

O caso Lúcia McCartney: Considerações sobre a vida cultural brasileira sob o Regime Militar a partir de um conto de Rubem Fonseca

The Lúcia McCartney Case: Considerations on Brazilian Cultural Life Under the Military Regime Based on a Short Story by Rubem Fonseca

Rubens Corgozinho

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
<https://orcid.org/0000-0002-9043-0391>
rubensfcj@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca, a partir do conto “Lúcia McCartney”, publicado por Rubem Fonseca em 1968, dar conta de contradições presentes na vida cultural brasileira durante o Regime Militar. Partindo da perspectiva da personagem da narrativa, uma jovem prostituta, é realizada uma análise do modo como, na poética do contista brasileiro, a representação de figuras marginais permite lançar um olhar particular sobre as transformações vivenciadas na sociedade de então. Para auxiliar na reflexão, são mobilizados ensaios do campo da história que dão conta do período compreendido pela ditadura, com ênfase sobre a influência estrangeira e os novos veículos de mídia, bem como, no âmbito dos estudos literários, a perspectiva de Georg Lukács, no que diz respeito à formalização do real na construção do objeto literário.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura e história; Rubem Fonseca; Ditadura Militar Brasileira.

Abstract: This work seeks, through the short story “Lúcia McCartney”, published by Rubem Fonseca in 1968, to account for contradictions present in Brazilian cultural life during the Military Regime. Starting from the perspective of the narrative’s character, a young prostitute, an analysis is made of how, in the poetics of the Brazilian short story writer, the representation of marginal figures allows for a particular look at the transformations experienced in society at that time. To aid in this reflection, essays from the field of history that address the period



encompassed by the dictatorship are mobilized, with emphasis on foreign influence and new media, as well as, within the scope of literary studies, the perspective of Georg Lukács, regarding the formalization of reality in the construction of the literary object.

Keywords: Brazilian literature; Literature and history; Rubem Fonseca; Brazilian Military Dictatorship.

O século XX significou para a vida cultural brasileira um momento de mudança face ao passado do país. Tendo se iniciado sob um regime republicano, apenas alguns anos após a abolição da escravidão, o período chega ao fim na sequência de longos anos de repressão militar, com as esperanças depositadas no retorno à democracia que se desenhava em suas décadas finais. Qualquer discussão que busque, portanto, dar conta dessa temática ganha contornos particulares em razão do fato de que, parece ser válido afirmar, em poucos momentos de sua história o Brasil passou por mudanças tão intensas como no intervalo que compreende o breve século.¹

No campo que aqui interessa de modo particular, o do mundo da literatura, em sua relação com a história, para além de estar associado à consolidação de tendências vanguardista que o caracterizam em suas décadas iniciais, como o Modernismo Paulista de 1922, o período apresenta novas potencialidades que surgem no interior da série literária brasileira. Isso porque o século XX é marcado por intensas transformações em todo globo, entre conflitos generalizados e disputas pela hegemonia econômica e cultural, as quais, em sua segunda metade, ganham uma nova dimensão com o fortalecimento dos veículos de comunicação em massa e os produtos culturais a eles vinculados.

É nesse contexto que Rubem Fonseca insere-se, enquanto consagrado contista cujas obras são comumente associadas à violência nos centros urbanos. Esse problema, cada vez mais presente no imaginário coletivo, vincula-se ao crescimento desordenado das cidades, acompanhado de uma modernização incapaz de abarcar a totalidade da população. Sendo o ficcionista um crítico do modo como são conduzidas as transformações da vida brasileira durante o período em que escreve, nota-se uma coincidência entre a abordagem fonsequiana e os novos fatos políticos e sociais que tomam o cotidiano, de maneira que Luciana Coronel (2013), crítica da produção do autor, chega a afirmar que o período de intensificação da violência na contística de Fonseca coincide com a promulgação do AI-5 em 1968 – ano de publicação da coletânea *Lúcia McCartney*. Esta, aqui, surge como ponto central de interesse, a partir de um de seus contos mais célebres, homônimo ao volume.

Como um dos elementos de maior atenção crítica no universo de Fonseca, uma de suas principais linhas de força, a construção de personagens marginais desde sua estreia esteve presente como marca distintiva, de policiais corruptos a criminosos atrevidos.

¹ O historiador Eric Hobsbawm, em uma definição do período que compreende o século baseada em seus eventos o limita entre os anos de 1914 e 1991, com os marcos do início da Primeira Guerra Mundial e da queda do Muro de Berlim (Hobsbawm, 1995).

No que se refere a essa realidade, nota-se a existência de personagens os quais encontram-se na maior parte dos casos perdidos no interior de uma sociedade que se transforma rapidamente sem conseguir fixar-se em valores sólidos – seja a crença no desenvolvimento econômico prometido ou mesmo nos valores cívico-religiosos que parecem orientar a nação enquanto coletivo. Entre esses há fisiculturistas que vivem em uma constante errância, vendendo o próprio sangue para darem conta de sua subsistência, advogados que se submetem aos desmandos das elites em busca de compensação financeira e, o que interessa em particular, prostitutas, como a do conto a ser trabalhado, essencialmente ligadas à submissão ao desejo alheio como modo de subsistência.

