem em desacordo com os seus interesses. Nesse contexto, se encontrou entre 1976 e 1978 o *Jornal do Brasil*, sendo que ora procurou bater forte no governo através de reportagens contrárias à imagem do regime, ora procurou recuar devido aos interesses econômicos ligados ao governo.

Exemplar dessa situação vemos quando Anne Smith procurou demonstrar como Walder de Góes, um dos principais dirigentes do *Jornal do Brasil* à essa época, comandou as posturas do jornal em torno das matérias relativas aos acordos nucleares entre o Brasil e os EUA. Ao mesmo tempo em que nos editoriais o jornal mostrava-se contrário ao sigilo dos acordos - devido ao fato de contrariarem a abertura política em marcha, como também colocarem em dúvida a aplicação de investimentos federais em atividades nucleares (posição que desagradava em muito o governo) -, por outro lado, o periódico se colocou a favor da cooperação com os EUA.

concedidos aos polígrafos mais apreciados pelo público, etc. MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha**: um estudo clínico dos anatolianos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 73.

Nesse período, controlavam diretamente os jornais não só o assessor de imprensa do presidente, mas o Ministério da Justiça e o Gabinete Militar chefiado pelo general Hugo de Abreu, como já demonstramos, que fazia parte da linha dura do exército.

Segundo Anne-Marie Smith, Hugo de Abreu lia e marcava com um lápis tudo aquilo que o desagradava no *Jornal do Brasil*, que, por sua vez, era remetido ao responsável pelas relações com o governo, o supervisor Walder de Góes¹²⁰.

Ao longo de 1977 o governo reclamou mas o *Jornal do Brasil* persistiu. Naquele tempo, observou Góes, o jornal estava especialmente comprometido com a proteção de sua integridade editorial. Por isso, 1977 foi um ano muito crítico nas relações entre o governo e o *Jornal do Brasil*. Havia um clima de confronto: “Eles insistiam, nós resistíamos. De tal forma que, em 1978, eles decidiram adotar uma terapia mais drástica”.¹²¹

Diante desse quadro, Smith mostrou que Manuel Francisco de Nascimento Brito, proprietário do jornal, realizou várias reuniões com representantes do governo, sobretudo, com o ministro da Fazenda, Mário Henrique Simonsen. Porém, como os desentendimentos não se arrefeceram, Geisel imporia o nome de Hugo de Abreu como único interlocutor responsável pelo caso, apesar das tentativas de Nascimento Brito para que o general Golbery, chefe do Gabinete Civil e coordenador político do governo, assumisse essa atribuição. Diante dessas circunstâncias, as negociações mais rotineiras com o general Hugo de Abreu ficaram a cargo de Walder de Góes. Como as negociações não progrediam devido ao fato de o general não possuir, segundo Góes, sofisticação política necessária ao que poderia ser um entendimento mínimo entre a imprensa e o governo, Abreu finalmente conseguiu uma ordem de Geisel para que fosse suspensa a publicidade do governo no jornal.

Para Góes, isso significava um “bloqueio econômico”. Quaisquer entidades ligadas ao governo, inclusive as estatais, estavam proibidas de comprar espaço de anúncio nas páginas do *Jornal do Brasil*. Abreu enviou 200 mensagens por telex com a ordem para os ministérios, gabinetes e estatais. Naquela época, a taxa de lucro do jornal era de 5%, representando a publicidade oficial 15% de sua receita. O bloqueio provocou imediatamente uma queda de 10%.¹²²

¹²⁰ SMITH, op. cit., p. 79.

¹²¹ Idem, ibidem, p. 80. Muitas vezes a opinião dos jornais eram contidas, porém, muitas vezes seus interesses foram exprimidos por personalidades que ao emitirem suas opiniões indiretamente contribuíram para isso. Como poderemos perceber no caso das reportagens acerca da censura ao livro *Feliz Ano Novo, em que o Jornal do Brasil* ao mesmo tempo que se apropriou dos discursos das várias personalidades que se envolveram na condenação da censura, procurou explorar de forma sensacionalista esse fato.

¹²² Idem, ibidem, p. 80.

Anne Smith, para demonstrar o desfecho dessa situação, nos revela como Góes, ao encarar essa operação do governo enquanto uma operação de guerra, fez o jornal recuar devido a sua percepção de que o periódico, enquanto parte mais fraca do jogo, não sobreviveria aos ataques sucessivos do governo. Após 40 dias de negociações de Góes com Abreu, em que o jornal procurou abrandar sua linguagem, o bloqueio foi suspenso e novas mensagens, através de telex, foram enviados às instituições que faziam publicidade no jornal.

Dentro desse quadro de controle do general Hugo de Abreu, então, encontrou-se o *Jornal do Brasil* em parte de 1977 e 1978 até que o governo Geisel terminasse¹²³.

Mas como as posições ambíguas de Nascimento Brito e dos dirigentes do *Jornal do Brasil*¹²⁴ estariam representadas quando o periódico se dispôs a criar polêmica em torno da censura ao livro *Feliz Ano Novo* entre 1977 e 1980?

3.4.2 – A construção da imagem, no *Jornal do Brasil*, do escritor Rubem Fonseca, pela jornalista Danusia Barbara, de acordo com as novas formas de exploração do autor literário na imprensa, e a partir da manipulação dos discursos em torno da defesa do livro *Feliz Ano Novo* censurado em 1977

Vimos como as análises de Anne-Marie Smith apontaram o ano de 1977 como crucial em relação aos posicionamentos do *Jornal do Brasil*, através da figura de seu dirigente Valder de Góes, que procurou manter a integridade editorial do jornal ante os censores, como de seu proprietário, Nascimento Brito, ao dar suporte a essa integridade a partir de suas articulações políticas junto a certos setores do Estado.

Agora, porém, veremos, através de nossa análise sobre a matéria publicada em 19 de janeiro de 1977, na primeira página do Caderno B do *Jornal do Brasil*, sobre a censura à obra *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca, como as disposições desses dirigentes também se incorporaram a partir da forma como a jornalista Danusia Barbara posicionou, nessa seção do jornal, as opiniões de várias personalidades a respeito da imagem da literatura e do escritor

¹²³ Idem, ibidem, p. 81.

¹²⁴ Anne Smith demonstrou como a estrutura verticalizada de poder dentro do *Jornal do Brasil* foi responsável por uma grande influência de seu proprietário Nascimento Brito. Idem, ibidem, p. 144.

como forma de combater os desmandos da ditadura.¹²⁵ Mas perceberemos, também, como Barbara, através das novas incumbências do jornalista que passou a analisar, dentro do chamado repertório generalizado, as obras e os autores literários, a partir dos anos de 1970, sensacionalizou a censura à obra, bem como explorou as excentricidades do autor, enquanto homem pertencente às mesmas elites que o jornal deveria enaltecer, influenciar e mesmo subscrever suas formas de atuar publicamente, assim como intencionado por Nascimento Brito. Construção que sintetizou uma imagem do autor, enquanto membro da elite cultural, que, a partir de seu modo de vida, estava sendo injustiçado, revelando-nos, assim, uma imagem que passamos a acreditar possuir um caráter classista em teoria.¹²⁶

Dessa forma, Danusia Barbara representou muito bem essas intenções do jornal ao procurar enaltecer as excentricidades do autor e procurar criticar de forma branda a censura e os censores, sem assinar a matéria, ao mesmo tempo, em que delegou às várias personalidades a tarefa de condenar ou absolver a censura a obra. Assim, sem que o jornal assumisse as opiniões, ficava nítido que a matéria estava voltada à condenação da censura, devido ao destaque dado aos discursos que procuraram hegemonizar a imagem do autor como aquele que seria responsável pela construção de uma estética das mazelas sociais que a ditadura procurava esconder. Vejamos esse pequeno discurso de abertura da matéria sobre a censura ao livro *Feliz Ano Novo* que foi realizada pela jornalista Danusia Barbara, para percebermos essas características na matéria:

Descendente de português, mineiro de Juiz de Fora, diretor da light, ex-boxeur, ex-nadador, ex-pára-quadista, ex-dragão da independência, ex-delegado de polícia, ex-professor de Administração da Fundação Getúlio Vargas, 50 anos de idade, 50 flexões para manter a forma e corpo esguio, 2 mil e 500 metros de Cooper diário para preservar a saúde das artérias, cinco horas de sono por noite, cinco entrevistas prometidas a cada amigo jornalista quando resolver dar entrevistas, cinco livros publicados e um proibido – eis Rubem Fonseca -, autor de *Feliz Ano Novo*, cuja retirada das livrarias foi o presente da Censura à inteligência brasileira no Ano Novo.

Lançado em 1975 pela Editora Artenova, *Feliz Ano Novo*, livro de contos de Rubem Fonseca (autor de *A Coleira do Cão*, *Lúcia McCartney*, *O Caso Morel* e outros), circulou pelo país durante um ano, sendo inclusive ofertado como presente de Natal por um assessor da Secretaria de Imprensa do Palácio do Planalto.

No dia 20 de dezembro último, o Ministro da Justiça, Sr Armando Falcão, proibiu a publicação e circulação do livro em todo o território nacional, determinando a apreensão dos exemplares expostos a venda. (...) ¹²⁷

¹²⁵ Sem contarmos posteriormente a publicação em 7 de junho de 1977 na primeira página do Caderno B do *Jornal do Brasil*, das notícias relativas ao processo movido pelo escritor contra a censura, bem como outras reportagens acerca da censura ao livro realizadas entre 1978 e 1980.

¹²⁶ Sobretudo se percebermos que outros escritores censurados não mereceram o mesmo destaque devido a não possuírem os mesmos capitais sociais junto a imprensa que Rubem Fonseca possuía enquanto executivo da *Light* ou como posteriormente secretário de cultura da cidade do Rio de Janeiro no final dos anos de 1970.

¹²⁷ O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 1.

Apesar de possuir um caráter prudente, se comparado à defesa realizada pelos jornalistas em torno dos lançamentos do escritor, após as repercussões causadas pela censura ao livro *Feliz Ano Novo*, sobretudo no final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, residiu nesse discurso mais uma oportunidade para a compreensão da situação peculiar que se estabeleceu nas relações objetivas entre a grande imprensa e o autor literário e sua produção, e que já discutimos no capítulo dois.

Se, por um lado, essa matéria jornalística ajudou a eleger o autor como aquele que construiu uma obra representativa de nossas mazelas sociais - cujo prêmio foi a censura que prejudicaria a inteligência da nação - e que percebemos ter se constituído em uma resposta da imprensa aos desmandos da ditadura; por outro lado, nos demonstrou como o *Jornal do Brasil*, apesar de ter lançado mão de muitos intelectuais para discutir a censura, como mostraremos mais à frente, não se envolveu, ele próprio, nas discussões políticas acerca do questionamento do conteúdo proposto pelo produtor da obra de arte e muito menos se envolveu em discussões acerca do posicionamento do escritor, tanto diante de sua obra, quanto com relação aos seus atos políticos.

Sinal desse posicionamento, então, encontramos no fato de que o *Jornal do Brasil*, a partir de sua jornalista Danusia Barbara, referiu-se de forma superficial tanto à estética do autor, como também procurou justificar seu silêncio como algo pertencente a uma suposta excentricidade. Posicionamentos esses que percebemos terem se relacionado a uma acomodação da grande imprensa com relação a conteúdos delicados diante da poder, mas que, no caso do autor em questão (membro da elite), pode ser compreendido enquanto incorporação das posições dos dirigentes do próprio jornal diante do poder.

Assim, o jornal procurou respeitar as interferências e os desmandos da ditadura através do discurso ameno de Danusia Barbara, que evitou discussões acerca tanto da estética do produtor artístico como de seu posicionamento político tanto diante de sua obra ou como cidadão ligada a mesma¹²⁸.

Veremos agora que foi através da utilização de várias personalidades que o *Jornal do Brasil* procurou atingir seus objetivos de atacar a censura e o regime. Em última instância,

¹²⁸ Apesar dos avanços das discussões sobre a censura podemos perceber como historicamente se fez representar a partir do discurso de Danusia Barbara, os limites impostos pelo processo de abertura proposto pelo General Golbery do Couto e Silva e que foi aceito pelo editor do *Jornal do Brasil* Élio Gaspari em um momento anterior a morte do jornalista Wladimir Herzog. KUCINSKI, op. cit., p. 59.

procurou com essa manobra defender seus interesses a partir da difusão de uma polêmica que poderia contribuir, inclusive, na implantação de um ambiente mais democrático.

3.4.3 - A manipulação pelo *Jornal do Brasil* dos discursos de várias personalidades envolvidas na reação à censura ao livro *Feliz Ano Novo* como forma de luta política desse periódico contra a ditadura

A estruturação da extensa matéria, feita por Danusia Barbara, que acabou por promover a defesa da obra e do autor Rubem Fonseca, transformou-se em uma bandeira também dos valores e posicionamentos que a própria imprensa estava ansiosa por desfraldar contra a ditadura.

Notamos isso, nas palavras de Lígia Fagundes Telles, em seu discurso sobre os valores que só uma minoria de brasileiros teria o direito de cultivar, sobretudo pela sensibilidade em reconhecer uma obra de arte legítima (no caso, a obra *Feliz Ano Novo*), bem como a capacidade do autor em construí-la:

E bem reduzido o número de brasileiros que tomam conhecimento de uma literatura mais elaborada. Essa minoria – de razoável homogeneidade – aceita e solicita a mais ampla liberdade de tratamento de qualquer assunto. Nenhuma crueza de forma e fundo é estranha ao complexo e perplexo humanismo que a inteligência literária brasileira vem tecendo a partir do modernismo: essa inteligência também sabe que os melhores livros não são feitos com os melhores sentimentos. Assim, nas regras do jogo, a ficção atual raramente atravessa a fronteira dessa minoria que a suscita e a consome. (...) Rubem Fonseca e o senador e o Ministro podem não fazer parte daquela minoria que se interessa pela nossa atual literatura mas participam de outro tipo de minoria que tem voz no Brasil. E voz forte, no caso. Quando se pensa que a maioria esmagadora do povo ainda nada tem a ver com isso... (...) Se todo artista é um vidente, Rubem Fonseca não poderia escapar dessa condição quando nos deu sua invenção tão verdadeira, que jamais deveria ser proibida, mas revelada e meditada com todo respeito que se deve ter diante de uma autêntica obra de arte”¹²⁹

Como também no discurso de Hélio Pellegrino quando defendeu princípios liberais a partir da obra e das posições do autor em relação a ela:

“Rubem Fonseca é um grande escritor, isto é: através da linguagem, trabalha em nível de ficção, procura pensar a realidade brasileira urbana, os tipos que a compõem, os problemas que a afligem, as contradições que a dilaceram, as podridões que a corrompem. (...) As autoridades governamentais, ao proibirem o livro de Rubem Fonseca, cometem um ato filosoficamente imoral, porque atentatório ao que no ser humano é medular, basilar, axial, a saber: o direito – e mais do que o direito – o dever de interpretar o mundo através de um discurso. (...) Em

¹²⁹ O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 1.

verdade, o que é imoral, o que prejudica a família, o que lesa de morte a imensa maioria do povo brasileiro não é a palavra crua de um grande livro, mas a injusta distribuição de renda, a rapacidade das multinacionais, a fome, a miséria, a ignorância, a falta de liberdade e de tudo – linguagem incluída – que permitiria ao povo uma tomada de consciência de seus direitos fundamentais”.¹³⁰

Dessa forma, progressivamente os discursos foram nos fornecendo dois aspectos básicos das simbologias e disposições em torno da construção da imagem do autor por algumas personalidades envolvidas por Danusia Barbara:

Em primeiro lugar, a imposição da linguagem de Rubem Fonseca como possuindo um ponto de vista imparcial de seu autor sobre a violência brasileira. Em segundo lugar, a representação dessa função autor esteve sempre implicada em maior ou menor grau com os interesses da grande imprensa em combater a ditadura.

3.4.3.1 - A construção da imagem, no *Jornal do Brasil*, do escritor Rubem Fonseca como autor símbolo das liberdades democráticas no final dos anos de 1970

Ao voltarmos nossas atenções à repercussão da censura ao livro *Feliz Ano Novo* no *Jornal do Brasil*, atentamos para o que seriam certas representações que saltaram dos discursos que algumas personalidades realizaram sobre a defesa dessa obra e do autor, que definiram uma imagem do escritor diante dos censores, a partir de 1977, e que basicamente giraram em torno de dois aspectos simbólicos básicos.

Primeiro, a eleição de Rubem Fonseca, como o autor que, ao realizar a obra *Feliz Ano Novo*, acabou por ser censurado devido a sua capacidade de construir uma obra artística legítima representativa das contradições sociais brasileiras e das misérias e violências ligadas a ela.

Segundo, a partir da imposição dessa construção pelo jornal, o autor passou a ser considerado um escritor símbolo dos anseios das liberdades democráticas por setores politizados e intelectualizados que combatiam a ditadura.¹³¹

Notamos isso, no discurso de Lígia Fagundes Telles, quando de sua participação na reportagem do *Jornal do Brasil* que deu início, em 19 de janeiro de 1977, à polêmica de *Feliz Ano Novo*:

¹³⁰ Loc cit., p.1.

¹³¹ Um terceiro aspecto simbólico básico se deu através da aceitação por parte do *Jornal do Brasil* da imagem que o escritor através da defesa de seu advogado procurou impor, ou seja, a imagem de artista comprometido em representar as mazelas do país e cidadão que deveria ter seus direitos respeitados.

Feliz Ano Novo, um belo livro cruel e violento, sim, com personagens e enredos vivos porque seu autor testemunhou (com todas as coisas boas e ruins, principalmente ruins) um tempo e uma realidade. “Tudo que as pessoas inventam é verdade”, citou ele na dedicatória que me fez. E adiante: “Não me entenda depressa demais”. Se todo artista é um vidente, Rubem Fonseca não poderia escapar dessa condição quando nos deu sua invenção tão verdadeira, que jamais deveria ser proibida, mas revelada e meditada com todo respeito que se deve ter diante de uma autêntica obra de arte.”¹³²

Como também em Bernardo Elis:

No meu entender, o que Rubem Fonseca é, é um grande gozador, um enorme sarcástico. Está fazendo um mural barroco-expressionista à maneira mais ou menos de Breughell, Bosch ou Cervantes, ridicularizando os mitos da vida moderna, isto é, o erotismo, a violência, a pornografia mercantilizada, o doentio desejo de felicidade no sentido do gozo material de bens de uso e consumo etc. Considero vários contos desse autor como típico gênero de humor negro, de que há exemplos em nossa literatura como o *Mono Moqueado*, de Monteiro Lobato.

Esses temas e problemas são fixados num estilo e numa linguagem viva e forte, em que o autor mostra dominar técnicas literárias modernas e antigas, incorporando todo um contexto apoiado na atual onda de uso e abuso da tecnologia moderna.¹³³

Outras personalidades, porém, defenderam o autor nessa reportagem do Caderno B do *Jornal do Brasil*, organizada pela jornalista Danusia Barbara, em que os aspectos simbólicos discutidos acima também estiveram presentes, em seus discursos, com relação à função social do autor enquanto símbolo dos anseios das liberdades democráticas. Foram elas, Alfredo Lamy Filho (advogado e professor universitário à época), Gerardo de Mello Mourão (escritor)¹³⁴, Roberto da Matta (antropólogo), Josué Montelo (escritor e membro do Conselho Federal de Cultura à época), Guilherme de Figueiredo (escritor), Néelson Werneck Sodré (escritor, historiador, militar), Afonso Arinos de Mello Franco (jurista e membro da Academia Brasileira de Letras à época), entre outras.

Vejamos de acordo com a ordem dos nomes acima mencionados:

(...) Autor consagrado, Rubem Fonseca retrata em sua obra com tintas fortes que só o artista consegue captar, as contradições e os dramas de um universo em convulsão. Não foi ele quem criou as neuroses da grande metrópole, a sociedade de consumo e as favelas, o despudor dos ricos endeusados pelos colonistas sociais, e divulgado nas televisões, a brutalidade do comportamento humano sem parametros que não sejam a força, o dinheiro e o prazer. (...) A violência que intimida os homens, em todas as latitudes, e horroriza certos estamentos sociais que se recusam a olhar o que se passa em volta, com olhos de ver, não nasceu de sua obra – ele apenas a retrata com a sensibilidade extrema que é o dom do artista. Seus livros podem chocar, mas não induzem à prática dos flagrantes que consegue surpreender, ou que sua

¹³² O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 1.

¹³³ O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 2.

¹³⁴ Gerardo de Mello Mourça, assim como Rubem Fonseca, foram lançados por GRD.

imaginação cria com fragmentos da realidade. Não compreende, por isso, que a sociedade se proponha a julgá-lo ou censurá-lo – quando afinal, ela é que deve estar em julgamento e censura por todos nós.¹³⁵

(...) A coleção de contos de Rubem Fonseca, **Feliz Ano Novo**, a começar pelo conto que dá título ao livro, é uma peça tanto mais limpa quanto mais cruel e mais escatológica da história cotidiana, do tempo e do espaço que, queiram ou não, estamos habitando, como vítimas, como testemunhas ou como protagonistas. De toda forma com cúmplices, caindo sobre todos nós o castigo proposto pelo escritor, a punição do monte cane para cuja criação cada um de nós trouxe o sue títolo. (...) Em nome da impiedade praticada contra os escritores brasileiros na pessoa de Rubem Fonseca, deveria mandar-se apreender toda a grande literatura mundial, em que os autores recorrem aos nomes das coisas para descrevê-las. Dante e Cervantes, Quevedo e Goethe, Shakespeare e todos usaram as mesmas cenas terríveis. (...) Como escritor e cristão prefiro esses autores, até porque é melhor errar com Platão do que acertar com o Doutor Dinarte Mariz.¹³⁶

Havia lido Feliz Ano Novo quando do seu lançamento e sabia, depois de apreciar sua leitura, que o livro de Rubem Fonseca iria agradar a uma parte do público. Este público capaz de apreciar uma linguagem jornalística propositadamente descolada pelo autor, este público que não tem receio de ouvir as denúncias de nossas contradições, nesta torre onde a hierarquia acaba por permear todo um conjunto de ações e motivações de todos nós, inclusive dos personagens. Mas a censura, com sua tesoura, deslocou o livro de círculo. Ele agora, com objeto cultural que é, circulará forçosamente em outras estantes. Além disso, tornou-se mais que um livro. É igualmente, objeto de leitura e objeto de censura. Objeto de exemplo da intolerância para com representatividades divergentes. É, pois, um símbolo. Sim, porque nada se vê em *Feliz Ano Novo*, especialmente se o livro é situado na nova literatura brasileira, do que um conjunto de excelentes reportagens do nosso cotidiano. É certamente menos violento do que algumas séries de TV, menos erótico do que alguns filmes ora em exibição e menos perturbador do que a realidade em que vivemos. Talvez por isso mesmo tenha sido, paradoxalmente, proibido.¹³⁷

Há livros que são essencialmente pornográficos; sobre estes, a censura deve se exercer porque esta pornografia não tem a categoria da obra de arte. Livros deste espírito têm objetivo inferior, que é o simples incitamento sexual. Já o mesmo não se processa relativamente ao livro que tem uma dimensão literária como obra de arte, que é precisamente o caso de Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca. Eu estou certo de que se o Ministro da Justiça reexaminar o problema dará ao processo outra origem.¹³⁸

Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca é um livro que eu não teria lido, se não fossem a Censura e a Danusia Barbara, do Caderno B do JORNAL DO BRASIL. Se a Censura não tivesse proibido o livro, ele continuaria cumprindo o seu magro destino de livro brasileiro em país onde não se lê – e eu continuaria lendo os meus gregos que, em matéria de Pornografia e Literatura, são superiores a Rubem Fonseca. E se Danusia Barbara não me tivesse pedido minha opinião, eu continuaria ignorando esse excelente escritor patricio. (...) O livro está proibido, logo passou a ser procurado, e logo foi descoberto. Logo, agradecemos à Censura. Feliz Ano Novo voltará a ser editado, como Les Fleurs du Mal e como Madame Bovary. A propósito, como se chama a autoridade que os proibiu? Ali na praia do Flamengo estão construindo um espigão que se chamará Charles Baudelaire; e logo virá outro

¹³⁵ Loc. cit., p. 1.

