

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

**AGOSTO:
OS (D)EFEITOS DO REAL**

Stélio Furlan

Florianópolis, agosto de 1995

Stélio Furlan

**Agosto.
Os (d)efeitos do real.**

*Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de **Mestre em Letras**, área de concentração em Literatura Brasileira.*

Florianópolis, 1995

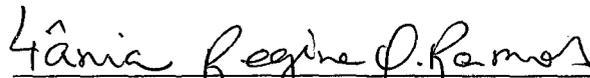
**“Agosto
Os (d)efeitos do real”.**

STÉLIO FURLAN

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profª. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos

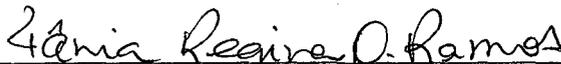
ORIENTADORA



Profª. Dra. Ana Luiza Andrade

COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profª. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos

PRESIDENTE



Profª. Dra. Vera Lucia Follain de Figueiredo
(UERJ e PUC/RJ)



Prof. Dr. Walter Carlos Costa



Profª. Dra. Bernardete Flores

SUPLENTE

* À Tânia, pelos acasos e ocasos.

* A Roberto Reis (*in memoriam*) e aos demais professores do Curso, pela consistência das palavras;

* À CAPES, pela indispensável ajuda material;

* À Cláudia e Camille, aos amigos e familiares, por compartilharem;

Resumo

O romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, publicado em 1990, marca um espaço privilegiado da suspensão dos limites entre o vivido e o inventado, o que nos coloca ante a questão da representação do real. Este trabalho procura mostrar como uma maneira de *armar* produz uma forma de *ler* o corpo, a cidade e a História, enquanto fragmentação, labirinto e circularidade.

A reflexão da conjugação ou transgressão das fronteiras entre o real e o inventado passa pela análise das situações e instâncias narrativas, através das quais se modela a realidade, e pela abertura do texto à própria historicidade. Nesse trânsito do texto aos intertextos e nessa relação sobredeterminada do romance *Agosto* com seu próprio tempo encontramos elementos para se pensar a interpenetração dos discursos literário e histórico.

Résumé

Le roman *Agosto* de Rubem Fonseca, publié en 1990, marque un espace privilégié de la suspension des limites entre le vécu et l'inventé, ce qui nous met face à la question de la représentation du réel. Ce travail cherche à montrer comment une manière d'armer produit une forme de lire le corps, la ville et l'Histoire en tant que fragmentation, labyrinthe et circularité.

La réflexion de la conjugaison ou la transgression des frontières entre le réel et l'inventé passe par l'analyse des situations et des instances narratives, à travers lesquelles se modèle la réalité, et par l'ouverture du texte à l'historicité elle-même. Dans ce transit du texte aux intertextes et dans cette relation surdéterminée du roman *Agosto* avec son propre temps, nous rencontrons des éléments pour envisager l'interpénétration du discours littéraire et du discours historique.

Sumário

Introdução: <i>Object trouvé</i>	01
1. Os (d)efeitos do real	06
1.1 Vastas emoções e pensamentos imperfeitos	07
2. Entre o possível e o passado: um real inventado	21
2.1 A fabricação do real	22
2.2 Um intróito instigante: indícios	34
2.3 A construção dos personagens	42
2.4 A organização temporal da narrativa	63
3. Releituras <i>ad nauseam</i>	69
3.1 Repetição, transtextualidade	70
3.2 As armadilhas da lógica	80
3.3 A articulação do disperso	92
3.4 Uma lógica do desv(ar)io	98
3.5 <i>Tempo de Violência</i> : diálogos, tendências	113
3.6 Enigma, ofuscação, labirinto	119
4. Uma reelaboração crítica do passado	125
4.1 Tensão sem oposição	126
4.2 Prosa televisiva de <i>Agosto</i>	136
Conclusão: Um liame entre o possível e o provável	141
Bibliografia	150

TALVEZ AS COISAS TIVESSEM
ACONTECIDO ASSIM. CERTEZA EU
NÃO PODIA TER. PODIA IMAGINAR,
CONCLUIR, DEDUZIR - NÃO HAVIA
FEITO OUTRA COISA NAQUELA
HISTÓRIA TODA. DE QUALQUER
FORMA EU ESTAVA MUITO PERTO DA
VERDADE.

RUBEM FONSECA. *A GRANDE ARTE.*

Introdução

Object trouvé

Rubem Fonseca passou ao centro de minhas expectativas por acaso. É certo que, antes mesmo de entrar em contato com seus textos, antes mesmo daquele olhar de soslaio, misto de desdém e desejo, lançado às suas "vastas emoções e pensamentos imperfeitos" que abundam nas bancas de revistas, já havia uma preocupação pelo trânsito das palavras às coisas, das coisas às palavras - um interesse pela fusão entre o vivido e o inventado.

Agosto surgiu, digamos, qual um casual "achado". Certa vez, num perambular ansioso e errante, mas atento, por um longo corredor parcamente iluminado pela claridade vespertina, me deixei atrair pela luminosidade de algumas palavras. Num encontro casual, depois de algumas palavras que retratavam o meu interesse em pensar a diluição dos limites entre ficção e história, ouvi de uma interlocutora até então desconhecida: "Por que não *Agosto*?". Era como se, naquela voz, eu vislumbrasse um ponto (de partida).

"Por que não *Agosto*?". E a instigante pergunta ficou reverberando no labirinto de meus ouvidos. Eu me perguntava:

Como ler esse texto: *best seller* histórico-policial ou metaficção historiográfica? Um filme escrito ou uma *collage* barroca? E se todas as respostas são válidas? Nesse caso talvez se possa justificar a tiragem de cento e cinquenta mil exemplares em doze edições (sem contar a tiragem do livro de bolso)

Agosto surgiu como possibilidade de trabalhar com um desses livros com enorme sucesso de vendagem, mas, recebido sem muito entusiasmo, em mais de um caso, pela crítica (exceto as que se incluem nas orelhas do próprio livro e em uma que outra revista ou pesquisa "acadêmica"). Mas, levando em conta certa tendência na textualidade contemporânea que sublinha a dissolução dos limites entre literatura culta e popular, elitista e acessível, aceitei o desafio.

E foi assim que, acolhendo a sugestão daquela voz casual, que acabou se tornando responsável pela orientação deste trabalho, tracei o esboço de um projeto que, *a priori*, se precipitava sobre o uso de acontecimentos históricos como matéria literária. No entanto, em vez de encontrar no texto em questão um ponto, me deparei com a diversidade de pontos e pontes.

Com efeito, vale antecipar, não se pode ler *Agosto* senão enquanto uma exaltação do texto como tecido, como resultado de um processo no qual se recorta e se costura. Aqui toda continuidade mais não é que uma ilusão produzida no próprio ato de leitura.

Daí que para descortinar alguns efeitos e implicações de tal *achado* visei, de um lado, uma análise dos seus procedimentos internos, sua maneira de dobrar e desdobrar. O que justifica a presença de teóricos como Gérard Genette. Mas, como em estudos mais recentes ele propõe uma análise na qual o texto se abre à

sua historicidade, inclui também o diálogo que estabelece com algumas convenções do gênero e com outros textos elaborados da *mesma* forma.

Ora, o trânsito do texto ao contexto, essa armação que envolve as regras da língua e a dimensão do evento, o *corpus* propriamente dito, é justamente o que aparece sob o conceito de *discurso* na perspectiva foucaultina. Em Foucault temos, mais que um ponto de aproximação entre ficção e história, a redefinição desses conceitos: há menos oposição do que uma relação de sobredeterminação entre ambos.

O que me interessa aqui é, portanto, um elo de ligação, funções em comum, ressaltar um grau de parentesco entre diferentes campos do saber. Como o ponto mais sensual do corpo é aquele onde a roupa se abre, entre a roupa e a pele, meu olhar pousa justamente num *entre*: uma área de intersecção entre diferentes esferas do discurso - território por excelência do *verossímil*.

Se, de um lado, pretendo trabalhar com o cruzamento de formas de releitura do passado, de outro, quero falar das (im)possibilidades e efeitos da escritura de Rubem Fonseca. Daí que esse olhar lançado sobre o texto nas suas minudências, reentrâncias, texturas, essa maneira de perscrutar um gesto de ordenamento formal que vai da instauração de um problema até a sua relativa dissolução, esse deleite em gerar (e desmascarar) efeitos de real, deixa marcada a dívida para com Roland Barthes.

Assim, vale dizer, mesmo trabalhando com um *corpus* de apoio notadamente heterogêneo, com pontos de vista conflitantes, tentei privilegiar alguns pontos em comum: a relação de crise com a linguagem que irrompe da descrença em sua transparência,

o texto como processo, tecido, enfim, a consciência de que a todo instante se tecem *ficções*.

Dentre as várias possibilidades de acesso ao texto pretendo pensar *Agosto* enquanto espaço marcado pela indefinição e/ou suspensão de certos limites: constante oscilação entre real e inventado, entre o coloquial e o erudito, entre razão e emoção - todos temas nobres no conjunto dos textos de Rubem Fonseca. Meu propósito ruma no sentido de investigar essa área de confrontações e interações, onde parece vibrar mais tensão do que oposição. Com isso se quer mostrar como *Agosto* recobra a concepção barroca do texto como cenário de uma desordem (composta e artificiosa): de fato, deixa ao leitor uma impressão de caos, de desorientação e de indecisão.

Além de tematizar a quebra da continuidade do tempo da história *Agosto* problematiza também a categoria do sujeito. O foco produtor de sentido, nesse espaço de expansões e de transformações carente de um centro ordenador, entra em crise pela constante ampliação do *locus* da ação, a profusão de cortes, cenários, personagens. A recomposição de cacos do vivido, em *Agosto*, não mascara uma história estilizada, em migalhas.

Num segundo momento, me permitirei um mergulho na lógica imanente do texto, na sua estruturação interna. Isso envolve a manipulação da temporalidade, a construção dos personagens, enfim, as situações e as instâncias narrativas através das quais o autor dobra e desdobra o *seu* real.

A partir daí buscarei refletir sobre o diálogo que o texto estabelece com outros textos elaborados de modo similar, como tentativa de rastrear as convenções do gênero que ora apropria, ora contesta (mas longe daqui a pretensão de circunscrever uma *gramática* do gênero). Aqui se poderá constatar o ensaiar da

desconstrução de todo um gênero, da iconoclastia de um "arquetipo". Uma estética da transgressão, sim, mas que é, antes disso, da repetição, da releitura, da apropriação, da (auto)citação.

Enfim, aproveitando as homologias entre o *vivido* e o *criado* que pululam no espaço literário, tentarei pensar o liame entre o possível e o provável. *Agosto* entra aqui como tradução de um questionamento sobre as possibilidades da plena "apreensão" da realidade, sobretudo quando se trata de um real pretérito, acessível a partir de restos, (re)cortes, sobre os quais se apóia o texto que o representa. Acaso não será nesse textual onde se gestam os (d)efeitos do real?

1

Os (d)efeitos do real

"Da mesma forma como não existiam sinônimos perfeitos, também e com mais razão não existiam antônimos perfeitos, não existiam coisas perfeitamente iguais nem perfeitamente opostas. Assim é a vida numa ilha de crocodilos ou no Rio de Janeiro".

Rubem Fonseca, *A Grande Arte*.

1.1 Vastas emoções e pensamentos imperfeitos.

Agosto (nos) fala de um horizonte comum ao "gosto" hodierno, codifica uma tendência que, talvez, possa ser esteticamente definida pela expressão *neobarroca*. É o que (nos) sugere a reiteração da fluidez dos limites, da porosidade das fronteiras, das oposições absolutas em suspensão como artificios constantes na escritura obsecada pela concisão de Rubem Fonseca.

Aqui temos elementos para se pensar a possível interrelação entre um artefato literário (nomeadamente do gênero *policia*) produzido em larga escala, com um contexto (para vários teóricos) *pós-moderno*, mas prene de ressurgências *barrocas*. Um texto escrito ao sabor de sua época. Ou seja, surge cerceado por "interesses", quer no sentido psicológico (um culto não ao passado mas às releituras problemáticas do passado - e aí entra o atual "boom" dos romances históricos), quer no econômico (custos de produção, trivialização da narrativa, enxugamento).

Se, por um lado, em *Agosto* se tematiza medos e tensões inerentes a seu próprio tempo, tais como: a crescente escalada da violência urbana; a sórdida banalização da morte; o caráter relativo e ambíguo da lei e da ordem; destinos de uma nação decididos a portas fechadas, sem participação popular; de outro, encontramos o que se pode chamar de um filme escrito. A prosa é arrastada até uma fronteira limite onde desborda no procedimento cinematográfico da montagem: prosa cinematográfica de *Agosto*. Tudo aqui se contrai, se reduz, se comprime. Nisso ele pode ser chamado de *sintomático*.

Mas, à medida em que traz marcas da transformação do gênero ao longo de sua história, à medida que se posiciona irônica e criticamente frente ao passado, ultrapassa a mera condição de ilustração de um vivido. Não se trata *apenas* de um reflexo da realidade objetiva. Nisso ele é *transformativo*. Daí a possibilidade de abri-lo à historicidade através de uma confrontação com algumas convenções do ramo literário com as quais dialoga e apropria e contesta.

Isso implica numa certa noção de texto como forma de organizar e de codificar a experiência cotidiana; como forma possível de elaborar novas versões acerca do real, do passado. Sem excluir, é claro, a existência de diferentes *graus* de *mimesis* (entenda-se, as várias formas possíveis de representação) pelos quais se plasma, se modela o vivido. Tudo passa pela relação assumida com o que se visa contar.

No caso específico de *Agosto* tal (re)leitura trabalha menos como reconstituição integral do passado do que se deixa levar nas águas do *verossímil*. Ainda que a atmosfera referencial esteja repleta de pormenores concretos, circunstâncias, *flashes* de um vivido específico, ainda que os acontecimentos históricos referidos no texto (quase) foram presenciados pelo próprio escritor, vale dizer, *Agosto* não aspira contar a *verdade* (entenda-se, *um discurso que se assemelha ao real*). Com efeito, aqui o *discurso literário* não se reduz ao *tal e qual aconteceu*, antes, semeia dúvidas sobre o resultado de um processo que se gesta na leitura das pistas, restos, fontes.

Diferentemente do verídico, tomando de empréstimo leituras de Júlia Kristeva, o *verossímil*, sem ser verdadeiro, seria um discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real: o *verossímil* *finge* preocupar-se com a realidade objetiva, mas

como uma "máscara" que a emoldura. Ou melhor, talvez mais que mascarar ou ocultar o real, o verossímil demarca sua posição "a meio caminho entre o saber (o verdadeiro) e o não saber (o *non sense*); funda uma zona intermediária em que se insinua um saber disfarçado¹.

O verossímil é um efeito. Melhor, está nos efeitos que produz. Sendo o resultado de uma armação, de uma construção, torna-se o produto *par excellence* da ficção. Aí funde-se o verdadeiro e o falso; ele *imita* de alguma forma o real e, no entanto, conserva em relação a este um certo distanciamento. O *gesto radical do verossímil* encontra-se justamente nessa conexão. É nos efeitos dessa (con)junção que ele emerge.

Assim, o verossímil em *Agosto*, trabalha menos como espelho, reflexo do real, do que como um espaço no qual se encenam algumas possibilidades que o real pode assumir. Com efeito, o texto se apóia sobre o passado, o vivido, mas de modo a transfigurá-los poeticamente. Não sem deixar estampado um certo enfado frente à História, se se quiser, tecendo-lhe uma imagem que problematiza a dimensão do passado e do futuro, sugerindo uma circularidade estéril.

Foi a partir desse indício que se insinuou a possibilidade de utilizar o *neobarroco*² como um conceito operatório para desnudar

¹ KRISTEVA, Julia. *A produtividade dita texto*. In: *Literatura e Semiologia*. Rio de Janeiro, Vozes, 1971, pp. 48, 49 e 51.

² Segundo Omar Calabrese, Gilo Dorfles já havia utilizado o termo *neobarroco* num texto intitulado *A Arquitetura Moderna*, tomando de empréstimo o termo de Brinkmann. Como diz, Dorfles identifica no contemporâneo o abandono (ou queda) de todas as características de ordem e

os procedimentos, os movimentos no corpo desse texto. Nas palavras de Kristeva, o encadeamento do que será lido como um texto, a arquitetura muda, que vive dos interstícios entre as palavras.

Então a questão do *neobarroco* surgirá mais como um critério analítico, do que alimentará a noção de um retorno a um determinado momento histórico. Isto é, um estado de espírito (*mens*), uma certa coloração coletiva do psiquismo humano que não se manifesta atreito a um espaço-temporal específico, mas através da recorrência, da reapresentação ou exacerbação de certos procedimentos.

Dito de outro modo: *neobarroco* como uma "qualidade" ou "constante formal"³, até porque assim fica mais fácil falar das várias ressurgências barrocas manifestas nos artifícios que moldam a textura do romance. Aqui o barroco ressurgente como a expressão máxima do movimento e do dinamismo, da abundância de pormenores concretos e de personagens, do excesso *noir*, do desequilíbrio, da contradição, da dualidade, do paroxismo e da excitação contínua.

Nesse sentido, podemos dizer que o "código estético" da tendência *neobarroca* se delineia na representação de um espaço instável, não homogêneo, descentralizado. É o que se pode detectar na *narrativa* (entenda-se aqui como a sucessão dos acontecimentos no plano da história) de *Agosto*. Uma narrativa repleta de cortes, superposições, deslocamentos.

de simetria, vislumbrando a ascensão do desarmônico e assimétrico. Ver CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Martins Fontes, 1987, p.28.

³ Idem, p.27 e 29.

A coexistência e a ruptura ao invés do contínuo, do linear, conduz o leitor a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua. Aqui, mais não temos que uma ilusão de linearidade derivada do ato de leitura. Daí a pertinência, como veremos, da reapresentação como uma das funções fundamentais do verossímil. A reapresentação, a repetição, costura um sentido na dispersão constante, passa uma sensação de coesão.

O que (nos) interessa, sobretudo, nesse campo privilegiado preme de oposições em suspensão é o ensaiar de uma verdadeira *poética da transgressão*. Assim, ao se exhibir numa recorrência constante ao jogo e à relativização dos limites (entre sonho e vigília, entre ficcional e histórico, entre criado e vivido, entre o *cult* e o *kitsch*), o neobarroco sugere também uma poética do diálogo, da permuta. Pode-se dizer, um mecanismo impulsional que inclui o Outro, o diferente.

Isso parece reivindicar uma maior aproximação entre os mais diversos campos do saber. Nesse movimento *transdisciplinar* em busca de procedimentos, funções em comum, talvez, possamos identificar uma tentativa de representar de forma mais abrangente a própria complexidade do real.

Particularmente, em *Agosto*, com seus múltiplos trajetos pelo seio da urbe e da diegese (nos lembra um traçado de linhas, uma *rede*, um labirinto de figuras), enfim, nesse espaço que se abre ao cruzamento de vários discursos, a representação da realidade vai contornando tanto o possível quanto o passado. Um não se lê sem o outro, parece que o real fica numa certa equidistância em relação ao abstraído - jogo de espelhos, reflexos, homologias.

Assim, a indefinição dos limites, atributo por excelência do *neobarroco*, presente em mais de um sentido no romance, parece promover o "artifício" como recusa a uma completa

"racionalização do real". Isso nos faz pensar, de um lado, no turvar das esperanças na possibilidade de se alcançar, mediada pelas palavras, a plena realidade das coisas e, de outro, num certo encantamento que daí emana.

Estamos ante à problemática que se instaura no trânsito do *que conta para o que é contado*. Tal problemática pode ser traduzida pela idéia de que toda tentativa de "apreensão" da realidade conduz, necessariamente, a uma inevitável (re)figuração. Assim, o real mais não é que um *efeito* produzido por um *construto* linguístico dependente da organização do heterogêneo, da articulação do disperso. O que se questiona aqui é a possibilidade de que um texto, seja "documental" ou "literário", possa manter uma relação de transparência com a realidade⁴.

⁵ O questionamento de uma relação de transparência entre o texto e a realidade que "apreende" aparece em teóricos das mais variadas linhas de pensamento, dos mais variados campos do saber, como Fredric Jameson, Roger Chartier, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derridá, Linda Hutcheon, entre outros. Noção que parece resumir-se nas palavras de Foucault: "*o que se vê não se aloja jamais no que se diz*". Ver: *As Palavras e as Coisas*. 1992, p.25. Nesse contexto, como diz Chartier, o real assume um novo sentido: **aquilo que é real, efetivamente, não é (apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade de sua produção e na intencionalidade de sua escrita**. O ponto nodal de suas teorizações está, portanto, em compreender como a articulação dos regimes de prática e das séries de discursos produz o que é lícito designar como a *realidade*. Ver: *A História Cultural*, 1990, p.63 e 80. No campo das artes plásticas esse estranhamento que se instaura entre as palavras e as coisas já aparecia em *O Uso Idiomático*, de Magritte (1928). Ele escreve abaixo de um cachimbo desenhado "C'est pas une pipe" para ressaltar a idéia de que se trata da representação de um objeto, não do próprio objeto.

Em *O Inconsciente Político*, Jameson nos fala que a história nos é acessível tão somente pela forma textual. Aí ele dá relevo à noção de que só podemos conhecê-la com a mediação de várias formas de *representação* ou de *narrativa* (através das quais se pode alcançar a "lógica simbólica" humana). Isso vem de encontro ao que se postula em *A História Cultural*. Para sustentar uma definição de história como o "estudo dos processos com os quais se constrói um sentido", Roger Chartier se faz valer das noções de *representação, prática e apropriação*⁵. Podemos dizer que em ambos encontramos a crença de que não se pode pensar no real senão enquanto algo armado pela ficção.