Interessa, assim, analisar o modo como os menos privilegiados, vítimas do processo de marginalização sistemático, consolidado ao longo de décadas, se inserem em um novo universo de valores e de consumo, uma espécie de modernização acelerada da vida brasileira, caracterizada pela introdução dos novos moldes do capitalismo global disseminados pelos meios de comunicação.

1 O Brasil de Rubem Fonseca

Com a publicação de suas obras mais conhecidas entre os decênios de 1960 e 1980, é lícito afirmar que o período de maior impacto da escrita de Fonseca coincide com a vigência do Regime Militar Brasileiro. A primeira publicação do contista, em 1963, *Os Prisioneiros*, abre uma espécie de ciclo que, tomando como ponto de interesse tal recorte histórico, viria a se encerrar no ano de 1983.²

Nesse sentido, caberia afirmar que o universo em que se constrói a obra de Fonseca, do ponto de vista histórico, é aquele caracterizado pelas mudanças operadas sobre a sociedade brasileira sob a vigência ditatorial. Como é sabido, o período caracterizou-se pelo evidente estado de exceção, baseado no uso sistemático da violência enquanto política de Estado, por vezes oficial e, com grande frequência, de modo extra-oficial. Para além, o período pode ser pensado a partir de suas evidentes contradições, as quais têm sua gênese evidente na oposição entre os valores conservadores, que supostamente direcionavam a atuação do regime, suas práticas violentas que ganhavam, no cotidiano, o primeiro plano e a introdução de novos modos de agir que acompanhavam a modernização dos países do Primeiro Mundo.

A esse respeito, em um ensaio de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, nota-se, como ponto de partida das oposições observadas em razão da atuação do regime, o fato de que “[o] aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por, um surto de expansão da economia” (Almeida; Weis, 2023, p. 272). Em todo o ensaio, Almeida e Weis partem de uma abordagem que busca evidenciar a contradição vivenciada no nível individual, à medida que, para uma certa classe média, havia a coincidência entre o aproveitamento das benesses econômicas e o padecimento da repressão, sobretudo entre aqueles ligados a movimentos políticos de natureza estudantil ou partidária.

² 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).

Desse modo, como afirmam os autores, “[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; Weis, 2023, p. 272).

O que chama a atenção, porém, nos levantamentos trazidos, e diz respeito à matriz conservadora do regime, em sua ligação com a religiosidade cristã, é o avanço observado de práticas libertárias no campo da atuação individual, sobretudo entre os mais jovens. Isso se consolida no país apesar do fato de que, à época,

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; Weis, 2023, p. 280).

É nesse sentido que surge como um fato a ser destacado a observação segundo a qual “[a] modernização da sociedade apressou também a mudança dos padrões de conduta privada”, a qual conduziu “à liberação sexual e ao consumo de drogas, em especial maconha e LSD” (Almeida; Weis, 2023, p. 273), de modo a contrariar o discurso hegemônico veiculado pelos órgãos oficiais de comunicação dos governos militares que propagava mensagens de defesa da integridade familiar em moldes conservadores, além da perseguição a grupos marginalizados comumente associados a tais práticas desviantes que agora tornavam-se regra entre os indivíduos da classe média.

Nessa esteira, um fato de interesse que caracteriza o período e que ganha dimensão crítica na obra de Fonseca é o crescimento da cultura da mídia, veiculada inicialmente pelo rádio, mas, já no início do decênio de 1970, pela televisão, que viria a se tornar meio preferencial de acesso aos produtos da indústria cultural.³

Conforme Esther Hamburguer, em ensaio 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 (Hamburguer, 2023, p. 374).

No período, há um evidente aproveitamento do Regime Militar dos meios de comunicação em massa, de modo a propagar sua ideologia para todos os lares brasileiros, promovendo uma espécie de educação do conjunto da população para os valores defendidos pelos dirigentes do país. Ao mesmo tempo, o crescente capital vinculado à modernização do país naquele momento, com a entrada de produtos estrangeiros, atrelada à mudança do padrão de vida de parte da população, beneficia-se de modo ainda maior do crescimento

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.

de tais veículos de comunicação, a partir do momento em que os toma como modo preferencial de veiculação de seus valores associados à criação de um padrão de vida por meio do consumo. Como aponta Hamburger, “[durante] o regime militar os investimentos aumentaram na forma de instalação de infraestrutura e divulgação de anúncios publicitários” (Hamburger, 2023, p. 374).

Forma-se, dessa maneira, um cenário de estímulo indiscriminado ao consumo, direcionado a todas as esferas da sociedade em razão do crescimento evidente dos meios de comunicação em massa e dos produtos da indústria cultural no período. Conforme João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, é possível afirmar que “[o] efeito desse impacto é tanto maior quanto mais a televisão se integra à vida privada dos brasileiros como a principal forma de lazer, de entretenimento e de informação, nos estratos ‘inferiores’ quase a única” (Mello; Novais, 2023, p. 520).

