

POR TRÁS DA MÁSCARA PACÍFICA DO REGIME: A Ficção Reveladora de Rubem Fonseca nos Anos de 1960

BEHIND THE REGIME'S PEACEFUL MASK: The Revealing Fiction of Rubem Fonseca in the 1960's

Rubens Corgozinho¹

*Conhece puta, traficante, ladrão
Toda raça, uma pá de alucinado e nunca
embaçou
Confia neles mais do que na polícia
Quem confia em polícia? Eu não sou louco!*

Racionais MC's

Resumo: O presente trabalho parte de uma leitura da produção inicial de Rubem Fonseca, ao longo dos anos de 1960. Apesar de os livros do período não se caracterizarem pelo “brutalismo” que seria atribuído ao autor na década seguinte, é possível observar que já nesse momento as narrativas lidam com a realidade marginal e, frequentemente, violenta do contexto urbano brasileiro. Essas narrativas, em oposição à atmosfera pacífica e de cordialidade coletiva afirmada pelos meios de comunicação do Regime Militar, apresentam a face oculta ou ao menos indesejável da sociedade de então, em que as classes dominantes, as instituições de segurança pública e os indivíduos marginais se aproximam pela transgressão insistente dos valores fomentados pelo discurso governista. A análise parte sobretudo dos contos “A coleira do cão” e “O caso de F.A.”, utilizando também textos que dão conta do momento político vivido à época.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, violência, autoritarismo, literatura brasileira, moralismo.

Abstract: The present work starts from a reading of Rubem Fonseca's early work, which took place throughout the 1960s. Although the books of this period are not characterized by the “brutalismo” that would be attributed to the author in the following decade, it is possible to observe that even at this time the narratives deal with the marginalized and often violent reality of the Brazilian urban context. These narratives, in contrast to the peaceful atmosphere and collective cordiality affirmed by the media during the Military Regime, present the hidden, or at least undesirable, face of the then society, in which the ruling classes, public security institutions, and marginalized individuals converge through the persistent transgression of the values fostered by government discourse. The analysis begins primarily with the short stories “A coleira do cão” and “O caso de F.A.”, also utilizing texts that reflect the political moment of the time.

Keywords: Rubem Fonseca, violence, authoritarianism, brazilian literature, moralism.

Na segunda metade do século XX no Brasil, o país experienciou simultaneamente um longo período de mais de duas décadas de repressão militar e o florescimento e consolidação de novas tendências no campo da arte. O evidente antagonismo entre a violência — modo preferencial de atuação do Regime Militar Brasileiro, tanto legal quanto ilegalmente — e os desdobramentos culturais que, em grande parte, figuravam no

¹ Doutorando em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG (Poslit-UFMG). Desenvolve, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), projeto de pesquisa centrado na obra de Rubem Fonseca e outros narradores latino-americanos em que se destacam reflexões sobre o gênero policial, violência, moralismo e marginalidade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4859526059768594>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9043-0391>.

polo ideológico oposto ao dos militares marca uma das importantes contradições produzidas àquela altura na vida brasileira.

No que diz respeito em particular aos estudos literários, a obra de Rubem Fonseca, importante contista, ganha destaque por sua estreia no decênio de 1960, com o desdobramento nas décadas seguintes, dada a longevidade do escritor e de sua produção. Com a publicação de *Os Prisioneiros*, em 1963, e do romance *A grande arte*, em 1983 — este considerado uma de suas publicações de maior importância —, esse período de 20 anos é, com frequência, apontado pela crítica como aquele de maior relevância do trabalho de Fonseca. Tal recorte, quase coincidente com as datas de início e fim da ditadura que assolou o país — de 1964 a 1985 —, estabelece uma relação entre a vigência do regime e o auge da produção do contista. A publicação do referido romance, conforme parte considerável da crítica, seria inclusive responsável por encerrar uma etapa de enfrentamento mais evidente da problemática social brasileira, de maneira que, com o fim do período militar, haveria uma tendência de acomodação no interior dos moldes da literatura mais facilmente vendável, reproduzindo a fórmula que fixaria Fonseca entre os autores mais vendidos da vida literária brasileira àquela altura.¹

Conhecido pelo tratamento que dá à violência em seus escritos, sobretudo na década de 1970 com algumas de suas coletâneas mais conhecidas, como *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), o contista chega a receber do crítico Alfredo Bosi a alcunha de “brutalista”², dada a intensidade da violência apresentada em suas narrativas. Tal termo, que se refere sobretudo aos desdobramentos visíveis em seu trabalho no decênio mencionado, no entanto, parece não dizer respeito de modo específico ao tipo de literatura por ele produzida em sua década de estreia. Isso porque, nas publicações iniciais, de 1963 e 1965 — no caso, a publicação de estreia já mencionada e *A coleira do cão*, a qual será tema de interesse das páginas de que seguem —, são ainda poucos os contos cuja temática central é a violência, apesar do fato de que a preocupação com o ambiente urbano é uma constante desde a primeira publicação, bem como o interesse pelos sujeitos marginais. Apenas em 1969, com *Lúcia McCartney*, haverá uma guinada rumo ao investimento na violência enquanto temática central — fato destacado inclusive por Luciana Coronel, que chega a afirmar que o período de intensificação da violência na contística de Fonseca coincide com a promulgação do AI-5 em 1968 (Coronel, 2013).