Tais casos, entre tantos, nos servem ao menos como exemplos que indicam uma predileção para uma certa noção de "história" como estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. Isso implica numa redefinição de "ficção" como o uso de certos procedimentos pelos quais a história se (des)dobra. Em resumo: ficção como aspecto, trama da história⁶.

⁵ JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo, Ática, 1992, p.32. CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro, Difel, 1990. Leia-se: "É preciso pensar a história (cultural) como a **análise do trabalho de representação**, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço. As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são **historicamente produzidas pelas práticas articuladas** (políticas, sociais, discursivas) que constroem suas figuras (p.27- Grifos nossos).

⁶ A definição do conceito de *história* como estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em forma de prosa (que pretende ser um modelo de

A redefinição do conceito de ficção como um ato de nomeação, como maneira de tramar (e não mais na acepção vulgar como sinônimo do falso) recebe, em Foucault, o nome neutro de *experiência*⁷. Menos no sentido de *empirismo* (através do qual se instauram conceitos e formas de conhecimento) do que como a determinação de um *campo* privilegiado, formal. Por outras palavras, a ficção como experiência não só propõe uma leitura incessante, inacabada, interminável, mas também possibilita revelar os mecanismos, os efeitos e as possibilidades da linguagem⁸.

Isso justifica um consenso que vai se firmando no seio do hodierno: "a todo momento tecemos ficções". Mais particularmente, casos do romancista e do historiador, não há como contestar que ambos selecionam e *constroem* seus personagens (e as relações que estes desenvolvem com outros personagens) e os inserem em um enredo: pesquisam, recortam, tramam, fabulam⁹. Buscam acessar a inteligibilidade, melhor, a

estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os) foi tomada de empréstimo a WHITE, Hayden. *Meta História. A imaginação histórica do século XIX*, p.18. Já a noção de ficção como procedimento, provém de Michel Foucault, *La Proto-fábula*. In: VÁRIOS AUTORES. *Verne: Um revolucionário subterrâneo*. Buenos Aires, Paidós, 1968, 22.

⁷ Op.cit. p.26.

⁸ BAUDRY, Jean Louis. *Teoria de Conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p.167.

⁹ PESSANHA, José Américo. *História e ficção: o sono e a vigília*. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa, Ficção e História. Imago*, 1988, 282-298.

lógica simbólica humana dando um sentido aos "restos" nos quais encontram um problema.

Podemos dizer que em tal reformulação de conceitos (em dívida manifesta com o *formalismo* por compartilhar essa preocupação pelos artificios, produtores do texto de modo geral) mais não temos que uma suspensão ou, talvez, um proposital ocultamento dos limites entre ficção e história. Isso não é precisamente uma descoberta do nosso tempo. Suspensão essa, se pode dizer, como um procedimento que tanto o *barroco* quanto o *surrealismo* já haviam emprestado sua linguagem.

Falamos, por conseguinte, não de um "ismo" qualquer enalacrado entre uma estrela e uma cruz. Antes temos uma atitude frente à vida. Tal posicionamento parece se desprender de uma certa estupefação: cada vez que o universo se desdobra ao ser, em expansão - toda fixidez é abolida; cada vez que o indivíduo amplia suas fronteiras e se descobre pleno de possibilidades, mas de algum modo impotente, cindido.

Em suma, um *estado* que se desprende precipuamente de uma situação de catarse, ou se se preferir, de "catástrofe e mudança"¹⁰. Aqui temos uma certa deformação na percepção do que é real,

¹⁰ Com efeito, pela arte manifesta-se a (auto)consciência que o ser humano tem de seu próprio tempo. Veja-se o surgimento do "barroco" concomitante a uma mudança de perspectiva do ser humano em face de um universo móvel, descentralizado, ou do "surrealismo" permeando as duas grandes guerras mundiais e que reverbera na arte contemporânea feita na ex-Iugoslávia; como se diz num artigo de jornal, "a arte sobrevive nutrindo-se da guerra", tal trabalho "passou a adquirir tons surrealistas". Ver a reportagem "Artistas expõem horror da guerra na Bósnia". In: *Folha de São Paulo*, 23 de Junho de 1994, p.5-12.

porque este passa a aparecer não mais (*teleo*)lógico (com um projeto orientado para mais "razão", "ciência", "progresso") porém despropositado: uma "incompreensível sucessão de acontecimentos aleatórios"(p. 304).

No que tange à manipulação do real, nesse *point d'esprit* o ficcional e o histórico, o real e o imaginário deixam de ser percebidos contraditoriamente¹¹. É como se os limites entre tais pólos fossem deslocados, como diz Machado de Assis, ao "nada em cima do invisível". Uma área tensa de interações e confrontações constantes. Um lugar (quase) "sem limites": o lugar sem limites é esse espaço de conversões, de transfigurações e disfarces: o espaço da linguagem¹².

Assim, vemos atravessar o inteligível contemporâneo a já corriqueira indagação: "onde os limites" - da razão, nesse "fins modernos" todos? Do olhar após o microscópio por tunelamento, ou do telescópio Hubble. Do cinema e da fotografia em *O Sacrifício*, de Andrei Tarkóvski. Da citação e do criado em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco? Do presente, do passado e do

¹¹ *Les Vases Communicants*, de André Breton, parece ser a metáfora mais pertinente dessa reconciliação do real e do imaginado (ou sonhado). Aqui, mais que uma relação de causas e efeitos, temos a instauração de um processo de sobredeterminação. Ele reafirma a indefinição dos limites que separam os dois domínios ao fazê-los aparecer unidos pelo fenômeno da "capilaridade". Aliás, é precisamente na "resolução(...) desses dois estados aparentemente tão contraditórios que são o sonho e a vigília(...) numa única espécie de realidade" que Breton chama *surrealidade*. Ver: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa, 1985.

¹² SARDUY, Severo. *Escrito Sobre Um Corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 48.

futuro, em *Pulp Fiction*, de Tarantino? Da comédia, do épico e do drama, em *Forrest Gump*? Da criação e da história, em *Agosto*? E por aí afora.

Em *Agosto* se exhibe, mais que a necessidade de transgressão (de uma atmosfera referencial ao vácuo que a tudo abisma), um cortejo ao entrecruzamento de diversas linguagens. Nessas vozes várias temos, parece, uma infinidade de pontos a partir dos quais se pode perscrutar esse território instável, móvel, descentralizado.

É possível que esse "gosto de época", traduzido pela desconfiança na possibilidade de se exprimir o real "tal e qual" pela linguagem, tenha favorecido um maior acercamento e/ou uma reaproximação entre as *formas* histórica e literária. Dito de outro modo: remetido à esfera do intangível; tomado como um fora da linguagem construído a partir da linguagem; apreendido senão pelo uso de recursos tropológicos, o *real* se de(sen)canta. Mais não temos o que Barthes, numa passagem epigráfica, designou *efeito de real*¹³. Com isso ele resume a noção de que todo real é produzido por um artifício, vigiado por determinadas convenções, dependente de "interesses" específicos.

¹³ BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In. *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988, pp.158-165. Mais adiante faremos uma análise, à luz dessa sugestão barthesiana, de como Rubem Fonseca, em *Agosto*, desdobra o real. Leia-se também, num texto anterior onde Barthes, tratando do sentido diz: "A produção do sentido está submetida a certas regras; o que quer dizer que as regras não delimitam o sentido, mas que, ao contrário, o constituem; o sentido não pode nascer onde a liberdade é nula: o regime do sentido é o da liberdade vigiada. *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967, *apud.* op.cit., p. 40.

Nesse contexto, nos parece que já não é mais o *real* que interessa (e mesmo a *verdade*, a *finalidade*, um "motor" para a história). Se, como quer Hutcheon, a ênfase se desloca menos para o *produto* do que para o *processo*, mais não temos que uma certa noção de *real* (e de *verdade*) como "efecto del trabajo de la enunciación discursiva"¹⁴.

Então, filtrado pelos sentidos, à mercê do crivo criativo da imaginação, vertido num texto produzido ao sabor de seu tempo, se pode dizer, assume um outro encanto: não temos o *real* senão através de uma transfusão poética, posto que deriva de uma maneira de armar, de organizar o que é *per se* heterogêneo. Através dessas maneiras de tramar poderemos tecer umnexo ou elo entre diferentes esferas (ficcional, historiográfica) do discurso.

Vale lembrar que, segundo Roger Chartier, a relação do texto com o real pode ser definida por aquilo que o próprio texto mostra como real. Para ele, o texto *fabrica* o real. Este surge como um referente situado no seu exterior. Mas esse processo se faz segundo determinados "modelos discursivos" e "delimitações intelectuais" próprias de cada situação de escrita. Se, por um lado, Chartier percebe que aí se estabelecem as regras de escrita próprias do gênero de que o texto emana, de outro, ele não nega que esse processo possa estar revestido pelos conceitos e obsessões dos seus produtores¹⁵.

¹⁴ A ênfase posta menos no produto do que no procedimento aparece como um consenso entre os *pós-estruturalistas*. Ver Linda Hutcheon, *A Poética do Pós-modernismo*, 74. Quanto à afirmação da verdade como um *efeito* discursivo, ver: Daniel Link, *El Libro de los Cautos*, Buenos Aires, La Marca, 1992, p. 7.

Essa problemática na qual antepõe-se o real aos artifícios que o produzem problematiza a possibilidade de se reconstruir uma *totalidade* a partir da soma das partes. Ou seja, sugere que a construção do real ou a produção do sentido (na história, na literatura) tem como forma de estruturação interna uma "colagem" de detalhes, restos, fragmentos - à medida que pressupõe o talhe ou seleção - bem como a manipulação desses elementos segundo determinados critérios. E assim transformam-se em discurso com o escopo de alcançar a inteligibilidade. Em resumo, tanto o real como a verdade surgem aqui como *efeitos* que emanam da textualidade.

Isso parece sublinhar a importância do que (re)corta, organiza, sintetiza, enfim, de uma série de procedimentos através dos quais arquiteta o texto no afã de re(a)presentar o real, torná-lo vivo, pulsante. Se, de um lado, isso nos sugere que o arbitrário repousa na base de toda fabricação da realidade, de outro, sublinha uma certa noção de autor menos um "genio misterioso" do que um trabalhador que manipula determinados recursos narrativos.

Daí deriva, com efeito, a escolha por determinadas situações e instâncias narrativas. Dentre elas, buscaremos pensar aqui sobre os aspectos concernentes ao *modo* de regulação da informação de

¹⁵ É como se atualmente o mundo real tenha se tornado literatura, numa questão de textos, representações, discursos. O vínculo entre o texto e o mundo é agora remoldado, não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno ao real, mas por uma intensificação da textualidade que a torna co-extensiva com o real. Com efeito, uma vez que o real se transformou em discurso, já não há mais separação entre texto e mundo a ser transposta. CONNOR, Steve. *Pós-modernismo e literatura*. In: *Cultura Pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1993, p.107.

Agosto num necessário duplo movimento: o compromisso com uma determinada *perspectiva* (princípio construtivo tomado de empréstimo à arquitetura) aliado a um certo distanciamento adotados pelo narrador em relação à história que conta.

Ou seja, pretendemos analisar agora o campo (de consciência) onde se dá a representação da informação, o que implicará por extensão, pensar a relação entre a *voz* do narrador e das personagens e a questão dos jogos temporais. Tais elementos nos permitirão detectar como Rubem Fonseca desdobra o *seu* real.

***Entre o possível e o passado:
um real inventado***

"A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz".

Gérard Genette. *Discurso da narrativa*

2.1 A fabricação do real

Contar uma história, eis a função de toda narrativa - seja ela verossímil ou verídica. Ao narrador, cabe a função de articular a continuidade do discurso, a seqüência dos acontecimentos. Isso implica toda uma série de escolhas, dependendo da relação que assume com o que conta.

Então podemos dizer que tanto a narrativa histórica quanto a narrativa literária aparecem ligadas a um gesto de ordenação formal, o que não significa que não possam contar suas histórias em diferentes *níveis* ou *graus*. Os movimentos que tais gestos produzem se definem pelo *modo* de regulação da informação.

Daí o interesse em analisar a narrativa de *Agosto* (uma experiência entre o possível e o provável) num necessário duplo movimento: o compromisso com uma determinada perspectiva e com um certo distanciamento instaurado entre o narrador e o narrado¹. Nesse sentido, visamos pensar aqui o campo (de consciência) no qual se dá a representação da informação diegética.

¹ GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa, Vega, s/d, pp.159-209. Para Genette, os aspectos da "*distância*" e do *foco de narração* (que ativa as possibilidades de perspectivação narrativa) conformam o que denomina "*regulação da informação narrativa*", através da qual pode-se contar uma história "de modo mais ou menos pormenorizado, preciso, 'vivo' "(p.162).

Isso implicará, por extensão, analisar também a relação entre a voz do narrador e a voz das personagens. Com isso não se pretende tomar o texto como pretexto para delírios taxionômicos. O nosso interesse está numa maneira de dobrar e desdobrar o vivido, na representação do passado, na fabricação de real.

Se, como nos ensina a medicina legal penal, a trajetória da bala ou do ferimento determina a posição do criminoso, no corpo de todo texto podemos encontrar, implícita ou explicitamente, marcas que denunciam a presença do escritor. Em *Agosto*, um narrador onisciente observa soberanamente os acontecimentos do exterior (da história), atento ao mínimo gesto, ao mais ínfimo detalhe, mesmo porque é por aí que ele cria a sensação de imersão ao passado.

Graças a sua ubiqüidade, o herói "problemático" e as demais protagonistas não só agem livremente à frente do leitor como também, às vezes, lhe é facultado o acesso aos seus pensamentos, às suas mais íntimas conturbações. Claro que não se trata de um *stream of consciousness* à la Virginia Wolf ou Clarice Lispector. De qualquer modo, há uma tentativa de levar o leitor ao "conhecimento" das elucubrações, lembranças, sentimentos das personagens nos seus estamentos mais ou menos profundos de lucidez ou de loucura, o que problematiza, como veremos, a noção de um tempo linear, medido segundo as escalas objetivas, do *continuum* cronológico².

² É como se a realidade se dissolvesse em múltiplos e multívocos reflexos da consciência, como nos fala Auerbach, em *Mimesis*. O capítulo intitulado *A Meia Marrom* é bastante significativo para se compreender essa obsessão hodierna pelo esfacelamento e pela

Quanto à representação do discurso das personagens, no que tange ao *grau de mimesis* que regula sua produção, isto é, a modalidade de representação da vida social, em *Agosto* temos mormente uma narrativa em *estilo indireto*: "O porteiro da noite do edifício Deauville ouviu...". Mas algumas vezes encontramos sutis deslizes para o *estilo indireto livre*: aí a personagem "fala pela voz do narrador e as duas instâncias parecem momentaneamente confundidas"³.

A predominância de uma narração em terceira pessoa ("ouviu", "respondeu", "foi", "olhou") deixa marcada, de imediato, a escolha do autor por um maior distanciamento com relação à(s) história(s) que conta. Não só narra do exterior como também permanece ausente enquanto personagem da ação. Quer dizer, não faz parte do "mundo" narrado.

estratificação do tempo. Ver AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994, pp. 471-502.

³ Op. cit. 173. No que diz respeito a questão da *distância* narrativa, Genette distingue três estados possíveis do discurso (pronunciado ou "interior") de personagem. De um lado, o discurso *narrativizado* ou *contado*, no qual a personagem assume o estatuto da enunciação, ou melhor dizendo, que consiste na mera transcrição das palavras supostamente pronunciadas (ou não) pelas personagens; de outro, o discurso *transposto* em estilo indireto onde cabe ao narrador assumir o estatuto da enunciação e seu variante, o discurso *indireto livre*, marcado pela confluência da voz do narrador com a voz das personagens; e, finalmente o discurso *relatado* ou *reportado* de tipo dramático. Conferir pp. 168- 183.

É como se visasse assegurar uma certa neutralidade ou maior "objetividade" (para se demonstrar confiável ao leitor?) ao não assumir deliberadamente a perspectiva de uma entre as diversas *dramatis personae* que criam a "sensação de vida" no romance, que participam da recomposição desse passado ao qual o leitor é convidado, não sem um efetivo estranhamento, a revisitar.

Ou seja, em tal "distanciamento" narrativo que inaugura e finda o texto, não se excluem a manifestação de vários pontos de vista. Ao contrário, é justamente no trânsito rápido entre uma cena e outra, na costura de elementos heterogêneos que o narrador se mostra articulando a multiplicidade de vozes. Fingindo ceder a palavra às personagens. Superpondo um instante num seguinte, um espaço num outro.

Ainda que as semelhanças entre o comissário Alberto Mattos e o comissário Rubem Fonseca não sejam meras coincidências (por exemplo, como o investigador Rosalvo, de *Agosto*, Rubem Fonseca estava, de fato, tomando um copo de leite a poucos metros do atentado da Rua Toneleros, contra Carlos Lacerda, no dia 05 de agosto de 1954), raramente a "visão" ou "ponto de vista" possibilita uma situação em que a personagem esteja em condição de igualdade com o narrador. Os "eles" da história são sempre vistos sob a onisciência do "eu" do discurso (o que vê). Esse "eu" soberano, melhor, o sujeito do discurso permanece distante, focalizando de cima ou "por trás" os acontecimentos.

Esse narrador-*câmera* remete a um certo tipo de narrador que Silviano Santiago chama "pós-moderno" à medida que procura extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação

enquanto espectáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante⁴.

Ativada pela focalização onisciente, em *Agosto*, a perspectiva narrativa se alter(n)a. Isto é, não se restringe a uma das personagens. As mesmas situações, por exemplo, as reiteraões acerca do ânimo de Getúlio Vargas, das obsessões de Alberto Mattos, das tensões sócio-políticas daquele tumultuado mês de agosto, são evocadas múltiplas vezes, segundo pontos de vista diferentes.

Isso nos remete àquela problemática sobre a possível confusão entre a *focalização múltipla* e a *focalização zero*. De fato, a partilha entre a focalização variável e não focalização é, por vezes, difícil de estabelecer, podendo a narrativa não-focalizada, na maior parte das vezes, se analisar como uma narrativa multifocalizada *ad libitum*⁵.

O que pode ser usado para dissipar tal confusão é que, em *Agosto*, o narrador onisciente, do intróito enigmático ao *treveling* último, permanece responsável pela organização e modelização do universo diegético, se conservando um observador impessoal e flutuante.

⁴ SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.39

⁵ Op. cit, p.190. Deste modo, em *Agosto* passa-se à vontade (*ad libitum*) da consciência do "herói" para a do narrador, habitando rotativamente a das mais diversas personagens.

Por outras palavras, ao contrário de *A Grande Arte*, de 1983, cuja peculiaridade reside numa polifonia de vozes plenivalentes, isto é, as personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso significante⁶, em *Agosto*, ainda que os pensamentos ou as falas das personagens inundem o espaço diegético com suas respectivas visões de mundo, não se ostentam como sujeitos da narração - é ao narrador que cabe a função de selecionar, analisar e sintetizar.

Com efeito, é pertinente dizer que tal situação narrativa acusa o que se pode chamar *onisciência com restrições de campo parciais*. Há, de fato, marcas constantes no tecido narrativo que denunciam a figura de um enunciador (ubíquuo) através do qual o pretérito perde a sua função real (histórica) do pretérito já que o leitor, junto com o narrador, "presencia" o desenrolar dos eventos⁷.

Assim, o leitor é transportado ao âmago de um labirinto tecido de vigília e insânia, de inalterabilidade e relativa mudança, de ironia e ceticismo, de simetrias e dispersões, denunciadas na confluência de vozes diversas - "frustrante círculo vicioso". E, se pode dizer, só sairá desse labirinto nas últimas linhas do texto (não sem ficar com uma certa acidez no estômago a corroer o ânimo, uma relativa perturbação na

⁶ Quer dizer, tais vozes "mantém com outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo". Ver BAKHTIN, Mikail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p.2.

⁷ ROSENFELD, Anatol *et alli*. *Literatura e Personagem*. In. *A Personagem de Ficção*. Perspectiva, 1987, p.26.

consciência⁸ (pessoal, histórica) para um passeio por situações corriqueiras da urbe carioca.

Nesse momento de descontração final, o narrador, num *treveling* (princípio construtivo tomado de empréstimo ao cinema que pode ser traduzido por "panoramizar") passa a relatar um cotidiano que passa, parece, alheio à trama *noir* que até então se desenrolava. É como se toda essa atmosfera de agitação e turbulência narrada fosse meramente virtual, mera obsessão do narrador, à medida que, apesar de tudo, a "cidade teve um dia calmo (...) ameno"(p.349).

Assim, talvez para enfatizar um movimento de sombras rumando em direção da luz - não sem inúmeras catarses - a madrugada *noir* que inicia o romance cede lugar a "um dia ameno de sol"; os tensionados "guardiões" da noite (o assassino negro, capanga de um industrial; o *Anjo Negro*, chefe da Guarda Presidencial de Vargas; o comissário Mattos como representante da lei, o porteiro da noite do Edifício Deauville) cedem lugar ao bom movimento do comércio local,

⁸ Perturbação no ânimo, na consciência como na do Sr. D., funcionário do NAI (da Biblioteca Universitária da UFSC) que, depois de gravar a mini-série exibida pela Rede Gobo, a meu pedido, disse perplexo: "Então a *coisa* vem daí", aludindo ao já emblemático "mar de lama" que assolava (e assola) a nação. Então, pode-se dizer que *Agosto* vem suprir uma lacuna ao voltar-se para história brasileira. Não deixa de ser portador de uma função didática: escancara os defeitos do passado convertendo-se numa advertência o que, talvez, possa insuflar o leitor, menos a permanecer numa posição de comodismo, de apatia, do que de sublinhar a ineficácia da ação individual, por exemplo, na luta pela cidadania.

à afluência de espectadores nos cinemas da cidade, aos turistas entusiasmados que chegavam à Cidade Maravilhosa.