A obra de Fonseca, em razão de tal cenário, ganha importância por lidar sobretudo com os sujeitos marginalizados, os quais concentram em sua vivência cotidiana algumas das contradições mais evidentes proporcionadas pelo período de vigência do Regime Militar em sua aliança com os meios de comunicação em massa e com o capital estrangeiro. Tais sujeitos, apesar de não participarem plenamente dos ganhos propiciados pelo desenvolvimento econômico, ainda assim são a eles expostos, de maneira que tornam-se partícipes das transformações apenas enquanto espectadores e enquanto alvos das elites no atendimento de suas vontades ou em sua oposição a elas.

Mello e Novais, em seu texto, lidam com a mudança de valores operada pelos meios de comunicação no interior da vida brasileira, de modo a abalar valores até então presentes para dar lugar a outros, mais convenientes à radicalização do capitalismo àquela altura. O trecho que se segue lida com um elemento central para a compreensão do impacto sobre as classes marginalizadas que não são integralmente capazes de se identificar com os valores que passam a circular como hegemônicos:

A americanização da publicidade brasileira tem um papel fundamental na difusão dos padrões de consumo moderno e dos novos estilos de vida. Destrói rapidamente o valor da vida sóbria e sem ostentação. Numa sociedade em que a grande maioria é constituída de pobres, passa a fabricar ininterruptamente falsas necessidades, promove uma corrida ao consumo que não acaba nunca, mantém o consumidor perpetuamente insatisfeito, intranquilo, ansioso. Numa sociedade em que os verdadeiros valores modernos ainda não estavam enraizados, trata de vender a sensação de que o consumo pode preencher o doloroso vazio da vida, trazido pelas agruras do trabalho subalterno e pelas misérias morais e espirituais que preenchem parte do cotidiano. Numa sociedade marcada pelo privilégio e pela desigualdade, proclama em alto e bom som que o homem vale o que ele consome (Mello; Novais, 2023, p. 519).

Em razão disso, a entrada no universo fonsequiano permite a abordagem de uma questão complexa e de relevância ainda presente para a vida brasileira, dado o interesse do autor pelo grupo destacado e dada a localização de parte relevante de sua obra no momento das transformações abordadas.

2 Prostitutas x detetives

O conto a ser analisado na sequência, o já mencionado “Lúcia McCartney”, é um dos que dá conta de um grupo de personagens pertencentes à esfera dos marginalizados. A personagem que dá título ao conto e à coletânea é uma jovem prostituta, envolvida em uma espécie de caso amoroso com um cliente mais velho. Entre o evidente platonismo da trama e a grande ironia que o constitui, em razão da mistura entre o amor romântico e a prostituição, o que se destaca, desde o título da publicação, é o seu diálogo evidente com o universo da comunicação em massa, como já apontado, altamente contraditório face à realidade brasileira. A referência ao grupo *The Beatles*, um dos mais consagrados grupos de música *pop* da história, vincula a coletânea a um movimento de aproximação (irônica) dos produtos da cultura que àquela altura dominavam o interesse da juventude do país.

Isso se insere claramente no contexto anteriormente delineado em que se observa a atuação do regime então vigente para a consolidação de um novo universo cultural: “O processo de secularização da cultura, que tinha dado, até 1964, apenas alguns passos, ganhou grande velocidade nos 21 anos seguintes. O autoritarismo plutocrático fechou o espaço público, abastardou a educação e fincou o predomínio esmagador da cultura de massas” (Mello; Novais, 2023, p. 514).

A tomada da personagem da prostituta em particular, enquanto uma espécie de tipo fonsequiano, permite a entrada em seu universo a partir de um ponto de vista específico, o qual viabiliza o alcance de certa dimensão da sociedade brasileira do momento, do modo como é formalizada pelo autor, em suas particularidades que dizem respeito à posição do sujeito marginal.

Especificamente no campo dos estudos literários, portanto, a elaboração de Georg Lukács acerca da concepção de mundo norteadora do objeto literário aqui faz-se pertinente. Isso porque o crítico, em mais de um momento de sua obra, dá destaque à escolha de certas figuras humanas como modo de entrada em uma perspectiva particular face ao real. Tais sujeitos se integram à operação de formalização do real à medida em que servem ao leitor como condutores de sua incursão no plano ficcional.⁴

Dirá o crítico, em um conhecido ensaio, “A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária”, 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 do conto em razão da particularidade de sua protagonista. O crítico, ainda, destaca de modo enfático a ligação essencial entre os sujeitos que integram a estrutura do texto literário e a historicidade da qual fazem parte:

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 impres-

⁴ Lukács fala da forma das obras literárias “não já num sentido formalista, mas enquanto forma decorrente da própria essência da estrutura última, que é a forma específica desta estrutura específica.” (Lukács, 1991, p. 36). Essa reflexão apresenta-se de modo particularmente interessante, ainda que sem o foco particular sobre a personagem, nos escritos de Antonio Candido, sobretudo em seu ensaio “Crítica e sociologia”, o qual postula, em específico, a validade da realidade social, enquanto elemento externo, na composição literária a partir de sua integração à estrutura do objeto, tornando-se elemento interno (Candido, 2014).

sionantes – 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).