A partir de tal cenário, se estabelece a possibilidade de realizar uma leitura de contos do escritor que permita observar o diálogo, por ele estabelecido, a partir do antagonismo, com o discurso oficial propagado pelo Regime Militar. Tomando os contos “A coleira do cão”, de 1965, e “O caso de F.A.”, de 1969, como ponto de partida, é

possível refletir sobre o caráter de enfrentamento do *ethos* vigente que se desenvolve no trabalho de Fonseca já na década de 1960, antes mesmo de sua consagração enquanto escritor ligado à temática da violência.

A máscara

A historiografia, ao fazer a retomada do período que constitui a Ditadura Militar Brasileira, tem deixado claro que durante suas diferentes fases fez-se um uso massivo de mecanismos de propaganda para divulgar para a população a existência de um ideal de nação que justificaria a vigência do modo de governo do período.

O crítico Roberto Schwarz, no ensaio “Cultura e política 1964-1969”, aponta que já no momento da instituição do novo regime há uma mudança de paradigma quanto à ideologia dominante que passa a ser endossada pelos detentores do poder. Em razão dessa lógica, são enfatizados os valores conservadores de exaltação da pátria e da família sem dar visibilidade às mazelas sociais que atingiam a população:

Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de *passe-partout* para a afetividade e de caução policial-ideológica a quem fala (Schwarz, 1978, p. 71).

Para a divulgação de tal modo de pensar, o regime contava inclusive com o apoio da iniciativa privada que à época participava do grupo de militares e empresários denominado IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais). Conforme Viviane Gouvea, refletindo sobre a atuação do órgão, a ideologia ipesiana partia da premissa de que

o Brasil era um país de futuro, mas que este dependia das escolhas certas de cada brasileiro, que deveria rejeitar as ideologias alienígenas e abraçar a paz social, a cooperação entre patrões e empregados como solução para todos os problemas, a defesa da família e da igreja como pilares da nação, aceitando a autoridade de tecnoburocratas (Gouvea, 2009, p. 118).

Por essa razão, com o intuito de tornar esse pensamento dominante também entre a população, passou a ser feito o uso constante dos novos meios de comunicação que àquela altura ganhavam espaço nos lares brasileiros, como a televisão que se tornaria rapidamente o meio preferencial de propagação das produções da indústria cultural.³ Idelber Avelar, em seu livro *Alegorias da derrota*, deixa claro que “a maquinaria ideológica operava a todo vapor; a televisão disseminava mensagens diárias sobre o

paraíso da modernização” (Avelar, 2003, p. 53), o que evidencia o comprometimento midiático com a disseminação ideológica.

Esse recurso, àquela altura uma novidade na vida brasileira, tornou-se o modo hegemônico de disseminação e de consumo de informações justamente durante o período de vigência dos governos militares. Houve, ao longo das décadas de 1960 e 1970, um esforço evidente para a ampliação do domínio dos meios de comunicação em massa nos lares brasileiros, o que serviu tanto aos interesses ideológicos do regime quanto aos interesses econômicos, à medida que também a publicidade televisiva se desenvolveu em tais décadas.⁴

Conforme Esther Hamburger, em seu ensaio “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”, que dá conta justamente de tal veículo de informação,

é a partir de 1964, durante o regime militar, que a ingerência do Estado na indústria de televisão aumenta e muda de qualidade. As telecomunicações foram consideradas estratégicas na política de desenvolvimento e integração nacional do regime. Os militares investiram na infraestrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas (Hamburger, 2023, p. 374).

Já no que se refere ao campo econômico, em sua relação com os meios de comunicação, ainda conforme Hamburger, “[durante] o regime militar os investimentos aumentaram na forma de instalação de infraestrutura e divulgação de anúncios publicitários” (Hamburger, 2023, p. 374) — deixando clara a ligação da propagação dos valores cristãos com o universo ideológico neoliberal.

Cabe apontar ainda, como elemento de interesse para análise que se segue, dada a característica de Fonseca de lidar também com as práticas transgressoras atreladas à vida sexual e ao crime nos centros urbanos brasileiros do período, a atuação do regime no sentido de impor a censura a novas práticas libertárias que, àquela altura, ganhavam espaço na mentalidade jovem sendo fomentadas inclusive pelo imaginário construído pelos veículos da indústria cultural. De acordo com Maria Hermínia Tavares de Almeida, em ensaio intitulado “Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, no campo das novas práticas e comportamentos,

se vetava tudo aquilo que aos olhos dos militares e de seus aliados civis parecia atentar contra os valores da “civilização cristã ocidental”, ameaçada de maneira simultânea e sincronizada pelo movimento comunista internacional e pela chamada revolução nos costumes (Almeida, 2023, p. 280).

Paralelamente, apesar da divulgação insistente de valores conservadores positivos, um grande interesse presente na atuação do regime esteve associado à não propagação, à omissão deliberada, das práticas violentas que haviam então se tornado institucionalizadas, sendo sistematicamente praticadas. Com o ordenamento militar empregado no comando do Estado, não apenas procurava-se disfarçar a grande ocorrência de crimes pelo país afora, sobretudo nos grandes centros urbanos, mas, até determinado momento, de modo especialmente enfático, havia grande interesse em ocultar a violência promovida pelas próprias polícias, em razão dos conflitos políticos e no trato cotidiano com as classes marginalizadas.

Antonio Candido — em ensaio em que são tecidas considerações sobre o aparato policial a partir da obra de Balzac — aponta que, historicamente, com a instituição da polícia pelo Estado burguês, sempre houve a demanda de que a prática dessa instituição não estivesse explicitamente colocada para a população em geral. A afirmação do crítico revela que “a tarefa policial deve ser executada implacavelmente, mas sem ferir demais a sensibilidade dos bem-postos na vida. Para isso, é preciso esconder tanto quanto possível os aspectos mais desagradáveis da investigação e da repressão.” (Candido, 1991, p. 27).