Assim, a tensão derivada do assassinato inicial culmina na excitação de um grupo de participantes de uma excursão, assassinatos em série dão lugar ao movimento das maternidades. São enigmas que passam por um processo ritual de revelação, sombras penetradas pela luz; tensão que se resolve em, talvez, fuga dissimulada (diversão); tempo que passa e, ao passar, altera o quadro de personagens que vivem ou simulam (re)viver a história humana.

Ora, o que se exhibe com isso, afora corroborar as palavras atribuídas a Getúlio Vargas: "os homens passam, o Brasil continua" - não seria atestar uma vez mais que o autor, para recompor um esquecimento, desnudar partes do passado, para auferir maior grau de verossimilhança à narrativa teve que se debruçar sobre arquivos, as mais variadas fontes? Lembra Rosalvo, o auxiliar de Mattos, em cuja investigação teve que folhear algumas "coleções de jornais velhos"(p.44).

Aí se torna patente o olhar do autor (implícito - não deixa marcas explícitas no enunciado de sua presença) simulado num narrador onisciente através do qual, desde o primeiro lance, remete o leitor para um passado possível, inspirado nas páginas de jornais, revistas, nos livros de História, nas próprias reminiscências.

Um olhar atento passeia pelo passado, mas é um olhar obsessivo: visão monocromática - parece "ver tudo cinza" (p.46), como nos antigos filmes em preto e branco à *la* Humphrey Bogart. É como se o tempo, o espaço,

acontecimentos, não existissem mais em si mesmos, mas tão somente em função de um observador semovente.

Isso deixa margem para se pensar que podem assumir outro aspecto, se for um observador outro. O olhar desse narrador possui uma lógica, a saber, jamais se desloca descuidadamente sobre os objetos e os espaços de uma cidade: é um "olhar obsessivo", uma vez focado o que se quer ver, porém, como veremos, um olhar que não pretende produzir um inventário realista do visível⁹.

Mas antes precisemos melhor a relação entre o narrador, as personagens e a história. Não há novidade alguma dizer que o romancista deve se conservar fiel ao "regime do relato" que adotou. Mas em *Agosto* temos uma passagem na qual se insinua um desvio ao compromisso assumido com o relato:

"A relação entre causa e efeito seria essencial à natureza de todos os raciocínios referentes aos fatos? *pensou* Mattos. De que valiam inferências resultantes de uma

⁹ Ainda que se trate de um olhar frio de um mero espectador, descomprometido e supostamente "objetivo", relatando as mazelas sociais como se estivesse ausente de cena, "não é a descrição metódica e muitas vezes neutra do naturalismo", como nos diz Schnaiderman; "a apresentação dos pormenores tem algo de simbólico e o detalhe é sempre significativo". Ver SCHNAIDERMAN, Bóris. *Agosto e os caminhos da narrativa*. In: *Revista da USP* n° 194. São Paulo, Edusp, 1991, pp 195-198. Ver também: COELHO, Teixeira. *Moderno, Pós-moderno*. Porto Alegre, L&PM, 1986, p.22. Ver também SARLO, Beatriz. *Arlt: Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada*. In: *Literatura e História na América Latina* (org. CHIAPINNI, Lúcia e AGUIAR, Flávio Wolf de), São Paulo, Edusp, 1993, p. 8.

cadeia de suposições? *Ele sabia que proposições alusivas aos fatos não podiam deixar de ser contingenciais. As conclusões a que estava chegando, ao observar o casal trêmulo à sua frente, resultavam apenas dos sentidos, das impressões daquele momento, que podiam ser falsas. Tudo podia ser falso. Meu Deus, minha mente está ficando bestialógica como a do Rosalvo*". (pp. 47-48).

Note-se aí o deslocamento da perspectiva narrativa, sem os devidos indicadores grafêmicos adequados e/ou sem a devida subordinação, do discurso indireto para o discurso indireto livre, onde a personagem simula falar pela voz do narrador. Mas essa "liberdade" acusada no fragmento acima referido não passa de uma "infração momentânea ao código que rege esse contexto"¹⁰.

Tal infração episódica não chega a afetar o conjunto do texto. Mas, vale dizer, nessa ausência de elementos informativos se insinua uma embaraçosa confusão entre o discurso do narrador e o discurso da personagem. Aqui, a voz do comissário Mattos penetra a "estrutura formal do discurso do narrador" sugerindo ao leitor atento uma certa univocidade.

Isso é problemático à medida que tal infração, que possibilita a confluência dessas vozes narrativas, pode sugerir, talvez, uma certa empatia do narrador em face de

¹⁰ Idem, p.193.

uma das personagens. Daí que isso pode vir a calhar aos "fonsecólogos" que apontam em Alberto Mattos um depositário das posições pessoais do autor. Ou melhor, uma espécie de alter-ego do autor que, efetivamente, em tempos idos, trabalhou como comissário de polícia (ver anexo). Conjecturas à parte, já "que tudo pode ser falso", sobretudo quando alimentado por aparências alimentadas em alusões casuais, vejamos outras marcas no texto que derivam dessa situação narrativa.

O narrador de *Agosto*, mormente implícito, relata uma história na qual os limites do verossímil e do verídico se confundem. Tudo se passa ante os olhos do leitor sem que o sujeito da enunciação, o narrador ubíquo, participe ou interfira na história. Em outros termos, tudo ocorre como se o narrador, qual uma câmara cinematográfica, através de aproximações e distanciamentos, apenas pudesse observar tentando adotar o ângulo mais propício e a perspectiva mais favorável, mas sempre reduzido à posição de espectador:

Leia-se:

Pegou a faca e ficou lendo a palavra inox gravada na lâmina. Alice olhava para a asa da xícara à sua frente.

"Minha mãe morreu."

"Sinto muito".

"Por quê? Ela não gostava de você."

Inox.

"Eu me casei".

"Eu sei"(...)

Os olhares se cruzaram por instantes(p.51)

Nessa passagem, o narrador passa a relatar os fatos, literalmente, desde o ponto de vista das personagens. Aí ele concentra o foco, o olhar, sobre os objetos. "Inox": uma palavra basta para designar não só o ponto onde o olhar pousa, ou se desvia, mas também a aridez, a frieza da conversação. Tais aproximações delineam o que se pode chamar de *zoom* narrativo o que reforça ainda mais, aliado ao enxugamento dos diálogos, essa nítida predisposição "cinematográfico-televisiva" do autor.

Em *Agosto*, a escolha narrativa de Rubem Fonseca passa, por conseguinte, por um narrador situado num nível extradiegético: ele não é nomeado em parte alguma do texto. Ao organizar e modelizar o espaço diegético trabalha como se a narração fosse contemporânea da história e devesse mobiliar o tempo dos mortos¹¹.

Em resumo, na ausência deliberada de sua "presença", isto é, de manifestações mais explícitas acerca de suas posições pessoais (tal como ocorre em *A Grande Arte* ou *Bufo e Spallanzani*), se exhibe um tipo de narrador que se convencionou designar heterodiegético. Esse posicionamento

¹¹ Op. cit, p.236. O campo que agora nos interessa está vinculado aos problemas de *voz*, isto é, dizem respeito às circunstâncias e entidades que delimitam e intervêm na enunciação. Tudo depende da relação que o narrador assume com o que conta, se participa ou não da história. Esses diferentes níveis narrativos surgem, para Genette, do fato de que **todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa**. Tais níveis são definidos por aquilo que ele chama de *extradiegético*, que é o que mais nos interessa, *diegético* ou *intradiegético*, e *metadiegético*. Ver, op. cit, pp. 226-251.

num nível narrativo extradiegético, essa presença implícita, vale dizer, traduz um discurso mais abstrato, impessoal. Ao sublinhar um distanciamento máximo entre sujeito da enunciação e enunciado parece cortejar um grau maior de verossimilhança ao texto.

2.2 Um intróito instigante: indícios.

"(...) fantasmas na rua e n'alma"

Marshal Berman,, 1988

Assumida e organizada pela onisciência de um enunciador, a situação narrativa de *Agosto* nos coloca *in medias res* (no centro da ação). As cenas parecem estar sempre em fuga. Dizem estritamente o necessário e cedem espaço a outras cenas nas quais se revezam dinamicamente os pontos de vista. Através de alusões rápidas e descontínuas, precisa, de antemão, o local e a hora de um dos crimes excepcionais sobre os quais o romance se esteia.

A primeira cena, não mais que um *flash*, retrata, como por uma projeção acelerada de primeiros planos cinematográficos, o *hall* do edifício Deauville de onde, pelos olhos do porteiro Raimundo, se vê a rua deserta e se ouve "o ruído dos passos furtivos descendo as escadas".

No segundo *flash* salta para o oitavo andar e, muito sinteticamente, ficamos sabendo que "a morte se consumou" deixando inúmeras pistas (cabelos, sangue, esperma, saliva,

entre outras) que configuram o enigma e alimentam o processo ritual de desvendamento da identidade do assassino - uma forma de sedução que se sustenta na estranheza imediata.

No terceiro corte, aproveitando essa sensação de deslocamento, suspensão e suspense, nos conta que o *Anjo Negro* "entrou no pequeno elevador, que ocupou por inteiro com seu corpo volumoso" rumo ao terceiro pavimento do palácio do Catete onde tentou perscrutar se algum ruído vinha do quarto do "velho insone, pensativo, alquebrado" que protegia.

Logo após temos o primeiro *flashback* pelo qual nos inteiramos que "aquele ano não começara bem". Já na quarta tomada, somos levados ao gabinete de polícia (da jurisdição policial ao qual pertencem o edifício Deauville e o palácio do Catete). Nela "vemos" o comissário Mattos "cansado e com dor no estômago".

Qual uma gota que cai na superfície d'água gerando círculos concêntricos, as cenas iniciais de *Agosto* se mostram ampliando gradualmente o *locus* da ação, com o cuidado de sempre demarcar temporalmente a ocorrência de tais ações. Vai, portanto, do local do crime à jurisdição policial em que este ocorre, passando pelo palácio do Catete - real e imaginado se entrecruzam, de imediato, no romance.

Lemos aqui uma ressurgência barroca outra: irrompe como expressão do movimento e do deslocamento constantes, da excitação contínua e do dinamismo. Há, decerto, muitos elementos em comum reavivados do *barroco* no que se está convencioneando chamar de *pós-moderno* (o que parece

justificar a expressão *neobarroca*). Podemos citar aqui também o excesso de cenários, a exaltação do corporal e da espacialidade. É como se, tomando de empréstimo uma assertiva benjaminiana, o movimento temporal fosse captado em imagens espaciais. *Agosto-mosaico*: emaranhado inflacionário de estratos, camadas, simultaneidades, coexistências - conjunção de heterogeneidades.

Nesses cortes inaugurais que revelam, ademais do regime do relato, uma narrativa sincopada (se dá por tomadas, cortes, desvios, apartes, apostos), emolduram-se vários motivos fundamentais à intriga: um delito envolvendo um assassino, uma vítima e uma testemunha, a relação entre políticos, policiais, industriais e crime organizado, o "detetive" e seu auxiliar.

Então podemos dizer, ao exhibir de antemão essas marcas antecipatórias que configuram caracteres marcantes das personagens principais e delineiam a trama propriamente dita e seu tom, que tais situações cumprem a função do que comumente se designa por *sumário*. Mas convém notar que nesses resumos ele não afirma tudo o que o leitor deve saber. Ademais de panoramizar tais resumos cumprem a função de semear indícios. É o que ocorre logo nas linhas primeiras:

"O porteiro da noite do edifício Deauville ouviu o ruído dos passos furtivos descendo as escadas. Era uma hora da madrugada e o prédio estava em silêncio (...) olhou a rua vazia e silenciosa.

No oitavo andar. A morte se consumou numa descarga..." (p.7).

E, em seguida,

"O homem conhecido pelos seus inimigos como o *Anjo Negro* (...) andou cerca de dez passos no corredor em penumbra (...) depois de tentar ouvir se algum ruído vinha de dentro do quarto, recuou, apoiando as costas numa das colunas coríntias simetricamente dispostas na balaustrada tetragonal de ferro (...) do palácio àquela hora silencioso e escuro"(p.8).

Esses passos furtivos na madrugada silenciosa e escura do dia primeiro de agosto, o assassinato (que provoca o estranhamento sobretudo pelos "resíduos excrementícios e glandulares (...) expulsos da carne agônica do outro"), criam uma clima perfeito para uma trama *noir* que se sabe virtualmente entremeda com acontecimentos e personagens históricos.

Aqui os *indícios* surgem em mais de um sentido. De um lado, como pistas necessárias à investigação através dos quais se alimenta o enigma, que implicará na "descrição de uma espera" até a sua dissipação e, de outro, para emoldurar caracteres e enfatizar uma atmosfera instigante.

Tudo parece, ao longo das primeiras páginas excessivamente obscuro, *noir*: de um lado, a madrugada silenciosa e escura, o assassino negro, o *Anjo Negro*, a bÍlis negra do comissário, o vestido negro de Salete *à la* Juliette Greco, o *tailleur* negro de uma viúva, o táxi negro usado no atentado da rua Toneleros, a figura sinistra do *Corvo* (pássaro

negro sinônimo de mau agouro), a "voz escura" de Laura. De outro, os assassinatos em série como contraponto ao suicídio de Getúlio Vargas, a relação entre a lei e o crime organizado, típicos de certa literatura policial e por aí afora. Olhar obsessivo, monocromático...

Para reforçar ainda mais esse clima fantasmático, o palácio do Catete alude aos castelos góticos comuns ao *roman noir* com seus corredores escuros, suas "vastas distâncias e labirintos"¹², a abrigar a figura melancólica do presidente protegido por Gregório Fortunato, em torno do qual se cria uma sugestão demoníaca, como a própria alcunha (*Anjo Negro*) indicia. De qualquer modo, tais indícios ou *indices* podem ser pensados no sentido barthesiano do termo, enquanto excesso da informação implícita sobre a informação explícita¹³.

Vale notar também que todos os cortes inaugurais acima referidos possuem como cenário os interiores seja de um edifício, de um palácio, ou ainda de uma delegacia de polícia, rodeados pela penumbra. Talvez possamos tecer uma relação entre essas habitações com suas múltiplas salas

¹² MORAES, Eliane Robert. *Quase Plágio: O Roman Noir*. In: Revista 34 Letras, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, nº5/6. Leia-se, por exemplo, uma receita para um *roman noir*: "um castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos (...) uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas como núcleo de suspense e demonismo assustador (...)" p.138.

¹³ Op. cit. p. 196.

emolduradas, na abertura do romance, pela escuridão e pelo silêncio, e esse passado que o autor busca resgatar.

Isso parece encenar a problemática do "tempo da enunciação" que é posterior ao "tempo da história". Para o autor, implica vasculhar arquivos, trabalhar com a reminiscência, com o que é interior ou anterior ao presente. Aí se defronta com as múltiplas possibilidades de penetração nesse passado esvaecido, envolto pelas penumbras de um esquecimento que de alguma forma restaura, (re)inventa, através de restos, recortes.

Daí que nada é gratuito no texto - todo pormenor é significativo. Assim, quando Gregório Fortunato, o *Anjo Negro*, ao tentar "ouvir se algum ruído vinha de dentro do quarto" (de Vargas - p.8) instaura a espera do momento em que soará o estampido fatal que mudará os "rumos da História" (ponto culminante na p.325), pois o leitor já está advertido de que a trama de *Agosto* está vinculada aos últimos vinte e quatro dias do presidente Getúlio Vargas, em 1954.

Ou ainda, no caso do comissário Mattos,

"Se não fosse um comodista, um conformista covarde, ele aproveitaria o Dia do Encarcerado para soltar todos aqueles fodidos presos"(p.14).

O que, de fato, ocorre logo após o "suicídio de Vargas". Isso trabalha no texto como um dos vários *movimentos de antecipação discursiva* dos eventos que *a posteriori* serão confirmados. Desse modo, para reiterar a idéia de que ele não

era um conformista covarde, proximamente aos desenlaces que ocorrem simultâneos,

"Os presos se espremeram na parede quando Mattos entrou na cela. O cheiro repugnante de pobreza, de sujeira, de doença fortaleceu ainda mais a decisão do comissário." "Todo mundo para fora (p.332)".

Ainda quanto ao *sumário*, entendido aqui na acepção de "resumo" da história, a primeira alusão a Getúlio Vargas e a primeira aparição do comissário Mattos nos parecem as mais significativas. No primeiro caso:

Dentro, no modesto quarto, vestido com um pijama de listas, sentado na cama com os ombros curvados, os pés a alguns centímetros do assoalho estava (...) um velho insone, pensativo, alquebrado(p.8).

e, no segundo:

Ao amanhecer daquele 1º de agosto de 1954, o comissário de polícia Alberto Mattos, cansado e com dor de estômago, colocou dois comprimidos de antiácido na boca (p.10).

No decorrer da narração, como veremos, o autor mais não faz que reiterar continuamente nesses gestos, ânsias - usual procedimento barroco: seja mediante a repetição de tais quadros, seja mostrando-os à luz de olhares outros ou mesmo colocando-os ante um espelho. É pertinente dizer que, mesmo

como criação literária, o comissário Mattos (a)parece mais "real" que as personagens da vida real que se entrelaçam no romance. Isso nos coloca ao pé dos problemas referentes à caracterização dos personagens.

2.3 A construção dos personagens.

Pego, na minha lembrança, uma cena antiga, construída pelo meu cotidiano, e trabalho-a segundo a minha intenção no romance. Como um bom cozinheiro, recheio a personagem com a minha pessoa, antes de assá-la no forno da imaginação poética. Transformo-a em personagem que pode apetecer os mais requintados gostos. Como bom copeiro, ponho a mesa, pratos e talheres para a situação banal do dia a dia, enriquecendo-a de detalhes acessórios e significativos. Gosto que tudo signifique. Até uma vírgula.

Silviano Santiago, *Em Liberdade*.

2.3.1 Um velho insone, alquebrado.

"Era ele um outro fantasma, nunca existira?"

Alzira Vargas, em *Agosto*

De acordo com a primeira alusão a Getúlio Vargas podemos dizer que ele se resume a uma personagem acentuadamente esquemática, icônica. Seria apenas alusão, passagem, não fossem as sucessivas descrições de outras personagens. Assim, visto por seu ex-Ministro da Educação, Gustavo Capanema: "de homem alegre e efusivo que era se tornou triste e reservado"(p.40). Ou, pelo filho Lutero:

"Acostumado a ver o pai como um homem de grande força e poder, surpreendia-se ao vê-lo tão desalentado(...) Onde estavam a fúria, a indignação, a vontade de lutar, agora?"(p.118).

Ou, por Henry Kaiser, um dos reis da indústria automobilística americana: "imaginava que ele fosse uma pessoa alegre e bonachona; surpreendera-se com o aspecto melancólico e sorumbático do presidente"(p.274). Ou ainda, como quer a filha Alzira Vargas: "naquele aflitivo agosto de 1954, (...) pela primeira vez via o pai como um velho desencantado, um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das aleivosias torpes dos inimigos, dos julgamentos ambíguos dos amigos (...) Era ele um outro fantasma, nunca existira?"(p.304).

Esse olhar do outro amiúde se faz presente em *Agosto*. A partir dessa pluralidade de vozes, pode-se concluir que se visa pesquisar a realidade objetiva, nesse caso concreto, de pesquisar o verdadeiro "Getúlio Vargas. Aliás, em *Mimesis*, Auerbach nos fala dessa tentativa de circundar a personagem de todos os lados com o intuito de atingir "a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão". Aqui busca-se, como diz, "a aproximação da realidade autêntica mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes"¹⁴. Não mais um ponto, uma voz, um sentido, mas a diversidade de pontos, a multivocidade, a semiose ilimitada.

¹⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1984, p.483.

Em suma, é pela acumulação e acentuação de traços específicos vistos sob várias angulações que se explicam as noites de insônia, os alquebramentos, como seu *leitmotiv* inicial e definitivo.

2.3.2 *Avis rara.*

"No teu labirinto a única saída é o ventre do minotauro".

Dalton Trevisan

Em relação a Getúlio Vargas, ademais de dormir também num quarto modesto (ver p.7 e 111), o comissário Alberto Mattos se exhibe igualmente tenso, enredado num progressivo processo de descentramento. Se de um lado "havia uma campanha muito bem organizada de desmoralização de Vargas, da qual participavam a Igreja, os setores das Forças Armadas, setores do empresariado, partidos políticos da oposição e a imprensa"(p.153), de outro Mattos diz que "todo mundo é contra nós, sempre"(p.35).

Mas a relação se torna mais evidente nas próprias palavras de Mattos: "Getúlio Vargas faz parte da minha vida"(p.311). Entretanto, a ligação entre Vargas e Mattos mostra menos um decalque de um no outro, salvo os estados de ânimo, uma certa impotência, do que sublinha o escopo do romance, a saber, a dissolução das fronteiras entres o real e o criado. Ambos, tomados como focos produtores de sentido, traduzem a quebra da categoria do sujeito. O sujeito entra em

crise nesse texto que se apresenta ao leitor como *collage* saturado de textos.¹⁵

Em *Agosto*, a fragilidade de Vargas cresce em relação direta à inflacionária ulceração do duodeno do comissário. Na monotonia repetitiva das mesmas sensações, dos mesmos gestos, tais como chupar um ovo cru, tomar um copo leite e, sobretudo, mascar antiácidos para tentar neutralizar uma irritante (tanto para ele quanto para o leitor) dorência estomacal, Mattos vai adquirindo "força e poder de convicção"¹⁶.