Cabe então dar conta do lugar particular que as prostitutas passam a ocupar na vida brasileira nos decênios aqui destacados. Conforme Mello e Novais, mais uma vez, em razão das transformações econômicas vinculadas à radicalização do capitalismo no período, também a prostituição, enquanto profissão, modifica-se, junto à mudança no padrão de consumo das elites:

Desfrutando do gasto da elite, defrontamo-nos com uma camada de profissionais que prestam serviços, com grande proveito financeiro, ao corpo estressado e à alma talvez atormentada dos endinheirados e de suas famílias: psicanalistas, psicólogos, astrólogos, fonoaudiólogos, acupuntores, pilotos de jatinhos e helicópteros, cardiologistas, prostitutas de luxo, mesmo que disfarçadas de modelos ou miss (Mello; Novais, 2023, p. 508).

É pertinente, a partir de tal comentário, uma digressão que diz respeito de modo profundo à obra de Fonseca em sua essência. Embora neste trabalho a figura da prostituta ganhe centralidade, o universo fonsequiano passa a aproximar-se, ao longo de suas publicações, cada vez mais do universo policialesco, nos moldes do gênero *noir* consagrado por autores norte-americanos da primeira metade do século XX. Há um conto, intitulado “O caso de F.A.”, um dos que integra também a coletânea *Lúcia McCartney*, que apresenta pela primeira vez o personagem Mandrake, o qual será a figura do detetive por excelência na obra de Fonseca. Esse apresenta-se como um advogado ligado à elite econômica carioca responsável por livrá-la de qualquer problemática que possa advir de sua ligação com o submundo do crime e da prostituição. Mandrake, sujeito irônico, amoral, consciente de seu papel, circula pelo espaço marginal a serviço de seus contratantes, os quais são incapazes de livrar a si mesmos de sua atuação transgressora, tornando-se dependentes, portanto, do detetive fonsequiano que, em suas primeiras aparições, às avessas, não desvenda crimes, mas, em certa medida, os encoberta.⁵ Mandrake, portanto, como as prostitutas, integra o grupo daqueles que desfrutam do gasto das elites, embora não ocupe ele mesmo o espaço marginal.

Em um retorno a Lukács, vale apontar 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 por um lado e, no caso presente em específico, à prostituta. Nessa passagem do ensaio “Narrar ou descrever?”, Lukács aborda a escolha de um personagem feita pelo romancista Walter Scott enquanto modo de garantir à obra a presença do ponto de vista de dois pólos em disputa, colocados sob a perspectiva de um personagem que se situa entre eles. Do mesmo modo, Mandrake, 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 a prostituta, Lúcia McCartney, situa-se em um dos espectros em particular, proporcionando, dessa maneira, uma visão também específica, garantida pela sua localização junto aos marginali-

⁵ No caso do já mencionado de passagem *A grande arte*, romance policial de 1983, há uma mudança na atuação de Mandrake, protagonista da obra que atua efetivamente com vistas a incriminar um assassino (Fonseca, 2015a).

zados da sociedade brasileira. As contradições que integram tal posicionamento fazem parte da vivência da jovem prostituta enquanto sujeita à exposição a discursos diversos, dos anúncios publicitários aos programas de rádio com seus novos produtos culturais, sem perder de vista os valores familiares propagados pelos canais oficiais do regime e pelo senso comum da população brasileira.

Nessa esteira, cabe ir ao trecho que abre o conto em questão, o qual, já em seu primeiro parágrafo deixa ver algumas contradições norteadoras da trama:

Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma. Quer que eu deite cedo. Pensa que sou criança. Depois que o marido da Isa foi embora ela ficou me marcando ainda mais. Isa diz que ele volta, mas eu duvido. Primeiro, ela não era casada com o marido dela. Segundo, acho que eles não se gostavam muito: Isa de vez em quando fazia programa, e ele sumia durante dias. Acho que agora sumiu de vez. Isa espera que o marido volte, a qualquer momento. As camisas dele estão todas passadinhas na cômoda e ela mandou consertar o binóculo, o cara era doido por jôquei. Ela não sai mais de casa, nem prum programa barra-limpa, mas até agora, nada (Fonseca, 2015b, p. 16).

A primeira contradição, e talvez mais evidente, desenvolve-se ao longo de todo o conto. Trata-se da presença da referência ao universo matrimonial no contexto de prostituição. Isa, espécie de mentora de Lúcia, fazendo as vezes de irmã mais velha, é logo apresentada como alguém que vive um relacionamento altamente irônico no contexto da trama: é casada com alguém que não é de fato o seu marido, ao passo que mantém, simultaneamente, o ofício de prostituta. As atividades típicas do cotidiano patriarcal brasileiro – que durante o período passava por uma primeira onda de desconstrução com o questionamento de seus valores e a introdução da mentalidade do amor livre – opõem-se radicalmente à realidade das mulheres, sendo vistas com certo desprezo sobretudo por parte de Lúcia, já fortemente ligada à nova ideologia da juventude de classe média brasileira que aos poucos viria a se tornar dominante.

Dadas tais contradições, mais uma vez a perspectiva de Georg Lukács mostra-se pertinente. 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). Assim, o lugar particular ocupado pela personagem Lúcia concentra em si o cruzamento de extremos tanto no campo discursivo quanto econômico, sendo em razão disso altamente contraditório. Com a introdução, ainda nos momentos iniciais do conto, do interesse romântico da garota – José Roberto, já mencionado, membro da elite econômica do país –, acentuam-se as oposições que estarão presentes, de modo contraditório, até o fim da narrativa. A escolha fonsequiana, então, faz jus à proposição lukácsiana, à medida que “[o] escritor precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários” (Lukács, 1965, p. 78).