¹³⁶ Dinarte Mariz, senador que à época também condenou a obra de Rubem Fonseca. Loc. cit., p. 01.

¹³⁷ Loc. cit., p. 02.

¹³⁸ Loc. cit., p. 02.

chamado Gustave Flaubert. Não conheço nenhum que se chame Torquemada ou Savonarola.¹³⁹

A alegação de imoralidade, arguida para justificar a apreensão do livro de Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*, recoloca em evidência um dos mais antigos e bolorentos mitos: o da imoralidade em arte. (...) Já é tempo de ficar claro quanto de subjetividade existe nos julgamentos relacionados à moral. Para quem determinou a apreensão do livro de Rubem Fonseca, a ficção deste consagrado escritor é imoral. Para outros, entretanto, e acredito a maioria, imortal é a miséria em que vive a população brasileira, nos campos e nas cidades, imoral é o tipo de existência que a minoria privilegiada ostenta, imoral é a situação dos meninos abandonados que se tornam assaltantes, nas nossas cidades, imoral é a violência exercida contra pessoas indefesas, imoral é o ódio, imoral é, acima de tudo, a intolerância. A ficção de Rubem Fonseca alcança, em *Feliz Ano Novo*, um alto nível, que merece estima, apreço, e admiração. Considerá-la imoral é que é imoral.¹⁴⁰

O livro de Rubem Fonseca é, na minha opinião, uma obra de valor positivo. O que me surpreende é que todos os problemas de corrupção, homossexualismo, tóxicos, chantagem, existem nos filmes – e bons filmes – que circulam livremente para milhões de leitores. (...) O próprio Rubem Fonseca é autor do roteiro do filme *Extorsão* que passou para milhões de espectadores do Brasil e que trata das mesmas matérias contidas em seu livro. Eu não censuro ninguém, mesmo os censores, mas, na minha idade e com minha experiência, acredito poder chamar a atenção para estes aspectos.¹⁴¹

Dessa forma, os discursos, como pudemos notar, foram perpassados por uma relação concreta de leitura em relação à obra do autor e suas posições em relação a ela (apenas a ela), onde tivemos a predominância de uma análise em que os defensores procuraram transmitir, através de seus anseios, uma defesa do autor como aquele que foi capaz de construir uma estética que colocou em xeque não só as misérias produzidas pela ditadura, mas além disso proporcionou um motivo de luta democrática contra o regime, luta essa que não só interessou a esses intelectuais, mas também ao *Jornal do Brasil*, ante o novo contexto de distensão política.

De antemão, porém, percebemos que as simbologias que saltaram desses discursos não procuraram questionar a posição do próprio autor enquanto cidadão a partir das misérias e contradições que internalizou em sua obra censurada, ao contrário, procuraram na maioria das vezes construir o autor ligado a sua obra, apenas através da realização de elogios a sua capacidade artística. Assim, enaltecera também o escritor a partir de discursos influenciados por uma identificação de posição social, incomodados que estiveram pela censura ter atingido um agente intelectual consagrado e também pertencente às hostes dessa mesma elite defensora.

¹³⁹ Loc. cit., p. 02.

¹⁴⁰ Loc. cit., p. 02.

¹⁴¹ Loc. cit., p. 01.

Mas para onde apontariam tais simbologias e essa disposição de defesa em torno do escritor, já que essas personalidades discursaram a partir de um dos mais importantes órgãos da grande imprensa?

De um lado, apontaram para uma ocultação da posição política do homem-autor, prática que passou a ser utilizada pelos jornalistas e críticos com relação à construção do autor literário na grande imprensa, como já demonstramos; por outro, produziram efeitos práticos de imposição de valores liberais interessantes não só aos jornalistas e críticos, mas fundamentalmente à grande imprensa a partir do final dos anos de 1970.

Esse, então, seria um ponto importante de nossa escolha sobre essa polêmica. Pois percebemos que, se o autor foi alçado como aquele que denunciou as mazelas de nossa sociedade em um tempo de ditadura - e aí percebemos o quanto seus valores estéticos foram assumidos pelas personalidades que se alojaram na grande imprensa -, essa posição em relação ao escritor foi construída a partir de uma apresentação que não pôde ir além daquela que a simpatia entre essas personalidades e o autor poderia ter autorizado e seus anseios de protestarem contra a ditadura naquele momento.

Porém, se por um lado realizaram a defesa dessa forma e acabaram por construir uma função do autor em que não tivemos uma clara discussão sobre o seu posicionamento, enquanto cidadão a partir dela; por outro lado, tais discursos que construíram a função dessa forma foram capazes de mediar os interesses entre essas personalidades e a grande imprensa liberal, e assim atuarem como suficientes para reforçar os interesses de ambos naquele momento delicado de censura imposta pela ditadura.¹⁴²

¹⁴² A título de percebermos como essa imagem sobre o autor possuiu um caráter classista em teoria, e assim interessante para o trabalho de frações das elites que desejaram liderar o processo de distensão política – capitaneadas pelo *Jornal do Brasil* -, pudemos notar quando o autor anos mais tarde foi extremamente ambíguo ao comentar sua obra *Feliz Ano Novo: Quando meu livro Feliz Ano Novo foi proibido, a alegação era que ia contra a moral e os bons costumes... (...), então foi proibido o meu livro. E, em primeira instância, o juiz que julgou o processo decidiu que não apenas o meu livro era contrário à moral e aos bons costumes, como inclusive, eu fazia a apologia do crime, um dos itens do Código Penal Brasileiro. Então, eu ainda corro o risco de ser, além de homossexual, assassino, homem das forças de repressão, um criminoso comum. É como se o sujeito que inventou a escala Richter fosse culpado pelos terremotos.* VOLTOLINI, loc. cit., p. 179.

3.4.3.2 - A construção da imagem de Rubem Fonseca pelo *Jornal do Brasil* enquanto escritor injustiçado e defensor das liberdades democráticas contra a ditadura nos anos de 1977 a 1980

Ao analisarmos as repercussões do caso Rubem Fonseca na imprensa e sobretudo no *Jornal do Brasil* durante os anos de 1977 a 1980, percebemos que o escritor ao ter tido sua publicação censurada¹⁴³, reagiu de forma efetiva a esse ato arbitrário a partir de meados do ano de 1977. Nesse sentido, o autor optou pela via da justiça para tentar reverter o quadro da censura em que seu livro *Feliz Ano Novo* foi inserido pelas forças da repressão da ditadura militar.

Assim, em reportagem do *Jornal do Brasil* de junho de 1977 intitulada “Censura”, esse periódico nos mostrou que o autor ao impetrar através de seus advogados processo de reparação (...) *por danos morais e materiais causados a sua reputação de cidadão e escritor* (...) ¹⁴⁴ contra a União, tomou o mesmo caminho que José Loureiro havia trilhado à época com relação ao seu livro ficção/reportagem *Araceli Meu Amor*. Porém, ao contrário de Loureiro, Rubem Fonseca continuou a impor silêncio sobre a situação de seu livro na imprensa.

Assim, essas estratégias de Rubem Fonseca, nos demonstraram a partir da imprensa, por um lado, a representação do desprezo histórico que o escritor possuiu pelo debate público, por outro, revelou que o autor – enquanto membro de uma elite empresarial e intelectual – possuiu convicção de que o Estado brasileiro através de sua justiça deveria garantir-lhe individualmente direito à liberdade de expressão. Convicções advindas da incorporação por parte do cidadão-escritor das disposições das elites, sobretudo a partir de 1964, em verem a satisfação de seus interesses prontamente atendidos pelo Estado ditatorial que ajudaram a implantar.

Mas como o *Jornal do Brasil* procurou efetivamente construir a imagem de Rubem Fonseca a partir da ação que moveu contra a censura por perdas e danos morais?

No início da matéria de junho de 1977, citada acima, o jornal justificou que apesar do seu silêncio, Rubem Fonseca teria se lançado (...) *na luta pelo direito de escrever, de publicar o que escreve e de ser lido pelos brasileiros*. ¹⁴⁵ Para isso, noticiou que o autor através de seu

¹⁴³ Como também a proibição da circulação de seu livro *Feliz Ano Novo* em todo o território nacional e a apreensão de todos os exemplares colocados à venda em dezembro de 1976 por ordem do Ministro da Justiça à época Armando Falcão.

¹⁴⁴ CENSURA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jul. 1977.

¹⁴⁵ Loc. cit.

advogado Clóvis Ramalhete havia apresentado (...) *processo ordinário contra a União Federal, requerendo a citação da ré na pessoa do Procurador da República*, devido a sentir-se prejudicado por (...) *danos morais e materiais causados à sua reputação de cidadão e escritor*.¹⁴⁶

O jornal então de um lado, ao ter acesso à justificativa para a ação realizada pelo advogado Clóvis Ramalhete contra o ato da União que proibiu o livro, procurou dar destaque a estratégia de desqualificação que esse advogado realizou em relação ao ato isolado do censor. Imagem interessante ao jornal, pois, ao mesmo tempo em que Ramalhete procurou desqualificar o censor alegando ter faltado motivo legal amparado em lei, o advogado esquivou-se de realizar uma condenação das forças ditatoriais que estariam por trás do censor.¹⁴⁷ Fato esse, que nos demonstrou como o *Jornal do Brasil* passou a defender Rubem Fonseca a partir da construção de uma imagem do escritor enquanto membro injustiçado das elites. Elites que o jornal sempre teve como meta - de acordo com seu proprietário - enaltecer, bem como zelar pelo respeito aos seus direitos individuais.

A perplexidade ante a proibição de *Feliz Ano Novo* e a repulsa a ela provinham de que é errada, inverídica e injusta a alegação de ser obra indecorosa este livro de contos. Ela ocorreu a um censor de cuja opinião insensata brotou este ato do Ministro de Estado. A ilegalidade do ato consiste em que não existe o motivo invocado; e só ele o legitimaria. (...)

O ato não pode subsistir, desde que demonstrado o erro, iniciado por algum censor embaçado nas sombras burocráticas, intelectualmente desqualificado para a tarefa, a que fez brotar a decisão do ministro de Estado para escândalo da opinião nacional, logo solidária com o escritor e sua obra.¹⁴⁸

De outro lado, o jornal procurou também explorar os argumentos do advogado Clóvis Ramalhete, levantados a partir das análises de outras obras universais que foram fruto de censura, para que o mesmo pudesse exigir reparação por perdas e danos por parte da União com relação a censura da obra *Feliz Ano Novo*:

- A arte literária purifica o tema, por mais veemente que seja a imoralidade dele (...) Trata-se de obra literária cuja acusação de “contrária a moralidade” até causou espanto. Portanto, o autor requer sentença em que seja declarada a insubsistência, por ilegal, do despacho no Proc. MJ – 74310/76 que proíbe a edição, circulação e venda do livro no território nacional, - provado que o ato foi aprovado sem o motivo lavrado sem o motivo de lei alegado. E que a sentença condene a União a indenizar o autor ao título: por dano patrimonial, decorrente da ilegal apreensão do livro, suspensão de vendas e proibição da reedição contratada ou não, indenização

¹⁴⁶ Loc. cit.

¹⁴⁷ Clóvis Ramalhete assumiria no governo de João Figueiredo o cargo de Procurador Geral da República. CASO “FELIZ ANO NOVO”. RUBEM FONSECA CONTRA ATACA, INSISTINDO NA LIBERDADE DE EXPRESSÃO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr.1980.

¹⁴⁸ CENSURA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1977.

pecuniária a ser arbitrada por dano pessoal à reputação do autor, granjeada com escritor.

O advogado requer também prova testemunhal e perícia, esta com dois peritos para fins autônomos e especializados de 1) comprovação da ausência de motivo legal alegado para a proibição de *Feliz Ano Novo* e 2) composição de dano ao autor, em decorrência do ato da autoridade, ora incriminado.¹⁴⁹

Dentro dessas estratégias o jornal mostrou-se interessado, mesmo diante da recusa do autor em se pronunciar sobre o assunto, em contribuir com a construção da imagem que o próprio Rubem Fonseca a partir de seu advogado estrategicamente procurou impor através da ação de reparação, ou seja, a de cidadão respeitado vítima dos arbítrios da ditadura, como também a de escritor consagrado que deveria ser indenizado. Imagem em que as partes envolvidas (imprensa, autor, advogado) construíram de forma a evitar enfrentamentos com as forças ditatoriais que estiveram por trás dos atos dos censores.

O *Jornal do Brasil* continuou a se envolver, na cobertura dos desdobramentos do processo do escritor contra a União, em outras reportagens nos anos de 1978, 1979 e 1980. Em 1978, pediu para que o crítico Deonísio da Silva, realizasse uma análise literária do livro *Feliz Ano Novo*. Em correspondência, com a linha do periódico, esse crítico realizou uma defesa contundente da obra e do autor contra os censores, dentro de aspectos que foram interessantes à uma retomada da luta política do jornal contra a ditadura no final do governo Geisel.¹⁵⁰ Em janeiro de 1979, o jornal publicou algumas partes do parecer realizado pelo consagrado crítico Afrânio Coutinho sobre a obra *Feliz Ano Novo*. Parecer que foi pedido pelo juiz Evandro Gueiros Leite que passou a cuidar da citada ação que foi movida por Rubem Fonseca em meados de 1977. Documento necessário para que Gueiros pudesse tomar uma decisão final sobre a liberação ou não do livro.¹⁵¹

Em setembro de 1979, em reportagem sobre o lançamento do livro *O Cobrador* de Rubem Fonseca, novamente o jornal procurou dar destaque ao fato do autor continuar censurado e retomou aí, outras partes do parecer favorável de Afrânio Coutinho.¹⁵² Em uma matéria de março de 1980, o *Jornal do Brasil* anunciou que a justiça iria julgar a ação impetrada em 1977 pelo autor contra a censura e novamente retomou algumas partes do parecer de Afrânio Coutinho. Em uma reportagem de abril de 1980, anunciou a sentença do

¹⁴⁹ Loc. cit.

¹⁵⁰ SILVA, Deonísio da. Violência nos contos de Rubem Fonseca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1978.

¹⁵¹ “NA LUTA ENTRE A ARTE E A CENSURA, A VITÓRIA TEM SIDO SEMPRE DA ARTE”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1979.

¹⁵² PREPARE-SE. VEM AÍ UM COBRADOR A MANDO DE RUBEM FONSECA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 set. 1979.

juiz Costa Fontoura que julgou improcedente a ação que o escritor havia movido em junho de 1977 contra a União. Aí revelou também que Rubem Fonseca através de seus advogados iria apelar da decisão desse juiz da Primeira Vara Federal. Ainda nessa reportagem de abril de 1980, o jornal citou o parecer favorável de Afrânio Coutinho e a defesa do advogado Clóvis Ramallete¹⁵³ que impetrou a ação contra a censura em 1977. Ainda nessa mesma reportagem como em quase todas as outras acima discutidas, o *Jornal do Brasil* através de sua jornalista Norma Couri, procurou reforçar a imagem do autor como escritor injustiçado, ao mesmo tempo, em que se dispôs mais uma vez a justificar sua postura arredia e seu silêncio, ao afirmar que o autor teria qualidades pessoais de sobra para suprir essa falta para com a imprensa e público.¹⁵⁴ Vejamos como Norma Couri quase se derreteu aos encantos da pessoa do escritor e foi extremamente compreensível com ele mesmo negando mais uma vez entrevista à imprensa:

José Rubem Fonseca, um homem desde ontem considerado perigoso pelo juiz Costa Fontoura por ser escritor de violências e impunidades, viveu dia agitado.

Depois de correr às 6 horas da manhã na praia, correu o dia inteiro dos repórteres (como de costume) na Fundação Rio, que dirige, e no Departamento de Cultura do Município que preside. As secretárias Vanda e Carmem informavam a ida do escritor ao médico ou a uma dessas reuniões importantes das quais repórteres princípio e hábito estão excluídos.

O escritor, quando apanhado de surpresa, indicava o telefone de seus advogados, e o repórter que por acaso o ouvisse recebia ao mesmo tempo uma entrevista e um pedido de não publicação.

Impossível negar qualquer coisa a esse escritor perigoso que se diz doce (e é), amável e afável mas, segundo o Juíz, um emérito fazedor de violências e impunidades.¹⁵⁵

Assim, a imagem do autor como símbolo da resistência democrática e membro da elite que foi injustiçado entendemos ter se constituído, em uma imagem classista em teoria. Isso, devido ao fato de ter representado diante dos poderes ditatoriais, por um lado, as posições ambíguas de um autor da elite que ao mesmo tempo em que exigia reparação por perdas e danos, evitou ao máximo se envolver em discussões públicas com as forças que havia ajudado a subir ao poder nos anos de 1960. Forças que instauraram a censura da qual foi vítima.

Por outro lado, estava a revelação da sustentação das posições também ambíguas da própria imprensa que no passado havia apoiado e se locupletado de uma ditadura que no final da década de 1970 passou a combater.

¹⁵³ O CASO “FELIZ ANO NOVO” RUBEM FONSECA CONTRA-ATACA, INSISTINDO NA LIBERDADE DE EXPRESSÃO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1980.

¹⁵⁴ Ao mesmo tempo em que obviamente sempre se utilizou da censura ao autor para combater o regime.

¹⁵⁵ COURI, Norma. Um dia agitado na vida de um escritor perigoso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1980.

3.5 - A construção de uma imagem classista em teoria do autor Rubem Fonseca

Se considerarmos Rubem Fonseca como um dos representantes das classes que ajudaram a instaurar a ditadura, mas que assim como muitos outros que também a apoiaram, acabaram por se indispor contra ela, a trajetória de sua reação ante a censura haveria de representar - à altura de um processo de distensão imposto de cima para baixo a partir do governo Geisel - os anseios de muitos jornalistas e proprietários da grande imprensa. Setores que haviam apoiado a implantação da ditadura, mas que diante dos rumos tomados por ela desejaram desestabilizá-la no final dos anos de 1970.

Assim as representações em torno do autor - durante as repercussões da censura - à revelia das intenções dos agentes que a impuseram, de um lado, contiveram certas práticas que passaram a ser desenvolvidas no campo da imprensa, em termos das novas formas de exploração do autor e da literatura enquanto mercadoria; de outro, como uma tentativa da imprensa realizar um rompimento das relações íntimas que passou a ter com a ditadura nos anos posteriores ao golpe de 1964 e que tiveram como intenção garantir sua sobrevivência pela via do Estado.

Daí as representações sobre o autor conterem tomadas de posições ambíguas e reveladoras de que a imprensa tencionava manter suas conquistas no campo da exploração da cultura, ao mesmo tempo em que passou a desejar a remoção daquele *stablishment* autoritário. *Stablishment* não mais necessário à reprodução do poder político e de acumulação de lucros da imprensa. Ou seja, o *Jornal do Brasil* ao eleger um autor que enquanto cidadão participou da implantação da ditadura como símbolo das liberdades democráticas, entendemos essa eleição ter incorporado uma posição de classe em teoria¹⁵⁶, pois naquele momento incorporou

¹⁵⁶ Essa posição de classe em teoria é assim exposta por Pierre Bourdieu: *As classes teóricas que construí, mais do que qualquer outro recorte teórico, mais, por exemplo, do que os recortes conforme sexo, etnia etc., estão predispostas a se tornarem classes no sentido marxista do termo. Se sou um líder político proponho constituir um grande partido agrupando ao mesmo tempo empresários e operários, tenho pouca possibilidade de sucesso, já que eles estão muito distantes no espaço social; em uma certa conjuntura, em uma crise nacional, com base no nacionalismo ou no chauvinismo, eles poderão aproximar-se, mas esse agrupamento permanecerá muito superficial e bastante provisório. O que não quer dizer que a proximidade no espaço social, ao contrário, engendre automaticamente a unidade: ela define uma potencialidade objetiva de unidade ou, para falar como Leibniz, uma “pretensão de existir” como grupo, uma classe provável. A teoria marxista comete um erro semelhante ao que Kant denunciava no argumento ontológico ou ao que o próprio Marx reprovava em Hegel: ele dá um “salto mortal” da existência na teoria à existência na prática. Não se passa da classe-no-papel à classe “real”, se é que ela alguma vez existiu “realmente”, é classe apenas a classe realizada, isto é mobilizada, resultado da luta de classificações como luta propriamente simbólica (e política) para impor uma visão de mundo social, ou melhor, uma maneira de construí-la, na percepção e na realidade, e de construir as*

a idéia de que o regime deveria ser questionado e desestabilizado, porém, as conquistas das elites econômicas e culturais que haviam apoiado o regime não deveriam ser tocadas.

E por quê?

Rubem Fonseca, apesar de censurado, continuava com sua postura silenciosa e individualista a representar o exemplo do homem bem sucedido para a imprensa, que mesmo tendo apoiado a ditadura e tornado-se um alto executivo da *Light*, deveria ser respeitado em seu direito de não dar satisfações à sociedade como também não ser prejudicado pelo regime. Foram várias as afirmações na imprensa de jornalistas amigos ou não que independente de suas intenções defenderam as ações do escritor nesse sentido como vimos.

Assim, a imprensa ao eleger Rubem Fonseca como símbolo das liberdades democráticas, ao mesmo tempo em que aceitou seu silêncio e tentou transformá-lo em uma espécie de excêntridade da personalidade do cidadão-autor¹⁵⁷, percebemos essas representações terem incorporado as disposições da imprensa em romper de um lado, com o regime do qual havia apoiado a partir de 1964. E que como o autor nunca deu satisfações sobre suas relações com esse mesmo regime; de outro lado, a incorporação das disposições da imprensa em explorar o autor e a literatura como mercadoria a ser sensacionalizada em suas páginas como forma de entretenimento.

Dessa forma, a defesa do autor e de sua obra contra a censura só veio a nos mostrar as ambiguidades das posições de uma imprensa, que ao ter apoiado a ditadura no passado, demonstrou variar suas disposições diante do regime de acordo com as respostas econômicas que o mesmo pôde lhe proporcionar, em termos de continuidade da reprodução de seu poder sobre um determinado público. A crença de ambos, imprensa e autor, em suas respectivas exigências pela garantia das liberdades democráticas por parte de um regime que ajudaram a instaurar, se configurou, então, como posição de classe em teoria. Pois ambos incorporaram a idéia de que seus respectivos direitos à liberdade deveriam ser garantidos independentemente de suas posições políticas passadas e presentes diante do regime.