No entanto, a irritação do leitor só não é maior à medida que essa reiteração de elementos semânticos idênticos ou equivalentes ao longo das linhas do romance lhe proporciona,

¹⁵ A morte ou desaparecimento do sujeito e a crise da historicidade tem sido frequentemente associados aos textos *pós-modernos*, assim como os "descentramentos" e a "pós-história" à cultura *pós-moderna*. Ver: HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-Modernismo. Teoria, Ficção, História*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

¹⁶ Com Chandler, poderíamos acrescentar um outro tipo de agastamento: "La novela policial debe castigar al criminal de una u otra manera sin que sea necessário que entren en funcionamiento las cortes de la justicia. Contrariamente a lo que se cree, eso no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma. Sin esto, la historia es como una acorde sin resolución en música. Deja un sentimiento de irritación". Ver CHANDLER, Raymond. *Apuntes sobre la novela policial*. In: LINK, Daniel. *El Juego de los Cautos. La literatura policial de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires, La Marca, 1992, p.43.

ao menos, uma sensação de coesão, um fio condutor nesse entrelaçado de pontos de vista. Ou, se se preferir, à medida que compensa a perda da informação provocada pelas tramas paralelas, pela quantidade sempre crescente de personagens.

"A acidez não parava de roer seu estômago"(p.15).

"O estômago de Mattos começou a doer. Seu médico lhe dissera que ele tinha uma úlcera no duodeno e que havia possibilidades de a úlcera sangrar a qualquer momento"(p.34).

"Seu estômago doía."(p.62, idem p.110).

"Continuo com dor no estômago"(p.103).

"O estômago de Mattos doía fortemente"(p.188),

"apanhou um Pepsamar. Mastigou a pastilha pensativamente"(p.207).

"Estava cada vez mais cansado. Seu estômago começou a doer e ele mastigou dois comprimidos de Pepsamar"(p.210).

"Meu estômago está doendo"(p.266).

"Seu estômago doía, não havia mais leite na geladeira e o Pepsamar (antiácido) acabara"(p.276).

Assim, como os eventos temporalmente ordenados indicam uma progressão para o desenlace, aumentando as expectativas justapostas ao lado dos fatos dados, sem expectativa, com a aproximação do clímax propriamente dito, a dor que deveras sente se intensifica.

Ao seu redor, tudo parece se revolver no mesmo redemunho, tudo parece (inclusive literalmente) inflamar-se:

as convulsões sociais do momento histórico do qual "participa", o surto piromaniaco de Alice que, ao atear fogo ao misterioso diário que escrevia, queima parte da mobília do seu apartamento, ou aos seus íntimos abrasamentos.

A partir daí tudo se precipita:

"O estômago do Comissário ardia" (p.306).

"Seu estômago doía. Colocou três pastilhas de antiácido na boca. Ele precisava ver o corpo de Getúlio" (p.327).

"Seu estômago ardia"(p.332).

"O estômago de Mattos doía"(p.335).

Até o momento em que, depois de ignorar os conselhos médicos deixando-se absorver totalmente em seu trânsito voluntário e atento, estimulado pela leitura das pistas colhidas em suas várias "diligências", ensimesmado em suas conjecturas, redundando em enganos, retornando sempre à estaca zero, ou "ver" o corpo do presidente suicida, chega a um estado literalmente terminal (duodeno perfurado pela úlcera) onde, finalmente, "o estômago não doía. Nem mesmo azia sentia"(p.341): aí o canto do cisne se faz audível.

É o momento em que, com a vitrola tocando a todo volume a ópera *Elixir do Amor*, é perfurado pela bala fatal do revólver do assassino responsável pelo crime que abre o romance. Vale dizer, se não morresse pela úlcera ou por intermédio de Chicão, havia ainda uma outra bala na agulha (encomendada pelo senador Vitor Freitas visando abafar um outro homicídio que também encomendara) pronta para "fazer o serviço", tirá-lo de cena.

Mas Mattos, ainda que facilmente reconhecível por toda essa redundância, possui contornos outros que delineiam ainda mais sua "imagem". Embora reincida, como vimos, na mesma caracterização, não se exhibe apenas como o comissário Pádua que "tinha o cacoete de contrair repetidamente os volumosos músculos dos braços sempre que ficava nervoso" (conferir pp. 57, 64, 184, 197).

Ou, se se quiser, como o investigador Rosalvo, com seus *slangs*: "Aí é que está o busílis" (conferir pp.19, 45, 79), ou aforismos: "O corcunda é que sabe como se deita"(p.32). Nisso Rosalvo lembra Elias, também investigador policial, criação literária de José Cardoso Pires, em *Balada da Praia dos Cães*. Em ambos, os aforismos surgem para responder e justificar "todas as coisas, como se fosse um discurso pronto para todos os grandes problemas e mistérios"¹⁷.

Podemos dizer que o comissário Mattos é uma criação literária suficientemente complexa e contraditória. Ele surge através de um processo híbrido de criação: "por el método subjetivo de introducirse en los pensamientos y las emociones del personaje" associado ao "método objetivo o dramático a través de la aparición, la conducta, el lenguaje y las acciones del personaje"¹⁸.

De um lado temos uma figura erudita, sensível, amante da ópera, do cinema, leitor de clássicos e da enciclopédia britânica, enfim, um *gentleman*: ("Levantou-se quando Alice

¹⁷ RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Balada da Praia dos Cães: um baú de sobrantes*. In: *Anuário de Literatura*, nº 1, Florianópolis, UFSC, 1993, p.123.

¹⁸ Idem, p.41.

chegou e puxou a cadeira para que ela se sentasse (...), pegou o isqueiro e acendeu o cigarro dela"(p.49).

Embora não tivesse a obrigação de fazê-lo, ele aparece dando injeções nos presos com doenças venéreas ou atrasando seus compromissos para empurrar sozinho, no meio do trânsito, um Citroën preto enguiçado, exemplos, entre tantos, de sua luta constante pela cidadania. Isso contrasta com sua "rudeza":

A dureza na voz do comissário e a mancha de infiltração de água que acabara de ver no teto fizeram-na sentir uma súbita ansiedade(p.113)

Então ele conserva também aquela indelicadeza típica do detetive Sam Spade, de Dashiell Hammett, tanto para com as mulheres, quanto para com os banqueiros do "jogo do bicho".

Quando lemos: "(...) bateu com a cabeça duas vezes na parede, enquanto praguejava"(p.62) ou "irritado, eu o agredi com um pontapé" (nos glúteos)" (p.77), percebemos tratar-se de uma personagem completamente imprevisível o que lhe dá, vale dizer, contornos mais definidos. Deste modo, sua imagem vai se fixando através da apresentação progressiva dos seus traumas, hesitações, obsessões e ambigüidades.

Como no caso de Getúlio Vargas, a visão que outros personagens possuem dele mais não faz que corroborar esses caracteres. Para o Comissário Pádua, ele "errou de profissão"(p.11), é uma "coisa rara"(p.57). Coisa rara também para Rosalvo:

"Estava certo de que Mattos não regulava bem; as caretas que fazia (...) aquela coisa de sair desarmado nas diligências e, principalmente a mania de não levar grana do bicho - porra, o cara andava de lotação, nem automóvel tinha e deprezava o levado (suborno) dos banqueiros!(p.45)."

Vale lembrar que Sam Spade também nunca carregou um revólver; ademais de ser idealista e honesto. Para os banqueiros do jogo do bicho (Ilídio, Aniceto Moscoso, Eusébio de Andrade) "a honestidade do comissário era considerada (...) como uma verdadeira manifestação de orgulho e demência"(p.12). De alguma forma, ele se parece com Tristão, personagem da ópera de Wagner. Aliás, a história de Tristão e Isolda resume a história dos desafetos e da impossibilidade amorosa de Mattos e Alice. Nas palavras de Mattos:

"Como diria um wagneriano, o patético da história é que a honra de Tristão impede que o amor dos dois se realize"(p.113).

Segundo Alice, Mattos não passava de um desconhecido de identidade problemática:

"No início(...) acreditava que a consciência que seu namorado tinha da própria pobreza e um orgulho exacerbado causavam todos os problemas. Depois, concordando com a opinião da mãe, passou a acreditar que o rapaz sofria de alguma morbidez psíquica"(p.113).

E talvez, resumindo a falta de cuidado com a própria condição física: "masoquista" (p.313). Assim, mesmo considerado do exterior pelo olhar intrigado dos seus "contemporâneos", sublinha-se a caracterização dos motivos "espirituais" do comissário. Mas há uma passagem em que essa espécie de "Prometeu acorrentado dos trópicos", misto de indignação e mágoa vertidas em impotência e ceticismo, que trai a lei para abraçar os marginalizados, literalmente vê a si mesmo:

"Mattos e Rosalvo entraram em uma saleta onde havia dois homens elegantemente vestidos com roupas caras. Num espelho na parede o comissário viu seu rosto com a barba de um dia inteiro por fazer, a camisa amassada, a gravata torta, o terno ordinário que usava"(p.15)¹⁹.

¹⁹ Temos, em *Agosto*, outras passagens onde a personagens se vêem no espelho. No caso de Salete: "Logo ao entrar no banheiro viu seu rosto nos espelho do armário da parede. Por menor que fosse, um espelho sempre atraía seu olhar."(p.84). Ou, no caso de Getúlio Vargas: "Acabou de vestir o pijama. Evitou, deliberadamente, olhar sua imagem refletida nos dois espelhos grandes dos armários antigos que havia no quarto"(p.323). Mas o que nos interessa nessas alusões ao espelho, ademais de indicar que não só outros personagens vêem os demais como também eles vêem a si próprios, está na definição de Genette da poética barroca: "um mundo de simetrias e inversões, um universo no qual está sempre presente um jogo de reflexos entre a vigília e o sonho, o real e o imaginário, o juízo e a loucura". Ver *O universo Reversível*, em *Figuras*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p.19.

O retrato que Mattos via refletido no espelho que mostrava, de imediato, sinais de conturbação, de degradação, prospectivamente rumará para o estilhaçamento completo. *Agosto* nos passa essa idéia de fragmentação corporal: o corpo descrito em permanente desmembramento, corrosão, em sua efervescência celular.

Entre as suas compulsões está a das interpretações auto-analíticas. Julga-se "emotivo e impulsivo" (como o seu algoz ou como Macabéia, personagem de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, chorava ao ouvir *Una furtiva lágrima*) mas "acreditava ter lucidez e perspicácia para escapar das clássicas ciladas da investigação criminal, principalmente a armadilha da lógica"(p.108). Conquanto se reconhecesse "um tira honesto"(p.27) acreditava que "toda autoridade tinha de alguma forma algo de corrupto e imoral"(p.250). Contradição exposta.

As suas conturbações íntimas e involuntárias corroem-no física e moralmente. No começo o narrador diz que Mattos "teve vontade de jogar o livro na parede. Se começasse a jogar livros na parede estava realmente ruim da cabeça"(p.24). Mais adiante ficaremos sabendo que ele num acesso de raiva e dor, impotência e indignação, "bateu com a cabeça duas vezes na parede"(p. 62). Progresivo obscurecimento dos sentidos, da pura inteligência. Aliás, vale dizer, nos textos em que se privilegia uma atmosfera de tensão freqüentemente encontramos o pensamento lógico abalado.

Não obstante, está sempre tentando pôr ordem nas coisas. Nos pensamentos dos outros(p.19) e nos seus próprios

"pensamentos tumultuados"(p.124). Está invariavelmente cansado, tensionado, cercado de fantasmas, cindindo-se em múltiplos caminhos:

"Precisava achar um negro(...). Precisava encontrar o porteiro Raimundo. Precisava juntar todos os fios da meada. Precisava investigar a morte de Turco Velho(...) Precisava dar um aperto no bicheiro Ilídio. Precisava ter uma conversa com Alice. Precisava ter uma conversa com Salete. Precisava ir ao médico. Precisava..."(263).

As imagens surgem compulsivamente, se superpondo abruptamente umas nas outras. Escansão da digressão, desvio, multiplicidade, saturamento, proliferação de figuras. Tudo isso conduz ao entorpecimento do raciocínio lógico.

É como se ele fosse uma nota dissonante. Melhor, traduz essa imagem de *mal-estar*, de desarmonia e de cisão. Com efeito, "procurar entender as coisas levava-o sempre a um frustrante círculo vicioso"(p.48). Esse "frustrante círculo vicioso" alude não só a visão da História que o romance constrói como também sublinha a própria concepção de *Agosto* como uma fábula circular. Todos os seus esforços dão em nada. As palavras de Ítalo Moriconi cabem à perfeição quando diz que

o individualismo propulsor da modernidade perde seu sentido heróico. Torna-se contingência de insulamento do indivíduo

no território de seu corpo e de seus fantasmas²⁰

Com efeito, ele se reconhece confinado numa espécie de labirinto. Em cujo labirinto amalgamam-se histórias no plural ("pessoais, passionais, políticas, policiais, patéticas, heróicas, reais, fictícias"). Cada vez mais incapaz de saber "qual era o seu mundo", se sentindo mais e mais "um estranho no mundo nebuloso dele e no mundo nebuloso dos outros também"(p.313). Um labirinto onde o ventre do minotauro se insinua como sua única saída, ou derradeira entrada.

Daí que, próximo aos desenlaces que ocorrem simultâneos, as palavras de Alice parecem definir a mudanças que nele se operaram ao longo daqueles dias, um progressivo ceticismo, algo que naquele momento passou a faltar-lhe como a

"crença no ser humano e nos direitos do indivíduo, como também a confiança de que será encontrada plenamente a forma de atingir a sensibilidade do homem de hoje..."(p.276).

Mais uma vez, a imagem do comissário, melhor, as alterações ou catarses em sua personalidade combinam com essa atmosfera preta de desalento, de desencanto, da desesperança que renunciaram, segundo *Agosto*, os últimos dias de Getúlio Vargas. Assim, eles parecem tradução da sensibilidade (quase não mais) moderna à medida que

²⁰ MORICONI, Italo. *Tentando captar o homem-ilha*. In: Revista Matraca, v.VII, nº2/3, Rio de Janeiro, UERJ, maio/dez, 1987, p.22-23

padecem os efeitos desse "turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia"²¹.

2.3.3 Outras homologias.

Gosto de trazer para o mundo real pessoas inventadas.

Rubem Fonseca, *A Grande Arte*.

Em *Agosto* temos personagens tomadas diretamente da vida real e personagens inspiradas em caracteres psicológicos de pessoas reais aliadas a caracteres outros decorrentes de uma certa livre associação projetiva. Assim, o "virtual" Mattos faz contraponto com o real Vargas. Mas temos homologias outras no que diz respeito à construção de personagens.

Começemos com Francisco Albergaria (Chicão) o procurado assassino, ex-pracinha da FEB que, como se diz, descobrira nas trincheiras da segunda grande guerra que possuía o "corpo fechado". Chicão parece um virtual reflexo de Gregório Fortunato. A própria trama se encarrega de reforçar tal confusão que, igualmente, traduz o intexto do vivido ao inventado. Tal confusão cumpre a função de levar

²¹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988, pp 15 e 18. Podemos dizer que *Agosto* corteja a lógica da poética do *pós-modernismo* que se exhibe pelo e/e, e não pelo ou/ou - o que reitera a questão da dissolução das oposições absolutas - como nos lembra Linda Hutcheon. Ver op.cit, 74.

detetive e leitor ao engano. Dito de outra maneira: esses desvios trabalham também como parte do adiamento do desenlace, servem para alimentar suspeitas, enfim, nutrir uma espera.

Primeiro temos como indício um "anel largo de ouro"(p.17) com a letra "F" gravada na sua parte interna (p.28). Depois, um exame feito com os pêlos encontrados no banheiro junto com o anel revela que estes pertenciam a um negro, "um negro de dedos grossos"(p.99). Mais adiante, "uma foto na primeira página da Tribuna da Imprensa" (fig.1). Aí, Mattos

"com o anel na mão, voltou a olhar para a foto do jornal, para o que realmente lhe interessava, o dedo anular da mão esquerda de Gregório, onde se via um anel parecido com aquele que segurava naquele instante (p.109).

Isso justificava a "excitação venatória que estava sentindo, que resultava tanto da eventual descoberta e contingente captura do autor do crime, quanto da identidade do suspeito"(p.110). Excitação que o leva à Base da Aeronáutica alcunhada de "República do Galeão", onde Gregório se encontrava detido e aí descobre, ao ver que o anjo negro estava com

"um anel de ouro parecido com o que (...) tinha no bolso, um pouco mais largo, sem nenhuma inscrição na parte interior"(p.253)

que havia caído nas armadilhas da lógica e que tinha "um milhão de suspeitos"²². As similitudes encontradas na leitura das pistas já não mais leva à verdade: menos a forma do saber do que a ocasião do erro. Tempo privilegiado do *trompe l'oeil*, tempo dos sentidos enganadores, da realidade virtual.

A luz da investigação, Chicão encarna a supressão dos vestígios do indivíduo no seio da urbe. Enquanto Mattos equivocadamente buscava incriminar Gregório, Chicão permanecia oculto. Como veremos adiante, isso trabalha de acordo com certas "convenções" do gênero policial. Ele foi o responsável pelos crimes do Edifício Deauville, entre outros, inclusive o de Mattos e de sua namorada Salete.

Vale notar que, no caso do assassinato de Mattos, mais uma vez "a morte se consumou" bem acima do solo, revisitando o oitavo andar. Mais um crime que, em *Agosto*, permanecerá em suspensão, "eterno retorno do mesmo" - uma fábula circular.

Francisco Albergaria, vulgo Chicão, surge como o outro "negro alto e forte" com "nariz fino de branco" sugerindo, com relação a Gregório Fortunato, a imagem do duplo. Fica-se sabendo que ele assassinou o industrial Paulo Gomes Aguiar, do qual se fala muito pouco ("um homem de cerca de trinta anos, grande, musculoso, magro") à pedido do sócio Paulo Lomagnò, amante de Luciana Gomes de Aguiar, esposa da vítima. Isso vem confirmar, no plano do romance, a tese de Rosalvo, auxiliar de Mattos, para o qual só se mata por sexo

²² A citação não aparece em *Agosto*, mas na adaptação cinematográfica da obra homônima produzida (e já reprisada) pela Rede Globo.

ou por dinheiro, ou por ambas as coisas. Esse parece ser o busílis.

O misterioso assassino Francisco Albergaria, ademais de simbolizar uma multiplicidade de crimes que permanecem impunes, aparece em Agosto, como uma personagem fugida de uma foto. Reverberações do real no plano imaginário do texto.

De modo geral, podemos dizer que, sejam personagens reais, sejam criações literárias, nenhuma delas apresenta a consciência muito tranqüila. Todas as personagens ou levam vida "dupla", aparentando o que não são, ou mostram-se cindidos, tensionados: atormentadas vítimas das circunstâncias. Além de Mattos, o caso mais extremo é o de sua ex-namorada Alice, esposa do "vilão" Pedro Lomagno.

Alice surge mais para ilustrar sintomas de ("loucura circular", "loucura de formas alteradas", "psicose intermitente", "vesânia típica circular") "psicose maníaco-depressiva". Uma pérola irregular que, nas elipses de seus males, na circularidade de suas depressões, manias, combina com essa fábula circular. Como nos diz seu médico particular:

"Quando está na fase maníaca ela tem uma necessidade irreprimível de movimento. É irônica, mordaz mesmo. Tem idéias delirantes com associações muito rápidas. Escreve compulsivamente páginas e páginas no seu diário (...). Na fase depressiva, fica muito apática, uma vez chegou ao estupor (...) tem ilusões (concepções persecutórias,

transitórias e epifenomênicas) nos momentos mais agudos dos surtos (...)"(p.190).

Assim como em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, em Rubem Fonseca também encontramos o mistério em suspensão. Há algo que não passa por um processo de revelação, permanece oculto. No caso de Eco, temos o virtual volume dois da *Poética* de Aristóteles. No caso de Rubem Fonseca, o misterioso diário de Alice que se reduz à cinzas sem que o leitor tenha conhecimento do seu conteúdo.

Isso lembra *A Carta Roubada*, de Edgar Allan Poe, ou ainda, o vídeo roubado de *A grande Arte*: embora em torno desse último girem inúmeros assassinatos tampouco fica-se sabendo qual o teor de suas imagens. O leitor permanece numa espera da espera, mas Godot não se revela.

Nos casos de Mattos e Chicão onde podemos constatar a construção de personagens a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo ou ponto de partida²³, também se inclui o senador Vitor Freitas. Nesse caso, a própria coincidência de nomes mostra uma relação entre o Vitor Freitas de Agosto e o finado senador Vitorino Freire. Esse jogo com as palavras, melhor, com as iniciais das palavras configura um dos "gestos de ordenamento formal" ressurgentes na obra de Rubem Fonseca²⁴.

²³ CANDIDO, Antonio et alli. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 71.

²⁴ Podemos citar, entre outros casos, na obra mais aclamada pela crítica - *A Grande Arte*. Como diz o narrador que se identifica com

A personagem Vitor Freitas, encarna o cinismo, a luxúria, a mais perfeita tradução de um político da "Nova Roma": "O desejo sexual se misturava com sonhos ambiciosos de conquista de um poder ainda maior"(p.244). Através dele sublinha-se o clichê de que a política é a grande arte de "usar as palavras (...) para persuadir, enganar, emocionar as pessoas"(p.155). Amplia, pois, o lugar-comum de que a política é a arte de fazer as "massas" decidirem sobre aquilo

uma das personagens "em minha vida envolvi-me em muitos casos complicados, **cheios de coincidências inacreditáveis** e mistérios sinistros indecifráveis"(p.261). Aqui, o jogo com a letra C (donde deriva a grande arte de cortar) sustentam parte da estrutura do romance: "Ele conhecia todas as técnicas do utensílio, era capaz de executar as manobras mais difíceis - a inquantata, a passata sotto - com inigualável habilidade, mas usava-o para escrever a letra P..."(p.9) E mais adiante: "Cuidadosamente traçou no rosto dela a letra P, que no alfabeto dos antigos semitas significa "boca" (p.10). Ou então: "Entre os livros que trouxera estavam vários clássicos. O *Trattato di scienza d'arma*, do grande teórico Camillo Agrippa; o *Manual del baratero o Arte de manejar la navaja, el cutillo y la tijera de los jitanos*, de autor anônimo; *La coutellerie depuis l'origine jusqu'a nos jours, fabrication ancienne e moderne*, de Camille Page. (Camillo Agrippa, Camille Page, Camilo Fuentes, era muito Camilo numa mesma história, como descobriria mais tarde, mas **assim era a vida, cheia de coincidências sabatinescas**)- p.91). No caso de *Agosto* temos também uma letra alimentando, a partir de coincidências - livre associação projetiva - outras digressões: assim o F gravado no interior do anel deixado pelo assassino nos leva primeiro a Gregório Fortunato, depois a Vitor Freitas e por último a Francisco Albergaria. Podemos citar também a correspondência de nomes entre Mattos/Rosalvo em relação à famosa dupla Holmes/Watson.

que não entendem, mera estratégia de marketing. (Quantos reis e presidentes se fabrica(r)am segundo essa crença!)