3 Moralistas, apesar de tudo

Todo o conto de Fonseca é construído a partir da incorporação de estruturas atípicas na esfera literária. Há diálogos que apresentam-se como tópicos, a incorporação de cortes que aludem à cadência narrativa do cinema, além de diversos trechos de cartas que integram-se ao enredo. A certa altura, em diálogo com José Roberto, Lúcia coloca-se no lugar da prostituta de modo a apresentar sua perspectiva face a seu próprio ofício. O que se tem é um dos excertos em que a fala dos personagens surge de modo pouco usual:

PROSTITUTA (eu)

Ganho

- regularmente.
- mais do que uma datilógrafa.
- mais do que um gerente de banco.
- mais do que uma operária.
- mais do que um coronel do Exército (Fonseca, 2015b, p. 30).

A prostituta, nesse caso, é colocada, a partir da ótica da própria protagonista, em uma posição privilegiada em meio à realidade econômica brasileira, posicionando-se acima de profissionais de grande prestígio da sociedade. Ao mesmo tempo, como não pode ser negligenciado, as demais profissões às quais opõe-se a personagem são aquelas que integram o imaginário de uma jovem que ocupa o seu lugar social: a uma jovem situada nos estratos mais baixos da sociedade, a restrição das oportunidades de trabalho a carreiras que demandam menor nível de especialização, tais como datilógrafa e operária, apresenta menor atrativo do que o ofício de prostituta, em razão dos ganhos financeiros inferiores evidenciados por Lúcia.

Nessa esteira, em um trecho que surge logo na sequência, a personagem trata de sua perspectiva face a sua própria profissão, mais uma vez opondo-a a outras formas de trabalho que misturam as de maior e menor prestígio:

Não tenho vergonha de ser prostituta.

Meu trabalho não é pior do que

- o de uma lavadeira que lava cuecas.
- o de uma massagista.
- o de uma arrumadeira que limpa banheiros.
- o de uma dentista.
- o de uma ginecologista. (Fonseca, 2015b, p. 31).

O que se nota, em ambos os trechos destacados, é a espécie de indiferenciação, no discurso da jovem, entre posições distintas na sociedade. Isso torna-se mais evidente, ao longo do desenvolvimento do conto, à medida que a relação entre Lúcia e José Roberto se desdobra. A garota passa a nutrir por seu cliente uma espécie de paixão que em nenhum momento parece ser correspondida. Apesar de situar-se, como visto, no nível econômico, entre os indivíduos da classe média brasileira (entre gerentes de banco e dentistas), no campo das relações amorosas, Lúcia é incapaz de, efetivamente, alcançar seu objeto de desejo para além da relação restrita ao campo de sua atuação profissional.

No que se refere ao modo como foi conduzido o desenvolvimento econômico brasileiro durante o período em que o conto se situa, cabe recorrer às considerações de Mello e Novais, as quais dão pistas de como pode ser lido o lugar ocupado por Lúcia:

O valor do progresso, progresso do país ou progresso individual, é, pois, incorporado de maneira puramente mecânica: o mimetismo, pelos “inferiores”, dos padrões de consumo e estilos de vida dos “superiores”. A carreira desabalada pela ascensão social é, antes de tudo, uma corrida de miseráveis, pobres, remediados e ricos pela “atualização” dos padrões de consumo em permanente transformação (Mello; Novais, 2023, p. 485).

A partir de tal colocação, o que se tem é o fato de que a maior remuneração obtida por uma jovem que circula entre os marginalizados não permite a ela senão imitar o padrão de consumo dos mais ricos, sem de fato alcançá-los sobretudo no que se refere ao lugar ocupado por ela no interior da sociedade.

A conjuntura dos anos de 1960 no Brasil, assim, apresenta-se a partir de tal contradição constante, maximizada pela introdução de novas práticas que afetam os modos de exercício da sexualidade, sobretudo entre os jovens, e que estarão presentes no trato das elites com os marginalizados – como no caso das prostitutas. Em um retorno ao ensaio de Almeida e Weis, tem-se que:

De um lado, tomou o poder pela força uma parcela daqueles brasileiros para quem a “dissolução dos costumes” era parte da insidiosa subversão comandada pelo movimento comunista internacional. De outro, para os filhos do *baby boom* do pós-guerra que chegavam à idade adulta, entravam na ordem do dia os “questionamentos”, como também era praxe dizer, do desdenhosamente chamado “casamento burguês”, tido como o suprassumo da hipocrisia e da desigualdade de oportunidades eróticas entre os sexos (Almeida; Weis, 2023, p. 328).

O que se esperaria, dado tal contexto, seria uma redução do moralismo característico da sociedade brasileira, ainda que este estivesse ligado ao discurso oficial dos governantes do país, à época. No entanto, o que o próprio conto deixa ver é a persistência do imaginário conservador mesmo entre os personagens que atuam no campo da transgressão – seja enquanto profissionais, seja enquanto clientes e, portanto, maiores beneficiários.