Já no século XX, com a ocorrência das duas grandes guerras e com a intensificação de conflitos pontuais em todo o globo, a violência havia se tornado um incômodo aos defensores do discurso civilizatório e da ideia de progresso. Candido afirma em “Censura-violência” que “a violência se tornou em nosso tempo [em referência ao século XX] horizonte e limite. [...] os seus próprios autores e executantes não apenas a renegam ostensivamente, como a condenam” (Candido, 2004, p. 222), o que justifica a tentativa de apagamento de suas práticas indesejáveis pelos agentes do regime. O crítico ainda associa esse comportamento ao equívoco que atribui ao brasileiro a cordialidade nata, derivado de uma certa leitura de Sérgio Buarque de Holanda⁵: “Talvez isso venha desde sempre, pelo menos no Brasil, que é um país pacífico, sendo qualquer violência, no dizer das autoridades e respectivos ideólogos, ‘contrária à índole do nosso povo’.” (Candido, 2004, p. 222).

Uma mudança de paradigma, porém, ocorreria a partir do ano de 1967, praticamente às vésperas da instituição do AI-5. Roberto Schwarz dá conta do momento de virada em seu ensaio, no qual traz à tona um momento emblemático na vida paulistana:

Em 67, por ocasião de grandes movimentações estudantis, foi trazida a São Paulo a polícia das docas. A sua brutalidade sinistra, rotineiramente aplicada aos trabalhadores, voltava-se por um momento contra os filhos da burguesia, causando espanto e revolta. Aquela violência era

desconhecida na cidade e ninguém supusera que a defesa do regime necessitasse de tais especialistas (Schwarz, 1978, p. 73).

Isso teria ocorrido em razão da politização de segmentos da sociedade até então distantes do cenário da luta ideológica. Enquanto até certo momento apenas sindicalistas e demais figuras explicitamente envolvidas com a prática política eram os alvos dos militares, a partir de 1968 outros grupos passam a também ser encarados como potencialmente perigosos:

Se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, — noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (Schwarz, 1978, p. 63).

Nesse cenário, fica evidente que o autoritarismo dos governos atuantes na década de 1960 procurava estabelecer o exercício da violência sem que essa pudesse macular a imagem de desenvolvimento que favorecia sua permanência. No caso dos “filhos da burguesia”, referidos de passagem por Schwarz, cabe ainda mencionar a importante contradição experienciada pela classe média em razão da simultaneidade entre a atuação violenta e o desenvolvimento econômico que beneficiava tal parcela da população. Mais uma vez, conforme Almeida, “[a] combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago”, de modo que “a realidade era uma sucessão de conflitos morais, impulsos, sentimentos e pensamentos contraditórios.” (Almeida, 2023, p. 272).

Esse modo de atuação, a partir do uso da força, embora especialmente marcante nesse período da história do país, não se constituía como novidade, já que, segundo Jaime Ginzburg em “Autoritarismo e literatura: a história como trauma”, “[o] papel preponderante de políticas e estruturas autoritárias ganha nitidez quando observamos a presença impressionante da violência, sobretudo da violência a serviço do Estado, em nossa formação histórica” (Ginzburg, 2000, p. 49), indicando a perenidade de práticas violentas.

Conforme a definição da filósofa Hannah Arendt, em *Da violência*, “violência nada mais é do que a mais flagrante manifestação de poder.” (Arendt, 2004, p. 22). Na esteira desse pensamento, pode-se estabelecer a relação lógica adotada pelo regime militar, valendo-se da força para a manutenção do poder a partir do ocultamento e opressão de práticas e discursos indesejáveis. No caso da atuação policial, essencialmente

militarizada, o comentário de Arendt é também elucidativo, sendo afirmado que “[se] a essência do poder é a efetividade do domínio, não existe então nenhum poder maior do que aquele que provém do cano de uma arma” (Arendt, 2004, p. 23).

O que se torna, nessa perspectiva, evidente é o fato de que a atuação aparentemente ambígua do regime quanto à violência, propagando-a e negando-a simultaneamente, estaria de acordo com a lógica da própria instituição de mecanismos violentos de controle da população. Conforme Ginzburg, “[nessa] perspectiva, o problema não é tanto existir violência propriamente, mas que ela saia do controle, caindo nas mãos de bandidos desconhecidos” (Ginzburg, 2012, p. 83).

Detetives

É nesse cenário que a produção de Fonseca aqui colocada em evidência ganha relevância. Ambos os contos tomados para análise se constroem a partir de um diálogo com o gênero policial, em sua forma *noir*,⁶ consagrada pelos escritores norte-americanos da primeira metade do século XX. Fonseca, ora afastando-se e ora aproximando-se das diretrizes do gênero, passa a, a cada uma de suas publicações, utilizá-lo de maneira mais evidente, de modo que Vera Lúcia Follain de Figueiredo, importante crítica da obra do contista, afirma que “a opção pelo gênero policial vem reiterar o ângulo de visão que prioriza a violência como princípio básico da vida urbana” (Figueiredo, 2003, p. 44).

A relação entre sociedade e objeto literário, na esteira desse raciocínio, poderia ser observada no trabalho do escritor, mas deve sempre ser levada em consideração a partir de uma reflexão que privilegie, na análise, o critério estético. Essa importante lição crítica é visível no trabalho de Antonio Candido, sobretudo em seu conhecido ensaio “Crítica e sociologia”. Será dito por ele que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (Candido, 2014, p. 14).