Ele representa também as negociatas feitas com alguns industriais privilegiados (Pedro Lomagnó, Cláudio Aguiar) com empréstimos de dinheiro público em condições vantajosas, bem como a mediação da liberação fraudulenta de licenças de importação e exportação através da Centex (lembra a carteira de importação e exportação manipulada pelo Banco do Brasil, recentemente extinta, que na vida real chamava-se Cexim). Qualquer alusão ao empréstimo "em condições vantajosas" de Samuel Wainer junto ao Banco do Brasil, deferido por Vargas, não parece ser mera coincidência.

Assim, personagens fugidas de fotografias, de certas óperas, de recortes de imprensa, da livre projeção associativa, do vivido, da História, aliadas a inúmeras catálises, dão ao romance uma certa textura. À exceção de Mattos, podemos afirmar que Agosto se sustenta mais nos fatos do enredo, na ação propriamente dita, do que num mergulho na psicologia pessoal ou em uma "geografia precisa de caracteres" das personagens.

Com efeito, não é da criação de tipos mas da ambiência que retira seu poder de ênfase. Aí exhibe os ingredientes de uma visível decadência urbana, como diz Barthes, "o dilaceramento da consciência burguesa". Aqui, o passado surge camuflado (ou não) na escritura de Rubem Fonseca. Esta se torna problemática ao resgatar um lado sinistro da história brasileira repleta de acontecimentos que permanecem ainda nebulosos. De tudo o que não foi dito e que, talvez, não

possa mais ser dito²⁵. Assim, como veremos, tal passado encarnado em múltiplas vozes é sempre colocado criticamente - e não nostalgicamente - em relação ao presente.

²⁵ Por que sabemos que não podemos reconstituir completamente a história em sua complexidade, com todos os pormenores das circunstâncias que contornam qualquer *fato*. Ou seja, não há como ressuscitar a carne, fazê-la novamente carne; ressuscitar o sangue, os sons, os sentidos, sensações, a dimensão global dos fluxos e refluxos da existência humana. Quantas as regiões silenciosas, ou silenciadas? (Numa entrevista, diz Sérgio Torres: "Em setembro passado, duas pessoas foram sequestradas no Estado, revela estatística da Polícia Civil. Em outubro, 11. Em novembro, com militares nas ruas, 23. Este ano, há 14 casos oficiais de sequestro, mas (...) para cada sequestro notificado, há pelo menos um outro em que a família não avisa a polícia (*Folha de São Paulo*, 02/03/1995, p.1-11). Quantas estatísticas com dados incompletos terão produzido equívocos em trabalhos "empiricamente" esteados sobre fontes "oficiais". (Como se diz em *Bufo e Spallanzani*: "Nem todas as vítimas de roubo procuravam a polícia e as estatísticas não eram confiáveis"- p.31) Quanto não-dito, ou indizível, haverá entre o céu e a terra do já-dito e canonizado! Quantas possibilidades estarão adormecidas nas teias do provável... Acaso algum "não-dito" não poderá irromper alterando os rumos da história? Quantos "crimes perfeitos" estarão arquivados por não deixarem rastros, restos, "fontes" (há estimativas que falam em 80%). É como se para abranger a complexidade humana necessitássemos entendê-la segundo a impossibilidade da soma de todas os olhares possíveis sem alimentar qualquer esperança de emoldurar-lhe em toda sua heterogeneidade. (Daí a pertinência dos estudos que surgiram e surgem ao longo das linhas da *microstória*: microcosmos em torno do quais o pesquisador generaliza e concentra). Isso tudo sublinha que toda história é parcial, porque plural. Os textos com valor "literário" não fogem a essa lógica. Vale dizer, romances como *Agosto* nos demonstram que pelo cruzamento de múltiplas vozes, pela colagem de

2.4 A organização temporal da narrativa

"A um aceno de nossa vontade e os instantes voam".

Santo Agostinho, Confissões.

Em *Agosto*, o fluir do tempo parece acompanhar o *continuum cronológico*. A expressão do tempo vai se configurando em torno do foco estruturante que é o locutor. Aqui, nos defrontamos com um tipo de narração dos mais utilizados, a saber, a narração ulterior²⁶. O emprego do tempo pretérito ("ao amanhecer daquele 1º de agosto (...) colocou dois comprimidos de antiácido na boca") basta para defini-lo como tal.

Ademais, o simples fato de manipular acontecimentos históricos, dados, já evidencia uma anterioridade da história em relação à narração. Isso traduz que o narrador já conhece de antemão o conjunto (ou parte dele) dos eventos que narra. Mas ante esse universo dado, sem expectativas, justapõe-se o enigma, o suspense, que sustentam as tramas paralelas. O que

vários pontos de vista diferentes se pode participar de/ problematizar leituras outras do passado.

²⁶ No que tange ao ponto de vista temporal, Genette distingue quatro tipos de narração: *ulterior*: (posição clássica da narrativa no passado), *anterior* (narrativa predictiva, geralmente no futuro), *simultânea* (narrativa no presente contemporânea da ação) e *intercalada* (entre os momentos da ação). Ver op. cit. p. 216.

lhe permite dosar as informações ao leitor, alimentar uma espera.

A questão da duração, em *Agosto*, é da maior relevância. Há uma efetiva ênfase na sucessão temporal. Traz constantemente marcas de duração e de divisão. Aqui, a sucessão temporal parece corresponder a uma certa gradação de intensidade. Os números dos capítulos coincidem com os dias evocados, por exemplo, reserva-se o capítulo quinto para o atentado da rua Toneleros, contra Carlos Lacerda e o capítulo vigésimo quarto para a suicídio de Vargas. Assim vai se demarcando a passagem dos vinte e seis dias do mês de agosto de 1954 ou, mais precisamente, da madrugada do dia primeiro ao amanhecer do dia vinte e seis:

"Era uma da madrugada e o prédio estava em silêncio (p.7). "Ao amanhecer daquele 1º de agosto de 1954 (...) Às onze horas olhou para o relógio, ansioso para que passassem logo os sessenta minutos que faltavam para encerrar o plantão"(p.10-14)

Diga a mulher da vítima que quero vê-la na segunda feira. No distrito. (...) Segunda-feira é amanhã [dia 2]"(p.16).

E assim por diante. Mas a sucessão dos dias, horas, minutos, às vezes, se encontra abalada. Há algumas passagens onde recuos temporais (ou analepses que, no caso, podem ser chamadas de explicativas) aparecem na narrativa problematizando essa noção de continuidade, mostrando que aqui a manipulação da temporalidade permite extrapolar os

"nexos lógicos" da representação. Noutras palavras, há toda uma série de interferências e de jogo temporal, o que impossibilita ou problematiza a simultaneidade entre o tempo da história e o tempo da narração.

Dentre as modificações no regime temporal da narrativa, a título de ilustração, citamos os casos de Gregório Fortunato e de Alzira Vargas, casos em que o "presente" do passado oscila indo ao passado do passado. No *flashback* de Fortunato a retrospectiva cumpre a função de auxiliar na criação de um quadro mental de época, sobretudo no aspecto político. Talvez, como forma de compensar todo o enxugamento do início *in medias res*.

Embora suscinto, esse recuo surge menos como um devaneio disperso no passado (cujo alcance vai de fevereiro a julho do mesmo ano) do que traça um nexo causal do presente em que vive com aquele ano que "começara mal" o que serve para justificar, no intróito instigante, os alquebramentos de Getúlio Vargas.

Do mesmo modo, no caso de Alzira Vargas, as lembranças do passado surgem mais para contrastar com as mudanças que afetaram a personalidade do pai, para emoldurar-lhe o progressivo encurralamento: de "um protagonista de grandes feitos" a um "fantasma". Mas o caso de Alzira é mais complexo pois nessa imersão no tempo perdido ela reencontra também os odores do passado.

Assim como em Proust, um "biscoito amolecido no chá tornou-se um dos refúgios onde as horas mortas - mortas para a inteligência - ocultar-se-iam"²⁷, Alzira, numa de suas raras

aparuições, sentiu estremecer no fundo de si mesma, impressões do passado:

"Essas reminiscências vinham, às vezes, misturadas com o doce aroma dos charutos que o pai fumava"(p.304).

De qualquer forma, embora sejam visões passageiras anteriores ao presente da ação, podemos afirmar que ambos os casos se voltam para instituir um mecanismo de explicação do passado em torno de uma personagem relevante, no caso, a vida pregressa de Getúlio Vargas.

Ou seja, tais recuos mais não fazem que suprir lacunas, conferir mais coerência interna à intriga. Numa palavra, visam recuperar fatos necessários à compreensão, em termos funcionais, da dinâmica da ação. Isso implica numa disposição cronológica da história afetada por anacronias. Estas possibilitam as oscilações entre um tempo predominantemente cronológico, linear e a súbita passagem para um tempo relativo, psicológico, flutuante na interioridade das personagens.

Embora haja o predomínio da ordem temporal diegética, vale salientar, volta e meia o leitor se defronta com essas oscilações. Os passados particulares das personagens emergem num presente situado no passado em relação ao presente da enunciação²⁸. Daí que a ordem temporal instituída

²⁷ PROUST, Marcel. *Contre Saint-beuve*. São Paulo, Iluminuras, 1988, p.40.

²⁸ Com Genette podemos dizer que, em *Agosto*, o "significado romanesco" (momento da narração) aponta para 1954 mas o "referente

no discurso diverge da cronologia da história. São momentos de suspensão do "tempo da história" em favor do "tempo do discurso" - uma pausa.

São alterações na ordem temporal diegética que, ademais de contextualizar, preencher lacunas, ou dar coerência ao relato, funcionam também como desvios estratégicos, digressões mesmo que produzem o efeito de retardamento do processo de revelação ritual da identidade do assassino ou de outras informações importantes, enfim, do desenlace.

É a vivência da uma temporalidade alucinada, sincopada que se desprende de todos esses cortes, saltos, recuos, adiantamentos. Há, com efeito, a tentativa de "apreender" as coisas da vida não em sequência mas concomitantemente. Por outras palavras, interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos, e atinar-lhes as interrelações em um corte temporal²⁹.

Essas oscilações temporais entre presente e passado, as mudanças de cena e de perspectiva, mostram que a função da narrativa, além de intercambiar um tempo num outro, como quer Metz, também possui a função de intercambiar, de superpor um espaço num outro espaço.

Em tais articulações, a superposição transforma o texto num "mosaico de citações", figuras. Nele se permite o revezamento de personagens oriundos de diferentes "classes"

histórico" (momento da escrita) que lhe é posterior nos diz algo como 1989 ou 1990. Op. cit. p.224.

²⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p.22.

do estamento social, inseridas numa armação espaço-temporal histórica. Dito de outro modo: a narrativa de *Agosto* ilustra como o trabalho do romancista pode participar de uma reelaboração das formas e conteúdos do passado.

Em suma, através dessas aproximações e distanciamentos, da manipulação do espaço-temporal, o autor vai mudando o tom dramático a seu bel prazer, expondo uma vasta galeria de personagens, alternando os vários pontos de vista, racionando astuciosamente as informações ao leitor. O que nos permite afirmar que *Agosto*, atesta uma vez mais a habilidade narrativa de Rubem Fonseca, seu domínio completo do ritmo, do crescendo dramático e da coesão textual.

Releituras ad nauseam

Texto que se repete, que se cita sem limites, que se plagia a si mesmo: tapete que se destece para fiar outros signos, estroma que varia ao infinito seus motivos e cujo único sentido é esse entrecruzamento, essa trama que a linguagem urde.

Severo Sarduy, *Escrito Sobre um Corpo*.

3.1 *Repetição, transtextualidade.*

Há, decerto, permeando as textualidades contemporâneas, mais particularmente, em *Agosto*, a percepção de um tempo "aparentemente tão confuso, fragmentado e indecifrável"¹. Tempo que parece indiciar, ao incidir obsessivamente sobre si mesmo, a noção de que nada se perde, nada se cria, tudo se recicla.

Agosto se gesta, precisamente, na reelaboração. Isso traduz um cortejo à apropriação e a autoapropriação. Há, com efeito, momentos em que o leitor habituado à literatura policial e, em particular, ao conjunto de textos escritos pelo autor, esse tipo de "leitor que se nutre de suspeitas"², se sentirá tomado por uma certa sensação do já visto.

No tipo de ficção que escreve Rubem Fonseca, o texto é, em si mesmo, reverberação de outros textos cujo conjunto remete basicamente ao literário. Ele constantemente se renova mas também (se) repete. A "arrivista" Salete e seu amor não correspondido lembra Lúcia MacCartney; o

¹ Op.cit. p.10.

² BORGES, Jorge Luis. *El cuento policial*. In: *Borges Oral*, Espanha, Bruguera, 1985. Isso lembra a *ficção pós-moderna* definida em *A Poética do Pós-modernismo*". Citando Douglas Crimp, Hutcheon sublinha que a ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença (...) são enfraquecidas (p.29).

advogado Mattos alude ao advogado Mandrake também "detetive" que ora aparece como personagem de um conto (1979), ora de um romance, no caso, *A Grande Arte*: em ambos, as paixões e obsessões os impedem de raciocinar com clareza. Mas, como não se pode deixar de notar, Mattos é, sobretudo, um *remake* do detetive Guedes, de *Bufo e Spallanzani*.

Aliás, em *Bufo e Spallanzani* (texto em que o presente do escritor coincide com o tempo da enunciação, da escrita, texto que retrata passo a passo os percalços da produção do romance que escreve e que se funde com *sua* própria realidade, vale dizer, um livro dentro de um livro) há uma passagem que lembra o arbitrário jogo surreal do *cadavre exquis*³.

Como diz Spallanzani:

Apanhei na minha estante, aleatoriamente,
alguns livros de escritores universalmente

³ Como diz Hugnet: "Os sentais cinco alrededor de una mesa. Ocultándose a los demás, cada uno de vosotros anota en una hoja el sustantivo que deve servir de sujeto a una frase. Pasáis esa hoja, doblada, de manera que disimule la escritura, a vuestro vecino de la izquierda, al mismo tiempo que recibís de vuestro vecino de la derecha la hoja que ha preparado del mismo modo... Aplicáis un adjetivo al sustantivo que ignoráis... A continuación procedéis igual con el verbo, luego con el sustantivo que deve servirle de complemento directo, etc. El ejemplo, convertido en clásico, y que dió su nombre al juego, dice en la primera frase obtenida de esa manera: *el cadáver exquisito beberá vino nuevo*". *Apud* ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofia del Surrealismo*. Barcelona, Barral, 1974, p.124.

famosos e li as frases iniciais de cada um (p.258).

Após citar várias aberturas, encerra dando a palavra a Borroughs:

Por coincidência até que estas frases fazem certo sentido, o que comprova a teoria (se ainda não existe estou inventando-a nesse instante) de que palavras juntas, seja de que maneira for, sempre têm um certo nexó (p.259).

Isso remete àquela noção *surrealista* de que a inspiração sucede à criação, o que não deixa de alfinetar a noção de escritor como um gênio misterioso. Aqui *Agosto* cabe à perfeição: o escritor trabalha, arquiteta, planeja o texto. Mas o que consideramos mais interessante nessa arbitrariedade toda, nesses encontros fortuitos, é a possibilidade de extrair algum sentido do puro acaso, do aleatório.

Como veremos adiante, isso nos leva a perguntar se a *collage*, ou se se preferir, a *montagem* não redefine a própria *ficção*. Equivale dizer: toda *ficção* é uma "pérola irregular", rugosa. Na rugosidade da pérola, na textura da palavra que articula: os (d)efeitos do real.

Mas agora o que nos interessa são as citações, esse "mecanismo impulsional" que abarca, envolve, apropria o discurso do outro. No caso supra-citado de *Bufo e Spallanzani*, que surge para demonstrar que "nenhum livro jamais deixou de ser lido por lhe faltar uma abertura

instigante" há inclusive, uma nota de rodapé que não só indica a bibliografia como também justifica as escolhas⁴.

Talvez o caso mais interessante de apropriação, dada a sua reflexiva complexidade, apareça em *O Romance Negro*, de 1992. Se, por um lado, o conto revela um conhecimento do conhecimento do romance policial (vários escritores num congresso sobre literatura policial discorrem sobre distintas "escolas" do gênero), por outro lado, a apropriação ultrapassa os limites do discurso alheio.

Aqui, vale dizer, a apropriação se estende literalmente ao corpo do outro, de sua imagem, de seu *status quo*. Isso se cristaliza no momento em que o desconhecido escritor Landers assassina e assume a identidade do renomado escritor Winner e só depois virá a saber (ironias do destino, cíclico retorno ao mesmo) que este era seu irmão gêmeo. É o que se pode chamar de a aglutinação do duplo, um procedimento tomado de empréstimo aos "mecanismos" do sonho.

⁴ Leia-se: "Livros e autores pela ordem dos parágrafos: *Vitória*, Conrad; *Recordações da Casa dos Mortos*, Dostoievski; *Orgulho e Preconceito*, Austen; *Almas Mortas*, Gogol; *Luz em Agosto*, Faulkner; *O Estrangeiro*, Camus; *O Leopardo*, Lampedusa; *Morte a Crédito*, Celline; *Consciência de Zeno*, Svevo; *Guerra e Paz*, Tolstoi; *O Caminho de Swann*, Proust; *Earthly Powers*, Burgess. São todos estrangeiros e mortos (com excessão de Burgess). Alguns não são autores de minha predileção. Não estão incluídos autores de língua portuguesa de propósito, conquanto a língua portuguesa nada deva à dos autores referidos, i.e, inglesa, russa, francesa, italiana. Repito, após a preliminar da exclusão, a seleção foi aleatória, livros apanhados na estante ao acaso. Para mim não existem nem as dez, nem as cem, nem as mil obras -primas da literatura universal" (p.259).

Agosto não é, de fato, "a grande arte" do autor. Contudo, aqui se reuniu o crescente interesse por romances históricos (no caso, como veremos, uma *metaficção historiográfica*) à popularidade do romance policial resultando numa "fórmula" bem sucedida. Daí que, aliado a um certo interesse de época, ao qual se deve acrescentar sua transposição cinematográfica, ter alcançado o topo dos mais vendidos: sem contar o livro com formato de bolso, *Agosto* alcançou a décima segunda edição com uma tiragem estimada em cento e cinquenta mil exemplares.

Vale dizer, o texto ganha em "poder de ênfase" com o acontecimento histórico entremeado à *intriga*: ele é mesmo muito feliz na idéia de unir ao mistério, enquanto artifício comum ao gosto *noir*, os enigmáticos momentos derradeiros de um suicida que saiu "da vida para entrar na história"⁵.

Disparos realmente fatais ecoam em duo com disparos virtuais no plano diegético do texto. Não mais o sonho e o real. O primeiro converte-se em pesadelo e em insônia. E o

⁵ Talvez o germe de *Agosto* esteja em *Bufo e Spallanzani*: aí o narrador relata um encontro em que perguntavam por que ele *não escrevia um romance histórico*. A resposta parece justificar os heróis problemáticos que perambulam pelos textos de Rubem Fonseca: "Eu tentei explicar a ele que não gostava de heróis, dos homens e mulheres poderosos (muito menos dos homens do que das mulheres) que faziam a história. Eu não gostava nem mesmo da grande história, com H maiúsculo. Eu lia a história de um homem famoso com a maior indiferença, quando não com desprezo. Mas era capaz de ficar **embevecido ante a fotografia de um "popular anônimo"**, no meio da rua ou trepado no estribo de um velho bonde, imaginando que pessoa ele teria sido"(pp.197-198). Lembra Balzac, ou o *flâneur* João do Rio perambulando pelas ruas do Rio de Janeiro. Ver FURLAN, Stélio. *A Errância Investigante do Cronista*. (No prelo).

real se fragmenta em *flashes*, *tomadas*, fotogramas articulados com o intuito, parece, de recuperar algo perdido.

São partículas coladas que estilizam um passado transformando-o num irônico caleidoscópio de alusões históricas, literárias, filmicas... Assim, em *Agosto* recupera-se esse espaço barroco do dialogismo, da polifonia, da intrusão de um tipo de discurso no outro, da paródia, da intertextualidade - uma rede de conexões⁶.

Ademais, Rubem Fonseca se faz valer dos clichês com certa habilidade. Da temática abordada aos "cenários tipo", que muito lembram o veio *noir* da literatura policial americana aberto por Dashiell Hammet e Raymond Chandler, com alguns elementos da "série negra" francesa do pós-guerra, o que o distancia mais e mais das "narrativas policiais clássicas", pode-se dizer, vai dialogando com certas convenções da literatura policial - não sem problematizar os arquétipos do gênero.

⁶ Op. cit. pp. 68-69. Até mesmo Euclides da Cunha, como o demonstra a controvertida tese (*A Imitação dos Sentidos*) de Leopoldo Bernucci, se fez valer da apropriação de artigos de jornais para a elaboração de *Os Sertões* (que, a sua vez, serviu de base para *A Guerra do Fim do Mundo*, de Mario Vargas Llosa). Isso vem sublinhar a crença de que toda leitura é uma releitura. Vide Ezra Pound, Juó Bananieri, Jorge Luis Borges, Umberto Eco. E por aí afora. Ver: *Folha de São Paulo*, 30/06/95.