Um dos trechos que melhor concentra tal contradição, tanto no que se refere a Lúcia quanto a José Roberto, é o que dá conta de sua primeira interação, o momento em que se conhecem e em que Lúcia pela primeira vez o recebe enquanto cliente:

Cada qual vai para um quarto. Renê sabe que eu não gosto de promiscuidade. Eu vou para o quarto com o paulista. Sento num sofá. Ele também senta. Depois deita a cabeça no meu colo, diz que não está com vontade de fazer nada, “esses caras cisamaram que eu hoje tinha que ir com uma garota pra cama, mas vamos só conversar, está OK?” Eu digo que está OK. Ele diz que não quer estragar as coisas. Eu digo que está bem. (Quero ir para o Zum.) Passo a mão nos cabelos dele. “Eu não quero fazer isso”, diz ele, tirando a roupa. Eu também tiro a roupa e nos deitamos, ele sempre dizendo que não quer, mas me papando assim mesmo (Fonseca, 2015b, p. 18-19).

Chama a atenção, a princípio, a observação de Lúcia quanto à promiscuidade. O estabelecimento de tal oposição enquanto valor situa-se em um lugar mais próximo ao conservadorismo do que ao de seu papel de prostituta, ao passo em que também se afasta dos símbolos de juventude que se fixavam àquela altura no país. Na sequência, o personagem José Roberto tem suas ações descritas de modo irônico: apesar de inicialmente colocar-se como alguém forçado a estar com a prostituta, com quem apenas conversaria, passa a, gradativamente, performando uma espécie de recusa, desfrutar de seu serviço.

Outros trechos do conto apontam para suposta dificuldade de entrada no universo da transgressão por parte de José Roberto:

— Que tipo de pessoa ele é?

— Não sei. Outro dia mandei um cabacinho pra ele. A garota estuda. Eles já estavam na cama quando ele descobriu que a garota estava matando aula. Ele ficou uma fera. Deu uma lição de moral na guria, fez ela se vestir, e prometer que não matava mais aula, e mandou-a para o colégio. E pagou dobrado, sem sequer tocar nela. O cara é muito esquisito (Fonseca, 2015b, p. 23).

Mais uma vez, o moralismo do personagem apresenta-se escancarando a contradição: apesar de frequentar o espaço da prostituição, explorando o serviço a ele oferecido, mostra-se preocupado com as condições das garotas que são por ele buscadas para satisfazer o seu desejo.

Também no caso de Lúcia, em outro momento do conto, o universo dos valores familiares entra em cena, em oposição à prática da prostituição:

— Eu sou muito ciumenta. Joguei fora o bilhete da Suely, assim você não sabe o telefone dela.

— Eu tenho num caderninho. De qualquer forma, muito obrigado pelo ciúme.

— Se eu soubesse cozinhar fazia comida pra você. Eu queria ficar aqui (Fonseca, 2015b, p. 22).

Aqui, cabe o retorno ao trecho inicial do conto, o casamento de Isa. Agora, é Lúcia que surge ocupando o lugar de esposa, performando, em sua imaginação, o papel social da mulher em uma relação matrimonial conservadora nos moldes patriarcais. A passagem dá conta sobretudo do maior envolvimento passional de Lúcia com seu cliente, demonstrando ciúme das relações que José Roberto estabelece com outras mulheres e passando a buscar ocupar, cada vez mais, um espaço que a afasta da relação prostituta-cliente.

Ambas as passagens reforçam a hipótese de leitura do conto que se baseia na constância de contradições que afetam o cotidiano brasileiro, principalmente no que se refere à vida cultural, atrelada ao universo de valores que se modificam e aos novos veículos de mídia. Em um retorno, nessa esteira, ao já mencionado conto “O caso de F.A.”, que tem Mandrake como protagonista, nota-se que a relação contraditória que se desenvolve no trato das elites com o universo da prostituição repete-se na obra de Fonseca.

Nesse outro conto, em que é o detetive-advogado o protagonista, F.A. é um sujeito rico que solicita os serviços de Mandrake para que resgate uma jovem de um prostíbulo onde, supostamente, é mantida como refém, obrigada a prostituir-se. Todo o conto, desde sua premissa, ganha contornos de conto de fadas, porém tem como cenário o submundo da prosti-

aproveitamento da liberdade individual cada vez maior proporcionada às jovens mulheres – a ida à boate encerra o conto.

4 Garotas de programa e programas de televisão

Finalmente, interessa a entrada mais específica na relação que o conto desenvolve com o universo da cultura da mídia. Do mesmo modo que há certa dificuldade de diferenciação entre os valores que correspondem ao *ethos* cristão-conservador – norteador do regime – e o novo conjunto de valores libertários, o mesmo se dá no momento em que os novos produtos da cultura da mídia internacional são colocados face à dita “cultura superior”.

A oposição entre cultura de massa e cultura erudita, muito criticada desde sua gênese – em grande medida em razão da nomenclatura que, no mais das vezes, mostra-se insuficiente para dar conta da complexidade da questão –, surge como uma temática que está presente em todo o conto. O mesmo nível de indiferenciação presente na mentalidade de Lúcia, então, face aos valores, mostra-se presente em sua interação com os produtos da cultura, a eles aderindo ou deles distanciando-se.

