



AS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DE UMA CRÍTICA NADA CRÍTICA NA IMPRENSA: O CASO RUBEM FONSECA (1975-1983)

Alexandre Pacheco*

Universidade Federal de Rondônia – UFRO

nelsonfonseca4@hotmail.com

RESUMO: Neste artigo, 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 em não só explorar a literatura e o autor literário a partir de interesses mercadológicos, mas também a partir de interesses políticos ante o regime ditatorial.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica – Imprensa – Imagem do autor

ABSTRACT: In this article, we discuss the forms of construction through Rio and São Paulo's press of the image of the literary author, in special, of the writer *Rubem Fonseca* between the years of 1975 and 1980. Images that, despite the fact that had been imposed as universal for a reader public, they were presented from the intentions of the press in not only to explore literature and the literary author from marketing interests, but also from political interests against the dictatorial regime.

KEYWORDS: Criticism – Press – Author's image

A CONSTRUÇÃO DA OBRA E DO AUTOR RUBEM FONSECA PELA CRÍTICA

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:

* Professor do departamento de História da Universidade Federal de Rondônia (UFRO), graduado em História pelo Centro de Ensino Superior de São Carlos, mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e doutor em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) Campus Araraquara.

“Um estilo vertiginoso”; “O autor 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. Enfim, de um homem sem perspectivas quanto ao seu futuro.¹

Mas juntamente com a repercussão de sua obra junto à crítica, uma outra repercussão sobre o autor surgiria a partir de meados dos anos de 1970 na imprensa e relacionada diretamente com seu jeito arredo e silencioso, o que fez com que certos críticos e jornalistas supervalorizassem esses aspectos como fazendo parte de uma personalidade excêntrica, sem, no entanto, questionarem o que possuiriam em termos da incorporação de certas posturas peculiares dos intelectuais brasileiros diante de suas relações com o poder, imprensa e público,² sobretudo, se pensarmos que, a partir do final dos anos de 1970, vários críticos e jornalistas relacionaram essa postura com uma suposta tentativa do escritor evitar falar sobre sua participação no golpe de 1964.

Mas por que um intelectual como Rubem Fonseca que possuiu laços com o poder, além de ter sua obra construída de uma forma totalmente favorável como demonstramos acima, também passou a contar com um amplo apoio da imprensa, crítica e jornalistas para uma construção favorável de sua imagem?

¹ Cf. PACHECO, Alexandre. **A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em “Feliz Ano Novo” (1975) de Rubem Fonseca**. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 46-47.

² Cf. MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil**. 1930 a 1945. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1979.

De um lado, 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 as novas formas com que a literatura e o autor passaram a ser explorados como maneiras de os jornais angariarem públicos antes distantes das letras.

De outro, com os posicionamentos e valores que a crítica e os jornalistas repartiram com os autores e com a própria imprensa.

Assim, neste texto, a tentativa de resposta ao porquê de uma construção favorável da postura arredia e do silêncio do autor Rubem Fonseca nos levará à análise das abordagens generalizadoras, superficiais e, muitas vezes, “fofoquentas”, que a imprensa passou a realizar sobre os autores literários.³ Abordagens que sempre procuraram ocultar as relações entre autor e obra, o cidadão ligado a ela, e obviamente, as implicações que o poder muitas vezes possuiu na inserção social de parte dos escritores no sistema de produção cultural.

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 por que 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.⁴

Neste 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

³ A partir de alguns jornalistas promotores da cultura, mais especificamente da literatura.

⁴ Cf. SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 27.

a revista literária, e que, em alguns momentos, cumpriram importante papel de difusão cultural no país.⁵

Segundo Antonio Candido, citado por Sussekind, esse descaso com relação à colaboração universitária teria sido incentivado pela própria imprensa.

Apesar de muitos proprietários de jornais nunca terem dado importância a essas seções, grande parte dos 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. A partir daí, surgiram as hostilizações que os próprios jornalistas promoveram em relação aos suplementos até realizarem a indução de seu desaparecimento.⁶

De acordo com Flora:

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.’⁷

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?”⁸, 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:

⁵ SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 27.

⁶ Cf. *Ibid.*, p. 27-28.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ Cf. NUNES, Benedito. Ocaso da literatura ou a falência da crítica? In: AGUIAR, Flavio. (Org.). **Antônio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas / FFLCH/ USP, 1999.

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.⁹

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-la¹⁰ a certos padrões informativos 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 éthos 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

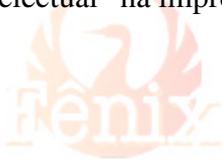
⁹ NUNES, Benedito. Ocaso da literatura ou a falência da crítica? In: AGUIAR, Flavio. (Org.). **Antônio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas / FFLCH/ USP, 1999, p. 132.