Percebemos, então, como a construção da imagem de um autor que apoiou o golpe de 1964 possuiu certos condicionamentos e disposições no campo da imprensa ante o poder da ditadura.

Dessa forma, a contradição imanente à construção da imagem democrática de um autor que foi inserido socialmente a partir de suas relações com o poder, não só serviu aos

classes segundo as quais ele pode ser recortado. BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas:** sobre a teoria da ação social. São Paulo: Papirus, 1996, p. 25, 26

¹⁵⁷ Tanto em um período anterior à sua censura, como no próprio período da censura.

interesses dele em impor sua imagem de injustiçado e perseguido ante a opinião pública. Mas também incorporou nela os propósitos, sobretudo, das elites dirigentes da grande imprensa - que também haviam apoiado o golpe - em conduzirem o processo de distensão política do final dos anos de 1970. Sua postura silenciosa e opção pela justiça, se colocaram como perfeita para incorporar enquanto imagem do escritor injustiçado os propósitos sobretudo do *Jornal do Brasil* em suas lutas contra a censura e o regime. Ou seja, a imagem contraditória do autor não só incorporou disposições ambíguas da imprensa diante do poder que foram estruturadas desde 1964, mas também contribuiu para estruturar novas tomadas de posições não menos ambíguas dessa mesma imprensa diante da ditadura.

Assim, ao notarmos que nenhum escritor censurado teve o espaço que Rubem Fonseca possuiu na imprensa e em especial no *Jornal do Brasil*, passamos a entender que figuras como Inácio de Loyola Brandão, José Loureiro - que também foram censurados na época - não foram eleitos também como autores símbolos, devido a não serem reconhecidos como membros das elites que o jornal deveria enaltecer e proteger de acordo com os ideais de seus dirigentes (sobretudo Nascimento Brito) mesmo em um ambiente de distensão política.

Dessa forma, a construção do silêncio de Rubem Fonseca antes de se constituir como um incômodo para a imprensa, incorporou a representação de suas formas de agir perante a sociedade, pois, assim como o autor nos anos de 1960, a imprensa nos anos da ditadura sempre procurou se relacionar com o regime nos bastidores do poder de Estado. Relações que sempre ficaram bem distantes do espaço de suas páginas que supostamente serviriam como um local para as discussões de uma esfera pública burguesa.

Capítulo 4

A celebração pela crítica universitária na imprensa da imagem do escritor Rubem Fonseca como símbolo das resistências democráticas

4.1 - A não aceitação do homem de letras enquanto agente político pela crítica universitária

A repercussão da censura ao livro *Feliz Ano Novo* aconteceu na imprensa pelo menos até o final da década de 1970. A cobertura realizada pelo *Jornal do Brasil* e, em um segundo plano, por outros jornais do eixo Rio-São Paulo, a partir do destaque dado pela reportagem de Danusia Barbara em janeiro de 1977, e, em seguida, pela matéria que abordou as manobras do autor em impetrar ação de indenização contra o Estado em meados de 1977, como demonstramos, foram realizadas através das disposições desse periódico em colocar em xeque o regime.

Ao mesmo tempo, mostramos também que a defesa e a construção da imagem do escritor incorporou disposições ambíguas dos grupos dirigentes desse periódico, sobretudo representada na figura de Nascimento Brito e que foram capazes de mobilizar algumas personalidades que representaram àquela altura, tanto os setores que estavam descontentes com os rumos tomados pelo governo e que sempre fizeram oposição a ditadura, como também setores que haviam sempre apoiado o regime no passado. Vimos também como o jornal através de outras matérias em outros campos, sofreu um bloqueio econômico em que se sucedeu um momento de trégua por parte do periódico, em relação aos seus ataques ao governo. Trégua esta que foi fruto de acordo entre o superintendente Walder de Góes, Nascimento Brito e o general Hugo de Abreu.

No final de 1978, porém, aproveitando-se dos novos rumos que a saída de Geisel possibilitou ao relaxamento da repressão, o periódico retomou a polêmica em torno de Rubem Fonseca. Retomada que foi realizada pelo *Jornal do Brasil* passando a contar com a crítica universitária, fosse através da utilização de parecer, fosse através da cessão de espaço para que ela se pronunciasse. Dessa forma, a partir desse momento dois críticos passaram a fazer parte das discussões sobre a censura: Afrânio Coutinho e Deonísio da Silva. Intelectuais que se envolveram na polêmica através da realização de trabalhos acadêmicos sobre a obra do

autor, como também devido à importância de suas posições no campo da crítica literária universitária.

No caso de Afrânio Coutinho veremos como as repercussões do caso Rubem Fonseca na imprensa, bem como as manobras do escritor, levaram esse crítico a partir de capitais simbólicos e sociais acumulados tanto na universidade, imprensa e poder educacional do Estado, a ter oportunidade de realizar um parecer sobre a obra *Feliz Ano Novo* a pedido do juiz que analisou a ação impetrada por Rubem Fonseca contra a censura.

Nesse parecer, procurou manifestar as posições do escritor Rubem Fonseca diante da estética da obra censurada a partir de análises providas do desenvolvimento de seu método influenciado pelo *new criticism* e que ratificou não só a imagem do escritor construída pelo *Jornal do Brasil*, mas também incorporou as formas de construção da função autor influenciada por esse método. Ou seja, ratificou a imagem do escritor como realizador de uma estética de nossas mazelas sociais sob o regime de exceção e conseqüentemente de acordo com os interesses de luta simbólica dos setores que desejavam liderar o processo de distensão política contra a ditadura.

Afrânio Coutinho realizou no parecer um enaltecimento nacionalista da estética do autor e de suas posições que foram fruto não só das posições desse crítico ligadas a uma visão temática e não histórica da literatura - que o crítico sempre entendeu como supostamente neutra - mas também fruto das posições que o crítico a revelia de suas justificativas apolíticas, repartiu com o poder das classes dirigentes do Estado brasileiro desde os anos de 1950.¹⁵⁸ Assim, Afrânio isolou nas análises de seu parecer o autor Rubem Fonseca do cidadão Rubem Fonseca, sendo que essa não aceitação do homem de letras enquanto indivíduo que age politicamente sobre um espaço público, relacionar-se-ia diretamente com posturas liberais não assumidas pelo crítico, como também resultado da vontade em afirmar seu método no campo da crítica. Método esse que Afrânio acreditava ser científico e imparcial sobre a análise da literatura e sobre a função do autor diante dela.¹⁵⁹

Já Deonísio da Silva, veremos ter realizado uma defesa do escritor Rubem Fonseca no *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1978, em que desconsiderou quase que totalmente o papel social e político que o autor enquanto cidadão e intelectual possuiu diante de sua obra e da censura. Procurou também exaltar o talento do autor, bem como os conselhos sempre

¹⁵⁸ Posições que lhe reverteram prestígio não só junto à comunidade acadêmica mas também junto a imprensa desde os anos de 1940.

¹⁵⁹ Veremos como uma crítica impressionista que também se preocupava com a abordagem da função social do escritor enquanto cidadão e intelectual e que deu grandes contribuições para a história literária, foi duramente combatida por críticos como Afrânio Coutinho.

ambíguos que Rubem Fonseca daria à sociedade a partir da estética violenta de seus livros¹⁶⁰. Assim, a partir dessas posições mostraremos que Deonísio da Silva realizou aquilo que Castro Rocha identificou como uma espécie de respeito subserviente do crítico diante do autor consagrado.

Posições que perceberemos terem contribuído para o trabalho de luta política do *Jornal do Brasil* contra a ditadura. Dessa forma, veremos que esse crítico realizou a defesa do escritor através de método voltado à análise de sua linguagem dentro daquele contexto sócio-histórico, porém, desprezando as funções sociais que o autor como cidadão possuiu a partir dele.

Concomitantemente a esses intelectuais uma outra crítica literária da universidade, Celia Pedrosa, também participou das discussões relacionadas à censura da estética do autor de *Feliz Ano Novo* no jornal *O Globo*, demonstrando-nos que a partir da reportagem de Danusia Barbara no *Jornal do Brasil* a situação do livro de Rubem Fonseca repercutiu em outros periódicos.

Celia Pedrosa, a partir de um órgão da imprensa que sempre manteve apoio irrestrito ao regime, tentou defender o autor tanto com relação àqueles que desconfiavam que o escritor não seria a pessoa mais autorizada a retratar a miséria e a violência do país, como daqueles que acabaram por censurá-lo por considerarem sua obra atentatória à moral e aos bons costumes. Assim, apesar de sua entrevista e a montagem dela terem sido manipuladas de forma a atenuar possíveis problemas com a censura, a crítica Célia Pedrosa contribuiu para a posição do jornal ao não polemizar e ao mesmo tempo desprezar qualquer função política que o cidadão Rubem Fonseca poderia ter com sua obra. O jornal inclusive deu destaque a afirmação de Celia de que: (...) *É a obra que importa. Não o autor e o homem*. Posições advindas tanto de sua análise estruturalista sobre o funcionamento da linguagem do autor, como também de um certo deslumbramento pelo talento dele.

Se como demonstramos a imprensa através de suas novas condições sociais e atribuições a partir de 1964, passou a manipular a produção literária e o autor ligado a ela, de acordo com certos interesses mercadológicos e algumas vezes políticos, veremos também como esses interesses da imprensa, sobretudo do *Jornal do Brasil*, encontraram correspondência nas tomadas de posição da crítica universitária em relação à defesa do autor Rubem Fonseca.¹⁶¹

¹⁶⁰ Conselhos dados sempre através de discursos ambíguos como forma de fugir ao debate público não só diante de suas dificuldades com a censura mas também com relação a outras situações exigidas pela carreira de escritor.

¹⁶¹ Crítica que entendemos ter demonstrado uma certa identificação com os valores do autor a ponto de desconsiderar as posturas conservadoras e anti-democráticas de Rubem Fonseca. Crítica que nos revelou uma

Vejam, antes, o contexto de formação da crítica universitária moderna e suas relações com a imprensa.

4.1.1 - A crítica moderna¹⁶²

Segundo Flora Sussekind, as faculdades de filosofia que foram criadas nos anos de 1930, fizeram com que surgissem nos anos de 1940, as primeiras gerações de intelectuais calcados em modelos de análise ligados à especialização acadêmica e que passaram a se expressar através da cátedra e dos livros. Intelectuais esses que passaram a questionar o modelo de análise da crítica realizada pelos chamados “homens de letras”, bacharéis, e que possuíram como espaço privilegiado para a realização de suas reflexões e resenhas, a imprensa¹⁶³.

Dentro dessa nova realidade sócio-cultural de ampliação das áreas de domínio e de prestígio do crítico universitário, surgiram, então, dois homens de extrema importância para o entendimento dos estudos literários: Afrânio Coutinho e Antônio Candido. Autores que instauraram, de um lado, uma crítica que se impôs pela valorização do estético e, de outro, uma crítica que se impôs através da análise dialética, pela chamada “metodologia dos contrários”. Linhas que marcaram profundamente o pensamento de uma geração de críticos das décadas de 1960 e 1970, preocupados com uma constante atualização metodológica ou em analisar a “experiência brasileira” a partir de uma perspectiva dialética de análise da literatura.

Assim, de acordo com Flora Sussekind não teria ocorrido somente uma tensão metodológica que marcou os anos de 1960 e 1970, a partir das influências dessas linhas, mas teria ocorrido também uma hesitação por parte da crítica universitária subsequente a Afrânio Coutinho e Antonio Candido relacionada à produção de textos, ora próximos do tratado, ora próximos do ensaísmo:

defesa classista em teoria, pois, além de estar lutando politicamente contra a censura e a ditadura aceitou como símbolo desse combate um autor defensor de posições burguesas individualistas.

¹⁶² SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. A partir daqui seguiremos de perto as análises de Flora Sussekind sobre a formação da crítica moderna dentro do contexto de suas lutas contra os críticos de rodapé.

¹⁶³ Exemplo da tensão que essa nova geração de formandos provocou no campo da crítica literária, foi a campanha empreendida por Afrânio Coutinho contra os rodapés e contra Álvaro Lins, modelo de crítico, segundo Flora Sussekind, “à moda antiga”. Idem, *ibidem*, p. 19.

(...) Sem muito acesso aos jornais, a uma veiculação maior, e com um público potencial reduzido, encaminhou-se na maioria dos casos para um arremedo de tratado, para a linguagem exclusiva, acadêmica. Mas já em fins do decênio 70 a escrita ensaística parece ter recuperado vigor. E, com ela, se abre a possibilidade de um texto que, nem crônica, nem discurso paracientífico, discuta, também pela sua própria forma de redação, a imagem que uma crítica universitária muitas vezes auto-referente em demasia criou de si mesma.¹⁶⁴

Através do ensaísmo, então, a crítica principalmente da década de 1970, passou a se defrontar com forças mais poderosas que do que aquelas enfrentadas pela crítica de rodapé nos anos de 1940 e 1950, pois, a partir desse momento, de um lado, teve de enfrentar um crescente mercado editorial mais interessado em promover seus livros do que vê-los criticados; de outro, teve de enfrentar uma imprensa mais preocupada em impor a partir das influências da chamada indústria cultural, uma crítica muitas vezes realizada por jornalistas. Jornalistas que passaram a realizar análises superficiais, generalizadoras e a estarem empenhados na sensacionalização de determinados aspectos e de certos valores contidos nas obras literárias, bem como também realizarem a sensacionalização de seus autores, como já demonstramos inclusive no capítulo 2.

Em meio a essa realidade o crítico moderno se transformou em cronista, jornalista, scholar, professor, teórico, ensaísta¹⁶⁵.

Mas vejamos com se deu a formação dessa crítica moderna a partir dos anos de 1940 em oposição aos críticos de rodapé.

4.1.2 - Os críticos de rodapé e os críticos universitários

Os anos de 1940 e 1950 foram marcados pela hegemonia de uma crítica não especializada, formada em sua maioria por “bacharéis”, a chamada “crítica de rodapé”, que em suas relações com a imprensa, possuiu, segundo Flora Sussekind, três características formais bem definidas:

A oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa - ; a uma publicidade, uma difusão bastante grande (o que explica, de um

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p. 14.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p. 14.

lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros ‘diretores de consciência’ de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins); e, por fim, a um diálogo estreito com o mercado, com o movimento editorial seu contemporâneo.¹⁶⁶

Dessa forma, dentro desse espaço social da crítica jornalística, fossem nos rodapés ou nas colunas, tínhamos nomes como Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré, Olívio Montenegro, Agripino Grieco, e o mais famoso de todos Álvaro Lins que imperou como crítico entre 1940 e 1950, em jornais como *Correio da Manhã*, *Diário de Pernambuco*, *Diário de Notícias* (Bahia), *Jornal do Comércio* (Pernambuco).

De um lado, conviveram nesse espaço social da imprensa os tradicionais homens de letras habituados a realizarem análises impressionistas, autodidatas, mas que ao mesmo tempo proporcionaram a eles o exercício do exibicionismo de estilos a partir de suas escritas, bem como a oportunidade de praticarem a “aventura de suas personalidades”; de outro, uma nova geração de críticos que aos poucos foram sendo formados pelas faculdades de filosofia fundadas no Rio de Janeiro e São Paulo na década de 1930, e que buscaram - enquanto objetivos principais - a aquisição da especialização, a crítica ao personalismo, ao impressionismo e a pesquisa acadêmica.

A partir dessas posturas, surgiram, então, dois modelos em conflito que conviveram nos rodapés, colunas e suplementos literários nas páginas da grande imprensa. Conflito que aos poucos foi sendo vencido pela crítica universitária que passou a forçar uma transformação nos critérios de validação daqueles que poderiam exercer a crítica literária:

(...) A ‘carteira de habilitação’ em meados dos anos 40 não é mais a mesma das primeiras décadas deste século. E parece prever um tipo de intelectual cuja figura não cabe mais nas funções, até então supervalorizadas, do jornalista, do crítico-cronista. Exemplar do poder que tais funções chegaram a garantir para seus portadores é o caso de Humberto de Campos, capaz não apenas de forçar o escritor Paulo Barreto (João do Rio) a interromper a seção “Pall Mall Rio” publicada em *O país*, depois de parodiá-la impiedosamente durante o segundo semestre de 1916 no jornal *O Imparcial*; como também de vencer, sem muito esforço, Lima Barreto na disputa de uma vaga na Academia Brasileira de Letras em 1919. Outro exemplo de força, inclusive comercial, desta crítica jornalística é fornecido pelo jornal carioca *A Manhã* de 26 de maio de 1946: “No dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins sobre *Sagarana*, a obra de Guimarães Rosa passou a ser procuradíssima nas livrarias. E essa procura continua cada vez mais intensa.”¹⁶⁷

Assim, se o poder e prestígio do crítico impressionista até os anos de 1940, esteve diretamente relacionado à sua constante presença na imprensa, envolvido em polêmicas,

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 15.

noticiários dos jornais, ou como ainda afirma Flora Sussekind, através de seu poder em fazer da crítica aos autores uma espécie de “acontecimento social”¹⁶⁸, esse modelo de crítico que não possuía nenhuma especialidade, seria aos poucos superado na década de 1940 e perderia seu poder, a partir da presença cada vez maior das faculdades de Filosofia, Ciências e Letras:

A passagem do crítico-cronista ao crítico-scholar inclui, portanto, um terceiro elemento, institucional, à guisa de ponte: a universidade. Pois, segundo Carlos Guilherme Mota, em *Ideologia da Cultura Brasileira*, “foi no final dos anos 40 que os resultados do labor universitário se fizeram sentir”. Dentre esses resultados, na opinião de Antonio Candido, um dos mais importantes é a formação de um “pensamento radical de classe média”, marca registrada da ‘geração de 44’, à qual pertence o próprio crítico.

Aliás, a luta pelo ensino laico e moderno, pela criação de universidades fora feito exatamente pelas classes médias, nos anos de 20 e 30. Como explicou Candido em encontro realizado em Cuba em 1985: “O movimento armado de 1930 permitiu ampliar e consolidar estas tendências, abrindo as comportas para reivindicações de cunho relativamente democrático que se refletiram no sistema escolar”. Assim, na década de 30, os institutos isolados, as escolas já existentes desde os anos 20 passaram a se organizar em universidades, centradas nas recém-criadas faculdades de Filosofia, Ciências e Letras. Segundo Candido: “Ao reunirem as ‘grandes’ e as ‘pequenas’ faculdades, mais as novas, as universidades quebraram a antiga hierarquia, ligada ao prestígio político das “profissões liberais”. Pode-se dizer que as camadas dominantes diversificaram a formação de seu pessoal e alargaram o recrutamento, abrindo canais para novos setores da classe média, oriundos sobretudo da imigração e da urbanização. (...)”

Aprendizes de feiticeiros bifrontes, não é só contra o projeto oligárquico que se voltam os egressos das faculdades de Filosofia e Ciências Sociais nos anos 40. Colaboradores habituais das páginas de cultura impressa, acabariam por minar, aos poucos, a autoridade dos que até então nelas pontificavam.¹⁶⁹

Os críticos acadêmicos saídos das fileiras das faculdades de Filosofia, Ciências e Letras passaram, então, a ter um olhar cada vez mais desconfiado sobre o modelo predominante nas figuras dos ‘homens de letras’, quase todos ‘bacharéis’, bem como para as abordagens anedóticas e biográficas¹⁷⁰, que os mesmos realizavam sobre a literatura na imprensa. A partir disso, passaram a realizar constantes ataques aos críticos-bacharéis, onde procuraram desqualificar as normas que regulariam o trabalho de análise literária deles.

Foi o que ocorreu no embate entre Antonio Candido e Oswald de Andrade. Em uma série de artigos que foram publicados em 1943, no periódico *Folha da Manhã*, Candido procurou denunciar, segundo Flora, o “comodismo estético” e a “preguiça em aprofundar os

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 15 e 16.

¹⁶⁸ O poder literário do crítico impressionista fez com que muitas vezes também angariasse capitais políticos.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 17.

¹⁷⁰ Veremos mais adiante como Wilson Martins criticou na década de 1970 certos literatos que realizaram abordagens sobre a literatura em que desprezaram - por influência das lutas travadas contra a crítica impressionista no passado e em nome de uma certa cientificidade - a biografia dos escritores como forma de contribuição para a explicação da função social do autor literário. Para Martins, esses críticos perderiam de vista o que os autores possuíam de único, bem como comprometeriam seus julgamentos sobre a literariedade da literatura.

problemas de composição” encontrados na obra de Oswald, *Serafim Ponte Grande*, onde também nesse periódico denunciou o personalismo utilizado por esse escritor em suas relações literárias. Fato que na opinião de Candido interferiria nos julgamentos sobre a obra desse ficcionista. Oswald, por sua vez, não deixaria por menos e em um artigo denominado “Antes do Marco Zero”, reagiria a Candido e ao seu grupo, centrando o seu ataque no que o texto do crítico teria de mais característico: “*O Sr. Antonio Candido, e com ele muita gente simples, confunde sério com cacete. Basta propedeuticamente chatear, alinhar coisas que ninguém suporta, utilizar uma terminologia in-folio (...)*”¹⁷¹

Assim, segundo Flora Sussekind:

(...) talvez inconscientemente, Oswald chama a atenção justamente para o que esta linguagem antagônica – universitária – imbricada no jogo rápido, na trama cotidiana dos relatos jornalísticos, teria de exclusivo. Para a diferença entre a “terminologia *in-folio*”, segundo o escritor, de um Candido, e a crítica-crônica e a crítica-noticiário então privilegiados. E o que parecia enervar Oswald de Andrade no texto do crítico-professor era precisamente esta diferença na linguagem e no método de análise que, à maneira de contradiscursos, começavam a minar o ‘falar sobre tudo’, o anedotário e o personalismo característicos de parte da crítica literária de jornal.¹⁷²

Mas, se, por um lado, a especialização trouxe irreversíveis restrições com relação aos assuntos analisados e aos critérios definidores do reconhecimento do trabalho do crítico, por outro lado, levou a crítica moderna a aceitar cada vez mais uma delimitação de seu campo de produção, como também uma delimitação para a produção da ficção.

(...) “Vista à luz da evolução literária, esta divisão do trabalho significa o aparecimento de um conflito no interior da literatura, na medida em que esta se vê atacada em campos que haviam sido até aqui (numas fases mais, noutras menos) – seus campos preferências. Um Alencar ou um Domingos Olímpio eram, ao mesmo tempo, o Gilberto Freire e o José Lins do Rego em seu tempo; a sua ficção adquiria significado de iniciação ao conhecimento da realidade do país. Mas, hoje, os papéis sociais do romancista e do sociólogo já se diferenciaram, e a literatura deve retrair, se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição”.¹⁷³

Segundo Candido, citado por Flora, a especialização para o crítico estaria relacionada mais com “uma complexidade e diferenciação do trabalho cultural de uma sociedade”¹⁷⁴, do que com o suposto desenvolvimento de universidades. Em comentário na *Folha da Manhã* o crítico afirmou que a (...) “*distinção entre os limites da crítica é uma questão (...) mais cultural do que específica, i. é, depende mais da solicitação que lhe faz o ambiente do que da*

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 18.

¹⁷² Idem, ibidem, p. 18.