Ademais, Candido afirma que “[tomando] o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria [...]; ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte” (Candido, 2014, p. 14-15), o que conduziria, para o estabelecimento da relação entre os contos de Fonseca e seu tempo, à investigação sobre essa relação.

O pensamento do crítico brasileiro parece retomar, ao menos parcialmente, aquilo que desenvolve Georg Lukács em grande parte de seu trabalho. A ideia de que haveria expressiva relevância no modo como é feita a incorporação de elementos do real para a

constituição da obra deixa claro que o interesse se concentra sobre a fatura estética. Ambos os contos escolhidos fazem uso da forma policial à moda brasileira, instituída por Fonseca. Os detetives que nos são apresentados inserem-se na realidade caótica de um ambiente urbano que oscila entre o moderno e cosmopolita e a precariedade generalizada, diferindo-se e inserindo-se na tradição estabelecida desde as narrativas de enigma de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle.

Dado o exposto, pensar as figuras de Vilela e Mandrake, sujeitos fonssequianos envolvidos com o universo do crime por vias distintas, passa pela reflexão acerca da relação literatura-sociedade, ponto de interesse central dos pensadores acima mencionados. Vilela, delegado de polícia estreante em “A coleira do cão”, surge em meio ao universo corrupto do aparato de segurança carioca como um *outsider*, responsável pelo combate ao crime, porém ainda ignorante quanto ao modo de operação precário que orienta o cotidiano de seus subordinados. De modo sucinto, a narrativa se desenvolve basicamente a partir da investigação de um crime que termina por não ser solucionado. O que ganha interesse central, no entanto, é justamente a lógica díspar da relação entre o delegado e os demais policiais, os quais atuam basicamente de modo transgressor, fazendo uso de práticas violentas que excedem a legalidade ao mesmo tempo em que se associam a criminosos ao aderirem à corrupção que regula o cotidiano da corporação.

Já Mandrake, no segundo conto, “O caso de F.A.”, em sua primeira aparição de muitas no interior da obra de Fonseca, é apresentado ao leitor como um sujeito cético e cínico, o qual adota uma atitude amoral em sua prática cotidiana, a serviço dos poderosos em seu envolvimento com o submundo da prostituição e do crime, garantindo sua sobrevivência enquanto advogado que faz as vezes de detetive. No conto, F.A. é aquele que contrata o detetive fonssequiano para que supostamente resgate de um prostíbulo uma jovem que estaria sendo forçada a prostituir-se. A narrativa, marcada pela ironia, termina por revelar um esquema em que a prostituta junto a seus supostos algozes procurava apenas se beneficiar da riqueza de F.A., o qual por fim decide aceitar a exploração desvendada por Mandrake.

Assim, para pensar na seleção de tais figuras como personagens principais de cada um dos contos, cabe retornar ao célebre ensaio de Lukács, “A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária” — acerca da centralidade dos personagens para a constituição da forma — em que será dito que “[o] centro, o coração desta estrutura que determina a forma é sempre, em última análise, o próprio homem.” (Lukács, 1991, p. 36). Nesse sentido, evidencia-se a pertinência da análise dos contos em razão da particularidade de seus protagonistas — um delegado de polícia e um advogado-detetive.

O crítico, no mesmo ensaio, destaca de modo enfático a ligação essencial entre os sujeitos que integram a estrutura do texto literário e a historicidade da qual fazem parte, afirmando que

[o] caráter puramente humano destes personagens, aquilo que eles têm de mais profundamente singular e típico, o que faz deles, no plano da arte, figuras impressionantes — nada de tudo isto pode ser separado do seu enraizamento concreto no seio de relações concretamente históricas, humanas e sociais que são a contextura da sua existência (Lukács, 1991, p. 37).

Ainda a partir de Lukács, tem-se que “[toda] estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo” (Lukács, 1965, p. 77) — o que diz respeito à figura do detetive em cada um dos casos em questão. Nessa passagem do ensaio “Narrar ou descrever?”, Lukács aborda justamente a escolha de um personagem feita pelo romancista Walter Scott enquanto modo de garantir à obra a presença do ponto de vista de dois polos em disputa, colocados sob a perspectiva de um personagem que se situa entre eles. Do mesmo modo, Mandrake — detetive fonsequiano —, a serviço das elites, em sua atuação junto aos marginalizados, permite a entrada no universo do autor enquanto mediador da relação entre esses dois campos. Já Vilela, delegado de polícia, representa um dos polos da relação, o do aparato do Estado de repressão ao crime, garantindo, assim, também um ponto de vista particular em que se vê a tomada da violência como modo preferencial de atuação. A partir de tais considerações, tem-se que Vilela e Mandrake são capazes de levar ao testemunho de desigualdades e impasses vivenciados tanto dentro da instituição policial quanto no trato de poderosos com os indivíduos marginalizados.