3.1.1 O busilis da questão.

A obra literária não é jamais "original", ela participa de uma rede de relações entre ela mesma e as outras obras do mesmo autor, da mesma época e do mesmo gênero.

Tzvetan Todorov. *As Estruturas Narrativas*.

Como repetia o investigador Rosalvo, personagem de *Agosto*, "só se mata por sexo ou por dinheiro". É como se dissesse, a exemplo de Brecht, "motivos para el asesinato los hay muy pocos". Aliás, para Brecht, o romance policial possui um "esquema y esgrime su fuerza en la variación". Daí que "el hecho de que una característica de la novela policiaca sea la variación de elementos más o menos fijos es incluso lo que confiere a todo el género su nivel estético"⁷.

A noção que emoldura a "literatura policial" como efetiva variação de elementos relativamente fixos parece definir o que se pode chamar de uma poética do gênero. Isso vem de encontro ao que se postula em *A Idade Neobarroca*⁸.

⁷ BRECHT, Bertold. *De la popularidad de novela policiaca*. In: LINK, Daniel. *El Juego de los Cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires, La Marca, 1992, p.31

⁸ Op. cit, pp.41-60.

Aprofundando a questão Calabrese identifica no gênero policial (entre outros) uma nova estética que denomina *estética da repetição*. Dentre as diversas acepções de repetitividade que explora, a que nos diz respeito trata de um *mecanismo estrutural de generalização de textos*, ou seja, a que fala da estrutura do produto: recursos semelhantes da história como *tema e cenários-tipo*.

Aqui, como sugere, cabe analisar a relação que se instaura entre um texto e vários textos: o texto vai sendo desnudado através da percepção entre o idêntico e o diferente. Isso o conduz a um nível da análise onde contrapõe o que chama de *a variação de um idêntico* e a *identidade dos mais diferentes*. *Agosto* está mais para o segundo caso pois não se origina de um protótipo que se vê multiplicado em situações diversas. Muito pelo contrário. Surge diferente de um original mas, vale notar, possui uma "lógica imanente" comum ao gênero.

Pela tipologia calabresiana podemos enumerar em *Agosto* repetições num *modo icônico restrito*, por exemplo, na presença de um "detetive" (como membrana sensível à *la* Philippe Marlowe, de Chandler). Num *modo temático*, pela tensão e/ou cumplicidade entre a lei e o crime organizado. E, por último, num *modo narrativo de superfície* de natureza dinâmica: as *encenações tipo* tais como a excepcionalidade de um assassinato, uma série de assassinatos, a investigação fática fundada sobre indícios, a perseguição, entre outros.

Portanto, ao transportar para o corpo do texto estruturas e figuras comuns ao gênero policial, o autor efetua mais uma recomposição do que uma transposição literal através da montagem de elementos de outros textos. Não há novidade

alguma em afirmar que o intertexto, a remissão a outros textos, é um componente decisivo das condições de sua produção. Ou melhor dizendo, um discurso (pretenda-se ele histórico ou literário) não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de um já-dito em relação ao qual ele toma posição⁹.

Aqui, não há como deixar de citar - a respeito dessa noção de que toda escritura é produto de uma leitura outra, de que todos os textos são produzidos a partir de outros textos - os conceitos de *arquitextualidade* e de *transtextualidade* propostos por Gérard Genette.

Como lembra Dosse, a definição dos tipos de "relações transtextuais" (que se lê como o que se coloca em relação manifesta ou secreta um texto com outros textos) parece ultrapassar a noção de intertextualidade introduzida por Julia Kristeva (que implica numa noção de texto como lugar de intersecção de vários discursos, como diz, um mosaico de citações, onde todo texto mais não é que a absorção e transformação de outro texto).

Ampliando a discussão, vale notar que Genette propõe diversos tipos de relações como a *arquitextualidade* que resulta de uma relação mais explícita entre um texto posterior e um texto anterior. Com isso ele ressalta a importância de se levar em conta a variação dos gêneros no interior de uma historicização desses últimos¹⁰.

⁹ KOCH, I. G. Villaça. *A intertextualidade como fator de textualidade*. In: FÁVERO, Leonor e PASCHOAL, Mara (org.). *Linguística Textual. Texto e Leitura*. São Paulo, PUC, 1985, p.40.

No afã de abrir o texto a sua historicidade podemos dizer que, ao longo de *Agosto*, aflora um conhecimento acerca dos desdobramentos da narrativa policial (ao longo de sua história). Numa palavra, temos no delito "excepcional" que inaugura o texto, na investigação e no suspense, elementos fundamentais que abrem a possibilidade de lê-lo como romance policial, construído segundo as motivações e o interesse do seu próprio presente.

¹⁰ GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*, 1979 e *Palimpsestes*, 1982. apud DOSSE, François. *História do Estruturalismo*, vol.2. *O canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. p 409. A ficção aberta à própria historicidade aparece também em *Delícias do Crime: uma história social do romance policial*, de Ernest Mandel (São Paulo, Busca Vida, 1988). Ele trabalha o romance policial como um *fenômeno* social, se se preferir, um fenômeno sócio-cultural sintomático da degenerescência civilizatória. Inclui, por conseguinte, também o que transcende a "lógica imanente" da obra e as convenções do gênero à medida em que relaciona as transformações de um determinado *modo de produção* (o capitalismo em suas distintas fases) com os desdobramentos do gênero policial ao longo de sua história.

3.2 As armadilhas da lógica.

O mesmo é possível como vivo e morto, desperto e adormecido, novo e velho. Estes, transformando-se, dão aqueles, e aqueles, por sua vez, transformando-se, dão estes.

Heráclito, 500 a.C.

De Poe al Caso Giubileo (passando por S.S Van Dine, Roland Barthes, Jorge Luis Borges, Raymond Chandler, Ernst Mandel, Tzvetan Todorov, entre outros) temos várias reflexões sobre os elementos formais e temáticos sobre os quais se esteia o *policia*. É possível desnudar *Agosto*, em seus procedimentos internos, pela confrontação com tais estudos, tipologias, tentativas, enfim, que deixam margens para a instauração do que se pode chamar uma poética do gênero.

S.S. Van Dine, em 1928, propôs várias regras que deveriam nortear os "bons" *policiais* (chamados "clássicos", isto é, segundo o *approach* holmesiano). São elementos que nos permitem pensar alguns aspectos de como *Agosto* se conforma - clichês do gênero com os quais dialoga, incorpora, contesta.

De acordo com essas regras¹¹ pode-se dizer que, em *Agosto*, a função do detetive encontra-se exercida pelo

comissário Mattos, responsável pela investigação não de um mas de vários assassinatos. Os crimes que acontecem em série deixam marcada a ausência de uma trama central, como rezava o cânone. Assim, é se constituindo sobre tramas paralelas, entre outros aspectos, que *Agosto* vai se distanciando dos "políciais clássicos".

É certo que tudo se explica de modo "racional", isto é, pela exclusão do fantástico. Que o culpado goza de certa importância, permanece oculto durante boa parte da narrativa e, num dado momento, passa a dividir a cena com os personagens principais. É certo também, que não é um criminoso profissional - nisso está plenamente concorde às regras de Van Dine.

Contudo, convém notar que, em *Agosto*, como os crimes ocorrem em série, ele vai gradativamente se aperfeiçoando nas suas "execuções": ao contrário do crime inicial, nos outros crimes que comete já não mais deixa vestígios e, inclusive, passa a exhibir requintes de crueldade (como decepar os dedos de uma vítima e jogá-los "pela janela do

¹¹ Já resumida (por Tzvetan Todorov) em oito, a saber: 1. *O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado.* 2. *O culpado não deve ser um criminoso profissional: não deve ser o detetive; deve matar por questões pessoais.* 3. *O amor não tem lugar no romance policial.* 4. *O culpado deve gozar de certa importância.* 5. *Tudo deve explicar-se de modo racional: o fantástico não é admitido.* 6. *Não há lugar para descrições ou análises psicológicas.* 7. *É preciso conformar-se à seguinte homologia quanto às informações sobre a história: autor:leitor = culpado:detetive.* 8. As demais regras visam evitar soluções banais. Ver: TODOROV, Tzvetan. *Tipologia do romance policial*. In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p.100. Vale consultar também KOTHE, Flávio. *A narrativa Trivial*. Brasília, UnB, 1994, pp. 150-156.

carro, no meio da correria de manifestantes e policiais" - p. 182).

Vale notar também que não exclui, como pede Van Dine, o suspense amoroso. Ocorre uma triangulação amorosa que envolve o "detetive" Mattos, Alice e Salete. Se por um lado a paixão amorosa nos permite um tipo de investigador menos calculista, porém mais humano, emotivo, impulsivo, de outro, introduz um tipo de suspense que resulta um tanto antagônico com a investigação do comissário na sua busca por solucionar os problemas.

Assim podemos dizer, pelas suas escolhas, que Rubem Fonseca está mais para Raymond Chandler do que para Edgar Allan Poe ou Conan Doyle. Nesse caso, cumpre verificar mais atentamente como em *Agosto* trabalham-se as questões do enigma e do mistério, do crime e do inquérito, isto é, que posição toma ante esses elementos formais e temáticos que delineiam o gênero dito *policia*l.

No *romance de mistério*, típico das narrativas policiais "clássicas", a arquitetura do texto se sustenta, mormente, em duas histórias: o crime e o inquérito¹². O leitor será levado a uma pesquisa do nexos causal, uma operação puramente intelectual como nos sugere o *approach* holmesiano. Aqui se trabalha a leitura das pistas como fragmentos de um quebra-cabeças que se juntam e permitem chegar a um processo "ritual" de identificação do assassino. Um momento

¹² Idem, p.96. Aliás, numa entrevista, Ricardo Piglia corrobora a assertiva todoroviana mas que, no caso, aplica aos contos: "Um conto sempre conta duas histórias. Uma secreta, oculta; outra explícita". *Folha de São Paulo*, 28/10/ 1994, p.5-8.

"epifânico" (de revelação) que culmina com a dissolução do enigma.

Mais não temos, portanto, que cálculos de probabilidades, a representação pura da inteligência analítica, uma arquitetura do oculto. O detetive, imune, de dentro do seu gabinete soluciona o enigma como se equacionasse matematicamente um problema em favor de sua resolução.

Esse clichê acerca da relação do detetive com a resolução do problema é completamente pervertido em *Agosto*. Há uma passagem (já citada mas que vale retomar) bastante ilustrativa de como o "tira honesto" de Rubem Fonseca subverte essa questão:

"A relação entre causa e efeito seria essencial à natureza de todos os raciocínios referentes aos fatos? pensou Mattos. De que valiam inferências resultantes de uma cadeia de suposições? Ele sabia que proposições alusivas aos fatos não podiam deixar de ser contingenciais. As conclusões a que estava chegando(...) resultavam apenas dos sentidos, das impressões daquele momento, que podiam ser falsas. Tudo podia ser falso"(47-48).

Aliás, a questão da *lógica* já foi tematizada por Rubem Fonseca em *A Grande Arte*. Como dizia o "tira" Raul, a lógica é uma

"ciência cuja finalidade seria determinar os princípios de que dependem todos os raciocínios e que podem ser aplicados para testar a validade de toda conclusão extraída de premissas".

Mas na lógica de Mattos, tal como aparece em *Agosto*, que se mostra admirador do ceticismo de Hume,

"o conhecimento da verdade e a apreensão da realidade só podiam ser alcançados duvidando-se da própria lógica e até mesmo da realidade".

Isso nos lembra o (autoconsciente) narrador de *Bufo e Spallanzani* quando diz "duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético"(p.148).

Tudo isso reitera que a lógica pode se transformar numa armadilha, afinal de contas, o "comportamento humano não é lógico e o crime é humano"¹³. Dito de outro modo: Rubem Fonseca participa da desmistificação de todo um gênero,

¹³ Ver FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*, 1994, p.29 e *Agosto*, 1990, p.109. Ainda no que diz respeito à questão da "lógica", leia-se também: "A lógica era ele (Mattos), uma aliada do policial, um instrumento crítico que, nas análises das situações controversas, permitia chegar a um conhecimento da verdade. Todavia, assim como existia uma lógica adequada à filosofia especulativa e outra à pesquisa empírica, havia uma lógica adequada à criminologia, que nada tinha a ver, porém, com premissas e deduções silogísticas à la Conan Doyle" (p.109). É possível que aí Rubem Fonseca deixe implícita a questão do acaso, entendido como uma base de independência e de liberdade no fundamento da matéria.

deixando marcada sua tendência pela implosão de um arquétipo, no caso, o investigador imune, 'aristocrático', representante do intelecto puro, livre do contágio das vastas emoções e pensamentos imperfeitos.

Em *Agosto*, portanto, o detetive não só deixa de encenar a razão pura como também exhibe-se incapaz de compreender a situação em que se encontra, de ordenar as próprias paixões: se esfumam os enlevos do intelecto coleantes às volutas de cachimbo ou charuto ante as hesitações alimentadas por um copo de leite. Em vez do *trench-coat*, um paletó de linho amarrotado. Em vez da poltrona *bergère*, um sofá-cama Drago. Em vez do conforto do gabinete, a rotina de uma delegacia de polícia. No lugar da calma campestre, a urbe desvairada. No lugar da imunidade do detetive, uma progressiva ulceração no duodeno e um fim trágico.

É pertinente lembrar que, em *Lo negro del policial*, Ricardo Piglia, diferencia os relatos da chamada série *noir* (que floresceu no período entre-guerras) dos relatos do policial clássico por um trabalho diferente com a determinação e a causalidade¹⁴. O "policial inglês", afirma, separa o crime de sua motivação social pois o delito é tratado como um problema matemático. Ao invés, na "série negra" as relações sociais não aparecem sublimadas, mas denunciadas.

Assim, os relatos da "série negra" americana, sobretudo os publicados na revista *Black Mask* - na qual se revelaram Dashiell Hammett e Raymond Chandler e que entendemos como algumas das fontes nas quais parece nutrir-se *Agosto* -, narram justamente o que se exclui e o que se censura no

¹⁴ PIGLIA, Ricardo. *Lo negro de lo policial*. In: op. cit, p.56

policia clássico. Já não mais há "mistério na causalidade". Muito pelo contrário. Há uma determinação econômica em última instância. Aqui, o detetive não decifra somente - e relativamente- os mistérios da trama, mas também vai descobrindo gradualmente, para repetir Piglia, a determinação das relações sociais. Não mais a empáfia do detetive mas a "máfia".

Temos, por conseguinte, uma sociedade que se vê, de imediato, a partir do crime. Uma sociedade que se revela, em suma, escola do crime. Ao pintar, traduzindo de maneira irônica, para não dizer cética e/ou pessimista, um afresco vivo (e uivante) da realidade brasileira atual, adquire o valor de uma advertência. Nos adverte, sobretudo, da ineficácia da ação individual na luta por uma sociedade mais justa, mais humana¹⁵.

Em *Agosto* a rugosidade dessa pérola barroca se revela não só na problematização da apreensão do real e na questão da lógica, como também aparece no fato de que a lei e a ordem deixam de ser o "bem" absoluto para se transformar em algo relativo, duvidoso.

Por exemplo, em meio à corrupção generalizada, onde se escande esse caráter ambíguo da lei e da ordem, a

¹⁵ Essa preocupação aparece primeiro em *A grande Arte*. Leia-se por exemplo: "Eu faço as minha guerras sozinho", disse Fuentes, ainda sem olhar para Nariz de Ferro. "A guerra é mais antiga que o homem (...). Esse é um assunto que eu estudei. Aqueles que tentaram lutar sozinhos se foderam. Estudei a guerra entre os animais e entre os homens, entre os selvagens, entre os gregos, entre os pagãos, entre os religiosos. Quando chega a hora da guerra, quem não tem aliados é destruído. Sempre" (p.232).

honestidade não raro é tratada com desdém. Tal qualidade se corporifica, sobretudo, no comissário Mattos que, por "existir" numa sociedade onde tudo tem seu preço, deverá ser conduzido, necessariamente, para um fim trágico.

Vimos o quanto ele é complexo. Mas é também problemático. Esse combatente individual contra o crime, um "tira honesto" como ele mesmo se define (p.27), possui muito pouco de um autoconfiante herói positivo: ele traduz a desmistificação do herói no sentido de que ele se torna um homem comum, com suas paixões, obsessões. Ele nos lembra Gregor Sansa, personagem de Kafka, à medida que as metamorfoses pelas quais passa (que preferimos *catarses*) conduzem-no a uma progressiva degradação social, psíquica, física, moral...

Mattos representa antes uma figura trágica (implica, com Brereton, uma irônica mudança de sorte e comunica uma forte impressão de vazio). Mattos opera dentro de um limite e a serviço mais que de uma instituição, de um sistema no qual nutre um profundo descrédito, mas que não minimiza a sua obstinação. Nesse sentido, ele herda também aquela visão amarga e realista do mundo que marcou o detetive Sam Spade, de Dashiell Hammett.

Esse ceticismo progressivo se mostra à medida que, volta e meia, aparece titubeante, tudo é ocasião para a dúvida: "tudo pode ser falso"; ou, "cumprira a lei, tornara o mundo melhor?". Isso nos faz pensar numa possível rejeição de um certo "heroísmo modernista" (nada a ver com premissas e deduções silogísticas à la Conan Doyle). Antes o seu trajeto vai apresentando, passo a passo, a degenerescência, a decomposição, enfim, o estilhaçamento do sujeito:

desgrenhado (auto)retrato a maximizar as virtualidades desses tempos "pós-modernos" prenhe de ressurgências barrocas.

Mattos, vulgo *Asa Branca*, alude ao *Angelus Novus*, de Paul Klee que, como quer Sevcenko, assemelha-se ao "anjo da história":

"um anjo decaído e sua rebeldia o tornou impotente para auxiliar os vencidos, mortos e humilhados. Não estando mais sintonizado com o poder, ele próprio está condenado a ser um vencido e um enxovalhado... (a) assistir paralisado, ele cuja missão precípua é agir e salvar, à destruição do mundo e à degradação de si mesmo"¹⁶.

No que tange aos motivos da incorruptibilidade, independência de caráter e errância investigante, de um lado repete Guedes, de *Bufo e Spallanzani*, de outro, nos remete ao detetive Philip Marlowe, criação literária de Raymond Chandler. Mattos traz vários elementos que nos permitem pensá-lo como um *remake* de Guedes. A título de ilustração, leia-se:

"Houve um tempo em que os tiras usavam paletó, gravata e chapéu, mas isso foi antes de Guedes entrar para a polícia. Ele possuía apenas um terno velho (...) de tão antigo

¹⁶ SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno*. In: *Pós-Modernidade*, Campinas. Ed. da Unicamp, p.48.

que entrara e saíra de moda diversas vezes".

Ou,

"Guedes era um tira honesto, tenho que reconhecer isso, e havia muitos outros tipos honestos, o que não deixa de ser uma coisa extraordinária num país em que chega a ser incalculável o número de corruptos em todos os níveis da administração pública e privada"¹⁷.

Então se pode dizer que Rubem Fonseca, em *Agosto*, se entrega a uma autoapropriação que já é na sua origem mesma uma releitura outra. Disso já estava ciente o narrador de *Bufo e Spallanzani*:

"eu enchi o meu computador com milhares de informações - tudo que ia lendo nos livros dos outros, que por sua vez haviam lido aquilo nos livros dos outros et cetera, ad nauseam"¹⁸.

Mas em Rubem Fonseca a repetição não significa pobreza de criação e de recursos expressivos. Talvez se possa justificar tais reincidências com as palavras do próprio Spallanzani:

¹⁷ FONSECA, Rubem. *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985, p. 31.

¹⁸ Idem, p. 178-179.

"Voltei para o quarto e tentei escrever Bufo e Spallanzani. Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*: Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem"¹⁹.

Esses "tiras honestos" aludem, de imediato, a Philip Marlowe. Nas palavras de Piglia, "todos están corrompidos menos Marlowe: profesional honesto, que hace bien su trabajo y no se contamina". Interessante notar que a honestidade do detetive funciona como um "órgão de percepção", uma membrana irritável que serve para indicar, com sua sensibilidade, a natureza do mundo que o rodeia. Se o detetive é honesto, conclui, será capaz de sentir a resistência das coisas²⁰.

Ora, nada nos parece definir melhor Mattos, vulgo *Asa Branca*. Cercado de *anjos negros* por todos os lados, ele traduz a própria metáfora da membrana irritável, em seus múltiplos sentidos: seja no que diz respeito à incorruptibilidade e independência de caráter como motivos indiciadores de sua personalidade em contínua tensão com

¹⁹ Idem ibidem, p.170. *Bufo e Spallanzani* põe em relevo o próprio fazer literário. Aí temos inúmeras pedras possíveis no caminho de um escritor, tais como, as coerções impostas pelos editores e o *gosto* do público para o qual escreve. É o literato que pensa o próprio afã. Aqui há uma ênfase não no tempo da história, mas no tempo mesmo da escrita - plena coincidência da prosa com a existência. Mais que um romance, temos um reflexão romanceada dos processos de produção do romance. Aí entra a questão da releitura como matriz de toda leitura. Leia-se a nota de rodapé, p.259.

²⁰ Op cit, pp. 57 e 65.

contraventores de diversos tipos, seja na ulceração inflacionária - hárpis ávidas de sua bilis negra - a corroer-lhe o duodeno.

A História desse "tira honesto" e seu progressivo encurralamento faz contraponto com um dos acontecimentos mais marcantes da história brasileira: os momentos derradeiros que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas. Ou melhor dizendo, quase todos os personagens "inventados" não só possuem seu cotidiano permeado pelos acontecimentos da época como também aludem à personagens de certo modo homólogos, oriundos dos livros de história, com os quais contracenam - jogo de reflexos, imagens invertidas.