Por um lado, no caso de Lúcia, é possível afirmar, conforme comentário de Luiz Costa Lima, acerca do desenvolvimento da cultura de massa, que a indistinção que se observa no imaginário da protagonista entre formas diferentes de cultura deve-se a uma não internalização da “cultura superior”, sua assimilação, anteriormente ao contato com a cultura de massa. Conforme o teórico, “a oposição CM/CS funciona apenas para as classes média e alta. Só estas realizam os dois pressupostos indicados, pois só elas, estando no circuito dos meios de massa, já haviam introjetado a imagem da cultura superior” (Lima, 2000, p. 65) – os pressupostos, no caso, são a recepção do impacto da cultura de massa e a correlação com uma modalidade antagonista de cultura já conhecida de antemão.

No caso de José Roberto, no entanto – este sim, conforme a observação de Costa Lima, capaz de realizar os pressupostos para a diferenciação entre dois modelos de produção cultural diversos –, a confusão por ele operada liga-se à anteriormente observada em seu trato com o universo da prostituição, já que a ele se vincula enquanto beneficiário ao passo que procura distanciar-se adotando a atitude moralista e condenatória.

No universo fonsequinano, o que torna-se evidente é que, para além do espaço ocupado pela prostituta, o qual em si concentra certas contradições provenientes de seu trato com indivíduos da elite econômica, também os mais abastados expõem-se à contradição a partir do momento em que são eles aqueles que garantem a existência, material, financeira, de boa parte dos marginalizados – seja a partir de sua exploração, do ponto de vista da perpetuação das desigualdades, seja a partir dos benefícios que obtêm junto a esse grupo.

No conto, em um diálogo entre os dois personagens principais, é possível observar a indiferenciação para a qual aponta Costa Lima:

Você
é carioca?
gosta de quê?
gosta de que poetas?
gosta de Kafka?

é a primeira miss que diz que leu Kafka e leu mesmo.
leu Pessoa etc.?
Eu
sou.
gosto de música e poesia.
gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon & McCartney. Já me chamei Lúcia
McCartney. [...] (Fonseca, 2015b, p. 18).

Em um primeiro momento, o que poderia ser destacado é a própria entrada do conto no universo da indústria cultural a partir da incorporação do que parece ser certa estrutura cinematográfica, em um modo particular de utilizar a linguagem. O diálogo esquemático traz em seu interior uma profusão de menções a artistas entre os quais encontram-se, indistintamente, Lennon e McCartney, Fernando Pessoa e Franz Kafka.

Em outra passagem, na qual faz-se presente uma das cartas de José Roberto, a mistura dos dois campos retorna:

CARTA (ipsis litteris)
“Palavras, palavras, palavras”, diz Hamlet para Polonius no segundo ato. Palavras, palavras, palavras, dirá você, vítima também da mesma dúvida existencial do personagem shakespeariano, ao ler esta carta.
Um dos poemas de John Lennon conta a história de uma moça que abandona a família em busca de fun (Fonseca, 2015b, p. 33).

O que aqui interessa em particular é o posicionamento de John Lennon, enquanto poeta, ao lado da figura central da tradição literária canônica inglesa, William Shakespeare. *Hamlet* e a canção “She’s leaving home” colocam-se lado a lado – dois poetas ingleses separados pela história entram em diálogo com a vida da jovem prostituta Lúcia McCartney, em razão das transformações que se operam no campo da cultura.

Como o próprio nome da personagem deixa ver, há uma evidente interferência dos produtos dos novos meios de veiculação de cultura sobre a subjetividade alheia. Isso se dá em razão do fato de que, conforme Mello e Novais, “[o domínio da grande empresa da indústria cultural] não é um monopólio qualquer: difunde valores – morais, estéticos e políticos – que acabam por determinar atitudes e comportamentos dos indivíduos e da coletividade” (Mello; Novais, 2023, p. 518).

Esse pensamento coloca-se na esteira de toda a elaboração realizada por Douglas Kellner, pensador especializado na reflexão acerca dos impactos da cultura da mídia sobre as sociedades contemporâneas. Dirá ele que:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente (Kellner, 2001, p. 9).

Desse modo, o que faz-se evidente é a dimensão formadora da identidade presente nos novos produtos de cultura que integram-se ao cotidiano. O conto de Fonseca não deixa de

explicitar tal fato ao trazer à trama uma carta redigida, dessa vez, por Lúcia, porém direcionada a um programa de rádio, do qual é fiel espectadora: “Sempre ouço o seu programa HOJE É DIA DE ROCK, o melhor do rádio brasileiro. Muito obrigado por transmitir diariamente a música dos THE BEATLES. Continue sempre assim” (Fonseca, 2015b, p. 33).⁶

Mais uma vez, a partir de Kellner: “A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global” (Kellner, 2001, p. 9). O aspecto de consumo, que aqui se destaca, proporciona o retorno da discussão já realizada. Colocando-se como alguém que apenas reproduz o modo de consumo da classe dominante, Lúcia, enquanto prostituta participa da sociedade como consumidora inclusive no momento de constituição de sua identidade, uma vez que essa se forma a partir do lugar de público alvo de um novo conjunto de valores que surge nos veículos de mídia de modo indissociado dos produtos culturais.