Essa ideia de uso social dado à forma policial é uma constante presente historicamente nos usos dados ao gênero. O crítico argentino Daniel Link, por essa razão, estabelece que “[falar] do gênero policial é, portanto, falar de bem mais que literatura: [...] é falar do Estado e de sua relação com o Crime, da verdade e de seus registros de aparição, da política e de sua relação com a moral, da Lei e seus regimes de coação.” (Link, 2002, p. 72). A escolha oportuna do uso do gênero policial nas narrativas seria, por essa razão, uma forma de trabalhar não um mistério aos moldes das narrativas do século XIX, mas a realidade social do país, envolvendo as classes marginalizadas, vítimas preferenciais da ação policial, em diálogo com a classe trabalhadora que atua no combate ao crime e com aqueles responsáveis por perpetuar a opressão. A estrutura do relato policial, dessa forma, é o modo como a realidade social da época ganha entrada nos contos — sobretudo a partir da colocação da figura do detetive enquanto protagonista.

Os indesejáveis

O que cabe destacar, enfim, é o evidente antagonismo entre o cenário de disseminação de mensagens positivas sobre o andamento do Regime Militar Brasileiro propagadas sobretudo pelos novos veículos de mídia e os rumos tomados pela produção de Fonseca. A partir de sua escolha pelo uso da forma policial, já no decênio de 1960, com as narrativas da década seguinte o enfrentamento ao discurso oficial de harmonia social passa a ser o *modus operandi* da contística em questão. Em um retorno a Coronel, em sua já mencionada observação acerca da coincidência entre o acirramento da repressão e o trabalho do autor, tem-se que “[o] período em que a ficção de Rubem Fonseca se brutaliza coincide com o período do endurecimento político da ditadura militar instaurada em 1964” (Coronel, 2013, p. 190). Além de realizar uma espécie de denúncia do mal-estar vivido coletivamente, Fonseca ainda incorpora à sua obra características do modo de ação que começava a se mostrar nas grandes cidades.

É lícito, nesse sentido, dar aos sujeitos que ocupam o universo fonssequiano a alcunha de “indesejáveis”, sendo eles aqueles que não participavam da imagem de país que se buscava propagar. Os criminosos, marginalizados e mesmo os policiais, em seu envolvimento com o submundo da violência, figuravam (e ainda figuram) do lado de fora do discurso hegemônico construído pelas narrativas do poder.

Na esteira de consideração, analisando o contexto da produção literária dos anos de 1970, sob a vigência do já mencionado AI-5, Flora Sussekind, em *Tal Brasil, qual romance?*, observa que o romance reportagem, gênero de grande expressividade no país no período, ao trazer narrativas que exploravam crimes de conhecimento público, executados por figuras notórias que ocupavam longamente o noticiário nacional, contribuía para reforçar a perspectiva segundo a qual a violência no país, se existente, era executada apenas pontualmente, de modo sempre individual desconectado que qualquer forma de institucionalização da violência:

Pelo contrário, quanto mais “individuais” parecessem os casos de violência, melhor para um regime pautado numa violência política bem mais ampla. [...] São “casos” apenas. Quanto mais individualizadas a violência, a marginalização, menos óbvios ficam os mecanismos generalizados de opressão (Sussekind, 1984, p. 181).

É nesse sentido que a produção de Fonseca, contemporânea aos romances explorados por Sussekind aponta para a direção oposta, trazendo a violência como regra, de modo que marca sua generalização, podendo inclusive ser compreendida como um

princípio básico ou modo privilegiado de ação no contexto urbano brasileiro de então. Não por acaso, com sua publicação de 1975, *Feliz ano novo*, o escritor chega a ter o seu volume de contos censurado, sob a justificativa de agressão à moral e aos bons costumes que o regime buscava preservar.

O cenário do conto “A coleira do cão”, desde seu parágrafo de abertura, como se verá, em tudo contradiz a máscara pacífica fomentada pelo regime então vigente:

O carro não pôde subir até ao alto do morro, onde havia uma clareira. Vilela saltou, acompanhado de Washington e Casemiro. Havia chovido na véspera; o caminho enlameado sujava o sapato dos três. De cima, imóveis, umas seis pessoas observavam a aproximação dos que subiam; mas quando eles chegaram, viraram o rosto ou olharam para o chão. Vilela chegou perto do corpo caído. Na testa negra havia um orifício avermelhado; a parte de trás da cabeça tinha desaparecido, em seu lugar havia um buraco onde se viam restos de miolos, lascas de ossos misturados com cabelos, coágulos de sangue escuro cheios de moscas. Sangue empapava a camisa, no peito e nas costas (Fonseca, 2015a, p. 151-152).

A imagem inicial que abre a narrativa destaca o grau de violência empregado no assassinato que será investigado pelo delegado Vilela, o ponto central do enredo. Conforme a crítica Vera lúcia Follain de figueiredo, já na fase inicial da produção, “os primeiros livros de contos do autor [...] partiam de fragmentos da vida urbana, compondo uma espécie de painel descontínuo que, no contexto político da época, contrapunha-se à imagem harmônica do país, construída pelas narrativas do poder” (Figueiredo, 2003, p. 35).

O protagonista, delegado recém-incorporado à força policial carioca, proporciona uma visão dissonante em oposição aos demais policiais quanto a sua atuação. Em razão do lugar por ele ocupado, sendo pertencente a uma classe socialmente mais privilegiado do que a de seus subordinados, que se definem como proletários, Vilela espanta-se por não encontrar no trabalho da polícia o apego aos ideais de justiça e ao procedimento legal coerentes com a sua formação em direito. O que o novato descobre é que a polícia carioca está inserida em um largo esquema de corrupção que envolve todos os níveis, sendo ele o único a não participar de tais atividades:

“O único que não leva é o senhor.”
“No cartório?”, perguntou Vilela.
“Todo mundo.”
“Você?”
“Não sou santo, doutor”, respondeu Washington, encarando o delegado.
“Não, você é outra coisa”, disse Vilela.
“Eu tenho família para sustentar”, disse Washington.
“Foi o que o Marreco me disse”, disse Vilela.
“Quem, doutor?”, perguntou Washington.