Aqui a história não é um mero pano de fundo visando dar sabor realista ao texto: muitos dos seus protagonistas serão os mesmos que ocuparam as manchetes de jornal nos anos 50. Assim tanto Mattos quanto Vargas surgem como vítimas de "terríveis forças ocultas".

Nesse nível de relações podemos dizer que a proximidade do suicídio "real" do presidente e do assassinato "inventado" do comissário permitem que o clímax do romance ganhe em intensidade dramática. Cria-se, por conseguinte, alguma expectativa ao lado de fatos dados sem expectativa.

Eis outro elemento formal que aproxima Rubem Fonseca de Raymond Chandler, a saber, a natureza das tramas laterais. Elas se exibem na forma do que se convencionou chamar de *encaixes*, cuja função mais não é que proporcionar um "efeito de retardamento do desenlace"; bem como auxiliar no processo de manipulação da sucessão temporal. Tal procedimento transforma o texto num mosaico de pormenores

concretos, "enchimentos" úteis à restauração de um esquecimento, à produção de alguma sensação de vida.

3.3 A articulação do disperso

*"Si son les plumes qui font le plumage
c'est pas la colle qui fait le collage".*

Max Ernst

A partir de recortes, superposições, colagens, em *Agosto*, Rubem Fonseca vai articulando fragmentos de acontecimentos, vai recompondo, em partes, algo do nosso passado. Isso nos coloca ao pé da problemática já levantada por Michel Foucault, em 1971:

"Atravesando en diagonal la incertidumbre del sueño y de la espera, de la locura y de la vigilia, cabría preguntarse si la ficción no designa toda una serie de experiencias a las cuales el surrealismo había ya prestado su lenguaje"²¹.

Isso nos induz a pensar se a colagem (*collage*), em suas mais variadas manifestações (processo herdado ao *dadaísmo* e

²¹ FOUCAULT, Michel. *Distancia, Aspecto, Origen*. In: *Teoria de Conjunto*. Barcelona, Seix Barral, 1971, p.22.

amplamente utilizado no *surrealismo*, vale lembrar, procedimento que aparece primeiro com o *barroco*) não definiria, quiçá, o próprio "fazer literário", a própria performance da *ficção*: uma maneira de armar, de nomear. Daí a importância da noção que entende *ficção* menos um produto do que um procedimento. Assim, temos sob esse conceito, pode-se dizer, um mecanismo, uma *máquina* que produz percepções, visibilidades, das quais o real e a verdade se desprendem. É nesse processo de nomeação que o invisível ganha corpo, torna-se "real".

O real reduzido a um "efeito de real" desloca as certezas absolutas e transforma a verdade numa realidade virtual. Verdade que passa a surgir sempre arbitrária, dependente de um *olhar* específico que abstrai um sentido a partir da organização de elementos heterogêneos.

Com isso reiteramos a noção de que nenhum sentido se formula senão através do que chamamos a articulação do disperso. Nenhum sentido se gesta senão pela interrelação de fragmentos, ou detalhes dispersos num só conjunto. Ou melhor dizendo, o sentido de toda escritura só se compõe pela fragmentação²².

²² BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1980, p. 43. Leia-se também: "o gosto pelo fragmento é em mim um gosto muito antigo(...). O que aí está implicado do ponto de vista de uma ideologia ou de uma contra ideologia da forma, é que **o fragmento parte daquilo a que chamarei o entrelaçado, a dissertação, o discurso que construímos com a idéia de dar um sentido final ao que dizemos(...)** Em relação ao entrelaçado do discurso construído, o fragmento é um estraga-festas, um descontínuo, que instala uma espécie de pulverização das frases, de imagens, de pensamentos, em que nenhuma 'solidifica' definitivamente". In: *O Grão da Voz*. Lisboa, 1981, p. 206.

Poderíamos tecer uma relação entre o trabalho do "detetive", de *Agosto*, e a "arte de perambular com inteligência"²³ dos andarilhos de *L'Amour Fou*, de André Breton. Com isso queremos ressaltar a idéia de como o arbitrário e o acaso atuam na base de toda ficção e, talvez, por extensão, de todo conhecimento, em virtude da escolha dos recortes, da casualidade das pistas, dos restos que se transformam em fontes (elementos estes que definem a própria arquitetura do texto em questão). Aqui só haverá um problema se se transformar tais restos em problemas. Com efeito, "a mente ativa vê problemas onde a pessoa obtusa só vê objetos familiares"²⁴.

Para uma diferenciação entre *detalhe* e *fragmento*, ver: CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Martins Fontes, 1987, pp. 83-104.

²³ A função do *flâneur* como a "arte de perambular com inteligência" foi tomada de empréstimo a João do Rio, em *A alma encantadora das ruas*. Há, inclusive há um texto de Rubem Fonseca intitulado *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, o que revela de imediato uma releitura de João do Rio. A construção da personagem chamada Epifânio surge da fusão do andarilho João do Rio de *A alma...* e do boêmio Campos das Águas, de *Euridice*, de José Lins do Rêgo. Em *A arte de andar...* Epifânio é um ex-funcionário da companhia de águas e esgotos, como Campos das Águas, e um cronista, como João do Rio, que se faz valer da errância como forma de encontrar o ângulo mais apropriado e a distância mais propícia para descrever os fluxos e refluxos do cotidiano de uma cidade. Ele continua a tradição desses andarilhos que perambulam pela cidade para dela extrair sua "alma" que, ao que tudo indica, repousa no domínio do irracional, do extravagante, das margens.

²⁴ COPI, Irving M. *O detetive como cientista*. In. *Introdução à Lógica*. São Paulo, Mestre Jou, 392. Copi se faz valer do trabalho do detetive cuja

É o que fica claro com Breton e Giacometti, andarilhos de *L'Amour Fou*. Aí eles passeiam pelas feiras de quinilharias com um olhar acurado, bem ao gosto do *flâneur* baudelairiano. Buscam alguma coisa que lhes despertem um sentido alheio ou inacessível ao senso comum: algo inesperado à partir do qual possam liberar suas aproximações, associações.

Ou seja, embrenham-se, através de uma errância voluntária e atenta, não por isso menos aleatória, numa floresta de indícios dentre os quais selecionam os que casualmente detonam um certo fascínio, uma certa atração, um brilho.

Diz Breton:

"O primeiro desses objetos a ter-nos realmente atraído, o primeiro a exercer sobre nós a atração do *jamais visto*, foi uma semimáscara de metal" (...) cujos "antolhos, estriados segundo várias inclinações, de lamelas horizontais da mesma matéria, permitiam uma perfeita visibilidade"

A partir daí,

abordagem e técnica na investigação dos problemas ilustram, como diz, a metodologia científica.

"discutíamos sobre o significado que urge atribuir a tais achados, por mais insignificantes que possam parecer"²⁵

Assim como os andarilhos no *mercado da ladra* procuram nos restos algo que possa despertar alguma casual fantasia poética, Mattos também garimpa fragmentos nos quais pensa ver um problema, uma pista:

"Quando examinava, sem tocar nele, um sabonete com alguns fios de cabelo curto, um brilho chamou sua atenção"(p.17).

Mas essa pista não conduz à verdade (à revelação), embora seja parte dela. Como veremos, depende antes do acaso para se configurar enquanto tal.

Neles, qualquer coisa pode ser significativa. Tudo pode ser uma *fonte*, um indício - poder explosivo do detalhe casual. Assim, a leitura dos restos, das pistas em ambos os casos passa por um ato reflexivo. Mas à medida que aí não se inibem as aproximações súbitas (*um descendente bastante evoluído do elmo*, no primeiro caso; *um negro de dedos grossos*, no segundo) se deixam tomar de todos aqueles poderes associativos e interpretativos próprios ao *surrealismo*²⁶.

²⁵ BRETON, André. *O Amor Louco*. Estampa, Lisboa, 1971, p.37.

²⁶ Poder de associação que se revela nitidamente no caso do anel de ouro do assassino *F*. Este nos remete ao anel de ouro de Fortunato, passando pelo pela alusão ao anel de ouro do delegado, anel de ouro do comissário e que

alude, por sua vez, à ópera *O Anel dos Nibelungos*. São essas reverberações do "mesmo" que definem o que chamamos *livre associação projetiva*.

3.4 Uma lógica do desv(ar)io.

Em *Agosto*, a figura do "detetive" se converte numa "forma privilegiada de experiência": na sua semovência temos um fio condutor que dá um sentido (problemático, pois está em perene mutação) à complexidade da trama. Um olhar atento que se dispersa numa cidade marcada pela contradição, emoldurada pela "catástrofe e pela mudança"²⁷.

Assim como Philip Marlowe, de *El Largo Adiós*, Alberto Mattos ganha as ruas movido por suspeitas falsas. Mais que a mera busca de um culpado a investigação, em ambos os casos, vai revelando uma rede de cumplicidades entre empresários, políticos, crime organizado: em vez de provas, em vez da punição do assassino, o inquérito desencadeia novos crimes. Como no romance policial *Anjo Negro*, de Willian Irish, *Agosto* se constitui de maneira deliberada sobre uma falha da lógica²⁸. Talvez isso tenha o escopo de preservar ou prolongar o suspense. Ou melhor dizendo, esse "rastro de sangue", essas pistas falsas, essas conjecturas equivocadas são destinadas a

²⁷ Para Grunzinski, tais situações são propícias ao florescimento de um imaginário que chama *neobarroco*. Ver: GRUNZINSKI, Serge. *Do Barroco ao Neobarroco*. In: *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, Edusp, 1993, pp.75-89. A expressão "forma privilegiada de experiência" foi tomada de empréstimo a Fredric Jameson, op. cit, p. 63.

²⁸ Apud TODOROV, Tzvetan. *A verossimilhança que não se pode evitar*. In: *Literatura e Semiologia*. Rio de Janeiro, Petrópolis, 1972, p.89.

desviar a atenção do leitor ofuscando o processo de revelação.

Graças a esse desvio, que não chega a ser desonesto pois as culpabilidades desveladas também são reais, dá-se a superposição do acontecimento histórico à matéria literária. Noutras palavras, tal dispersão é fundamental pois permite que fatos e personagens históricos se enredem na intriga e, com isso, não só se amplia a multiplicidade de vozes como também se ganha em verossimilhança.

Isso se verifica, por exemplo, num dos indícios deixados pelo assassino no local do crime (um "anel de ouro" de "vinte e cinco gramas") que fará como suspeita imediata o *Anjo Negro*, chefe da guarda pessoal de Vargas. Mas não importa se ele é o culpado (desse crime) ou não. Importa é que essa suspeita que se planta logo no início serve de motivo para emoldurar uma sociedade que se exhibe marcada pela corrupção: o reiterativo "mar de lama".

Aliás a reapresentação, como uma das funções fundamentais do verossímil²⁹ é de tal forma inerente a *Agosto*, que ela mesma se vê representada pela imagem da ressonância, da reedição, da repetição. Essas repetições que ocorrem num nível estrutural que incluem palavras, gestos, coloquialismos, combinam, no nível da história, com o eterno retorno, a ciclicidade mesma da história.

29 KRISTEVA, Julia. *A produtividade dita texto*. In: *Literatura e Semiologia*. Rio de Janeiro, Vozes, 1972. p.73.

Agosto contém em germe a própria noção de história como uma fábula circular, o que nos permite perscrutar nesses "torneios repetitivos" o cerne de toda uma prática discursiva e, por conseguinte, seu nível estético: uma *estética da repetição*. Vale lembrar que o crime inicial ocorre no oitavo andar. O comissário Mattos, uma das últimas vítimas do romance, também reside no oitavo andar. Fica marcada uma homologia direta entre "detetive" e delito. Vale notar, o número oito, posto na horizontal, simboliza o infinito: eterno retorno ao ponto de partida *ad infinitum*.

Ambos passam a idéia de suspensão. O assassino, embora tendo sua identidade revelada, não paga por esse nem por nenhum dos vários outros delitos que comete, o que problematiza a própria noção de causalidade entre crime e castigo. E o comissário, em função de sua honestidade e de seu "idealismo", parece pairar acima de uma sociedade que de alguma forma sustentava a contravenção:

"Periodicamente, algum centro de apuração do jogo (do bicho), conhecido como "fortaleza", era invadido pela polícia, provocando sempre a mesma manchete: Polícia Estoura Fortaleza do Bicho. Era uma forma de satisfazer alguns ralos segmentos da opinião pública; a maioria da população praticava ostensivamente essa modalidade de contravenção". (p.12)

Mas há outras situações que também permanecem "suspensas". Que segredos insondáveis continha o diário que Alice escrevia compulsivamente? O que acontece ao conteúdo do cofre alugado num banco por Magalhães, antes de fugir

para o Uruguai, em nome de Salete, depois que ela se torna mais uma vítima do famigerado assassino?

Com efeito, importa pouco se há um terceiro segredo irrevelado da Virgem, na crença católica; um segundo volume da *Poética* de Aristóteles, em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco; uma *carta roubada*, em Poe ou um vídeo-cassete também contendo informações sigilosas, em *A Grande Arte*; ou ainda um diário queimado, assassinatos no oitavo andar insolucionados, em *Agosto*. Importa mesmo é a permanência de um mistério suspenso. Uma zona silenciosa e escura, indecifrável, suscitando conjecturas como forma de sedução.

Há, decerto, uma "lógica" da criação literária no plano narrativo de *Agosto*. Podemos dizer que, como em toda narrativa policial, sua trama (embora repletas de desvios, o que problematiza toda noção de continuidade) não se diferencia da inclinação comum das tramas literárias ou, de modo mais geral, de toda intriga que se caracteriza pela resolução de uma multiplicidade na direção de uma unidade primária, o que não se dá sem o retorno a algum ponto de partida³⁰. Uma lógica do desvio que descansa na palingênese: desvio necessário para que a curvatura da linha do texto se torne uma reta fechada.

Aqui não há como deixar de lembrar o *código de enigmas* proposto em *S/Z*³¹. Tal código, para Barthes, pode ser

³⁰ JAMESON, Fredric. *Sobre Raymond Chandler*. In. Op. cit. p.74. E, se em toda obra literária há esse "desvelamento", essa "revelação" contida, administrada, então o gênero policial, com suas investigações e mistérios, como quer Marcelo Coelho, talvez seja o gênero "literário" por excelência. In: *Folha de São Paulo*, 28/10/1994, p.5-8.

aplicado indistintamente a todo relato, como bem ilustra *Agosto* - texto que parece se estruturar, passo a passo, ao longo de seus hermeneutemas. Nesse caso, parece haver menos confronto, tomada de posição, do que subordinação.

Assim, quanto ao primeiro *hermeneutema* (o que trata da *tematização*) temos, em *Agosto*, o homicida Francisco Albergária, "objeto do enigma", com aguda consciência da presença do morto sobre a cama. Como não se trata de uma só história, os lances inaugurais de Gregório Fortunato e do comissário Mattos também cabem à perfeição.

No segundo hermeneutema (ou *morfema*), que assinala de mil formas que há enigma, temos as inúmeras pistas deixadas pelo assassino, entre outros elementos, tais como os que já vimos a pretexto dos *indícios*. Depois o enigma se configura, através da coleta e leitura (com ajuda do Gabinete de Exames Periciais e do Instituto Médico Legal) de determinadas pistas.

³¹ Leia-se: "Ya están revelados todos los enigmas, la gran frase hermenéutica está clausurada. Ahora se conocen los morfemas (o los "hermeneutemas") de esta gran frase hermenéutica, de este *período* de verdad (en el sentido retórico). Son; 1) la *tematización*, o marca enfática del sujeto que será el objeto del enigma; el *planteamiento*, índice metalingüístico que, al señalar de mil formas variadas que hay enigma, designa al género hermenéutico (o enigmático); 3) la *formulación* del enigma; 4) la *promesa de respuesta*; 5) el *engaño*; 6) el *equivoco*, o la doble interpretación, mezcla en una sola enunciación, de un engaño y una verdad; 7) el *bloqueo*, constatación de la insolubilidad del enigma; 8) la *respuesta suspendida* (luego de haber sido apuntada); 9) la *respuesta parcial*, que consiste en enunciar solamente uno de los rasgos cuya soma formará la identificación completa de la verdad; 10) la *revelación*, el desciframiento y la pronunciación de una palabra irreversible. BARTHES, Roland. *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980.

Restos nos quais o "detetive" vê um problema. Alguns óbvios, outros obtusos.

A promessa de resposta aos poucos vai se configurando "na cabeça cheia de problemas" do "detetive" Mattos até a tal da "excitação venatória que (...) resultava tanto da eventual descoberta e captura do autor do crime, quanto da identidade do suspeito"(p.110). Sabe-se que nesse momento o "detetive" Mattos, se descobrirá enredado nas armadilhas da lógica. Desolado em face da multiplicidade de possibilidades - "um milhão de suspeitos".

A resposta ficará em suspensão, outros crimes deverão ser também investigados... Até que a única testemunha ocular aparece em cena, possibilitando um retrato falado do provável assassino. Mas é uma resposta parcial, pois esse passo, como pede Barthes, depende de mais traços cuja soma formará a identificação completa da verdade.

Assim, com uma boa dose de casualidade, se revela a identidade do mesmo (Alice, numa visita ao ex-namorado Mattos, identifica no "retrato falado", um ex-funcionário de seu marido). O que conduzirá o detetive ao assassino e/ou mais precisamente, o assassino ao detetive fazendo-o uma outra vítima.

Como é comum às formas romanescas, o ponto culminante do movimento inaugural, em *Agosto*, aparece próximo ao desenlace. O seu clímax, além de melodramático, muito pouco possui de inesperado. Aliás, em *Bufo e Spallanzani*, texto que reflete conscientemente sobre sua própria condição de ficção, sublinhando a figura do autor (que se confunde com o narrador e este com o personagem

principal) e o ato mesmo do "fazer literário", Rubem Fonseca nos diz que:

"Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. Se isto fosse um romance não fugiria a regra e teria também um fim pífilo. Todo romance termina fracamente (V. Forster) porque a trama exige uma conclusão"(p.257).

Em *Agosto*, o desenlace alude à *moira* dos gregos antigos à medida que passa uma certa idéia de destino do qual não se pode escapar: "Estava escrito que eu ia morrer no dia em que nasci"(p.195). De um lado, Getúlio sai da vida para entrar na história. E, de outro, se narra o momento em que o assassino se defronta com o "detetive" e termina por liquidá-lo antes que sua úlcera perfurada o fizesse. O perambular atento pelas ruas do Rio de Janeiro finda numa "rua sem saída". O foco produtor de sentido se esfacela, descentra.

Tendo sido eliminado o seu *móvil* resta ao narrador, arranjar um bode expiatório para vingar-lhe a morte. Pouco importa se o punido é realmente culpado (como no caso do "bicheiro" Ilídio) basta que tenha alguns motivos. Sabe-se que castigar de uma ou outra maneira algum criminoso faz parte das "regras" do jogo do romance policial.

Então, eliminado seu suporte, a narração de *Agosto* finda como o faziam os trágicos gregos, possibilitando ao leitor uma espécie de "alívio catártico". Depois da intempestiva catástrofe temos uma relativa bonança. Depois das emoções (in)tensas do *pathos* temos um final sereno, "ameno"; uma

reordenação de fatos e personagens onde parece abolir-se as ansiedades e as emoções suscitadas. Mas tal descontração fica relativizada, ambígua.

"O movimento do comércio foi considerado muito bom... Os cinemas tiveram grande afluência de espectadores... Os mil e setecentos turistas que desembarcaram do navio *Santa Maria* disseram, entusiasmados, que o Rio merecia o título de Cidade Maravilhosa... Foi um dia ameno de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi 30,6 e a mínima 17,2. Ventos de sul a leste, moderados".

Interessante notar que momentos antes de seu assassinato, também Mattos, em meio ao "pandemônio" generalizado, "pelo rádio ouviu que a cidade voltara à calma" e que "o governo colocara doze mil soldados, centenas de tanques de guerra e outras viaturas militares em pontos estratégicos da cidade"(p.339). Pode-se dizer que aí Rubem Fonseca pincela a questão da rearticulação do poder, de suas estratégias, tais como a manipulação informação.

Isso sublinha a importância das emissões radiofônicas para o contexto da época como mecanismo formador de opinião. Talvez, o cruzamento das falas dos personagens com notícias emitidas pelo rádio sirva também para sugerir uma idéia de que as coisas estão acontecendo não em sequência, de maneira linear, mas concomitantemente. Em virtude da complexidade mesma da vida torna-se impossível a plena coincidência do discurso com o acontecimento. Afinal, contar leva tempo, não se pode narrar tudo ao mesmo tempo...

Mas, quem narra? Qual a identidade da *pessoa* do narrador? Quem será esse narrador, ausente da diegese como personagem da ação contando uma história num presente que não o que narra, mas que parece conhecer em pormenores o que narra? Talvez, embora não haja nenhuma marca explícita, seja uma das personagens.

Parece que no diário de Alice (essa criação literária que coexistia em diversos mundos, entre o vértigo psíquico e as asperezas calculadas do cotidiano; entre criações literárias outras e personagens históricos que alternam-se no plano imaginário do romance; entre a vida e a morte; entre a lucidez e os amnésicos eletrochoques no cérebro) se *escreva* a própria história de *Agosto*.

É digno de nota que o romance abrange vinte e seis dias distribuídos em vinte e seis capítulos; as datas históricas (o atentado da rua Toneleros, o suicídio de Vargas, entre outras) coincidem com o número dos capítulos.

É como se ficasse a sensação de que as obsessões, angústias, desencantos, alquebramentos, que nos dão o "tom" do romance, emanassem das páginas do diário que afoitamente escrevia - uma triste história repleta de perdas, danos e enganos. A chave para esta questão encontramos menos no plano geral do romance do que em sua transposição cinematográfica. Veja-se os instantes finais quando, em não mais que uma *tomada*, Alice reaparece escrevendo um novo diário, "silenciada" num manicômio. Nesse caso, a história é vista não só desde o crime, mas também à margem da razão, desde o outro lado do espelho.