¹⁰ De acordo também com as formas de um pensamento correspondente por parte da classe jornalística em relação à cultura.

pouco descentrada da reflexão, do prazer contemplativo, das inquietações intelectuais e filosóficas.¹¹

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, ocorreu 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 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 impôs análises superficiais e de uma espontaneidade que sempre esteve voltada aos interesses dos veículos.

De acordo com Marcondes, esses jornalistas por terem feito parte de uma “elite intelectual” na imprensa sempre realizaram



[...] 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.¹²

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 às estratégias de sua transformação em mais uma variedade ligada ao entretenimento do leitor e assim estrategicamente colocada como forma de aumentar as vendas dos jornais.

¹¹ NUNES, Benedito. Ocaso da literatura ou a falência da crítica? In: AGUIAR, Flavio. (Org.). **Antônio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas /FFLCH/ USP, 1999, p. 132-133.

¹² MARCONDES FIHO, Ciro. **O capital da notícia: jornalismo como produção social de segunda natureza**. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 38.

Nesse contexto, a literatura e o autor literário passaram a ser encarados dentro de aspectos sensacionalistas,¹³ fato que nos fez perceber as 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”.¹⁴

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

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 produtos agradáveis a serem consumidos não só nas páginas dos jornais, mas também como mercadorias a serem consumidas por um público leitor através da 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 massas.

A partir de meados dos anos de 1970, porém, o autor ficaria conhecido como o inaugurador da chamada literatura *brutalista* na imprensa.

¹³ 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.

¹⁴ MARCONDES FIHO, Ciro. **O capital da notícia**: jornalismo como produção social de segunda natureza. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 38.

Alfredo Bosi ao reverter essa designação acabou por realizar uma ruptura histórica na visão da crítica sobre a obra do autor, ao mesmo tempo em que forneceu elementos estéticos para muitos jornalistas analisarem de forma superficial a literatura do autor:

[...] “brutalista”. [...] O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, 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.¹⁵

Mas concomitantemente a essa representação 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

¹⁵ BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, MCMXLXXV, p. 18.

contra esta página? É que esta página é sobre ele, um dos maiores contistas do Brasil. E ele detesta dar entrevistas”.¹⁶

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 arredo:

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.¹⁷

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:

¹⁶ O QUE RUBEM FONSECA TEM CONTRA ESTA PÁGINA? *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 nov. 1969.

¹⁷ O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 19 jan. 1977.

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.¹⁸

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 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 humanamente.¹⁹

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

¹⁸ 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.

¹⁹ 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*”. (Ibid.)

que jamais deveria ser proibida, mas revelada e meditada com todo respeito que se deve ter diante de uma autêntica obra de arte.²⁰

Se pensarmos nas transformações que as relações entre imprensa e literatura acabaram por influenciar nas construções dos críticos e jornalistas em relação à figura do autor Rubem Fonseca, veremos, no entanto, não serem suficientes para explicar essa abordagem favorável sobre o mesmo.

Neste sentido, o trabalho de Rosangela Patriota em sua análise sobre a crítica que se voltou à construção da obra e da imagem do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho,²¹ ajudou-nos a entender essa problemática.

Ao afirmar que é preciso levar em conta os valores e posicionamentos que os críticos repartem com as obras e com autores, essa autora nos demonstrou a importância da repartição destes aspectos sobre a composição de um trabalho de triagem sobre obras e autores.²²

Em *A Crítica de um Teatro Crítico*, mais especificamente no capítulo três desta obra, a autora nos faz entender – ainda que voltada a uma análise do trabalho de uma crítica que se voltou ao teatro –, como os críticos são capazes de construir “pré-histórias” das obras e dos autores, justamente por conseguirem produzir pequenas histórias vividas sobre os mesmos, ou seja, testemunhos contemporâneos que por possuírem uma sistematização referencial das relações entre a escrita, a obra e o autor, podem ser operacionalmente construídos pela narrativa do historiador da cultura de uma forma mais viva.

Assim, para Rosangela Patriota, os críticos que se voltaram à análise da obra e das relações do dramaturgo Vianinha com a mesma, acabaram por construir documentos imprescindíveis para a análise das relações entre arte e sociedade, justamente por revelarem “[...] idéias, projetos, concepções estéticas e políticas que, posteriormente, [...] sacralizaram interpretações”.²³

Dessa forma, através das discussões de Patriota, podemos entender que críticos e jornalistas ao terem construído uma imagem favorável ao autor Rubem Fonseca, repartiram posições em termos de não transformarem o silêncio do autor em uma discussão política. Como também ao repartirem valores de respeito à individualidade

²⁰ O ANO NEGRO DE “FELIZ ANO NOVO”. n, Rio de Janeiro, p. 1, 19 jan. 1977.