A contradição que se manifesta no campo dos valores, assim, pode ser elucidada pela reflexão sobre o impacto da indústria do entretenimento, já que, conforme afirma Kellner:

Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não (Kellner, 2001, p. 10).

A influência do grupo musical estrangeiro insere-se, assim, em um contexto de globalização da cultura, que àquela altura se iniciava, afetando a sociedade brasileira em sua integralidade a partir da posição de importador de cultura adotada pelo país do Terceiro Mundo. Há um comentário de Alba Zaluar que dialoga diretamente com as reflexões de Kellner aprofundando a discussão da problemática que toca a personagem Lúcia McCartney: “O processo de globalização da cultura, efetivado pela rápida difusão dos novos estilos de cultura jovem, transformou em parte os jovens em consumidores de produtos especialmente fabricados para eles: vestimentas, estilos musicais, drogas ilegais” (Zaluar, 2023, p. 238).

Marca-se a ligação evidente entre consumo e cultura, característica marcante da segunda metade do século e que gradativamente intensifica-se junto ao crescimento dos novos veículos de mídia. Conforme Kellner: “A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes” (Kellner, 2001, p. 11).

No conto, não apenas a personagem principal é colocada como afetada pelos novos valores e produtos de cultura que são introduzidos no país. Embora seja Lúcia, em sua caracterização enquanto jovem e ligada aos novos estilos musicais e modos de se comportar, apontados por Kellner, o alvo preferencial das novas ferramentas do capitalismo tardio, também os mais velhos são integrados, enquanto consumidores e espectadores, a esse universo.

⁶ Embora o conto dê destaque particular ao rádio, o que mostra-se significativo desde o seu título que faz referência ao universo da música, há também referência explícita à televisão, que, como já abordado, torna-se rapidamente o veículo de mídia preferencial da indústria cultural. Cabe ir ao comentário de Douglas Kellner a esse respeito, o qual demonstra a pertinência do veículo: “foi só com o advento da televisão, no pós-guerra, que a mídia se transformou em força dominante na cultura” (Kellner, 2001, p. 28).

É esse o caso dos tios de Lúcia, já mencionados, desprezados pela garota. Em seu período de estadia na casa do casal, dado o falecimento dos pais, a jovem prostituta tece observações sobre a relação que tais sujeitos estabelecem com a televisão que àquela altura constituía-se como uma novidade.

Meu tio chega diariamente por volta das sete horas, com O Estado de S. Paulo debaixo do braço e diz sempre a mesma frase: “Uf, que dia, nem tive tempo de ler o jornal”, sempre com a mesma inflexão e a mesma falta de significado ou destinatário. (Como o jornal, que no fim de semana é vendido a peso pela minha tia.) Meu tio liga a televisão (Fonseca, 2015b, p. 35).

A descrição doméstica é acompanhada, no conto, pelo evidente desprezo de Lúcia – contraditoriamente apresentado face à relação estabelecida com Isa, a qual também representa um daqueles sujeitos que ainda cultivam valores familiares conservadores. Para além, a televisão, na passagem, se opõe a um outro veículo de mídia: o jornal. Este surge como já ultrapassado, no fim da década de 1960 pode ser antevisto o seu destino, a venda a peso no fim de semana e sua inutilidade ao longo dos dias. A televisão, assim, passa a ser o veículo preferencial de informação da população, mesmo entre os mais pobres – a classe trabalhadora à qual pertence o tio –, consumida diariamente.

A figura do tio integra-se ao coletivo de espectadores em todo o país. Tal como Lúcia, também o homem mais velho coloca-se como alguém sujeito à influência do novo conjunto de valores e de consumo que a televisão veicula, apesar da evidente distinção no modo como cada um dos personagens é afetado pela novidade.

É inegável, assim, a existência de um diálogo da obra de Rubem Fonseca com as transformações ocorridas no campo da cultura e dos valores nas décadas finais do século XX. Uma vez que o domínio dos novos veículos de mídia e novos produtos da indústria cultural não apenas se intensificou com a virada do século XXI como complexificou-se a partir da entrada no universo digital, é possível afirmar que a poética do contista interessa profundamente à vida contemporânea brasileira, lançando luz sobre algumas de suas contradições.

A personagem Lúcia McCartney – jovem proveniente das camadas menos privilegiadas da sociedade, levada à prostituição, influenciada, desde o seu nome, pelos produtos de cultura estrangeira introduzidos no país periférico dentro do processo de globalização acelerada – ainda pode ser lida como um sujeito contemporâneo, que tem sua constituição inseparavelmente ligada às regras de conduta ditadas pela cultura da mídia.

É em razão disso que parece justificar-se, ainda hoje, não apenas a leitura da obra de Rubem Fonseca, mas a condução de estudos que busquem evidenciar a pertinência da leitura realizada pelo autor de seu tempo que insiste em dialogar com o 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: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 264-336, 2023.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, p. 13-25, 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. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/1046/1525>. Acesso em: 25 maio 2026.
- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.
- FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.
- HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 363-398, 2023.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? — Construção de uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: KONDER, Leandro (coord.). *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 43-94, 1965.
- LUKÁCS, Georg. A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária. In: LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Thesaurus, p. 33-75, 1991.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 452-533, 2023.
- ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei do samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 200-263, 2023.