¹⁷³ Idem, ibidem, p. 19.

¹⁷⁴ Idem, ibidem, p. 19.

própria natureza do trabalho crítico.”¹⁷⁵ Posição muito diferente de Afrânio Coutinho que acreditava na importância da habilitação específica. (...) “*Formação tão ampla e complicada só pode ser adquirida no lugar adequado que são as universidades e faculdades de letras.*” (*Jornal das Letras* agosto de 1957).¹⁷⁶

Assim, independentemente da orientação do saber provindo da universidade ou não, aos poucos foram se instalando algumas polêmicas entre os chamados críticos-*scholars* e os críticos jornalistas, constituindo-se como um dos maiores exemplos nesse aspecto o combate realizado por Afrânio Coutinho contra a crítica de rodapé e que possuiu como um dos alvos principais Alvaro Lins.

A escolha do alvo não era evidentemente gratuita. Tratava-se de um dos críticos mais poderosos na época. Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação vigentes. Era abalar o sistema literário que fizera dele ‘imperador’. E, com isso, se abria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como ‘templo da cultura literária’ e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel ‘modernizador’ que poderia exercer no campo dos estudos literários. Tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não-especialistas para os daqueles dotados de ‘aprendizado técnico’, nas palavras de Afrânio. Isto é, para os críticos professores.

Com o desenvolvimento, porém, de uma indústria editorial cada vez mais interessada na venda de seus autores literários, a partir de relações com a imprensa, essa crítica universitária também passou a sofrer nas décadas de 1970 e 1980, uma espécie de vingança do rodapé segundo Flora Sussekind.

Vimos, no segundo capítulo, como os discursos formalistas dos críticos literários universitários, passaram a ser substituídos pelos discursos generalizadores dos jornalistas sobre obras e autores.

Se nos anos de 40-50 eram os críticos professores que olhavam com desconfiança os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente. Já o decreto definitivo de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1969, contribui decisivamente como um passa-fora. A que se acrescentam críticas frequentes à linguagem (segundo alguns: ‘jargão incompreensível’) e à lógica (argumentativa, quando a regra na mídia seria adjetivação abundante e afirmações que não expõem os próprios pressupostos) do texto originário da universidade. Além de, numa sociedade submetida a rápido processo de espetacularização, parecer faltar muitas vezes ao ensaísmo ‘acadêmico’ o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica. Daí a rejeição deste

¹⁷⁵ Idem, ibidem, p. 19.

¹⁷⁶ Idem, ibidem, p. 19.

‘texto estranho’ porque ‘incompreensível para esta invenção tão espertamente manipulada pela grande imprensa: a do leitor médio.’¹⁷⁷

Mas apesar dessa rejeição por parte da imprensa e por parte de certos jornalistas, nem por isso a crítica universitária deixou - a partir da modalidade de produção escrita que adveio de suas posições políticas e disposições disciplinares - de ser manipulada pela imprensa nos anos de 1970, em casos com o de Rubem Fonseca.¹⁷⁸

4.2 - A intervenção de Afrânio Coutinho no caso Rubem Fonseca a partir das repercussões na imprensa da censura ao livro *Feliz Ano Novo* e da ação impetrada pelo autor contra a União

Após o juiz Evandro Gueiros Leite analisar a ação impetrada por Rubem Fonseca, contra a censura em junho de 1977 e deferir o pedido do escritor para que fosse indicado um perito que analisasse a obra para poder tomar uma decisão final sobre a liberação ou não de *Feliz Ano Novo*, dentre os peritos escolhidos, o juiz para legitimar sua escolha optou por chamar um dos principais literatos e crítico literário da época: Afrânio Coutinho.

Homem consagrado como intelectual e escritor de vários livros sobre a história da literatura no Brasil, Afrânio Coutinho possuiu a época capitais intelectuais e sociais suficientes para intervir no caso e fazer suas opiniões reverberarem na imprensa, não só do Rio de Janeiro, mas também de São Paulo com relação ao caso Rubem Fonseca¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Idem, ibidem, p. 28.

¹⁷⁸ Sobretudo se percebermos como muitos jornalistas adotaram abordagens sobre a literatura e o autor restritas às suas relações com o funcionamento da linguagem e que foram disseminadas por parte dessa crítica universitária.

¹⁷⁹ Afrânio Coutinho mais do que então depender de seus títulos acadêmicos, entendemos ter possuído a partir de seu capital de relações sociais o reconhecimento necessário diante de certas instituições burocráticas a ponto de ter sido diretamente envolvido no caso Rubem Fonseca como perito. A possibilidade de ocupar enquanto autoridade do campo intelectual da crítica a posição de perito diante dos argumentos do escritor censurado, dependeu muito das relações sociais que conseguiu mobilizar como professor universitário e crítico na imprensa, como membro da academia brasileira de letras e sobretudo como fundador da faculdade de letras da UFRJ dentro de um espírito sintonizado com a ideologia dos donos do poder nos anos de 1960. Sérgio Miceli percebeu como as relações de muitos intelectuais com as burocracias como a grande imprensa e os aparelhos políticos ligados aos interesses das classes dirigentes, foram fundamentais para aquisição de posições hierárquicas superiores através da conquista de cargos: *O êxito relativo das estratégias de reconversão dos filhos de “parentes pobres” que se encaminharam para as carreiras intelectuais se deve ao fato de terem coincidido com o desenvolvimento das burocracias intelectuais: a grande imprensa, os aparelhos políticos (assembléias locais e nacionais), os aparelhos partidários (os aparelhos republicanos). A possibilidade de ocuparem estas novas posições dependeu, não dos títulos e diplomas eu por acaso tivessem, mas muito mais do capital de relações sociais que conseguiram mobilizar. Na ausência de uma definição estrita da atividade intelectual enquanto tal, bem como das “vias” que a ela conduzem, a posição em falso em relação à oligarquia constituiu certamente o*

4.2.1 - A construção da imagem do escritor Rubem Fonseca por Afrânio Coutinho através de um idealismo negador das relações contraditórias entre literatura e sociedade em parecer sobre o caso *Feliz Ano Novo*

É um julgamento severo sobre a vida literária brasileira o que prenuncio. Não sobre a Literatura, nem muito menos sobre os escritores. Se há “o beco”, mesquinho, e sujo, a que se refere com razão Carlos Drummond de Andrade, e contra o qual ousou levantar a voz num grito de alerta e condenação, vivendo à margem dele algumas figuras exemplares tentaram construir algo de duradouro, segundo princípios mais puros. Não importa que muito deles hajam ocasionalmente envolvidos pelo beco, ou tenham temporizado com seu espírito no afã explicável de não ficarem isolados, ou porque não são possuídos da bravura característica do solitário.

(...) Vim para a Literatura por vocação, livre e espontaneamente, sempre como um isolado, sem compromissos, nem ligações com capelas literárias e assim continuo e continuarei. Sou uma pessoa indiferente a tudo que não seja Literatura. Abandonei pela Literatura uma carreira na Medicina. Desprezei oportunidades ótimas de entrar na administração pública e na política, por fidelidade rigorosa à Literatura; possuo disso testemunhas. E para que? Para vir disputar uma cátedra de Literatura, num concurso duríssimo, do qual saí vitorioso, em provas públicas de que me orgulho e que receberam a consagração de uma da mais alta categoria moral e intelectual. Preferi a porta estreita da disputa arriscada a todas as facilidades que estavam à minha disposição. E isso culminando uma vida de vinte anos de estudo da Literatura e de serviço às letras, serviço que continuarei a prestar, com as mesmas idéias de sempre e a mesma coragem e independência no discutir os mais sérios problemas, na cátedra, na imprensa no livro, na tribuna. Do contrário, não honraria a cátedra ilustre e autorizada de que hoje sou ocupante no Colégio Pedro II.¹⁸⁰

trunfo mais seguro para que pudessem se inserir nesse mercado em expansão. O sentido de sua trajetória profissional depende basicamente dos apoios oligárquicos que conseguem mobilizar no começo da carreira e que determinam, entre outras coisas, o tipo de posto ou de cargo ocupado no início da carreira, sua posição na hierarquia interna dos cargos, as condições materiais que um dado cargo assegura (e das quais vão depender, por sua vez, a escolha de um determinado gênero literário e, sobretudo, o valor relativo de sua produção). Em outros termos, os lucros materiais e simbólicos serão distintos para um escritor que começou sua carreira como pequeno funcionário ou como vendedor (respectivamente, Hermes Fontes e Humberto de Campos) comparados aos de um escritor cuja carreira parlamentar (casos de José Maria Bello e Gilberto Amado). MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha: um estudo clínico dos anatóliosanos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 71 e 72. Assim, percebemos que se Afrânio Coutinho teve uma origem social privilegiada a ponto de ter cursado medicina nos anos de 1930 em Salvador, e depois de se transferir para as ciências humanas, ter estudado, lecionado em universidades norte-americanas e trabalhado na revista *Reader's Digest* nos anos de 1940, esse autor também teve como um importante capital simbólico no campo intelectual da crítica literária brasileira a divulgação do *new criticism* como Flora Sussekind demonstrou-nos anteriormente. Dessa forma, pudemos perceber que a visão de mundo conquistada com seus métodos de análise influenciados pelo *new criticism* relacionar-se-ia não só com as determinações sociais a que esteve sujeito, mas também diante da *hexis* incorporada e voltada a aquisição de capitais sociais junto às classes dirigentes que o levaram a ter cargos importantes não só no Brasil como também nos EUA. CURRICULUM VITAE DE AFRÂNIO COUTINHO. **Literária**. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.pacc.ufrj.br/literaria/cvafranio.html>. Acessado em: 12 nov, 2005, p. 1 a 24.

¹⁸⁰ COUTINHO, Afrânio. Julgamento Severo sobre a vida literária brasileira. *Jornal de Letras*, São Paulo, fev./1951. A trajetória do literato Afrânio Coutinho a partir de certos condicionantes sociais nos faz perceber que a mesma acabou por incorporar certas disposições peculiares ao exercício da atividade intelectual que já havíamos discutido sobretudo no capítulo 1 com relação a Rubem Fonseca. Vejamos. Afrânio Coutinho nasceu em Salvador no dia 15 de março de 1911 na casa de seus avós maternos Romualdo dos Santos e D. Hermelinda dos Santos e ao que tudo indica, logo cedo teria tido contato com as letras devido ao seu avô Romualdo ser à época (...) *livreiro e editor, proprietário da Livraria Ctilina, a mais antiga do Brasil*. Vemos, então, que através dos capitais culturais e capitais econômicos que Afrânio Coutinho pode usufruir a partir de suas relações familiares, pudemos perceber que em um primeiro momento a profissão do avô materno fê-lo entrar em contato não só com

A partir das repercussões surgidas nas páginas do *Jornal do Brasil*, enquanto periódico que mais se envolveu nas discussões sobre a censura ao livro *Feliz Ano Novo*, como demonstramos no capítulo anterior, Afrânio Coutinho – literato consagrado - ao realizar em 1979, o parecer sobre essa obra de Rubem Fonseca a pedido da justiça havia participado ativamente da fundação da faculdade de letras da UFRJ no final dos anos de 1960.

Não é de estranhar, pois, que à rejeição dos críticos de rodapé, Afrânio Coutinho acrescentasse uma exigência acadêmica: o aprendizado nas universidades e, sobretudo, nas faculdades de Letras. Desta maneira não só se definem os que podem falar de literatura na imprensa, mas também aqueles que estão habilitados a ensiná-lo nos cursos secundários e faculdades e a formar outros profissionais da área. Parecia necessário delimitar ainda mais o local apropriado para se guardar, aprender e difundir o saber crítico-literário. Por isso, para Afrânio, a existência de apenas um departamento de Letras, como subárea da Faculdade Nacional de Filosofia, conforme vigorava desde 1939, deixou de parecer suficiente. E de fato haveria um desdobramento depois do golpe militar, com a Reforma Universitária de 1967, cabendo a Afrânio a função de diretor da recém-independente Faculdade de Letras da UFRJ. E, em sintonia com o desenvolvimento então dominante (“Uma faculdade de Letras hoje é assim um imperativo do próprio desenvolvimento nacional”, dizia), dava à sua aula inaugural, em 5 de março de 1968, o título-programa de: “Letras para o desenvolvimento”.

E, se em fins dos anos 50, as incompatibilidades entre Afrânio e Álvaro Lins se tornaram evidentes, nos anos 60 passam a se delinear com mais clareza as diferenças no âmbito da própria crítica universitária que se afirmara na década anterior. Como no caso de Afrânio e Candido. A começar da diferença entre o mote “Letras para o desenvolvimento” do primeiro e a prefiguração da “necessidade e obrigação de refletir contra para preservar posições” e de um papel fundamentalmente negativo

o mundo dos livros, mas também, por certo, fez com que sofresse as influências das disposições sociais dos livreiros e editores com relação ao atendimento e satisfação das demandas de bens culturais por um público crescente já em inícios do século XX. Sem contarmos a influência pelo lado paterno das influências que teria tido seu bisavô enquanto poeta romântico da grei “castrista”. Assim, o acesso a escolas de elite não só desde a infância até cursar a faculdade de medicina, nos revelou como não só esses capitais culturais teriam levado esse autor a uma carreira intelectual, mas também os capitais econômicos da família. Ao mesmo tempo, em que percebemos também que a trajetória intelectual desse autor sofreria as influências das posições do pai enquanto engenheiro e do avô enquanto editor. Dessa forma, tanto com relação ao avô materno, como com relação ao pai, vemos que as profissões de comerciante e engenheiro tidas como masculinas devem ter possuído um grande peso em sua escolha do curso de medicina. Profissão tida também como masculina e detentora de um capital simbólico muito valorizado e respeitado pelo poder das classes dirigentes. E se o desdobramento das influências desses condicionamentos fez com Afrânio Coutinho abandonasse a carreira de médico após diplomar-se nessa profissão, sua reconversão a uma profissão tida como a meio caminho em relação às profissões consideradas como femininas, faz com que levantemos a hipótese de que esses mesmos condicionamentos e o poder simbólico de sua diplomação devem ter tido um grande peso em relação ao seu acesso ao ensino das letras no ensino secundário e posteriormente quando chamado a compor o corpo docente da Faculdade de Filosofia da Bahia. Vemos também que a influencia das profissões tidas como masculinas da família - mesmo após sua reconversão ao magistério - somadas aos capitais culturais e simbólicos que seu trabalho na área das letras o fizeram acumular, continuaram presentes quando de sua ascensão ao cargo de redator-secretário da revista *Seleções do Reader's Digest*, em Nova York. O autor também trabalhou na CBS americana em Nova York, onde realizou a estruturação de dois programas em emissoras ligadas a essa rede que eram voltados para ouvintes brasileiros. Ajudando, dessa forma, na divulgação de livros americanos e dos valores da literatura daquele país para o público brasileiro interessado. Posição que o fez possuir acesso ao estudo da crítica, história literária e Barroco em universidades americanas e que lhe reverteram um aumento de seu capital cultural e simbólico, revelado nos dividendos proporcionados por sua divulgação do *new criticism* no Brasil e que fez com que se destacasse no campo intelectual brasileiro, na imprensa, e em várias escolas e universidades a partir do final dos anos de 1940 até os anos de 1980. CURRICULUM VITAE DE AFRÂNIO COUTINHO. *Literária*. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.pacc.ufrj.br/literaria/cvafranio.html>. Acessado em: 12 nov, 2005, p. 1 a 24.

para o intelectual brasileiro por parte de Candido. Afastamento ideológico perceptível igualmente nos modelos de análise e de historiografia literária em que trabalharam ambos os críticos desde os anos 40.¹⁸¹

Assim, a partir do prestígio angariado no campo da crítica universitária e na imprensa, mais uma vez Afrânio Coutinho se utilizou de seu método de análise crítico influenciado pelo *new criticism* - e sua pretensa intenção em realizar uma análise científica dos fatores ligados a composição da estética literária e da função do social do autor relacionado a ela – para a construção de uma imagem positiva de Rubem Fonseca e de sua obra *Feliz Ano Novo* em seu parecer. Construção de uma imagem que em nenhum momento questionou as posturas arreadas do autor enquanto cidadão, ao mesmo tempo em que acabou por sofrer influência das imagens construídas na imprensa que o elegeram símbolo das resistências democráticas. O próprio elogio às qualidades literárias do autor no parecer constituíram um indício forte nesse sentido como veremos.

Veremos agora, os aspectos do parecer em que o crítico através de uma análise da função autor em Rubem Fonseca, procurou mostrar o escritor enquanto uma autoridade quase predestinada a escrever sobre nossas mazelas sociais e que assim deveria ser respeitado a partir de sua ação contra a censura. Em certos aspectos, o papel que assumiu, nesse sentido,

¹⁸¹ SUSSEKIND, op. cit., p. 21. Os capitais culturais e simbólicos que Afrânio Coutinho viria a acumular durante sua trajetória acadêmica lhe renderam não só ligações com a imprensa, mas também com as classes dirigentes sobretudo a partir dos anos de 1960 e 1970. Assim, em 1947 o regresso (...) ao Brasil e, desde então, influenciado pelos estudos realizados nos Estados Unidos, imprimiu nova orientação à sua atividade intelectual, de que dão testemunho os trabalhos que veio publicando na imprensa. Essa orientação é marcadamente literária, no sentido de incentivar a melhora de nossa cultura literária através do ensino “científico” ou técnico da literatura. A crítica literária tornou-se o centro de suas preocupações, como norma do espírito e da Literatura. E tal índole pode-se notar nas suas entrevistas e nas colaborações que iniciou. (...) Inaugurou a seção “Correntes Cruzadas” que manteve no Suplemento Literário do Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, aos domingos, ininterruptamente, de junho de 1948 a 1966. Esses artigos também apareciam nos jornais O Estado de São Paulo (São Paulo) e A tarde (Salvador, Bahia), e no Centro de Estudos da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica (1948). Em 1951 o autor tornou-se professor efetivo do Colégio Pedro II, após concurso de provas e títulos. Fato que, afora os capitais que já havia angariado com sua experiência acadêmica e profissional internacional, faria com que o prestígio de Coutinho aumentasse também junto aos órgãos do Estado voltados à educação e a cultura, bem com, junto a várias sociedades voltadas a divulgação da cultura através da publicação de livros, palestras. Entre 1951 e 1953 o autor foi secretário particular do então Ministro da Educação e Cultura, Dr. Ernesto Simões Filho. A partir dessa posição em anos posteriores Coutinho seria indicado algumas vezes pelo Conselho Nacional de Educação para participar da comissão examinadora de vários concursos para preenchimento de cadeiras no ensino secundário e superior. Seria também professor durante doze anos do Curso de Biblioteconomia da Biblioteca Nacional. CURRICULUM VITAE DE AFRÂNIO COUTINHO. **Literária**. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.pacc.ufrj.br/literaria/cvafranio.html>. Acessado em: 12 nov, 2005, p. 7 a 10. Nesse sentido, podemos dizer que sua eleição nos anos de 1960 para a Academia Brasileira de Letras se colocaria como o corolário de suas disposições diante das classes dirigentes e do estado. Vemos, então, como certos condicionantes sociais e disposições diante do poder das classes dirigentes, independentes das representações que o autor teria de suas posições no campo de relações entre a literatura, a imprensa e as classes dirigentes, resultaram pouco a pouco na reconversão desse autor em uma posição privilegiada nesse campo a partir dos capitais simbólicos que angariou.

adviria – de acordo com Coutinho – a partir de uma missão só possível ao espírito que só um grande escritor em sintonia com os problemas nacionais poderia tomar para si. Embora, como dissemos, o crítico jamais relatou as relações que o cidadão Rubem Fonseca enquanto homem político possuiu na composição desse espírito.

Vejamos as palavras de Afrânio:

O escritor Rubem Fonseca, desde seu primeiro livro de estréia *Os Prisioneiros* de 1963, impôs-se no Brasil à crítica e ao público leitor com uma figura das mais importantes das letras contemporâneas. Ao primeiro seguiram-se *A Coleira do Cão* (1965), *Lucia MacCartney* (1969), *O Caso Morel* (1973), *O Homem de Fevereiro ou Março* (1973), e, recentemente, *Feliz Ano Novo* (1975).

É escritor dotado de extrema sensibilidade e argúcia no captar os costumes de sua sociedade, nossa sociedade. Realista, dominando os recursos que a técnica literária mais recente proporciona ao ficcionista, o quadro que nos oferece é muito vivido e sem ambages. Seu instrumento verbal é rico, fluente, natural, denso, uma língua eu todos nós, brasileiros, reconhecemos como nossa, a língua que todos falamos, nos corredores, nos salões, nas ruas, uma língua que estamos, os 100 milhões de brasileiros, transformando, recriando, renovando dia a dia, hora a hora, minuto a minuto, nas fábricas, nas escolas, nas arquibancadas, uma língua que é dos 53% dos jovens que a falam, deturpam, recriam, inventam. (...)

Ora que material mais próprio encontrará um escritor dotado de raro poder de observação, como é comum no artista, para transpor à letra artística mediante o seu imaginário e o seu estilo. É o que faz Rubem Fonseca. O erotismo e a pornografia que ele expõe não são sua invenção, pertencem à vida que o cerca e a todos nós. A violência, a criminalidade, o abuso, o menor abandonado e induzido ao crime, a toxiomania, a permissividade, a libertinagem, não são criações suas, mas estão aí, na rua, nas praias, nos edifícios de apartamentos, nas favelas. (...)

Quem tem razão é Afonso Arinos de Melo Franco: “O problema é distinguir o obsceno do antiestético” (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19.1.1977).

(...) Os livros de Rubem Fonseca são obra de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua vivaz e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. Não condena, e não é essa a função da arte; expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós, da sociedade que não soubemos ainda liberar das mazelas, que alguns julgam inerente à natureza humana, A arte de todos os tempos a retratou.

A obra literária de Rubem Fonseca tem-se caracterizado por extrema originalidade no que concerne a estilo, técnica narrativa, temática, além de uma busca de renovação que o faz um escritor moderno.

Os seus contos, pelos quais se revela um inovador quanto à técnica, oferecem sobretudo, um quadro atual sociedade carioca, e acredito que se possa dizer brasileira, em estado de crise. O momento que vivemos realmente deixa preocupado qualquer observador menos superficial. Não é um quadro lisonjeiro o que nos oferece todos os dias a imprensa escrita, falada ou televisionada. Tem-se a impressão de um mundo em transição: de um lado, uma sociedade que se desmorona, cujos valores ninguém mais respeita, e do outro, uma juventude que repele esses valores, mas não conseguiu ainda criar novos para orientar e normalizar a sua vida. Então, surgem os ersatz, nessa busca angustiada e louca: a violência, os tóxicos, a permissividade, uma liberdade que não passa de liberalidade, a sofreguidão para viver perigosa e aceleradamente na crença de que tudo vai acabar e então é preciso aproveitar o momento.

Qual o papel do escritor? É moralizar, é procurar influir didaticamente para corrigir ou dirigir?

Nunca foi esta a missão do grande escritor, da alta literatura.