²¹ PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 87.

²² Ibid. p. 87.

²³ Ibid., p. 86.

em nossa sociedade burguesa, acabaram por sacralizar a interpretação de sua postura arredia e de seu silêncio enquanto algo pertencente à sua personalidade excêntrica. Sendo que, por sua vez, essas posições e valores encontraram recepção em uma imprensa ávida por transformar não só a literatura, mas autores literários em produtos a serem vendidos em suas páginas.

Vejamos através da crítica do jornalista Zuenir Ventura como esses valores e posicionamentos estiveram presentes em suas abordagens sobre o autor Rubem Fonseca a partir do “sensacionalismo fofoquento”.

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 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”.²⁴

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 Fonseca.²⁵ 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 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 –

²⁴ VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Burque de. **70/80 Cultura em transito**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, [s/d], p. 47-48,49.

²⁵ 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.

realizando Ventura seu papel de indutor de polêmicas nas páginas da revista –, ao mesmo tempo, procurou também contemporizar as posturas arreadas do amigo ao elogiar suas qualidades pessoais.²⁶

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.²⁷

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

²⁶ 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 fofocenta e (d)a miséria opinativa do meio intelectual brasileiro”. ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade**: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 151-152. 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 apoloéticas 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. 73-74.

²⁷ VENTURA, Zuenir. Contos, mitos e lendas: um novo sucesso de Rubem Fonseca. E as histórias incríveis sobre sua vida particular. **Veja**, São Paulo, p. 63, 17 out. 1979.

sobre si e sua obra. [...] “Eu sei”, admite, “que prejudico a editora e isso me chateia. Mas que eu posso fazer? Preferiria morrer a ter, por exemplo, que dar uma noite de autógrafos”.

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*.²⁸

Percebemos, então, como Zuenir Ventura aproveitou-se da postura arreada do escritor para realizar uma celebração sensacionalista do autor Rubem Fonseca. Mas vejamos como Ventura foi mais além, e tentou despolitizar tanto a inserção literária do autor como sua participação no IPES.²⁹

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

²⁸ 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 consegui 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 churrasceria 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, p. 27, 17 maio 1987.

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 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 país,³⁰ 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

³⁰ 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 anos, 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, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 57.

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 [...].³¹

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 de certos escritores *se tornaram escritores* –, na verdade, acabou por 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.

Para concluirmos, a não desmistificação da postura arredia e do silêncio do autor pela imprensa – desmistificação, aliás, que poderia ter colocado o autor em uma situação constrangedora –, esteve de acordo com as novas tendências de exploração da literatura e do autor enquanto mercadoria. Mas também esteve de acordo com certas posições e valores que críticos e jornalistas repartiram com o autor. Posições e valores – que por natureza própria – não direcionariam discussões sobre as posturas do autor ao campo do político.

Posições e valores, por sua vez, que acabaram por respeitar os acordos estabelecidos entre a imprensa e a censura nos anos de 1970 e que visaram ocultar através de discursos harmoniosos a violência das contradições entre grupos e classes antagônicos.³²

Muitos críticos e jornalistas a partir de meados dos anos de 1970 provavelmente sentiram na não desmistificação do silêncio do autor, uma das formas de manutenção desse acordo entre imprensa e censura no que diria respeito à pessoa de um escritor que possuiu ligações com o poder.

³¹ VENTURA, Zuenir. Contos, mitos e lendas: um novo sucesso de Rubem Fonseca. E as histórias incríveis sobre sua vida particular. **Veja**. São Paulo, p. 63, 17 out. 1979. 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, p. 119, 30 nov. 1988.

³² Cf. 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. 243.

Dessa forma, poderíamos dizer que a construção de uma imagem despolitizada da postura arreada e do silêncio do escritor Rubem Fonseca representou, no campo da imprensa e da crítica, a incorporação das disposições sensacionalistas sobre a literatura e os autores literários para uma melhor assimilação dos mesmos por novos públicos a partir dos anos de 1970, ao mesmo tempo, que incorporou as disposições dos governos ditatoriais em relação ao campo da cultura. Espaço social onde deveria haver um equilíbrio entre interesses políticos do regime e os interesses econômicos daqueles que passaram a explorar a cultura enquanto mercadoria.³³



www.revistafenix.pro.br

³³ 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 infra-estrutura 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, 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.