Vilela não respondeu.

“A gente aqui ganha uma miséria, nosso trabalho é de responsabilidade”, disse Washington (Fonseca, 2015a, p. 169-170).

Essa prática ilegal com vistas à obtenção de lucro indevido é somada ao uso da violência de modo sistemático, podendo sempre ser justificado pelos policiais em razão da precariedade de suas condições de trabalho. Essa consciência é demonstrada pelos trabalhadores realizando a oposição inclusive em relação à atuação em outros países:

“Não gosto de ver os outros serem espancados”, disse Vilela, quebrando o silêncio da sala.

“Isso é feito no mundo inteiro, doutor...”, disse Melinho.

“Não é verdade”, disse Vilela.

“Eu também já pensei muito nisso”, disse Pedro. “Nós não temos os recursos de outras polícias. O jeito é meter medo. O dia em que eles não tiverem mais medo da gente está tudo perdido” (Fonseca, 2015a, p. 175).

Torna-se evidente, desse modo, a capacidade da ficção de Fonseca de desconstruir a falsa imagem de país propagada por meios oficiais. Partindo de dentro do contexto policial, a atuação do próprio Estado na garantia da segurança, vê-se a adesão a procedimentos violentos como método preferencial. O contexto social de pobreza surge, na mentalidade das personagens, como fator determinante para que a perpetuação da violência se faça justificada. Mais uma vez, um elemento omitido pelos meios oficiais é suscitado por Fonseca de modo bastante evidente, a pobreza e sua relação com o crime:

“Quando prendi essa pinta estourei de julieta a mão dele, mas não foi de raiva, foi para ele dar o serviço. E o senhor sabe de uma coisa? Ele havia pungueado em tudo quanto era subúrbio, mas assim mesmo foi absolvido. Mas foi bom, porque se regenerou, virou vendedor praticista, o que aliás não me espantou. Tinha uma conversa danada de boa. Não sei por que se meteu na punção, tinha mais jeito de salivante.”

“O dia em que você for expulso da polícia você também pode ir ser vendedor na praça”, disse Melinho.

Todos riram, inclusive Washington. “O senhor vê, doutor, não sou mau. Mas também não sou mole. Acho que polícia nesta cidade não pode ser mole. Com mais de trezentos mil favelados espalhados pelos morros a gente não pode brincar de polícia inglesa” (Fonseca, 2015a, p. 177).

Esse modo de atuação dos policiais encontra-se inserido em uma complexa relação entre práticas individuais e coletivas. A partir do pensamento de Lukács, nota-se que opera a lógica de mútua influência, uma vez que tanto a prática do sujeito afeta a ordem geral como a ordem social age sobre o sujeito. É dito pelo filósofo:

La objetividad del mundo exterior no es en modo alguno una objetividad muerta, solidificada, que determine la práctica humana de modo fatalista, sino que está — precisamente en su independencia de la

conciencia humana — en la relación más íntima e indisoluble de efecto recíproco con la práctica humana (Lukács, 1966, p. 15).

Por essa razão, é vista uma modificação da atuação de Vilela ao longo do conto, em certa medida, por sua inserção no contexto social da polícia carioca, há a adesão a métodos violentos. É entendido que a realidade policial é determinada pela *práxis* dos indivíduos que a constituem. Por isso mesmo, não haveria um determinismo “fatalista” que pudesse justificar a mudança. Também Vilela é responsável pela realidade observada na delegacia. Em uma das passagens finais do conto, que converge para o ponto de vista acima levantado, tem-se finalmente um ato de violência cometido pelo próprio delegado. Após perder um de seus subordinados em uma ação mal executada, em razão do evidente despreparo da força policial, Vilela termina por recorrer à prática da tortura como modo de obtenção de informações para dar prosseguimento a sua investigação, o que quase resulta na morte de um dos diversos sujeitos pobres que no conto aparecem como vítimas preferenciais do arbítrio policial.

Aqui, mais uma vez, cabe o retorno a Lukács. Ainda sobre a escolha da personagem central para a elaboração literária, tem-se que “[trata-se] apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições.” (Lukács, 1965, p. 78). No caso presente, a partir de Vilela, é possível dar conta das contradições que envolvem especificamente o campo de atuação da polícia enquanto responsável pela garantia da lei e da ordem. Ironicamente, como se vê em Fonseca, tais garantias são asseguradas de modo precário, apontando para a falência dos próprios valores, dado que os próprios agentes do Estado, em sua atuação, recorrem de modo sistemático à ilegalidade.

Nessa esteira, na publicação seguinte, *Lúcia McCartney*, da qual é retirado o conto “O caso de F.A.”, há uma mudança em relação ao uso da forma policial, de maneira que, em oposição à situação institucionalizada de Vilela, um delegado com obrigações formais quanto à garantia do cumprimento da lei, o personagem Mandrake do conto em questão surge como a figura do detetive por excelência, o qual será ainda, nos anos seguintes, protagonista de outras narrativas de Fonseca. Sendo um advogado, a atuação como detetive se dá no trato com questões trazidas por seus clientes, membros da alta sociedade carioca, que procuram, com frequência, ocultar seu envolvimento com a prática transgressora. Não há a ligação desse indivíduo com nenhum tipo de instituição formal da sociedade, seja a família, seja o casamento ou mesmo a inserção burocrática no mundo do trabalho. Trata-se de um trabalhador livre, o qual, como Vilela, a partir do pensamento

lukacsiano, permite a construção de um mundo particular em torno de seu posicionamento na sociedade.