Rubem Fonseca situa-se na boa literatura da ficção universal. O fato de usar quadros da vida real – sexo, violência, miséria, não quer absolutamente dizer que eles o aprove ou desaprove. Simplesmente os descreve-os, testemunha-os, usando, para ter mais eficiência artística, todos os recursos que a arte literária antiga e atual coloca à sua disposição. Por isso, é bom escritor, é grande escritor. Independentemente da escola ou da técnica de que se vale. E à crítica literária só resta pronunciar seu julgamento baseada na proposta que a obra oferece. É defeso julgá-la a partir de valores que lhe são estranhos, éticos, políticos, religiosos. Portanto, em resumo, o que deve prevalecer no julgamento de uma obra literária é o seu mérito artístico.¹⁸²

Vemos, como o próprio Afrânio Coutinho foi influenciado pelas posições das personalidades que foram articuladas pelo *Jornal do Brasil*, pois o crítico aproveitou-se das posições de Afonso Arinos na matéria de Danusia Barbara, que deu origem à repercussão da censura à obra do escritor em janeiro de 1977, para afirmar seus argumentos a favor da liberação da obra.

Para onde, porém, apontariam essas posições do crítico em relação à manutenção de uma imagem apolítica e intocável do cidadão Rubem Fonseca diante de sua obra censurada, a partir de disposições disciplinares que Afrânio Coutinho sempre entendeu como científicas, apolíticas e objetivamente mais eficazes que o impressionismo de uma crítica de roda-pé para a análise da literatura?

4.2.2 - Afrânio Coutinho e o *new criticism*

Alceu Amoroso Lima em seu livro *Quadro sintético da literatura brasileira*, já demonstrava no final dos anos de 1950, como uma crítica denominada por ele mesmo como neomoderna, impôs um movimento de reação contra o humanismo crítico, a partir de um posicionamento vindo dos Estados Unidos que se chamou de “formalismo crítico”.

O apelo aos Estados Unidos, por parte da crítica brasileira a partir dos anos de 1950 tinha seu motivo de ser, por confessadamente também ter se inspirado no movimento do “new-criticism”, que, segundo Amoroso Lima, teria sido importado na América do Norte por Spingarn, a partir das idéias de Benedetto Croce, mas que posteriormente, evoluiu no sentido de uma objetividade, de um antiimpressionismo, de um anti-humanismo, e daí segundo Lima, para uma (...) *exaltação da obra separada do autor e na obra do estilo separado do tema*.

¹⁸² COUTINHO, Afrânio. O erotismo na obra de Rubem Fonseca: o caso Rubem Fonseca. **Encontros com a civilização brasileira**, n 10, abr. 1979, p. 224, 225, 230 e 231.

Assim, Amoroso Lima apontou como um dos principais representantes do “new criticism” no Brasil, Afrânio Coutinho, quando da realização dos prefácios da obra coletiva *A literatura no Brasil*¹⁸³. Dessa forma, tanto a partir da divulgação dessa obra coletiva, como de seu método, Coutinho angariou grande prestígio no campo da crítica e da imprensa como já falamos.

Mas ao contrário de alguns críticos como Fausto Cunha que apoiaram as investidas de Afrânio Coutinho contra a crítica de rodapé, Wilson Martins ao enquadrar Afrânio Coutinho como fazendo parte dos chamados “críticos representativos”¹⁸⁴, acusou-o de ser um dos principais responsáveis por aquilo que José Guilherme Merquior denominou como o (...) “*mimetismo gratuito dos cânones estrangeiros*”¹⁸⁵ em nossa crítica literária. Fato que o levou a partir da “nova crítica” norte-americana - que segundo Martins teria sido transportada nas malas desse autor direto dos Estados Unidos – a opor-se de forma panfletária e pessoal a todos aqueles que considerou como envolvidos de forma coletiva com a crítica de rodapé.

Episódio, por sua vez, que foi percebido por Adélia Bezerra como um (...) “*confronto entre a crítica tradicional bem defendida vs a crítica científica fracamente representada; ou entre a crítica criadora vs divulgação científica*”¹⁸⁶.

Segundo, ainda, Wilson Martins, para Adélia Bezerra à crítica de rodapé cabia a função extremamente crucial da crítica dos autores contemporâneos, coisa que o próprio Alvaro Lins tão combatido por Afrânio Coutinho havia também deixado de lado, já que Lins entendeu ser o papel da crítica realizar (...) *juízos que a posteridade (...) iria confirmar*¹⁸⁷.

Para essa autora, foram os quadros dos valores constituídos pela crítica militante que reverteram possibilidades aos trabalhos dos intelectuais ensaístas, que para ela não seriam realmente críticos, mas (...) *exegetas para quem a obra de literatura – já certificada como tal pela “crítica de rodapé” – é, não raro, apenas texto para as teorias mais ambiciosas e para divagações cheias de fantasia*. Para Bezerra, as análises dos críticos estruturalistas não revelariam de fato novos valores.

Como podemos ver, então, até aqui, o poder simbólico contido nos *habitus* disciplinares de Coutinho que lhe granjeram prestígio junto às classes dirigentes e que

¹⁸³ LIMA, Alceu Amoroso. **Quadro Sintético da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1959, p. 140 e 141.

¹⁸⁴ MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983, p. 832

¹⁸⁵ Idem, ibidem, p. 832

¹⁸⁶ Idem, ibidem, p. 832

¹⁸⁷ Idem, ibidem, p. 832.

intermediaram suas posições no campo da crítica e da imprensa, levaram-no a construir o autor Rubem Fonseca, a partir das repercussões da censura e diante de seus anseios de também combater a censura, de acordo com as mesmas disposições contraditórias que o *Jornal do Brasil* havia imprimido quando ajudou a eleger o autor como símbolo da democracia.

Enquanto intelectual que se relacionou com as classes dirigentes, construiu o autor através de seu método de análise que sempre acreditou ser científico, da mesma forma como também acreditou ao ter sido um dos fundadores da faculdade de Letras da UFRJ, que as letras poderiam servir ao desenvolvimento do Brasil, sem antes servir aos interesses dos donos do poder a partir de 1964.

Dessa forma, ao analisar a obra *Feliz Ano Novo* e o autor Rubem Fonseca, procurou a partir de seu impressionismo particular, impor a construção, por um lado, de que o livro conteria uma estética reveladora das mazelas sociais que corroeriam a possibilidade do engrandecimento do país, por outro, impor os valores do autor frente a sua literatura como exemplos a serem seguidos pelos homens que ainda não atingiram a *intelligentsia* da nação.

Seu impressionismo, porém, devido às influências do método que sempre utilizou não fora capaz de apreender aquilo que muitas vezes só o impressionismo dos críticos militantes pôde apreender: a sensibilidade com relação - ainda que como motivo de fofoca - aos pontos contraditórios que tanto a estética literária, como as posições do escritor que advém da mesma, bem como do cidadão ligado a ela, possuiriam em relação à sociedade que pretendem representar. Ou seja, seu impressionismo não fora capaz de perceber aquilo que Wilson Martins apregoou como sendo uma das qualidades, uma das propriedades da crítica impressionista e que diria respeito ao fato de encontrar nos escritores aquilo que eles possuiriam de único. Defeito da crítica denominada por Martins como representativa e que englobaria Afrânio Coutinho como já dissemos. Começando-se pela não percepção das contradições que adviriam da estética do livro censurado em confronto com as condições sócio-históricas de surgimento da obra do autor. Bem como do confronto dessa estética censurada diante das relações que o cidadão-autor possuiu com as mesmas forças políticas e sociais que Afrânio Coutinho contou nos anos de 1960, para que pudesse de forma idealista pensar em uma faculdade de Letras, que estaria a serviço do desenvolvimento do país.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ao procurar criticar o excesso de lançamentos de livros por parte das editoras que estiveram relacionados aos chamados críticos representativos, Wilson Martins depois de descrever a reedição ou a edição de autores como Silvio Romero, Araripe Júnior, Tristão de Athayde, Dulce Mascarenhas, Adélia Bezerra de Menezes Bolle, Celso Lafer, José Veríssimo, entre outros, procurou em seguida através de artigos que publicou em sua coluna no *Jornal do Brasil* de 27 de outubro a 3 de novembro de 1979, realizar um balanço das perspectivas lançadas por

Assim, vemos que as posições políticas e disposições disciplinares de Afrânio Coutinho, incorporadas em sua construção da imagem do autor Rubem Fonseca, se por um lado, ajudaram a combater a censura, por outro lado, ajudaram a embutir uma visão de que certos valores deliberadamente seriam incorporados de forma quase espiritual por parte dos escritores. Posições e disposições que não só desprezaram os fatores sócio-históricos que concorreriam para o ato da produção literária, mas que acabaram por impor Rubem Fonseca, enquanto homem pertencente às fileiras da *intelligentsia* nacional. Posição nessas fileiras que se relacionaria não só com seu espírito artístico elevado e por isso capaz de realizar a construção de uma estética autêntica dos problemas sociais brasileiros, mas que se relacionaria também com a reputação do escritor enquanto um membro da elite.

Wilson Martins, já havia percebido esses posicionamentos de Afrânio Coutinho ao analisar o livro *Caminhos do Pensamento Crítico* em 1974 desse autor, utilizando-o como baliza para comentar sua reedição em 1980.

A partir de uma análise desse livro, Martins afirmou que Coutinho sofreria uma espécie de revulsão orgânica pela ordem cronológica, e assim teria classificado críticos e tendências segundo temas gerais¹⁸⁹, cujo princípio inspirador desse tipo de classificação realizado pelo autor, proviria de uma “clara variante das famílias espirituais”. O mesmo princípio que Martins já havia empregado, para demonstrar, como Coutinho havia abordado uma série de críticos em *A Crítica Literária no Brasil* (1952), e que possuiria como inconvenientes confundir o desenvolvimento histórico desse gênero, como também levar à

essa corrente de autores. Para isso, começou uma série de artigos propositalmente atacando Silvio Romero, para em seguida relacioná-lo a Antônio Candido, e por fim dar uma estocada em Afrânio Coutinho. Dessa forma, ao reunir três artigos procurou após sucessivas críticas a respeito de suas abordagens e posturas, demonstrar como faltava por completo a Silvio Romero (...) *o ordenamento das idéias e o instinto de perceber o que os escritores tinham de único* (...), pois ele procuraria dissolver essa especificidade nas generalidades relativas à raça, meio e o momento, de maneira que a partir de seus julgamentos a literariedade da literatura acabaria por ficar comprometida. Assim, ao mesmo tempo em que procurou afirmar que sua produção intelectual só poderia ser entendida a partir de suas intenções políticas pouco lisonjeiras, demonstraria como Antonio Candido ao ter feito do método crítico de Romero objeto de estudo seu, mais por conveniências metodológicas do que por supostos fatores interessantes da realidade literária que poderia revelar através de Romero – apesar de sugerir que a argúcia crítica de Candido teria lhe permitido no terreno da sociologia analisar com mais sofisticação e inteligência fenômenos da cultura - acabaria por sugerir que Candido também incorreria no erro da busca de um “método crítico”, que estaria distante da “prática esclarecedora da explicação.” Em meio aos ataques contra ambos, Martins ao demonstrar como Afrânio Coutinho havia trazido a “nova crítica” em suas malas dos Estados Unidos, como forma de completar a crítica aos divulgadores dos métodos estrangeiros, seria incisivo com relação ao fato de que para ele, tivessem o nome que tivessem, os projetos da crítica científica estariam por definição todos condenados ao malogro. E seria incisivo em afirmar através das palavras de Otto Maria Carpeaux que os instrumentos da crítica brasileira (...) *forjaram-se conforme os respectivos objetos, (...) sendo criações de características nacionais.* (...) “*O verdadeiro problema crítico da literatura brasileira não pode ser colocado em termos franceses ou ingleses, mas só em termos brasileiros*”. Idem, ibidem, p. 834.

¹⁸⁹ Tais como no primeiro volume: “Que é ser brasileiro?”, “Abordagem histórico-cultural”, “O culto da forma” e “As heranças da tradição” e no segundo volume: “Impressionismo”, “Literatura e idéias morais”, “A literatura como estrutura estética” e “Poesia como crítica”. Idem, ibidem, p. 847.

condução inevitável da fragmentação de certos pensamentos críticos, que faria da crítica literária uma atividade tanto ética como estética¹⁹⁰.

Dessa forma, esse princípio inspirador que levaria a crítica a se desenvolver enquanto atividade ética como também estética, e que levaria Coutinho a circunscrever o conceito de “moral” dentro de limites estreitos, levou Martins a considerar Afrânio Coutinho não só um homem moralista, mas também um doutrinário: (...) *trata-se de um doutrinário que erige em verdades morais as suas preferências metodológicas, transformando a crítica como ciência em crítica como teologia*.¹⁹¹

Assim, desenvolvendo uma classificação tanto pelo conteúdo como pela orientação prevaiente nos pensamentos de cada crítico em sua obra *A Crítica Literária no Brasil*, Martins mostrou que Coutinho deveria evitar o que chamou de (...) *essas aparências de improvisação ou capricho subjetivo*, (...) ¹⁹² já que eles entrariam em contradição com a insistente preconização do literato com relação ao rigor técnico e a abordagem científica.

Celia Pedrosa também percebeu – a partir de outras bases metodológicas - essa vocação moral de Afrânio Coutinho, dentro da tradição de sua formação intelectual. Para essa autora, Coutinho teria como inspiração a vontade de afirmar uma autonomia da produção e da avaliação do fenômeno artístico face aos condicionamentos sócio-históricos. Autonomia, que, por sua vez, possibilitaria o aparecimento de um caráter nacional, que seria próprio de nossa literatura e assim, desde suas origens, independente das influências européias. De acordo com Célia Pedrosa, Afrânio Coutinho incorreria (...) *na negação idealizante das relações contraditórias entre literatura e sociedade, nacionalismo e universalismo, dependência e diferenciação*¹⁹³.

¹⁹⁰ Martins, porém, mostrou-nos que nesse terreno Coutinho circunscreveria o conceito de “moral” dentro de limites muito restritos, o que o levou Martins a se perguntar se um dos escolhidos dessa categoria, Jackson de Figueiredo, não seria assim como o próprio Coutinho, (...) *mais um crítico doutrinário do que um moralista*. Idem, ibidem, p. 847.

¹⁹¹ Idem, ibidem, p. 847.

¹⁹² Idem, ibidem, p. 848.

¹⁹³ Alfredo Bosi, segundo Célia Pedrosa, a partir de suas análises que tiveram como objetivo resgatar formas alternativas e populares da produção e veiculação da cultura, que foram em geral esquecidas por uma visão institucional, acabou por realizar uma negação nada produtiva de forças e valores burgueses, humanistas e eruditos, que não podem ser esquecidos enquanto fatores de condicionamento do processo de formação de nossa sociedade. Ainda segundo Célia: (...) *Parecendo não querer ou não poder perceber que tal condicionamento interfere, ainda hoje, na definição do papel social e das diretrizes epistemológicas de nossos intelectuais, inclusive os mais progressistas*. Dessa forma, tanto Bosi, como Coutinho, ao partirem de valores que tem como intenção a afirmação da necessidade do cultivo de um caráter nacional por nossas letras, acabaram por realizar abordagens diferentes sobre a função do autor em Rubem Fonseca. O primeiro, afirmando que os valores estéticos advindos do modo de vida de uma burguesia internacional e inseridos por Fonseca em sua literatura não sobreviveriam em confronto com nossa realidade social. O segundo, tentando demonstrar que os valores da literatura de Fonseca retrariam ao contrário muito bem nossa realidade social em crise, porém, sem considerar como os valores criticados por Bosi se inscreveriam na construção dessa estética social em crise. Posto dessa forma, entendemos que tais posicionamentos diferentes desses autores sobre um mesmo autor, relacionarem-se

4.3 – A apropriação pelo *Jornal do Brasil* das análises realizadas por Afrânio Coutinho em seu parecer sobre a censura da obra *Feliz Ano Novo*

Afrânio Coutinho ao ter se envolvido no caso Rubem Fonseca, após as repercussões que ocorreram na imprensa e em especial no *Jornal do Brasil*, realizou através de parecer, como mostramos acima, a defesa do autor e de sua literatura.

Nessa ocasião, o *Jornal do Brasil* aproveitando-se de um relaxamento da repressão no período de transição entre o governo Geisel e Figueiredo, utilizou-se do parecer de Afrânio Coutinho em pelo menos três reportagens acerca do escritor Rubem Fonseca como forma de atacar o regime. Dessa forma, o jornal procurou confluir esse documento de acordo com seus interesses de construção da imagem do autor como símbolo das liberdades democráticas. Forma de utilização do parecer que não enfrentou dificuldades para ajustar-se a essas pretensões, devido a Afrânio Coutinho repartir com o jornal posições políticas e disposições semelhantes ante a função social que o autor deveria possuir perante a sociedade, como já demonstramos acima. Vejamos quais foram os pontos destacados pelo *Jornal do Brasil*, para a imposição novamente dessa imagem do escritor, a partir do documento realizado por Coutinho.

Em uma reportagem realizada sem assinatura no Caderno B de janeiro de 1979, o *Jornal do Brasil*, anunciou que Afrânio Coutinho por indicação do Juiz Federal da 1ª vara havia atuado como perito na Ação Ordinária impetrada pelo escritor Rubem Fonseca contra a União, devido à censura e apreensão em todo o Brasil do livro *Feliz Ano Novo*. A partir disso, o jornal procurou ressaltar certos pontos de vista levantados por Coutinho, em que três aspectos principais da estratégia utilizada pelo jornalista responsável puderam ser percebidos:

Primeiramente, a escolha de forma proposital por parte do jornalista - logo no início da matéria - de um trecho do parecer onde procurou ressaltar as afirmações de Afrânio Coutinho,

àquilo que Célia Pedrosa ao confrontar a obra de Antônio Candido com as obras desses críticos, apontou como sendo uma vantagem deste em relação a Bosi e Coutinho, devido a evitar (...) *incorrer em dois procedimentos bastante frequentes na prática intelectual: a idealização romântica e/ ou a negação culpógena de sua própria origem. Uma e outra acarretam uma postura e um discurso empobrecedores, falsamente coerentes e íntegros, imunes a contingências humanas e concretas. Uma e outra norteiam-se pelo mito da pureza e servem a sublimação das relações conflituosas entre linguagem e realidade, afetividade e racionalidade, individualidade e coletividade. No caso específico do intelectual e da cultura brasileira, essa sublimação incide sobre as relações entre cosmopolitismo e nacionalidade, conservadorismo e progressismo, elitismo e democratização, envolvendo problemas de toda ordem. Esse parece ser o caso de dois eminentes historiadores da literatura brasileira, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi – cujas posturas, em princípio bastante diversas, podem ser aproximadas justamente a partir das divergências que manifestam junto a Cândido.* PEDROSA, Célia. **Antônio Candido**: A palavra empenhada. São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994. p. 29.

de que o erotismo e a pornografia não teriam sido invenção de Rubem Fonseca. Em seguida, procurou dar destaque às respostas objetivas dadas por Coutinho enquanto perito escolhido pelo juiz, aos quesitos formulados no processo por Sylvio Florêncio, Procurador da República, onde pudemos perceber uma clara intenção por parte do jornal, em demonstrar as arbitrariedades do regime:

1. O livro *Feliz Ano Novo ofende a moral e os bons costumes*? Resposta: Não. 2. *O que se deve entender por “Moral” e “bons costumes” na obra literária*? Resposta: A obra literária não encerra ataque ou defesa da “moral” e “bons costumes”. Retrata ou reflete os costumes da sociedade onde surge, sejam eles “bons” ou “maus”. 3. *O objetivo exposto no livro conduz o leitor à degradação*? Resposta: Não. Nenhum leitor foi induzido por um livro à prática de atos de natureza degradante.¹⁹⁴

Em um segundo momento, ressaltou como o literato através da análise dos vocábulos erótico, obsceno e pornográfico, apresentou-os a partir de sentidos puramente subjetivos. Em seguida, também ressaltou alguns comentários de Coutinho sobre como diversos escritores da literatura universal, que trabalharam temas suscitados por esses vocábulos, para justificar que o autor retrataria através de uma língua reconhecida - como a de todos os brasileiros - os costumes de nossa sociedade contemporânea. Assim, o fator estético dos aspectos ligados a nossa nacionalidade, passaram a ser utilizados como forma de repudiar a censura e valorizar tanto autor como sua linguagem:

É escritor dotado de extrema sensibilidade e argúcia no captar os costumes de sua sociedade, nossa sociedade. Realista, dominando os recursos que a técnica literária mais recente proporciona ao ficcionista, o quadro que nos oferece é muito vivido e sem ambages. Seu instrumento verbal é rico, fluente, natural, denso, uma língua eu todos nós, brasileiros, reconhecemos como nossa, a língua que todos falamos, nos corredores, nos salões, nas ruas, uma língua que estamos, os 100 milhões de brasileiros, transformando, recriando, renovando dia a dia, hora a hora, minuto a minuto, nas fábricas, nas escolas, nas arquibancadas, uma língua que é dos 53% dos jovens que a falam, deturpam, recriam, inventam.¹⁹⁵

A partir disso, a matéria procurou ressaltar através dos comentários de Coutinho, a capacidade artística do autor, que adviria da imparcialidade com que manejaria certos aspectos das mazelas de nossa nacionalidade em sua linguagem, procurando assim, desprezar a influência que os fatores sócio-históricos possuiriam tanto na composição desses mesmos aspectos na linguagem, como em relação às posições da função do autor ligado a essa mesma linguagem na obra censurada.

¹⁹⁴ “NA LUTA ENTRE A ARTE E A CENSURA, A VITÓRIA TEM SIDO SEMPRE DA ARTE”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1979.

¹⁹⁵ Loc. cit.

- Rubem Fonseca situa-se na boa literatura da ficção universal. O fato de usar quadros da vida real – sexo, violência, miséria, não quer absolutamente dizer que eles o aprove ou desaprove. Simplesmente os descreve-os, testemunha-os, usando, para ter mais eficiência artística, todos os recursos que a arte literária antiga e atual coloca à sua disposição. Por isso, é bom escritor, é grande escritor. Independentemente da escola ou da técnica de que se vale. E à crítica literária só resta pronunciar seu julgamento baseada na proposta que a obra oferece. É defeso julgá-la a partir de valores que lhe são estranhos, éticos, políticos, religiosos. Portanto, em resumo, o que deve prevalecer no julgamento de uma obra literária é o seu mérito artístico.¹⁹⁶

Percebemos, então, como o jornal enquanto ator político que resolveu enfrentar a ditadura, ao utilizar a perícia do caso Rubem Fonseca como pretexto para atacar a censura procurou ao mesmo tempo revelar apenas os trechos em que ao fazer do autor um mártir, desfraldava indiretamente os valores que desde 1977 e 1978, tentava impor a ditadura. Assim, o jornal ao se revelar como representante das classes não mais satisfeitas com o ambiente autoritário que imperava, ao mesmo tempo procurou ocultar durante todo o processo da defesa de Rubem Fonseca, suas atitudes polêmicas e posturas de classe que poderiam colocar a perder essa mesma defesa.

4.4 - Afrânio Coutinho: exemplo das disposições de reverência do crítico para com o autor consagrado pelas elites e imprensa

Vemos, então, como as representações para defesa de Rubem Fonseca revelaram certas posições e *habitus* do campo da crítica no trabalho de Afrânio Coutinho, que acabaram por reproduzir em nome de uma suposta cientificidade, a construção do autor enquanto um agente não ativo, mostrando-nos capaz de interagir de forma objetiva com as formas de reprodução e celebração do autor literário a partir de 1964. Dessa forma, não só não foram questionados certos determinismos que poderia conter a produção de Rubem Fonseca, ao mesmo tempo em que legitimou as posições da imprensa diante da ditadura em seus ocultamentos sobre o escritor. Contribuindo, assim, com o estado de coisas que a lógica do caso da imprensa com Rubem Fonseca pôde nos revelar até aqui. Ou seja, estado de coisas que acabou por nos revelar a lógica de um espaço social, em que a imprensa sempre procurou construir a imagem do autor dentro de moldes clientelistas.

¹⁹⁶ Loc. cit.

Dessa forma, percebemos que Afrânio Coutinho repartiu interesses objetivos não só com as posições da imprensa, mas também com as posições do autor em confronto com a ditadura, mas que, no entanto, estiveram objetivamente relacionadas com as novas intenções da parte das elites contrárias a uma ditadura já decadente.

Nesse sentido, então, o que percebemos foi que as posições voltadas a uma valorização excessiva da crítica científica, aliada aos habitus disciplinares relacionados às posições conquistadas por Afrânio Coutinho no campo de suas relações, não só com a imprensa, mas também com as classes dirigentes sobretudo pós 1964, levaram-no a realizar a análise da função social da obra e do autor Rubem Fonseca dentro dos parâmetros apenas do funcionamento de sua linguagem.

Fato que percebemos ter feito esse autor, realizar uma celebração da imagem de Rubem Fonseca, enquanto trabalho de dominação das forças sociais que haviam ajudado na instauração da ditadura militar, mas que no final da década de 1970 tencionavam desestabilizá-la a partir de um discurso em que se procuraria valorizar a liberdade e as questões nacionais. Por isso, Afrânio Coutinho insistir nas balizas definidoras da existência de um caráter na literatura de Rubem Fonseca que apreenderia os problemas que afligiriam nossa nação e, dessa forma, o autor enquanto um espírito elevado que tentou melhorar esse país. Imagem que fez com que tanto as contradições da função social da literatura e do autor a partir do lugar social em que foram estabelecidas, não precisassem ser levadas em conta, ao mesmo tempo em que se justificaram pelo simples fato de revelarem as mazelas e o autor possuir o dom dessa revelação.

Vemos, então, como os determinantes, as posições e as disposições que encontramos na trajetória de Afrânio Coutinho, contribuíram para a construção da função do autor em Rubem Fonseca, a partir da repercussão da censura, dentro dos parâmetros dos interesses históricos de certos setores descontentes com a ditadura, ao mesmo tempo, que, de forma estratégica, essa mesma defesa ao repercutir na imprensa gerou para Afrânio Coutinho, não só capitais simbólicos no campo intelectual¹⁹⁷ e na imprensa.

¹⁹⁷ O autor viria a publicar na revista *Encontros com a civilização brasileira* o parecer sobre a obra censurada.

4.5 – Deonísio da Silva e o trabalho de celebração do autor Rubem Fonseca no *Jornal do Brasil*: a modéstia do crítico frente ao autor consagrado

Deonísio da Silva ao participar - concomitantemente ao parecer que Afrânio Coutinho encaminhava sobre a obra *Feliz Ano Novo* - da defesa de Rubem Fonseca, no *Jornal do Brasil*, em artigo publicado em dezembro de 1978, e mais tarde na revista *Playboy* em 1984, já havia se envolvido com a análise acadêmica da obra de Rubem Fonseca. Análise essa relacionada à problemática da censura à literatura do autor, tanto nos anos da chamada distensão política, como no chamado período da transição democrática.

Dessa forma, ao escrever esses artigos, procurou realizar uma celebração do escritor interessante ao jornal, através de uma imagem dele muito parecida com a de um mártir. Imagem essa interessante não só para o *Jornal do Brasil*, que demonstramos naquela época travar um batalha silenciosa contra as forças da censura comandada pelo General Hugo de Abreu. Mas também, interessante aos objetivos de uma revista que fazendo parte de um grupo editorial poderoso, procurava se impor enquanto símbolo dos modos sofisticados de vida de uma burguesia internacional, ansiosamente desejados pelas classes mais privilegiadas no Brasil.

Porém, ao realizar essas celebrações procurou se apresentar enquanto um intelectual que ao criticar a ditadura, esteve também preocupado em angariar capitais sociais na imprensa escrita. Capitais que gradativamente foi conquistando ao longo dos anos e que foram responsáveis por suas participações em revistas como *Caras* e como crítico do *Jornal do Brasil*.

Assim, como professor universitário de uma faculdade de Filosofia, Ciências e Letras em Santa Catarina, na época em que escreveu em 1978 o artigo defendendo Rubem Fonseca, este autor não possuindo a mesma consagração que Afrânio Coutinho, percebemos ter se utilizado de algumas estratégias a partir de sua posição de crítico da ditadura, para a construção de uma imagem do escritor que fosse favorável à sua defesa e de sua obra contra a censura. Dessa forma, procurou construir o autor, enquanto uma autoridade literária que não deveria ser questionada diante da competência em construir certos quadros da sociedade brasileira repletos de contradições e violências.

Imagem para a defesa do escritor que não só revelou reverência por parte do crítico, mas que também entendemos ter possuído intenção no sentido de angariar reconhecimento do

autor Rubem Fonseca. Também entendemos ter procurado seguir a linha de defesa que o *Jornal do Brasil* adotou em relação à censura da obra de Rubem Fonseca.

Foi o que pudemos perceber quando em um dado momento de seu artigo exaltou as qualidades do autor em possuir uma narrativa única, ao mesmo tempo em que demonstrou possuir intimidade com esse talento. Intimidade advinda de seu profundo conhecimento da obra do escritor, que se mesclou com uma certa admiração pelo cidadão:

Rubem Fonseca não inventou a violência. Ela está por aí. O que ele inventou foi um modo violento de narrar essa violência que lhe serviu de matéria-prima. Ora, é exatamente nesse modo de específico de narrar que está o seu estilo. (...) Enredos semelhantes aos dos contos de Rubem Fonseca costumam aparecer com frequência em nossas páginas policiais. Mas quem os narra como Rubem?¹⁹⁸

Mais adiante, outra demonstração de celebração em que autor e cidadão ao se mesclarem em sua análise, nos demonstrou uma certa reverência à sabedoria do homem censurado, em que o crítico Deonísio da Silva inconscientemente esperaria reconhecimento por essa percepção:

(...) O escritor, porém, sabe que o mundo está cada dia pior, mais desumano, mais cruel e mais violento. E para narrar esse mundo ele precisa de uma linguagem que o arme para olhar os homens e as coisas que o rodeiam sem os estereótipos de uma linguagem viciada, construída em preconceitos e proibições, impedindo a emergência do sentido original das palavras, tachando esse sentido de palavrão. Ou como disse Rubem Fonseca certa vez: os imorais são, na verdade, os puristas da língua, que insistem em camuflar o sentido original das palavras...¹⁹⁹

A disposição, porém, de depositar no autor o talento de expressar a realidade através de uma linguagem apropriada, porém, isentando o escritor enquanto cidadão que possuiria interesses e valores em suas posições e conselhos a partir de sua linguagem, reverteria a Deonísio da Silva prestígio junto à imprensa – acompanhando, assim, a tendência por parte de certos jornalistas em realizarem matérias sensacionalistas sobre o autor²⁰⁰.

A partir disso, escreveria um ensaio em 1984, na revista *Playboy*, em que novamente sairia à defesa do escritor e em que em alguns momentos nele se mesclaria novamente a apologia do homem Rubem Fonseca. Apologia percebida no momento em que reproduziu os

¹⁹⁸ SILVA, Deonísio da. Violência nos contos de Rubem Fonseca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1978.

¹⁹⁹ Loc. cit.

²⁰⁰ Pouco tempo depois da publicação desse artigo no *Jornal do Brasil* o amigo Zuenir Ventura na revista *Veja* em 1979 também realizou uma matéria em que procurou despolitizar tanto o autor como o cidadão Rubem Fonseca diante de sua obra, como demonstramos no capítulo dois.

elogios realizados por Affonso Romano de Sant'Anna, quando este poeta defendeu o escritor daqueles que não o consideravam autorizado a falar do submundo e afirmaria que enquanto um executivo bem sucedido, teria muito mais capacidade de escrever sobre o mundo dos marginais do que muito outros escritores que com (...) *suas caspas e incompetência ante o sistema e a literatura* (...) não teriam condições de fazê-lo.²⁰¹

Assim, seguido sua tendência em celebrar autor e imprensa como forma de angariar capitais sociais, segundo editorial dessa edição da revista *Playboy*, o próprio Deonísio da Silva ao ser convidado a escrever esse ensaio sobre Rubem Fonseca, realizou uma celebração entusiasmada da revista ao afirmar que preferiria publicar seu texto na *Playboy* porque seria um leitor-padrão dela e que leria tudo e veria inclusive as fotos que sempre publicaria.²⁰²

Nas palavras de Miceli, essas estratégias de celebração como forma de inserção dos intelectuais diante dos interesses da imprensa e dos poderes estabelecidos já eram percebidas na República Velha:

(...) Este trabalho de celebração das oligarquias se materializava através de toda uma série de rubricas, comentários políticos, notas apologéticas e biográficas sobre as grandes figuras da oligarquia, “artigos de fundo”, “tópicos”, “ecos”, e sobretudo os editoriais. O posto de editorialista era muito cobiçado e, para inúmeros escritores, constituiu a ponte para iniciar uma carreira política. Os escritores engajados nessas tarefas viam-se obrigados a se identificar com os interesses políticos do jornal para qual trabalhavam; o êxito que alcançavam por meio de sua pena poderia lhe trazer salários melhores, sinecuras burocráticas e favores diversos. Afora o trabalho de celebração política, os escritores tinham de realizar as mais diversas tarefas, como, por exemplo, a elaboração de textos para publicidade que assinavam à maneira do que hoje fazem uma agência de propaganda ou um costureiro.²⁰³

Vemos então, como Deonísio da Silva a partir desses enaltecimentos revelaria disposições que foram adquiridas em termos disciplinares e posição relativa no campo da crítica e que lhe proporcionariam uma espécie de capital em haver.²⁰⁴ Ao analisar anos mais tarde o caso Rubem Fonseca em livro denominado *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*²⁰⁵, parte de um trabalho de maior fôlego que foi desenvolvido ao longo de suas pesquisas desde os anos de 1970, e que culminou em 1989 com a edição do livro *Nos Bastidores da censura*²⁰⁶, este autor continuou a defender Rubem Fonseca com a mesma devoção dos anos

²⁰¹ SILVA, Deonísio. **PLAYBOY**. São Paulo n 109, ago. 1984, p. 26.

²⁰² Loc. cit. p. 3.

²⁰³ MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha: um estudo clínico dos anatólios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 73 e 74.

²⁰⁴ BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 61.

²⁰⁵ SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte, 1996.

²⁰⁶ SILVA, Deonísio. **Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

anteriores. Devoção relacionada à sua crença um pouco ingênua de que o autor teria sempre tido como intenção explícita, denunciar as mazelas sociais advindas dos desmandos de nossas classes dominantes.

Nesse livro o papel que o ficcionista Fonseca teria em seus modos de narrar no capítulo intitulado “Relatar ou descrever. A opção narrativa de um herói problemático”, revelou-nos o entusiasmo de Deonísio da Silva não só em analisar os personagens-narradores de Rubem Fonseca, mas também em impor uma representação dos mesmos, enquanto pertencentes a um eu-herói relacionado a uma suposta disposição do escritor em denunciar os desmandos em nosso país. Fato que mais uma vez nos revelou sua confiança de que o escritor sempre teria estado preocupado em denunciar os nossos problemas sociais:

Pode-se, então, fazer a seguinte homologia: como ficcionista, ele buscou e encontrou um modo de narrar que lhe possibilitasse o depoimento, o testemunho, e este modo de narrar foi se consolidando através desta escolha: narrar sendo personagem. Não apenas dar a palavra aos vários personagens que cria, mas fazer-se também ele personagem, e personagem importante, senhor da narrativa, a conduzi-la com competência e engenho, não se furtando a opinar sobre os temas de que trata em sua ficção e o fazendo no interior da própria ficção que elabora. No ato mesmo da criação, no calor da hora, o ficcionista, camuflado em narrador, emite seus juízos mais fundos sobre a condição humana, sobre o país em que vive, os governantes, o modo de se gerir a República, as desordens causadas pelo sistema sócio-político e tudo o mais. O narrador, assim visto, assemelha-se muito mais a uma testemunha de inquérito, e sua ficção toma o jeito de uma devassa.²⁰⁷

Deonísio da Silva através de sua posição enquanto professor universitário aspirou possuir projeção no campo da crítica, a partir de posições concordantes com a visão de mundo de Rubem Fonseca e, dessa forma, com os interesses de construção de uma imagem do autor muito semelhante àquela produzida pelo *Jornal do Brasil*. Construção que se relacionou com a maneira como teria disposto disciplinarmente sua análise sobre o autor, bem como suas posições políticas diante da ditadura que também se asselharam às das elites que desejaram comandar o processo de distensão política.²⁰⁸

²⁰⁷ SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca**: proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte, 1996, p. 57 e 58. Anos mais tarde, Rubem Fonseca demonstraria um total desprezo sobre essa função social que o autor ocuparia em sua literatura. Em uma entrevista para o crítico literário Maurício Santana Dias o escritor assim descreveu sua “preocupação” em ser testemunha dos fatos históricos em novo livro que iria lançar: Segundo Fonseca, no novo livro (...), *os personagens vivem ainda no Rio de Janeiro, em março de 1964, às vésperas do golpe militar. Há figuras da política da época, banqueiros, prostitutas, diplomatas, militantes e esquerda, torturadores (fictícios e reais), jornalistas. Mas isso é só a casca das coisas. Sempre acho essas explicações desnecessárias – afinal, elas de nada serviriam. Só posso dizer que estou entusiasmado com o livro.* DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 de abr. 2004. p. 10.

²⁰⁸ E que fez com que percebêssemos estar esse crítico enredado por *habitus* disciplinares e posições no interior do campo de relações entre a crítica e a imprensa, que corresponderiam aos interesses hegemônicos dos meios de comunicação impressos em jogo nesse espaço.

Podemos perceber isso, quando o próprio Deonísio da Silva resolveu questionar aqueles que sempre desconfiaram das posições que Rubem Fonseca teria diante de sua literatura e procurou centrar em questões banais a crítica de tais questionamentos. Mostrando-nos um posicionamento que procuraria ver uma função política para o autor só quando ele se envolveu nos combates à censura de seu livro, parecendo de certa forma ficar alheio às atitudes arreadas que estavam relacionadas com seu silêncio e que envolveria fatores políticos diante de seu público. É o que podemos perceber nessas palavras de Deonísio da Silva:

Pistas e curiosidades sobre o homem Rubem Fonseca há muitas. Não convém explorá-las. O que o leitor precisa, encontrará nos livros. De que valerá saber que os gatos apresentados com tanto cuidado em *A Grande arte* são antigos amigos do Autor? Que em seu sítio, nos arredores do Rio, há um gavião que ele não deixa ser morto, apesar de a ave volta e meia atacar com fúria as galinhas, porque, como nos disse ele, “é preciso proteger o gavião, ave já rara, e a galinha não falta, é produzida em série nas incubadoras”?²⁰⁹

Afirmar que não convém explorar as curiosidades sobre o homem, nos faz perceber que esse crítico procurou seguir ao pé da letra o irônico conselho dado pelo escritor “de que tudo o que teria a dizer sobre sua literatura e sobre ele mesmo estaria em seus livros”. Esse posicionamento mostrou-nos que esse crítico ao fazer dos narradores-personagens, heróis, não só não procurou perceber o lugar de onde Rubem Fonseca teria escrito esses mesmos personagens, mas também procurou evitar em sua análise acadêmica, desagradar o escritor, e a pessoa Rubem Fonseca.²¹⁰ Sobretudo quando percebemos que Deonísio da Silva, assim como Afrânio Coutinho, evitou a partir de sua *hexis* corporal diante das classes dirigentes, bem como a partir de suas disposições disciplinares de análise literária, não perceber ou fazer vista grossa para o aspecto intencional e político, que a insistente recusa de Rubem Fonseca em conceder entrevistas, possuiu no campo das relações entre poder, literatura e imprensa. Isso sem contarmos o silêncio do autor diante da própria censura que se abateu sobre sua obra. Fato que nos revelou como a eleição dele como autor símbolo das liberdades democráticas, representaria não só as contradições da própria imprensa diante do poder, mas o poder do autor enquanto intelectual que sempre esteve ligado a uma fração das classes dirigentes, e que por consequência acabou por se colocar como um símbolo perfeito das disposições dessa mesma classe diante da ditadura. Além de não perceber a partir de suas disposições esse aspecto político de seu silêncio, sempre insistiu que o autor possuiria uma grande indignação

²⁰⁹ SILVA, Deonísio. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Rio Arte, 1996, p. 94.

²¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 94.

com a realidade social de nosso país, fato que o levaria - enquanto missão do escritor - a denunciar essas mesmas contradições.

Rubem Fonseca sempre se recusou a dar entrevista. Também lamenta o seu ofício. De modo que, paradoxalmente, foi proveitoso para o analista verificar que o próprio escritor admite que “absorve a realidade social, devolvendo-a em cenas, diálogos, personagens”. Indignado, utiliza como quadro de referência o país de seu tempo e a partir desse mirante constrói sua ficção. Está dito pelo próprio escritor, mas foi preciso esperar um indesejável e nefasto processo censório para termos as palavras do cidadão Rubem Fonseca comentando seu ofício.²¹¹

Nota-se que quem incitou a palavra “indignação” não foi Rubem Fonseca, mas Deonísio da Silva, como forma de celebrar a preocupação social do autor, que o levou a quebrar seu tão sagrado silêncio diante da censura do seu livro, já que a sociedade não quis enxergar que sua literatura falaria por ele mesmo.

O que vimos, então, dessa crítica em geral de Deonísio da Silva, foi que referências ao escritor enquanto cidadão, só foram realizadas denunciando posições de reverência em relação a ele. Posições que nos fizeram perceber intenção por parte desse crítico em possuir reconhecimento junto ao autor e também adquirir prestígio junto à imprensa.

4.6 – Celia Pedrosa e a não aceitação do homem de letras enquanto indivíduo que age politicamente sobre um espaço público

Se Afrânio Coutinho foi levado a partir dos capitais simbólicos e sociais que havia adquirido no campo intelectual da crítica - devido a sua intensa presença na imprensa, ter sido membro da academia brasileira de letras e, posteriormente ao golpe de 1964, ter sido fundador da faculdade de letras da UFRJ - a ser um dos peritos da ação contra a censura no caso Rubem Fonseca²¹², uma outra crítica acadêmica entrou nas discussões sobre a censura ao livro *Feliz Ano Novo* no jornal *O Globo*.

Celia Pedrosa participou não só das discussões acerca dos valores e posicionamentos que foram condenados pela censura, mas também defenderia o escritor daqueles que sempre o acusaram de não possuir autoridade a partir de sua posição social, para falar de violência e da miséria. Defesa que fez com que percebêssemos que a fama do autor como tendo participado

²¹¹ Idem, ibidem, p. 107.

²¹² Cujas defesas revelamos demonstrar juízos representativos de suas práticas nesse campo para a construção da imagem do autor.

das conspirações contra Jango, já corria no meio artístico, na crítica especializada e na imprensa²¹³.

Mais uma vez, o trabalho de celebração da crítica literária entrou em ação a favor dos interesses da imprensa, em fazer do autor uma espécie de mártir da liberdade de expressão. Novamente, porém, as razões dessa celebração devem ser buscadas nas relações entre a trajetória intelectual de Celia Pedrosa e os interesses da imprensa em celebrar um membro das classes privilegiadas, como símbolo da resistência das liberdades democráticas.

Quando concedeu entrevista ao jornal *O Globo* em novembro de 1977, Celia procurou demonstrar - ao apoiar-se em sua produção acadêmica sobre a obra do escritor - que ao contrário do que muitos poderiam pensar, Rubem Fonseca, seria um autor autorizado a escrever sobre a miséria e a violência, mas não enquanto estética reveladora das mazelas sociais que acreditavam ser sua missão (a partir de supostos valores morais), a resolução dos problemas da nação, assim como procurou afirmar Afrânio Coutinho em seu parecer de defesa da obra do autor.

Diante de uma luta intelectual não só contra aqueles que condenaram a obra e o autor, mas também contra uma geração de críticos que sempre diminuíram a literatura ficcional realizada a partir da década de 1960 no Brasil, Célia Pedrosa tentou impor uma imagem do autor enquanto escritor urbano. Isso, devido ao fato de afirmar que o mesmo captaria diante da realidade degradada do cotidiano a inspiração necessária para a composição estética de sua miséria e violência. Defesa que fez com que percebêssemos, que a acadêmica não só teria pelo autor uma grande admiração particular, mas repartiria com ele uma certa falta de esperança nas relações humanas e na capacidade política de nossa sociedade em ser mais justa.