O interesse sobre essa narrativa dá-se então pela violência exercida por Mandrake no cumprimento dos interesses de seus contratantes: empresários, herdeiros, a classe de indivíduos que de fato goza do bem-estar que é divulgado pelo governo da época como sendo coletivo. Fica evidente a desigualdade existente e o uso da força reafirma a oposição entre as classes.

A cena inicial do conto “O caso de F.A.” dá conta do contato entre o cliente que deseja permanecer anônimo e Mandrake, o qual será responsável por realizar uma espécie de resgate de uma jovem que se encontra em um prostíbulo:

“F. A. me segurou pelo braço: “A garota está numa prisão. Eu quero tirá-la de lá antes que ela se corrompa. Você precisa me ajudar.”

[...]

“A garota fugiu de casa, depois de fazer um aborto. O pai deu uma surra nela. Uma parenta do namorado arranhou o endereço da Gisele. A Gisele a obriga a prostituir-se, ameaçando-a com o juiz de Menores.”

“Parece um romance intitulado: A escrava branca da avenida Rio Idem”, eu disse.

“Você acha graça?”, perguntou F. A. ofendido.

“Eu estou rindo? Continua.”

“Não fui para a cama com ela nem uma vez. Ontem eu avisei que ia tirá-la de lá. Ela tremeu e disse para eu tomar cuidado.”

“Cuidado? Um veado e uma puta francesa?”

“Você sabe, eu não posso me expor, um escândalo desses me arruinaria” (Fonseca, 2015b, p. 49).

Apesar da motivação à primeira vista bem-intencionada e moralista que é colocada por F.A., há a ironia presente no fato de que o próprio homem era um frequentador de prostíbulos, responsável, ainda que indiretamente, pela manutenção desse tipo de espaço. Nota-se ainda, já no trecho inicial, a demanda pelo anonimato do cliente, principal interessado, que deve permanecer, do ponto de vista da opinião pública, alheio a qualquer tipo de prática transgressora. Contrariando a imagem imaculada de F.A., o método adotado por Mandrake para realizar a vontade do outro é o uso da violência extrema, o que traz à tona a ideia de que, aos olhos da classe dominante, para a garantia de seus interesses, os fins justificariam os meios:

Gisele olhou para trás de mim. Me virei e Célio meteu as unhas nos meus olhos. Senti o rosto ardendo, como se tivesse sido cortado por uma navalha. Minha vista direita ficou nublada. Bati com toda a força no nariz dele. Ele se atirou sobre mim, me deu uma dentada no braço. Dei um murro na sua cabeça. Célio ficou inteiramente careca. Sem peruca ele ficava horrível. Célio me unhou no pescoço. Eu sangrava. Estava vendo cada vez pior da vista direita. Vai ver, o filho da puta tinha me cegado. Dei-lhe um murro na orelha. Célio caiu. Chutei sua cara,

bem em cima da boca, o puto ia ter que gastar muito com o dentista e o cirurgião plástico (Fonseca, 2015b, p. 75).

O desfecho, com o sucesso de Mandrake em resgatar a prostituta, revela o engano. Tendo sido vítima de uma mentira, F.A. ainda assim aceita estabelecer um vínculo com a prostituta que participava de um esquema para roubá-lo junto à dona do prostíbulo. A justificativa, o “amor”, torna-se mais um elemento dentro de uma visão de mundo colocada no início, segundo a qual tudo pode ser comprado.

“O telefone tocou.
‘Estou telefonando para você desde as nove horas’, disse F. A.
‘Onde é que você está?’
‘Na Embaixada da Índia. A garota está aí?’
‘Está.’
‘Graças a Deus! Ela está bem? Falou em mim?’
‘Nós conversamos pouco. Mas foi o bastante. Ela é uma vigarista, estava
atrás do teu dinheiro junto com Gisele e o veado.’
[...]
Passei o telefone para Miriam-Elizabeth-Laura.
‘É verdade — me desculpe — me desculpe — como? — foi isso mesmo
— estou, estou arrependida — você é muito bom...’
[...]
Coloquei o telefone no ouvido. F. A. falava baixo, com medo de ser ouvido.
‘Eu amo essa mulher, entendeu, não me interessa o que ela é.’
‘Ela estava te enganando...’
‘Não tem a menor importância.’
‘O dinheiro é seu.’
‘É isso mesmo!’” (Fonseca, 2015b, p. 78).

Ambos os contos colocados em análise apontam para o uso da violência em diferentes contextos, mas sempre partindo de um determinado grupo em direção a outro. Seja por ordem direta da classe dominante, como ocorre na atuação de Mandrake, ou de modo indireto, na defesa dos interesses da elite econômica a partir da força policial, fica evidente a falsidade da ideia de harmonia que se construía no interior do discurso hegemônico. Essa reciprocidade da violência aparece de modo recorrente no trabalho do autor, de modo que, não por acaso, Figueiredo dirá que na obra de Fonseca

a violência [...] é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo [...] ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos ou mesmo da busca do conhecimento (Figueiredo, 2003, p. 19).

Em meio à discrepância entre o que é propagado pelo *ethos* comum e pelos canais oficiais e o que se vê no trato com o cotidiano, as personagens de Fonseca apresentam-se

em um espaço de indeterminação — dada a incapacidade de identificação com a imagem positiva de país propaganda em razão da vivência do universo marginal. A partir de Figueiredo, mais uma vez, o sujeito fonsequiano pode ser lido como “o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca” (Figueiredo, 2003, p. 20).