Posicionamentos e valores que seriam próprios de muitos jovens intelectuais da geração de Celia diante da ditadura, mostrando-nos, à época, como a obra do autor foi capaz de revelar para essa mesma geração, certas subjetividades concernentes à crise existencialista que adviria da falta de liberdade. Sendo que, essa liberdade, poderia ser momentaneamente encontrada em uma linguagem que não procuraria fazer da miséria e da violência, poesia, e sim denunciá-la sem meandros através de uma linguagem crua, direta, que ao fazer cair as máscaras de uma sociedade hipócrita (em que mesmo a literatura e a política contribuiriam para essa hipocrisia), revelaria também os aspectos de uma sociedade que havia lhes retirado

²¹³ O amigo Zuenir Ventura nos demonstrou preocupação em defender o escritor em 1979, na revista *Veja*, da fama de que teria participado da conspiração a Jango.

essa mesma liberdade²¹⁴. Muito ao contrário de análises que supostamente se pautaram por valorizar as obras literárias, a partir de suas funções diante de um nacionalismo que nada significaria para a geração de Pedrosa ante aos desmandos de uma sociedade autoritária:

As palavras de Silviano Santiago nos ajudaram a perceber esses posicionamentos e as disposições adquiridas por Célia quando estudante da PUC:

Sintomaticamente, a tese de mestrado de Celia Pedrosa (até hoje não publicada em forma de livro) estuda o contista e romancista Rubem Fonseca, um dos bons valores da literatura brasileira das últimas décadas. (...) Por outro lado, Celia desponta intelectualmente depois dos anos 70, parte que é de um grupo de jovens cariocas estudiosos das letras: Roberto Corrêa dos Santos, Renato Cordeiro Gomes, Cláudia Neiva de Matos, Heloisa Toller Gomes, Luiz Fernando Medeiros, Marília Rothier Cardoso, Italo Moriconi, Flora Sussekind, Roberto Ventura, etc. Todos eles formados pelo então recém-implantado sistema de pós-graduação, estabelecido segundo o modelo da “Graduate School”, norte americana, sistema em tudo diverso do anterior, implantado na década de 30 e afinado ao modelo francês. Todos eles formados por uma das universidades que mais de perto colocou em prática o novo sistema, a PUC do Rio de Janeiro. Celia e os demais companheiros ali estudaram com os professores Affonso Romano de Sant’Anna, Cleonice Berardinelli, Dirce Cortes Riedel, Gilberto Mendonça Telles, Luiz Costa Lima e outros mais. Muitos deles formados pela geração de Candido, mas dela procurando escapar a fim de construir o seu espaço de saber e originalidade. O novo currículo universitário, ao dar demasiada ênfase à Teoria da Literatura, estabeleceu parâmetros excludentes e limitados de metodologia crítica que pouco a pouco foram sendo redirecionados por reflexões crítico-teóricas menos stalinizantes (a palavra fora do contexto traduz bem, no entanto, o contexto intelectual das Faculdades de Letras federais e particulares nos anos de 70. Sintomaticamente, a geração de Celia enfrenta um ditadura militar mais terrível e longa do que a de Vargas e, de maneira concomitante e paradoxal, vive um processo de liberação do corpo e dos sentimentos até então não presenciado nos tempos modernos. O mínimo que se pode dizer deles e que se trata de uma geração bem pouco livresca e mais dada aos exercícios da intimidade. (Não sei se o mesmo pode ser dito sobre a geração que lhe é anterior.) Como conciliar as chagas da repressão pública e a institucional com o processo individual e prazeroso de alargar as “portas da percepção” – eis de maneira simplificada um dos dilemas mais sérios enfrentados pelos jovens brasileiros dos anos 70 e subseqüentes. Como botar na rua o bloco revolucionário que transformou o cidadão, a casa e a família. O verbo “assumir”, hoje desgastado, traduziu bem o modo como o drama pessoal deságua no plano das mudanças comunitárias. Comunidades alternativas saem em busca de um projeto de nação, e se frustram na mediocridade e miserabilidade do cotidiano brasileiro.²¹⁵

Vemos, então, que enquanto provinda dos estratos medianos da sociedade carioca, Celia Pedrosa ao ter acesso a uma universidade particular de renome e desenvolver através da

²¹⁴ Essa visão que relacionar-se-ia aos *habitus* disciplinares incorporados por muitos estudantes de letras, seria percebido por Silviano Santiago (ex-orientador), quando anos mais tarde Celia Pedrosa realizou a análise da obra de Antonio Candido. Assim, segundo Santiago, diante do horizonte onde havia se formado o gosto literário da geração dessa crítica, surgiria uma perspectiva de leitura em que essa intelectual faria (...) *passar a obra do mestre pelo teste do “outro” horizonte (...) a visão antecipada de Candido, fenômeno tão instigante e raro, é o cerne do estudo de Celia, e por isso deve incomodar e deixar frustrados os que esperam uma leitura do autor da Formação da literatura brasileira dentro de seu próprio horizonte*. Silviano Santiago, então, percebeu que a interpretação de Celia voltou-se aos estudos sobre Candido a partir das influências de autores pós-estruturalistas - que percebemos presentes já em sua dissertação de mestrado. PEDROSA, Célia. Antônio Candido: **A palavra empenhada**. São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994. p 21, 22 e 35.

²¹⁵ Idem, ibidem, p. 20 e 21.

mesma produção acadêmica sobre o escritor, transferiria suas disposições intelectuais relacionadas a um posicionamento libertário, para a defesa de um autor e cidadão que mesmo sendo questionado por suas posições políticas conservadoras, ainda assim, esteticamente possuiu função social para sua geração.²¹⁶

Celia Pedrosa nos anos de 1970 procurou defender a literatura do autor na imprensa, a partir de suas características hiper-realistas²¹⁷. Características que poderiam ser definidas a partir da obra de Rubem como uma (...) *tentativa de criar, através da linguagem, um simulacro tão perfeito da realidade, que se torna necessário o agenciamento de técnicas muito exageradas, provocando um efeito oposto ao que se procurava, desmascarando a obra como construção*²¹⁸.

Assim, a perspectiva teórico-metodológica seguida por Celia Pedrosa nos anos de 1970, para análise desse hiper-realismo - enquanto relacionado na obra de Rubem Fonseca ao uso da técnica de repetição da narrativa através de sua construção em abismo - levaria ao desvelamento do funcionamento do que a autora chamou de certas estruturas paradoxais de práticas discursivas na sua obra. Estruturas que ao terem sido propostas como realistas, seriam também desmascaradas simultaneamente como ficção.

Análise que se fundou no distanciamento de uma pretensão, que procuraria ver a totalidade de uma obra, como construída por um discurso que poderia ser esgotado, por não ser percebido como relacionado a outros discursos do mesmo campo de significação ao qual pertenceria. Ao mesmo tempo, que, por outro lado, não procuraria analisar o hiper-realismo e essa mesma técnica de repetição presente nos discursos da obra do escritor, a partir de um recorte pré-existente à sua intenção de constituí-los enquanto objeto de estudo.

²¹⁶ Não obstante o fato de Celia revelar posicionamentos mais a esquerda, quando no final dos anos de 1970 enquanto professora horista elegeu-se Presidente da Associação de Docentes da PUC. Isso, em um momento delicado em que ninguém deveria, segundo seu ex-orientador Silviano Santiago, (...) *desconhecer os graves momentos insitucionais por que passa uma universidade particular no momento em que as verbas públicas começam a minguar, e católica no momento em que, devido à Abertura, ela perde a condição de abrigo e busca a sua personalidade intrínseca pela expulsão de professores de seu quadro (...) Naquela época, Celia não tinha granjeado a estima e a consideração de seus pares de outras áreas do conhecimento. Venceu as eleições pela consistência dos gestos, das palavras e do programa de luta.* Idem, *ibidem*, p. 21.

²¹⁷ Mostramos em nossa dissertação de mestrado, como a linguagem hiperrealista de Rubem Fonseca foi construída a partir de uma linguagem oral utilizada com técnica e destreza, bem como a partir de uma narrativa em primeira pessoa que utilizou-se de linguagem provocativa constituída por palavras agressivas. PACHECO, Alexandre. **A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em “Feliz Ano Novo” (1975) de Rubem Fonseca.** 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em História Social). - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 203.

²¹⁸ PEDROSA, Celia. **O discurso hiper-realista em Rubem Fonseca.** 1977. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, p. 11.

Assim, a autora procurou com isso questionar o conceito de centro, que limitaria o estudo das estruturas, pois, sempre seriam vistas relacionadas a uma imobilidade fundadora, constituída de forma ideal e arbitrária. De acordo com a autora:

Abandonado-se essa premissa, julgada por Jacques Derrida como fundadora e mantenedora do pensamento metafísico, passa-se a entender o centro como função, elemento sem lugar fixo pré-determinado, variável – e só definível – a partir do campo de significação escolhido para a interpretação. Ainda segundo Derrida, este “é o momento em que, na ausência de centro ou origem, tudo se torna discurso - com a condição de se chegar a um acordo sobre esta palavra -, quer dizer, sistema em que o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental estende ao infinito o campo e o jogo de significação”. Restringindo-nos à noção de discurso como jogo que funda a significação através de relações infinitas de substituição entre discursos, fica afastada a possibilidade de se chegar a um significado total do objeto, totalização esta que era o objetivo da análise formalista e estrutural, na medida em que procurava abranger semanticamente abranger todos os elementos da obra²¹⁹.

Assim, parece-nos que as próprias disposições intelectuais de Celia Pedrosa que procuravam se distanciar das visões estruturalistas totalizadoras, contribuíram para a compreensão dessa nova literatura que havia surgido a partir dos anos de 1960, como estando muito mais próxima esteticamente das agruras de um duro cotidiano imposto por uma sociedade, que sempre resolveu seus problemas pela saída do autoritarismo.

Compreensão que ao se distanciar, cada vez mais, de uma visão de que a literatura teria como missão a contribuição da construção da nação, veria com bons olhos o distanciamento sintático realizado pela linguagem brutalista de Rubem Fonseca, enquanto representação de um existencialismo relacionado à formação de um novo público e de seus anseios de liberdade perante uma sociedade de consumo em massa, que passou a se formar a partir da década de 1960.

A partir de suas disposições disciplinares e posições políticas sobre a obra do escritor, Celia Pedrosa encontraria valores que a partir dos métodos de análise da linguagem, acima expostos, ajudariam a legitimá-la como representativa da violência social e da opressão de nossa sociedade moderna. Valores novamente frisados quando essa intelectual concedeu entrevista para o jornal *O Globo*. Agora, porém, realizando tanto uma defesa do autor contra aqueles que passaram a acusá-lo de violento e pornográfico, como também daqueles que o acusaram de nunca ter estado autorizado - a partir de sua posição de executivo poderoso de uma multinacional -, a falar da miséria e da violência.

²¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 1 e 2.

Assim, enquanto leitora entusiasmada, a construção que realizou na imprensa do autor, possuiu claras influências não só de sua posição de classe e estudante universitária -que a levou a se identificar com a posição privilegiada e a estética do autor -, mas também, se colocou como resultado do aproveitamento de uma oportunidade da intelectual, em demonstrar publicamente seu estudo, a partir de estratégias de análises que poderiam projetá-la no campo dos estudos literários. Daí, que, tanto as necessidades voltadas ao reconhecimento em seu campo intelectual, como suas estratégias de análise sobre o autor, levaram Celia Pedrosa a apresentá-lo de forma despolitizada e de acordo com os interesses de um jornal que sempre apoiou as forças sociais que sustentaram a ditadura.

Escolhi Rubem Fonseca para assunto de minha tese por dois motivos. Primeiro: nada a ver com uma posição crítica. Foi pura curtição de leitora. Tomei conhecimento da obra dele há cerca de 5 anos. Então, me entusiasmei sabe? Pelo simples prazer da leitura. Porque é uma leitura muito forte, realmente de impacto. (...) Acho importante, que em trabalhos de pesquisa do Mestrado, se fuja a essa espécie de redundância, de ficar estudando sempre os mesmos nomes, os clássicos, os consagrados, os impossíveis de se evitar. Pela primeira vez, Rubem Fonseca é estudado nesse nível. Aqui mesmo na PUC, num curso da professora Dirce Riedel, a obra dele foi abordada, entre outras contribuições de ficcionistas contemporâneos. Mas de estudo isolado – tese ou livro – somente sobre o autor de Lúcia McCartney” e “O Caso Morel”, não tenho conhecimento.²²⁰

Por isso, apesar de ter procurado demonstrar - uma vez que concedeu entrevista à imprensa - que sua escolha nada teria de interesse crítico, mas sim de um entusiasmo que entendemos ser a tradução da repartição de uma visão de mundo com o autor, a autora acabou por defender o escritor independentemente das posições que sua linguagem denunciaria, bem como o cidadão-autor diante de sua posição de executivo poderoso em relação a sua literatura.

(...) O que se diz é que R.F., na qualidade de executivo poderoso – o diretor de uma multinacional, um homem de status social e econômico-financeiro muito acima da média da alta burguesia – ele não seria o intérprete autorizado dos marginais da sociedade, dos desvalidos da vida. Se essa crítica fosse procedente, teríamos que recusar os livros de História. (...) A nossa tarefa, como analista, é apreciar o texto que apresenta em seus livros. E o que cabe ao leitor é captar a denúncia que há neste texto, artisticamente elaborado, dentro da linha hiperrealista, que adotou. Nessa linha, ele atende – como artista comprometido com o seu tempo – à necessidade de atingir um realismo maior. Se a realidade é essa... Inclusive, R.F. vai explicar sua posição através dos personagens, como acontece com o narrador, que é um escritor, no conto Intestino Grosso, de “Feliz Ano Novo”. Esse personagem diz que escreve enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Então, ele não poderia fazer uma literatura de fuga, não poderia – vivendo na cidade grande – produzir uma literatura de sertão, de negrinho do pastoreio. Esse escritor, (o próprio Rubem Fonseca) vai falar da destruição ecológica, da Federação das Indústrias de São Paulo, com seu símbolo das três chaminés soltando bolos de fumaça. E vai dizer, numa referência explícita a Guimarães Rosa que nessa época em que vivemos, “não dá mais para

²²⁰ DO PRAZER DO TEXTO À ANÁLISE DA VIDA NA CIDADE VIOLENTA. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1977.

Diadorim”. É claro que R.F. não quis menosprezar a contribuição de Rosa, principalmente em “Grande Sertão, Veredas”. Mas o que ele quis dizer é que não poderia adotar, como temática, o lirismo sertanejo, com uma visão poética da vida, em meio a todas as agressões sofridas pelo homem da nossa era tecnológica.²²¹

Análise que ao expor suas posições na imprensa, acabou por contribuir e proporcionar-lhe capital simbólico e social no campo intelectual dos estudos literários, pudemos perceber tanto através de seus bons trabalhos acadêmicos, como em relação aos seus trabalhos desenvolvidos na própria imprensa anos mais tarde.

Assim, se a noção de *habitus* como afirmou Bourdieu indicaria não só um conhecimento adquirido, mas também se relacionaria a um processo que inadvertidamente levaria a um haver, a um capital relacionado a uma transcendentalidade do agente, percebemos como Celia Pedrosa ao analisar anos mais tarde em sua tese de doutoramento a obra de Antonio Candido - e aí ter procurado mostrar o pensamento crítico desse grande intelectual e suas relações com uma incansável militância - resgataria algumas estratégias de análise relacionadas à defesa de certos interesses estéticos e sociais, que já havia lançado mão quando de sua abordagem da obra de Rubem Fonseca.

Dessa forma, a autora, a partir de pressupostos teórico-metodológicos constituídos desde sua dissertação de mestrado - que sofreram a influência das teóricas sobre o discurso de autores como Jacques Derrida e Michel Foucault - incorreria algumas vezes em um posicionamento ambíguo ao procurar nos mostrar as impressões que Antonio Candido teria da produção ficcional dos anos de 1960 e 1970. Autor que não possuiu grande admiração por essa literatura²²², ao contrário da própria Celia.

²²¹ PEDROSA, loc. cit.

²²² Silviano Santiago, ex-orientador de Celia Pedrosa, ao escrever o prefácio do livro *A palavra empenhada* de Pedrosa, sutilmente denunciou o choque de posições instaurado pela opção dessa autora em realizar uma análise do pensamento de um intelectual que, segundo Santiago, foi “incapaz” de dialogar com a literatura que a geração dessa escritora percebeu esteticamente conter uma nova sociabilidade do cotidiano brasileiro: *Sem o perigo do grave equívoco, pode se afirmar que os jovens até os anos 70 tiveram o seu gosto literário formado, na ambiência pátria, pela leitura dos hoje clássicos autores modernistas e pela geração de críticos onde sobressai a figura multifacetada e equilibrada de Antonio Candido. (...) A data de 70, anteriormente levantada, claro que não é precisa; serve antes de baliza. E serve sobretudo para datar o momento em que uma das facetas da personalidade intelectual de Candido começa a entrar em declínio e uma outra a se agigantar. Por ela se indica a “data” que anuncia o fim do seu horizonte de atuação como mediador entre obra e público, como crítico militante, e, ao mesmo tempo, prenuncia a opção desequilibrada pela face política da personalidade crítica. Uma análise, ainda que superficial, da produção intelectual de Antonio Candido mostraria, por um lado, a pertinência das suas antigas e novas idéias na atualidade e, por outro, a incapacidade (não sei se a palavra é correta – competiria a ele escolher a justa) que ele experimenta de continuar a dialogar, apaixonadamente, com obras escritas depois dos anos 70 e com os novos leitores que vão sendo constituídos, aos trancos e barrancos, por elas e pelos seus raros mediadores. Sai pachorrentamente de cena o crítico para que o ator político-partidário receba o holofote. Um discreto mas incisivo tom memorialista afoga a escrita e volta à tona em páginas admiráveis de evocação. Inclusive Célia detecta esse tom quando diz que o autor continua a enaltecer os modernistas em plena década de 1970: (...) nesse balanço final dos anos 60 e início dos anos 70, o que ele ressalta mesmo é a revitalização da influência modernista, considerando que “Meio século depois da Semana*

Ao analisar, então, suas posições, Celia Pedrosa afirmaria que Antonio Candido reconhecera como prerrogativa apenas dos velhos remanescentes do modernismo, o feitio de uma verdadeira poesia, ao mesmo tempo, que em suas respectivas épocas teriam realizado uma articulação coletiva, que teria revertido em suas atividades artísticas um caráter de movimento. Coisa não mais vista a partir dos anos de 1960 e 1970²²³.

Essa visão que se desenvolveria a partir das reflexões do crítico baseadas na dialética da ordem e da desordem, se, por um lado, poderia reverter a possibilidade de se enxergar uma unidade e uma sistematicidade com relação à atividade cultural - que poderia implicar em uma uniformização repetitiva - por outro lado, haveria a possibilidade de indicar a presença de uma originalidade intelectual preocupada em se mobilizar com vistas a uma intervenção comum em seu próprio tempo.

Assim, as diferenças existentes entre a função social da literatura modernista e a chamada literatura pós-moderna, foram percebidas quando Pedrosa analisou a problemática da fome enquanto metáfora que relacionar-se-ia ao campo semântico desenvolvido pelo corpo vivo do crítico em Antonio Candido. Pois esse mesmo corpo seria capaz de atribuir a partir das análises de certos textos literários de escritores modernistas, feições humanizantes para o entendimento de certas tendências e de nossos problemas sociais. Daí a fome enquanto metáfora abranger muito mais do que a miséria material de nosso país: também abrangeria nossa “fome” de cultura. Abordagem muito diferente em relação aos literatos pós-modernos

de Arte Moderna, nada mais expressivo da eminência de ambos (Mário de Andrade e Oswald de Andrade) do que o fato de sentirmos a sua presença e a das suas obras como um dos fatores mais importantes que estão acontecendo agora na literatura brasileira. PEDROSA, Célia. Antônio Candido: **A palavra empenhada**. São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994, p. 19 e 171.

²²³ Assim, percebemos que o desconforto com entrevistas por parte de Rubem Fonseca, relacionar-se-ia não só com um desconforto diante de assuntos políticos, mas também, a revelia do autor nos mostraria o desprezo pelo debate público que pertence a muitos intelectuais de sua geração e que demonstramos no primeiro capítulo quando retratamos outros escritores que participaram do IPES. Pudemos perceber isso em uma conferência que Rubem Fonseca realizou em 1988 e que foi publicada na *Playboy*: (...) *Resolvi que hoje não falaria sobre o panorama da literatura brasileira, porque todos aqui sabem mais do que nós sobre isso. Resolvi falar (...) sobre o que pensam de mim os meus leitores. (...) Certa vez um amigo meu, professor de mestrado, me convidou para uma reunião de estudo sobre A Grande Arte. Nunca vou a esses lugares... Mas o amigo insistiu muito. Garantiu que eu ficaria incógnito, no fundo da sala, sem problemas. Então topei, me lembrando de uma frase do Nabokov: “Discussão em classe é uma reunião de 20 estúpidos e um mestre falando sobre o que não conhecem. Isso também pôde ser notado quando o escritor realizou comentários sobre uma das categorias de seu público: (...) a última categoria de meus leitores é a dos amadores. Aqueles que sofrem de uma síndrome que inventei (...) com o nome de Zuckerman, o personagem do Philip Roth, um escritor perseguido por pessoas que achavam que ele era tudo aquilo que escrevia. Caso interessante é o de Força Humana, um conto sobre dois amigos numa academia de musculação. Na verdade, a história é sobre racismo. Mas encontrei uma leitora que disse: “Gosto muito desse conto. Sabe o que achei?” Respondi: “Sei. Você achou que eles eram homossexuais”. “Não, achei que o homossexual era você.” É exatamente por causa desses meus leitores que, quando alguém chega perto de mim dizendo “gostei muito de seu livro”, vou logo saindo de mansinho. Me perdoem, meus amigos. Muito obrigado.* VOLTOLINI, loc. cit. p. 179.

que passaram a tratar sem meandros - através de uma linguagem de dicção rápida - nossos problemas sociais.

Vemos, nesse sentido, novamente como certos determinantes sociais concorreram para a aquisição de uma *hexis* por parte de Célia Pedrosa, em que temos novamente o intelectual oriundo dos estratos medianos, voltando-se ao trabalho de celebração de certos indivíduos das elites dominantes a partir da imprensa, como foi o caso dessa crítica para com o escritor Rubem Fonseca.

Hexis também incorporada por Affonso Romano de Sant'Anna (ex-professor de Celia) quando procurou defender em 1975 na revista *Veja*, o amigo escritor da mesma acusação de que não seria a pessoa mais adequada para falar de violência. Porém, o fez, tentando desqualificar os críticos do escritor à luz da posição social que Rubem Fonseca possuía à época:

A primeira virtude deste livro de Rubem Fonseca (...) é desmarcar o que chamam de "literatura marginal". Bem-sucedido executivo (diretor da light), ele realiza o que os profissionais da marginália não conseguem com suas caspas e incompetência ante o sistema e a literatura. Se Rubem Fonseca estivesse fazendo obra partidária e imatura, teria privilegiado apenas os bandidos que arrasam uma festa de ano novo ou o leão de chácara que destrói a boate. Mas estende seu universo ao milionário, que, à noite, caça vítimas para atropelar e ao jovem aniversariante, que come, com as quatro tias, o corpo da amante assassinada...²²⁴

Nas palavras de Miceli:

Para se compreender em que consistiu a produção típica de um polígrafo, é preciso saber que tal produção responde a demandas precisas, a encomendas que lhe fazem as instâncias dominantes da produção cultural. A expansão da imprensa modifica a relação que os produtores mantêm com as suas obras, uma vez que ela expropria os produtores do monopólio que detinham sobre seus instrumentos de produção e, ao mesmo tempo, modifica a própria estrutura das instâncias de consagração e o volume e as espécies de lucros daí derivados. O êxito e a consagração não são mais concedidos às obras "raras" de um produtor individual, mas sim aos grupos de produtores associados em empreendimentos coletivos (jornais, etc.) que tendem a se tornar ao mesmo tempo as principais instâncias de consagração. Ao consagrarem os escritores que lhes são dedicados, estas instâncias se autoconsagram, vale dizer, também a impor o primado da instância sobre o produtor.²²⁵

Assim, para concluirmos este capítulo, o que podemos observar através da crítica universitária que se alojou na grande imprensa, ou foi influenciada por ela, no caso Rubem Fonseca, foi o prevalecimento, de uma forma geral, de abordagens em que as análises para a construção da imagem do autor restringiram-se ao binômio autor-obra. Abordagens que de

²²⁴ SANT' ANNA, Afonso Romano de. ZUT! ZUT! ZUT! *Veja*. São Paulo, 5 de nov. 1975.

acordo com os estudos de Roger Chartier na área da literatura e sociedade, estiveram em grau maior ou menor, dentro de uma tradição da crítica literária ocidental, em que a análise da função autor sempre terminou por descartar o cidadão ligado a uma determinada obra. E isso, justamente por sofrer influências de modelos de análises lingüísticos em que os seus sentidos resultam apenas do funcionamento da linguagem²²⁶. Dessa forma, ao estendermos essa percepção baseada em Roger Chartier à construção da imagem pública do autor em Rubem Fonseca, percebemos que as abordagens dessa crítica hegemônica estiveram em grau maior ou menor envoltas por interpretações a partir do funcionamento da linguagem.

A percepção dessas práticas de análise da crítica, então, ao terem descartado o cidadão, e dessa forma, as relações que o autor possuiria enquanto uma individualidade política com determinado contexto sócio-histórico, entendemos terem contribuído para a construção de uma imagem do autor contra a censura, em que novamente suas posturas arredias e conservadoras simplesmente foram pasteurizadas.²²⁷ Ou seja, como se nada significassem para essa crítica. Imagem representativa de suas disposições acadêmicas que entendemos não separarem-se de suas posições sociais e de suas visões ingênuas sobre a política como estando distante do mundo das letras. Posições ingênuas, ou muitas vezes demonstrando uma submissão ao autor consagrado, que vemos, então, promover novamente os interesses privados da imprensa diante de suas intenções em sensacionalizá-lo ou elegê-lo como símbolo conveniente às suas lutas políticas contra o regime.

²²⁵ MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha**: um estudo clínico dos anatólios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 76 e 77.

²²⁶ Roger Chartier ao contrapor o *new historicism*, enquanto uma nova definição da prática da crítica literária norte-americana que passou a considerar a contribuição da teoria da recepção com relação à análise de um texto, à *new criticism* que pregava a idéia de que a produção estética estava intimamente relacionada ao funcionamento da linguagem, ao mesmo tempo que reconhecia a pluralidade e instabilidade da linguagem de um texto, mostrou-nos as deficiências dessa última corrente em desenvolver técnicas que permitissem recuperar essas mesmas instabilidades ou pluralidades. Isso, justamente por distanciar-se das práticas sócio-históricas da produção estética de um texto, ou seja, de sua recepção. Mas o próprio Chartier reconhece que as análises da *new criticism*, ou do desconstrutivismo de Derrida, foram importantes em mostrar que alguns textos estão abertos a reapropriações múltiplas, enquanto outros não estão. CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: ARTMED EDITORA, 2001, p 93.

²²⁷ As análises críticas que passaram a questionar a função autor e do cidadão em Rubem Fonseca diante de suas implicações sócio-históricas, estariam presentes na imprensa jornalística só a partir do final dos anos de 1980, quando o país caminhava em seu processo de redemocratização. De uma forma geral, essas análises giraram em torno de esquemas intelectuais que tiveram como objetivo o questionamento ou o aprofundamento dos aspectos sócio-históricos do discurso do autor e do cidadão ligado a ele, apoiando-se em abordagens que possuíam fundamentos a partir das relações entre autor, obra e público. Tais abordagens que denunciaram certos *habitus* disciplinares por parte de seus agentes, compuseram-se a partir de diferenças de valores e posicionamentos que se ligaram aos diferentes capitais culturais, políticos e econômicos que conseguiram junto a grande imprensa, mas sobretudo no meio acadêmico, principalmente através de tradições iluministas muitas vezes proferidas a partir do marxismo, entre outros ismos. Diferenças e capitais que percebemos terem composto os fundamentos de um poder simbólico em desvantagem no campo.

O fato de a crítica acadêmica ter rechaçado o personalismo, o impressionismo da crítica de rodapé a partir de figuras como Afrânio Coutinho, tal fato não lhes garantiria por si só - a partir de métodos científicos de análise - a eficácia de suas abordagens como percebeu Wilson Martins.

Podemos notar, então, como os críticos a partir de argumentos que foram extraídos da própria linguagem e na maioria das vezes sob o peso de uma situação de intelectuais que Sérgio Miceli se referiria como dominados, foram capazes de construir a imagem do autor Rubem Fonseca, tanto na base dos elogios à sua capacidade artística ou à sombra do prestígio social dele, que foi adquirido a partir de suas relações com as elites que haviam tomado de assalto o Estado brasileiro a partir de 1964.

Dessa forma, mesmo dentro de uma situação em que a crítica universitária se afastou da imprensa, críticos como Afrânio Coutinho, Deonísio da Silva e Célia Pedrosa ao frequentarem suas páginas para defender o autor Rubem Fonseca, realizaram o trabalho de celebração que a imprensa sempre esperou dos críticos literários. Assim, pudemos percebemos a partir de Coutinho e Deonísio, como suas análises acabaram por complementar as intenções de uma retomada por parte do *Jornal do Brasil* de sua luta contra a censura no final do governo Geisel. Trabalhos utilizados justamente por não terem questionado as posições arreadas do autor e que poderiam colocar em perigo toda a construção da defesa que o jornal fez desse escritor nesse período. O mesmo ocorrendo com relação à Celia Pedrosa no jornal *O Globo*.

Conclusão

A reconstrução de uma figuração do campo das relações entre jornalistas e crítica universitária para a construção da imagem do escritor, no caso exemplar de Rubem Fonseca, mostrou-nos como as formas de consagração de um autor em nossa sociedade contemporânea, pôde ser realizada a partir dos imperativos do poder político e econômico da imprensa, diante de seu interesse em explorar o campo da literatura.

A consequente aceitação e a construção por parte da imprensa do silêncio de Rubem Fonseca, no período estudado, como algo que faria parte de sua personalidade excêntrica, acabou por ocultar as reais razões de seu silêncio - que, como vimos, relacionar-se-ia antes a uma disposição do autor em desprezar o debate público a partir de posições políticas conservadoras - só foi aceito e construído dessa forma, por também interessar às posições conservadoras que a imprensa, assim como o autor, assumiram a partir de 1964.

Assim, a construção da postura arredia do escritor como excêntrica, constituiu-se como um reflexo simbólico das disposições da imprensa em não se estabelecer como um espaço de discussão da esfera pública burguesa nos anos da ditadura. Sendo, que, no caso específico do autor em questão, além de evitar supostas críticas à sua postura reacionária, evitaria também colocar em perigo seus interesses privados voltados à mercadificação da literatura em suas páginas.

E por quê?

Justamente porque uma suposta promoção da discussão pública da postura de Rubem Fonseca, levaria invariavelmente à discussão sobre o passado de relações do autor com as forças golpistas de 1964. Discussão que não interessaria à imprensa por dois motivos:

Primeiro: assim como ele também apoiou de uma forma geral o golpe e se beneficiou do regime instaurado.

Segundo: comprometeria suas intenções em explorar economicamente através de padrões de informação limitados, generalizadores e sensacionalistas, tanto a literatura como a imagem do autor. Padrões esses que procuraram diante dos interesses da imprensa, nivelá-los à uma forma rentável, para melhor consumo por parte de um público leitor. Público que antes de pensar sobre supostas posições dos autores, deveria consumir sem maiores questionamentos, a imagem imposta pela imprensa dos mesmos nas páginas dos jornais.

Isso, sem contarmos também o comprometimento que uma discussão como essa, poderia gerar em termos de prejuízos políticos para a imprensa diante do poder da ditadura.

Dessa forma, a imagem despolitizada do autor, constituiu-se como um reflexo simbólico das disposições da imprensa, em se identificar com as posições do autor - como agente que incorporou enquanto um representante das elites pensantes que haviam apoiado o golpe de 1964 - valores burgueses como o desprezo pelo debate público e o individualismo, que deveriam ser exaltados e sensacionalizados – e que sempre foram eufemizados por amigos e jornalistas influentes – naquilo que mais conviria, enquanto também representação dos valores de uma imprensa liberal conservadora. Valores, aliás, muito bem exercitados não só quando apoiou o golpe de 1964, mas também exercitados diante de sua subserviência ao regime em troca da satisfação de seus interesses econômicos pela ditadura.

A exaltação tanto do silêncio - que na verdade constitui-se como desprezo pelo debate público – como de sua excentricidade - que na verdade revelou-se enquanto um individualismo exacerbado - caíram como uma luva enquanto posturas que conteriam valores que deveriam ser sensacionalizados, não só enquanto expresando interesses políticos de classe com a imprensa, mas também, como forma de vender o autor junto a um público leitor.

A construção de uma imagem excêntrica do autor, não teria sido possível se não estivesse relacionada diretamente a uma série de análises incorporadoras desses interesses da imprensa, por parte de jornalistas amigos ou não amigos, e mesmo críticos literários. Análises em que aspectos sócio-históricos relativos à função que o cidadão Rubem Fonseca assumiu em relação à sua obra, foram totalmente desprezados ou pasteurizados. Análises que ao não considerarem a função sócio-histórica que o cidadão possuiria diante de sua obra, deixaram de revelar também a função política que teria diante da sociedade que estava vivendo.

Foi assim que vimos Zuenir Ventura, Afrânio Coutinho, Célia Pedrosa e Deonísio da Silva, realizarem independente de suas posições contrárias às forças da ditadura, esse trabalho de despolitização do cidadão em relação à obra e assim realizarem aquilo que Miceli se reportou como sendo um (...) *trabalho de eufemização da dominação* (...) dos poderes da imprensa sobre o campo literário de acordo com suas conveniências.

Esse posicionamento de jornalistas e críticos universitários na imprensa, diante de autores como Rubem Fonseca, então, tornou-se um fato social dentro daquilo que no começo da década de 1980, Wilson Martins percebeu como estando dentro das novas relações que passaram a existir entre universidade, imprensa, autor e leitor. Aspecto no campo da crítica que enquanto objeto virtual estaria a exigir uma análise sociológica, sendo que dentro do

mesmo a crítica acadêmica possuiria uma grande responsabilidade a partir dos anos de 1970²²⁸.

Fenômeno que está a exigindo um estudo específico de crítica sociológica é o desaparecimento gradativo das revistas e suplementos literários, concomitantemente com a substituição das tradicionais secções de crítica pelas resenhas jornalísticas, logo aviltadas, como seria de esperar, ao que Afonso Romano de Santana denominou “conversa de compadres”. Será excessivo, creio eu, lançar toda a responsabilidade dessa situação sobre o regime político de 1964. É simplificação polêmica que os fatos não confirmam. Não é exato, por exemplo, que os anos de 1945-64 tenham conhecido o “período áureo” dos suplementos e revistas literárias. Houve, em nossa história, vários “períodos áureos” e o indicado não será certamente superior ao de 1930-45, que inclui, por paradoxo, o Estado Novo. Além disso, a crítica não se refugiou na universidade por falta de espaço nos periódicos, mas ao contrário, passou a proclamar, em pleno fastígio do jornalismo literário (a partir, justamente, de 1948), que o jornal não era lugar próprio para a crítica e que a “crítica de rodapé” não era crítica literária: era... simples resenha. Assim, são os críticos mais avançados e respeitados que promovem ativamente a situação lamentada por Afonso Romano de Santana, num processo suicidário que tem muito de improvisado, irresponsável e polêmico. Ninguém negaria que “o problema da resenha e da crítica se insere num quadro amplo: da prática da liberdade do pensamento e da escrita e da reorganização do sistema editorial, que inclui as relações universidade/imprensa, autor/leitor”. Esse é o aspecto sociológico do problema, objeto virtual de um estudo que está à espera do seu estudioso. Mas, há também o lado intelectual da questão, em que a “liberdade de pensamento” foi levemente sacrificada pelos que, em princípio, estavam encarregados de resguardá-la.²²⁹

Apoiando-se nessa postura de certos jornalistas ou críticos perante o autor, tornou-se natural para a imprensa, transformar um escritor que nunca havia tido sua vida questionada - nem seu silêncio nem seu passado - em símbolo das liberdades democráticas. Símbolo, que, percebemos ter incorporado os ambíguos interesses da imprensa diante do poder do Estado. Assim, a construção da imagem democrática de um autor que como cidadão havia ajudado a derrubar João Goulart - longe de se constituir como algo fortuito - estabeleceu relações diretas com as condições sociais de prevalectimento dos interesses da imprensa em sua exploração política hegemônica da cultura.

²²⁸ MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983, p. 844 e 845.

²²⁹ Wilson Martins também afirmaria que esse estado da crítica na imprensa também seria (...) igualmente, um tema de história literária, mas os representantes dessa linhagem, vigorosa em 1979, estavam preocupados com panoramas, muitas vezes superficiais e simplificadores e estudos de escritores individualmente considerados das *Origens da Literatura Brasileira*, no volume coletivo de Manuel Antônio de Castro, Tânia Jatobá, Ângela Fabiana, Angélica Maria Santos Soares, Ângela Maria Dias de Brito Gomes e Helena Parente Cunha (...); Afrânio Coutinho, Org. (Cruz e Souza. *Fortuna Crítica*) (...). Dessa forma, percebemos esse autor criticar vários trabalhos acadêmicos que além de estarem preocupados em pleno final de década de 1970 com a problemática da banalização das análises literárias na imprensa, estariam também distante a partir de suas abordagens ditas científicas de uma crítica eficaz. Idem, *ibidem*, p. 844 e 845.

Sua eleição incorporou, assim, as disposições sobretudo de uma elite cultural e dos dirigentes da imprensa, em liderarem o chamado processo de redemocratização em um período de distensão política que vinha sendo arquitetado desde 1974. Dessa forma, a eleição do autor Rubem Fonseca como símbolo da resistência das liberdades democráticas, longe de ter se constituído como uma representação universal dos anseios e interesses dos brasileiros em exigirem o retorno a um estado de direito, constituiu-se, antes, em uma representação dos interesses ambíguos de parte das elites culturais e dirigentes da imprensa diante do regime.

Símbolo da ambigüidade dos mesmos, justamente por terem constituído como representante de seus anseios, um autor que enquanto cidadão, assim como a imprensa, sempre desprezou o debate público de idéias. Fato que nos fez perceber o quanto a construção de sua imagem democrática possuiu um caráter classista em teoria. Pois, como vimos, muitos dirigentes da imprensa apoiaram e tiraram vantagens do poder do Estado, assim como o autor, que manteve sua posição como executivo de uma das empresas que apoiam o golpe 1964, a *Light*. Sendo, que, uma vez que as forças ditatoriais não mais passaram a corresponder aos seus interesses políticos e econômicos, se voltaram contra ela, assim como o autor em sua luta contra a censura de seu livro.

O papel que concretamente a imprensa através de jornalistas e críticos passaram a desempenhar em casos como o de Rubem Fonseca, interessou-nos, por nos ter revelado posições e disposições quando da construção da imagem pública do autor, que entendemos representar a estruturação de um espaço social e simbólico. Espaço que entendemos conter a revelação daquilo que Pierre Bourdieu afirmou como sendo a possibilidade da construção das relações de classe em termos simbólicos.

Construir o espaço social, essa realidade invisível, que não podemos mostrar nem tocar e que organiza as práticas e as representações dos agentes, é ao mesmo tempo possibilitar a construção de classes teóricas tão homogêneas quanto possível da perspectiva dos dois principais determinantes (capitais econômicos e culturais)* das práticas e de todas as propriedades que daí decorrem. O princípio de classificação assim posto em prática é verdadeiramente *explicativo*: não se contenta em descrever o conjunto das realidades classificadas e sim, como as boas taxionomias das ciências naturais, vincula-se a propriedades determinantes que, por oposição às diferenças aparentes das más classificações, permitem predizer as outras propriedades e distinguem e agrupam os agentes que mais se pareçam entre si e que sejam tão diferentes quanto possível dos integrantes de outras classes, vizinhas ou distantes.²³⁰

Espaço social, enfim, em que pudemos sentir o poder simbólico da imprensa se fazer soberano, poder que segundo Bourdieu:

²³⁰ *Grifo nosso. BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação social. São Paulo: Papirus, 1996, p. 24.

(...) se vê (...) por toda a parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de “círculo cujo centro está em toda a parte e em parte alguma” – é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.²³¹

Para concluirmos, percebemos através do exemplo do escritor Rubem Fonseca, como a imprensa a partir de seu poder manipulador - incorporado ou socializado no corpo de jornalistas e críticos - acabou por “inventar” a imagem de um escritor, a partir de seus interesses de exploração da literatura e do autor literário, tanto a partir de intenções mercadológicas, como a partir de intenções políticas.²³²

²³¹ BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 7 e 8.

²³² Nosso conceito de invenção, na verdade, relaciona-se à capacidade da imprensa em ter construído toda uma representação coletiva, uma “maquinaria simbólica” sobre a função social do autor, que entendemos ter acobertado diante de um público leitor, as verdadeiras motivações que a levaram a realizar essa mesma construção. BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre representações do passado. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

Referências

Livros e artigos

AGUIAR, Flávio. **Antônio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo/Humanitas /FFLCH/USP, 1999.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa e Estado (1968-1978) o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

BANN, Stephen. **As invenções da história: ensaios sobre representações do passado**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

BOURDIEU, Pierre. **A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação social**. São Paulo: Papirus, 1996.

BUFREM, Leilah Santiago. **Editoras Universitárias no Brasil: uma crítica para a reformulação da prática**. São Paulo: Edusp/Com-Arte. Curitiba: Editora da Universidade/UFPR, 2001.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CAPELLATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, [1990?].

CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: ARTMED EDITORA, 2001.

CHARTIER, Roger. A História Hoje: dúvidas e propostas. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC, v.7, nº 13, 1994.

CHARTIER, Roger. Entrevista. **Pós-História**. Assis: UNESP, n 7, 1999.

CHARTIER, Roger. La História entre representacion y construccion. In: Seminário Internacional. Dimensões da História Cultural. **Atas...** Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999, p. 93-99.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo: USP, v.5, n.11, p.173-190, jan/abr. 1991.

CHIAPPINI, Lígia. Relações entre História e Literatura no contexto das humanidades hoje. p. 805-817. In: Simpósio Nacional da Associação Nacional de História. 20., 1999, Florianópolis. **Anais...** São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP/ANPUH, 1999, v. II p. 637-1270.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução a Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil. S. A., 1988.

COUTINHO, Afrânio. O erotismo na obra de Rubem Fonseca: o caso Rubem Fonseca. **Encontros com a civilização brasileira**, n 10, abr. 1979.

CUNHA, Fausto. **A luta literária**. Rio de Janeiro: Editora Lidador Ltda, 1964.

CURRICULUM vitae de Afrânio Coutinho. **Literária**. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.pacc.ufrj.br/literaria/cvafranio.html>. Acessado em: 12 nov. 2005.

DINES, Alberto; VOGT, Carlos; MELO, José Marques. (Orgs.) **A imprensa em questão**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

DOREA, Gumercindo Rocha. **Ora, direis... Ouvir “Orelhas” que falam de livros, homens e idéias**. São Paulo: Edições GRD, 2002.

DREIFUSS, René Armand. **1964 A Conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1981.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras., 2003.

GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras., 2003.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito: Da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, [2001?]

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise... {et al.} (Org.). **Análise do discurso: entornos do sentido**. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001, p. 09-34.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: (sua história)**. São Paulo: T. A. Queiroz/Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

HANSEN, João Adolfo. Autor: In: JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1992, p. 11-43.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa.** São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1991.

LEENHARDT, Jacques. Teoria da Comunicação e Teoria da Recepção. **Anos 90** (Revista do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Porto Alegre; n.8 p. 07-13, dez/1997.

LIMA, Alceu Amoroso. **Quadro Sintético da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Agir Editora, 1959.

MARCONDES FIHO, Ciro. **O capital da notícia.** Jornalismo como produção social de segunda natureza. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil.** 1920 a 1945. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1979.

MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha:** um estudo clínico dos anatolianos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PACHECO, Alexandre. **A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em “Feliz Ano Novo” (1975) de Rubem Fonseca.** 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

PÉCAULT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil:** entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

PEDROSA, Celia. **O discurso hiper-realista em Rubem Fonseca.** 1977. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro.

PEDROSA, Célia. Antônio Candido: **A palavra empenhada.** São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da Ficção: Diálogos da História com a Literatura. p. 819-829 In: Simpósio Nacional da Associação Nacional de História. 20., 1999, Florianópolis. **Anais...** São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP/ANPUH, 1999, v. II p. 637-1270.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade:** o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, 252 p.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Deonísio. **Nos bastidores da censura:** sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Deonísio. **Rubem Fonseca:** proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte, 1996, p.19.

SMITH, Anne Marie. **Um acordo forçado**: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 4 ed.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

Artigos de jornais e revistas

BRASIL, Assis. Literatura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 out. 1963.

CAMARGO, Oswaldo. O homem que fareja tesouros brasileiros. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 ago. 1986, Cadernos de Programas e Leituras, p. 6.

CARVALHO, Mário César. A verdadeira história de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 jun. 1995.

CASO “feliz ano novo” Rubem Fonseca contra ataca insistindo na liberdade de expressão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 abr.1980.

CENSURA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jul. 1977.

COELHO, Regina. O homem em questão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1970.

COURI, Norma. Um dia agitado na vida de um escritor perigoso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 abr. 1980.

COUTINHO, Afrânio. Julgamento Severo sobre a vida literária brasileira. **Jornal de Letras**, São Paulo, fev. 1951.

COUTINHO, Edilberto. Mas os amigos falam sobre Rubem Fonseca. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 out. 1975.

DEPOIS dos prêmios, muita confusão. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 03 jul. 1969.

DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 de abr. 2004. p. 10.

DO PRAZER de texto à análise da vida na cidade violenta. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1977.

FELIZ ano novo? **Veja**. São Paulo, 29 dez.1976.

FONSECA, Rubem. Diário de Rubem Fonseca em Cuba. **Pasquim**, Rio de Janeiro, 02-08 de junho de 1983, p. 17 e 18.

FONSECA, Rubem. Diário de Rubem Fonseca em Cuba. **Pasquim**, Rio de Janeiro, 09-15 de junho de 1983, p. 19.

- MARTINS, Wilson. A escada da glória. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 de mar. 1966.
- MARTINS, Wilson. Tendências. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 de fev. 1964.
- MITOS e manias de um afável ex-comissário. **Veja**, São Paulo, 30 nov. 1988, p. 119.
- NA LUTA entre a arte e a censura, a vitória tem sido sempre da arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1979.
- O ANO negro de “feliz ano novo”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 1.
- O CONTISTA domina o romance. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22 jul. 1973.
- O QUE Rubem Fonseca tem contra esta página? **Jornal da Tarde**. São Paulo, 29 nov. 1969.
- PREPARE-SE vem aí um cobrador a mando de Rubem Fonseca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 set.1979.
- RITO, Lúcia. O discreto charme de quem não quer dar entrevista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1987, p. 27.
- RUBEM Fonseca em números. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1995.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. ZUT! ZUT! ZUT! **Veja**. São Paulo, 5 nov.1975.
- SCALZO, Nilo. Arte e Moral, velho debate sobre uma falsa relação. **O Estado de São Paulo**, 30 jan. 1979.
- SILVA, Deonísio da. Violência nos contos de Rubem Fonseca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1978.
- SILVA, Deonísio. **PLAYBOY**. São Paulo n 109, ago. 1984, p. 26
- VENTURA, Zuenir. O inventor de palavras. **Isto é**, n. 363, 07 dez. 1983, p. 91.
- VENTURA, Zuenir. Contos, mitos e lendas: um novo sucesso de Rubem Fonseca e as histórias incríveis sobre sua vida particular. **Veja**, 17 out. 1979, p.63.
- VENTURA, Zuenir. O cotidiano na Arte. **Visão**. São Paulo, 10, out. 1975.
- VIANNA, Luis Fernando. José, 80. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 mai. 2005, Ilustrada. p. E4.
- VIDAL, Ariovaldo José. Rubem Fonseca, o romancista (do desespero feroz à ironia mordaz). **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 mar. 1990.