Considerações finais

O trabalho aqui realizado parte de contos pontuais, visando dar conta do diálogo de uma extensa produção com um complexo momento vivido na vida brasileira. Como não poderia deixar de ser, em razão disso, o trabalho apresenta-se com as limitações que fazem parte de sua própria natureza sucinta, de maneira que não representa mais do que possibilidades de leitura dentro de um amplo campo de reflexões possíveis. É interessante, apesar disso, ao refletir sobre um ponto determinado da poética de qualquer autor, reunir as recorrências, buscando repetições em diferentes momentos de seu desenvolvimento.

Neste trabalho em particular, o ponto de vista estabelecido partiu do trato com narrativas que carregam em si elementos do relato policial, como a figura de investigadores e a ocorrência de um suposto crime (em um caso o assassinato e no outro o cárcere privado). Esse fator, que proporciona uma visão privilegiada da realidade criada por Fonseca a partir do contexto carioca, coloca no centro da forma narrativa personagens que possibilitam tomar conhecimento de diferentes realidades no espectro social. Com Vilela, vemos os policiais que são membros da classe trabalhadora sendo submetidos a alguém proveniente de um espaço de maior privilégio, enquanto em sua atuação entram em conflito com os criminosos provenientes das classes mais baixas da vida brasileira. No caso de Mandrake, submetido ao interesse dos poderosos, há também o contato com o submundo da transgressão e do crime, com prostitutas e cafetinas, os indesejáveis do discurso civilizatório que propaga a ideia da homogeneidade a partir de uma série de omissões.

Conforme Figueiredo, na esteira desse pensamento, o que se vê em Fonseca é “a hipocrisia de uma sociedade que se caracteriza cada vez mais pelo consenso, forjado com o auxílio da mídia” (Figueiredo, 2003, p. 26), estando esta a serviço de um determinado projeto de governo responsável por perpetuar a violência contra diversos grupos de modo sistemático e sendo sempre vista, por seus agentes, como justificável.

Finalmente, o que se espera é destacar a pertinência da obra do contista para pensar não apenas o contexto particular de sua produção inicial, mas também o mundo contemporâneo, uma vez que as práticas violentas tematizadas por Fonseca e as relações de dominação atreladas à desigualdade persistente da realidade brasileira ainda se constituem como algumas das mais relevantes problemáticas do presente.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. Org. Lilia Moritz Schwarcz et al. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023, p. 264-336.

ARENDT, Hannah. *Da violência*; tradução de Maria Cláudia Drummond. Sabotagem, 2004. Disponível em: <http://pavio.net/download/textos/ARENDT,%20Hannah.%20Da%20Viol%C3%Aancia.pdf>. Acesso em: 13 set. 2022.

AVELAR, Idelber. A genealogia de uma derrota. In: *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 51-103.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 7-31.

CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. *Revista USP*, n. 9, p. 27-30, 1991.

CANDIDO, Antonio. Censura-violência In: *Recortes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 222-226.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CORONEL, Luciana Paiva. *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, 2008.

CORONEL, Luciana Paiva. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão. *Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, p. 183-192, 2013.

FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *VIDYA*, v. 19, n. 33, p. 10, 2000.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012b.

GOUVEA, Viviane. Conspiração civil, golpe militar: a conspiração do IPES em palavras e imagens. *Terceira Margem*, v. 13, n. 21, p. 109-128, 2009.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. Org. Lilia Moritz Schwarcz et al. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023, p. 363-398.

LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002, p. 69-89.

LUKÁCS, Georg. LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? – Construção de uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LUKÁCS, Georg. Arte y verdad objetiva. *Problemas del realismo*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1966, p. 11-54.

LUKÁCS, Georg. A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária. In: *Realismo crítico hoje*. Brasília: Thesaurus, 199, p. 33-751.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

Artigo recebido em 21/07/2025

Artigo aprovado para publicação em 25/10/2015

Editor(a) responsável: Guilherme Cardinale de Araujo

¹ A esse respeito, há uma interessante tese de autoria de Luciana Paiva Coronel que visa dar conta da transformação ocorrida no interior da poética de Fonseca ao longo dos anos de 1980. Trata-se de *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80* (Coronel, 2008).

² “Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca [...]” (Bosi, 2015, p. 19-20).

³ Tal nomenclatura faz referência aos estudos de Adorno e Horkheimer (Adorno & Horkheimer, 1985), de relevância fundamental para toda a tradição crítica à cultura da mídia.

⁴ Cabe mencionar, ainda que de passagem, que tal crescimento da influência dos novos meios de comunicação não se deu sem contradições, haja vista o caráter conservador da modernização pela qual passava o país, conduzida notoriamente de maneira autoritária.

⁵ A referência de Candido é à conhecida obra *Raízes do Brasil*, de 1936.

⁶ A variante *noir* da narrativa policial é aquela produzida a partir da década de 1930, notoriamente nos EUA, por autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Caracterizando-se em oposição à narrativa policial clássica, nessa vertente há a tematização evidente da violência nos centros urbanos, com envolvimento dos detetives na ação durante o processo de desvendamento de crimes. Diferentemente do

procedimento puramente racional característico da prática dos detetives do século XIX, sobretudo Dupin, de Edgar Allan Poe, no gênero *noir* há uma evidente desconfiança face ao uso da razão como mecanismo investigativo.