Nesse momento de nossa reflexão vimos a possibilidade de se traçar uma relação entre essa mera constatação das coisas, entre essa visão *noir* ou cinza da história com a impotência e o desvario piromaniaco de Alice. Nesse campo de conjecturas, vale dizer, nenhum ângulo mais favorável que o de Alice para o "relatório" de tais "acontecimentos" com tantos pormenores.

Ela sempre esteve no centro das tensões: de um lado, um marido homicida, amante de uma poderosa industrial e também do assassino, de outro, um ex-namorado como o tira responsável pela investigação desse homicídio. Alice representa a "alta sociedade", sempre atenta ao mundo *cult*. Algumas respostas inconclusas, certos lapsos de memória e da memória: quantos esquecimentos (propositais, involuntários) permeiam o passado e o presente?!

Ao contrário de outra Alice, a de Lewis Carrol, ela de modo algum entra num país das maravilhas, não obstante viver na Cidade Maravilhosa. Em qualquer dos mundos, seja em sua interioridade, seja no universo de suas relações interpessoais, transpira uma visão geral das coisas como vazio e alienação.

O seu contraponto imediato com o verídico, traçando outro nexos do possível com o provável (como os que analisamos no capítulo anterior) está em Alzira Vargas. Ambas, entre tantas pessoas, vencidas pelos fatos. Daí que a obsessão do narrador da qual falávamos nos remete àquela "vesânia típica circular" de Alice. Se tais hipóteses procedem então Rubem Fonseca pode muito bem dizer, à sua vez, "Madame Bovary c'est moi".

Afora tais hipóteses o que se enfatiza, em última instância, talvez seja que a história continua, continua a continuar, não mais contínua porém complexa, repleta de esquecimentos, lapsos, cortes. Todo final inaugura um início outro. A História segue mas de algum modo deixa suas marcas, restos; fica emoldurada num tempo e num espaço onde transitam suas personagens específicas. Nem todas elas podem vivenciá-la com a mesma intensidade: enquanto umas se beneficiam com a catástrofe, outras são dilaceradas em função dos seus efeitos.

Em *Agosto*, a sociedade se revela estamentada num nítido sistema de classes, cada qual com seus usos e costumes peculiares. O *décor* tunisiano do apartamento de Vitor Freitas, a linha de automóveis, o linho irlandês e o tom *blasé* dos vestidos de Salete, as inúmeras marcas de champanhe, são alguns dos elementos que traduzem um certo segmento da sociedade na qual os indivíduos parecem estar fora ou acima da lei: uns poucos privilegiados que gozam de uma aparente imunidade. Mas essa *decadence avec elegance* regada à champagne no Rio de Janeiro que se moderniza contrasta com outro ultramiserável.

Aqui temos os filhos de certa parcela da sociedade entulhando as celas das prisões, e as mães desses filhos que moram no alto dos morros do Rio de Janeiro, de cujas casas exala o "fedor da pobreza". Caso da mãe de Salete, irmão de um presidiário. Ampliando o leque das gamas cromáticas nessa faixa do espectro social, temos "pais de santo", punguistas, agricultores, porteiros, domésticas, balconistas - todos podem servir como massa de manobra eleitoral:

"Até então, era a roubalheira em proporções nunca vistas, era a imoralidade corrompendo com uma desfaçatez incrível. O povo, levado à fome pela carestia de vida resultante em grande parte de atos do governo, era claramente, calculadamente conduzido à anarquia para dela tirarem partido"(p. 200)

É o passado que se exhibe problemático, repleto de contradições, asperezas. É um olhar que não privilegia a dimensão dos grandes vultos, dos grandes feitos, fatos, mas, sobretudo, sublinha com certa ironia os defeitos, os ardis, as zonas silenciosas e escuras, ou silenciadas daquela época precisa. Em suma, é a História que se exhibe com suas veias abertas, dilaceradas.

A figura de Salete desempenha aqui um papel significativo. Prostituinto-se, ela consegue sair da favela indo morar num apartamento luxuoso, "financiada" por um deputado. Ela simboliza toda uma sorte de "arrivistas" sociais que se beneficiam, direta ou indiretamente, com algum tipo de contravenção, no caso, o desvio do dinheiro público.

Salete é antes de mais nada o *popular* que almeja tornar-se menos *cult* do que *chic* a qualquer custo. Como se diz em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, ela se inclui entre "os milhões de semi-analfabetos (...) consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão"³².

³² FONSECA, Rubem. *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.16.

Isso não quer dizer que o *popular* seja apreendido pela ótica do *erudito* como costuma acontecer, por exemplo, na nostálgica perspectivação "senhorial" de grande parte dos textos de José Lins do Rêgo. Tais esferas surgem mais para enfatizar uma idéia de confronto: mais de fricção do que de conjugação. Com exceção do caso Rosalvo.

O "vira-casacas" Rosalvo, investigador policial à serviço de Mattos, é a mais perfeita tradução da fusão do binômio erudito/popular. Se, de um lado, ele profere palavras pouco politicamente corretas, bem próximas da oralidade cotidiana, do senso comum, reincidindo em aforismos, de outro, é deveras desconcertante quanto se põe a precisar a geografia dos caracteres de um suspeito. Leia-se:

"Cosme seria um tipo lombrosiano com estigmas físicos de criminalidade como a fronte fugidia, a proeminência dos zigomas, a agudeza do ângulo facial, o prognatismo a plagiocéfalia (..) isto quer dizer uma cabeça oblíqua e ovalar, assimétrica(...)" (p.47).

E aqui, nessa erupção de termos técnicos, científicos, nessas elocubrações dicionarescas, se revela um dos aspectos recorrentes nos textos de Rubem Fonseca. Veja-se a descrição da arte de perfurar e cortar com armas brancas, em *A grande Arte*, ou das características de um batráquio, em *Bufo e Spallanzani* ou ainda de um diamante, em *Vastas Emoções...*

Mas, vale dizer, tão somente aos primeiros a história parece ser racional. Nesse sentido, as palavras atribuídas à

Alzira Vargas nos parecem as mais contundentes. Ela exprime a típica consciência dos vencidos que toma o vivido como casualidade, vazio, absurdidade:

(...) naquele aflitivo *Agosto* de 1954, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoados de fantasmas (p.304).

Nesse sentido, Vera Lúcia Follain de Figueiredo pode muito bem acrescentar *Agosto* à lista dos livros que tratam do estilhaçamento da história. Como diz:

Hoje, quando o próprio mundo desenvolvido parece perder a crença no processo histórico (...) a ficção tece uma imagem da história latino-americana que não contempla a dimensão do futuro, sugerindo uma circularidade estéril³³,

ou, se se quiser, nas palavras de Rubem Fonseca, "um frustrante círculo vicioso". Círculo que se fecha sobre o ponto de partida no desenlace.

O desenlace, que implica o retorno à trama inicial como resposta à problemática instaurada mais não faz que criar

³³ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da Profecia ao Labirinto: Imagens da História na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro, Imago, 1994, p.34.

uma "sensação de trama" suscitando nos leitores uma sensação de acabamento³⁴. Com efeito, a estrutura do texto é marcadamente simétrica: uma vítima inaugura o enredo, outra o conclui. No entanto, o texto não se centra numa única história, não há uma trama central.

Nesse caleidoscópio de alusões várias o leitor se verá conduzido por múltiplos caminhos, terá que se habituar com a diversidade de personagens cuja articulação entre uns e outros ou é muito tênue ou não se dá sem um certo conflito. Se se quiser, aí temos uma infinidade de perspectivas a partir dos quais se permite "ler" o passado.

³⁴ Idem, p. 43. É como disse Jorge Amado numa entrevista: "Hoje retrabalho muito o texto. É necessário bulir muito as cenas. O leitor está atento. Se o escritor coloca uma marca aqui, ele exige a explicação depois." In: *Folha de São Paulo*, 25 de dezembro, 1984, p.6-4.

3.5 Tempo de Violência: *diálogos, tendências.*

"Os ecos de Cronos certamente contribuem para realçar a infâmia do nosso cotidiano".

Bóris Schnaiderman

Assim como em *Quem Matou Palomino Molero?* de Mario Vargas Llosa; a narrativa de *Agosto*, coloca o leitor de imediato, no centro da ação³⁵: o relato vai coincidindo com a narração; seria pura prospecção não fossem alguns *flashbacks* a panoramizar o passado de um presente que se representa no passado.

Tanto em Vargas Llosa quanto em Rubem Fonseca, um delito excepcional inaugura um texto narrado oniscientemente. Outros recursos formais e temáticos mostram, talvez, menos uma apropriação de um texto por outro do que uma tendência na literatura atual que, nestes casos, recria livremente por símbolos, por ícones, uma realidade inquietante.

³⁵ Recurso muito difundido na filmografia contemporânea. Vejam-se os inícios de *O Matador*, de Almodóvar e *Instinto Selvagem*, Paul Verhoeven.

Mas, vale dizer, em função do seu recorte espaço-temporal, de certas personagens, a liberdade de Rubem Fonseca parece mais "vigiada". Aqui, história, reportagem, gênero policial, são elementos que se combinam a excertos de canções, emissões radiofônicas, laudos médicos, descrições fisionômicas, alusões filmicas e literárias - diversas linguagens que se entrecruzam no plano geral do romance.

Com ambientação nos anos 50, em ambos os casos, a impunidade dos criminosos deixa marcada a ineficácia da ação individual contra um "poderoso mecanismo de corrupção". Aí se alia, a um quadro deprimente de uma realidade com problema de injustiça, a estratificação das classes sociais.

Isso nos remete a Dashiell Hammett e Raymond Chandler. À exemplo da chamada *série negra* americana do período entre-guerras, em *Agosto*, se conserva uma certa dose de mistério em torno da identidade do assassino. O mistério terá uma função secundária, subordinada, não central"³⁶ como nos romances clássicos de enigma.

Mesmo porque o mistério se dilui entre as várias tramas que se intersectam como também é anulado pela narração onisciente³⁷. Não deixa de ser uma narrativa com enigma,

³⁶ Op. cit. p.100.

³⁵ Embora existam novelas de detetive com narrador onisciente, este se define por uma característica que o torna inadequado ao gênero: por definição, o narrador deve saber quem é o criminoso e como o crime ocorreu. Isso anula o mistério e a detecção típicos do gênero. Se não conta o que sabe, trai a confiança do leitor em sua fidedignidade; se conta logo tudo que ocorreu, tira o

porém, com desenvolvimentos paralelos. Importa menos uma pesquisa do nexos causal do que uma abertura à complexidade, à heterogeneidade de um passado que se presentifica marcado pelo delito.

A "técnica" narrativa de *Agosto* se sustenta na justaposição de várias histórias cujos motivos temáticos estão vinculados, mormente, mais que a um crime, a uma série de crimes (seja por arma de fogo, estrangulamento, ou derivada de uma queda premeditada do alto de um edifício).

Tal exacerbação do delito, mortes constantes como degraus de uma escada que termina no nada da impunidade (dispersão dos vestígios do indivíduo refugiado na urbe ou permanência de uma certa homeostase momentaneamente abalada) alude, por outro lado, a autores da chamada série *noir* francesa dos anos 40 e 50, como Mickey Spillane e James Hadley Chase. Isso serve, ao menos, como ilustração de que toda textualidade está historicamente condicionada, transfigurando esteticamente, para não dizer "ontologizando" o seu próprio tempo.

Segundo Ernst Mandell (visão compartilhada por Tzvetan Todorov, 1979) esse tipo de romance se preocupa mais com a violência do que com encontrar a solução de qualquer mistério: o mistério, na maior parte das vezes, se tornou um mero pretexto. A violência, a brutalidade, a crueldade, o

suspense. Ver: KOTHE, Flávio Rene. *A Narrativa Trivial*. Brasília, UnB, 1994, p.126. O mesmo não se pode falar de *A Grande Arte*. Com um narrador intradieético, o texto não só pinta um afresco "vivo e uivante" da realidade brasileira, não só incorpora a polifonia de vozes, o fim das fronteiras entre erudito e popular, entre outros aspectos, que nos permitem ler Rubem Fonseca na sua melhor forma, como também preserva o suspense.

sadismo, a mutilação e o assassinato apenas como exercício se tornaram os tópicos principais do gênero³⁸.

Essas questões também tematizam-se em *Agosto* mas, vale dizer, não mais daquela forma exacerbada tal como aparece nos contos *Feliz Ano Novo*, de 1975, ou em *O cobrador*, de 1979, só para citar alguns, que valeram a Rubem Fonseca o rótulo de um escritor *brutalista*. Ao desnudar a crueza da brutalidade do real, nesse universo "policial", instaura uma inflexão na literatura brasileira.

Mas, enquanto nos seus contos da fase inicial imperavam essa brutalidade do real e a invenção formal, em *Agosto* a violência vira *maneirismo*³⁹. A narrativa só não se reduz totalmente em entretenimento novelesco por nos auxiliar na recomposição de um vivido (e por deixar o leitor imerso numa certa irritação).

Entre homicídios culposos e suposto(s) suicídio(s) o texto se arma, se trama. Tais desdobramentos produzem uma

³⁸ MANDEL, Ernst. *Delícias do Crime. História social do romance policial*. São Paulo, Busca Vida, 1988, p.150. Disso o filme *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, parece a mais completa tradução. Um filme verdadeiramente "pós-moderno" em mais de um sentido. Sobretudo no que tange a manipulação temporal - é impossível precisar-lhe uma data. Lembra *Tristram Shandy*, de Sterne à medida que problematiza qualquer noção de continuidade cronológica. *Pulp Fiction* (aliás traduzido por *Tempo de Violência*) incorpora a violência no cotidiano da cidade, como se ela fizesse parte da rotina urbana. Fica aqui a sugestão de traçar um paralelo com as transposições cinematográficas de *Agosto* e de *A Grande Arte* como continuação dessa pesquisa.

³⁹ Revista VEJA, 01/09/1993, P.96.

espécie de choque de cunho sociológico, como sugere Jameson, ao fazer a comparação entre os crimes relativamente institucionalizados (cumplicidade entre a lei e o crime organizado) e os crimes domésticos, da vida privada⁴⁰ como o que inaugura o romance:

A morte se consumou numa descarga de gozo e alívio, expelindo resíduos excrementícios e glandulares - esperma, saliva, urina e fezes. Afastou-se, com asco, do corpo sem vida sobre a cama ao sentir seu próprio corpo poluído pelas imundícies expulsas da carne agônica do outro(p.7).

"Imundícies" essas que, para um conhecedor da rotina de uma delegacia de polícia (como o ex-delegado Rubem Fonseca) e, portanto, da investigação fática (termo técnico utilizado para definir o trabalho de coleta de elementos que possa levar, no caso, ao culpado), mais que resíduos excrementícios e glandulares são pistas em potencial. Noutras palavras: aqui a morte, situação limite como motivo que tematiza com frequência, não se vê tão somente banalizada mas, sobretudo, mostra-se sordidamente estetizada e autonomizada⁴¹.

Por conseguinte, trabalha-se o crime já não mais como uma "excentricidade agradavelmente excitante" a perturbar a rotina de uma sociedade bucólica tal como aparece em *Os Crimes da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe. O delito exhibe-se

⁴⁰ Ver: *Apuntes sobre la novela policial*. In: LINK, Daniel, op. cit. p.74.

⁴¹ Op.cit., p.9.

como parte do cotidiano. A literatura se confunde com a "realidade". Em suma, podemos dizer que, em Rubem Fonseca o literário surge como a marca de um saber prático: fala com conhecimento de causa. Tematiza medos e tensões inerentes a seu próprio tempo.

3.6 *Enigma, ofuscação, labirinto.*

O *neobarroco* nos serve como uma chave interpretativa para um "gosto de época", mais particularmente, como tentativa de desnudar a maneira pela qual *Agosto* se arma, se trama. Seja. Mas é necessário uma certa cautela pois há toda uma sorte de contrastes em relação, por exemplo, ao barroco que Severo Sarduy identificou nos poemas gongóricos (uma estética da irrisão de toda funcionalidade, de toda sobriedade, da saturação verbal). Embora se valha dos mecanismos da perífrase⁴², da digressão e do desvio, em *Agosto*, nada é gratuito.

Agosto instaura, nesse sentido, um movimento contrário ao do barroco. Valha a metáfora, em vez da "explosão" barroca, o "buraco negro" neobarroco. Se o primeiro é o espaço da superabundância, do desperdício, da artificialização da linguagem; se a linguagem do barroco se compraz no suplemento, na demasia, atualmente esse processo ruma em sentido inverso: ao invés do fluxo, o refluxo. No lugar de uma sintaxe retorcida, rebuscada, o resumido, a economia de expressão. À menos que se considere a permutação de pormenores concretos, a abundância de

⁴² Assim como aparece em *A Grande Arte* ("Muito branco, delicado, lânguido, flácido. Açoite, chibata, azorrague, chabuco, vergalho, muxinga, látigo, vergasta") podemos encontrar essa proliferação adjetivante também em *Agosto*: (...) loucura circular... psicose de dupla forma... loucura de formas alternadas... psicose intermitente... vesânia típica circular... psicose maniaco-depressiva... (p.220)

personagens, a multiplicação dos cenários ou a constante reiteração do *noir*, como um gosto pelo excesso.

Vale dizer, aqui a linguagem parece afetada por uma certa afasia. Aliás, Silviano Santiago já disse que a literatura contemporânea testemunha a pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação⁴³. Lembra um verso de Augusto de Campos: *mudei tudo/ agora/ ex-tudo/ pós-tudo/ mudo*. Claro que, preservando a ambiguidade semântica deste verso, *tudo* aqui pode tomar sentidos vários.

O sentido que mais nos interessa é esse recuo para o enxugamento, sobretudo em *Agosto*. O âmago da questão: não se pode pensar esse texto de Rubem Fonseca, entre outros, senão num constante diálogo com o *filmico*, mais especificamente, com os filmes policiais da "época dourada" de Hollywood. Não queremos atestar com isso a morte do livro mas de reafirmar a capacidade protéica do romance numa situação limite.

Se em *Agosto* temos: um universo bonito por natureza mas abandonado por deus, já que *O diabo ri por último*; a morte da razão encarnada na "lógica" abalada por um detetive passional; o fim das utopias, no caso, sustentadas na "crença no ser humano e nos direitos do indivíduo", ainda não se pode falar em morte do livro na esteira macluhaniana.

Podemos dizer que, mesmo com as condições que são antes de tudo limitações impostas pelo seu próprio tempo, o romance exhibe uma vez mais seu caráter maleável. Adapta-se,

⁴³ SANTIAGO, Silviano. *O Narrador Pós-moderno*. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, 48-49.

renova-se para atender ao gosto do público leitor, mesmo cerceado pela progressiva afasia de uma era que sublinha a inevitável progressão para o desenvolvimento das percepções sensoriais ditadas pelo cinematográfico, pelo televisivo⁴⁴.

Esse tempo *pós-moderno* (que se está convencionando designar por um tempo marcado pela citação/*colagem*, pelo pastiche⁴⁵, pela transgressão dos limites entre diferentes esferas do saber, pela fragmentação/descentramento da temporalidade e dos focos de sentido - o Criador, o sujeito, o real, a verdade, as narrativas mestras, o *logos*, a lei - onde "estilos e histórias circulam intercambiavelmente"), parece se sustentar no resgate de procedimentos do passado, elementos com os quais dialoga, apropria e contesta, o que lhe permite uma reescritura do passado na "dinâmica" do presente.

⁴⁴ Aqui temos um dos fatores que contribuíram para a perda da aura da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, da qual falava Benjamin: "a possibilidade de fazer múltiplas reproduções de qualquer obra sugere (...) uma ameaça à "aura" de uma obra de arte, isto é, ao nosso sentido de sua singularidade no espaço e no tempo (...). Para Benjamin, é sobretudo o filme que rompe ou dissolve esse sentido de aura. Isso diz respeito, antes de tudo, ao efeito emocional do filme, que depende do movimento e do envolvimento do espectador, e não à estase e à contemplação(...) o filme substitui um espaço ativamente explorado por um espaço simplesmente experimentado". *Apud* CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1993, p.141.

⁴⁵ Entenda-se não como mera obra de pura citação, ao contrário, como "sansão preliminar da existência de um gênero devido ao reconhecimento de marcos de gêneros tradicionais e invenção consequente do supergênero (limite de todos os gêneros) como romance de pesquisa, que extrai dos gêneros precisamente o momento indiciador". Ver CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Martins Fontes, 1988, p.65.

Ademais de certas *figuras*, recorrências barrocas, como já vimos, vale acrescentar que no neobarroco perdura também o mesmo *objeto parcial* constituinte e suporte de todo barroco: "seio materno, excremento - e sua equivalência metafórica: ouro, matéria"⁴⁶.

Objeto parcial ressurgente em *Agosto* no "anel largo de ouro" esquecido próximo aos "resíduos excrementícios e glandulares" da vítima que, nos estertores da morte, ainda consegue cravar os dentes no peito do assassino. A sensação que fica da relação entre o ouro e o excremento é de náusea:

"Ajoelhou-se. Era um anel largo de *ouro*. Colocou-o no bolso do paletó(...) o anel fez um leve tinido ao bater no dente de *ouro* que Mattos sempre carregava consigo (...) uma sensação de *nojo* apossou-se dele"(p.17).

Com Sarduy, podemos dizer que o neobarroco reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto. Em *Agosto*, cabe ao "detetive" Mattos encenar tal estado. Como vimos, ele menos encarna a razão pura do que encena a própria imagem da dispersão, do ceticismo exacerbado, do desequilíbrio, da desestruturação do pensamento lógico: nem *mens sana* muito menos *corpore sano*. O labirinto no qual se perde mais não é que a reiteração irônica e trágica (enquanto espaço de tensão, de conflito que

⁴⁶ SARDUY, Severo. *Escrito Sobre um Corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p.77

desemboca num culto do masoquismo, da exacerbação e do lamento daquilo que não tem jeito) de um mundo sem saída.

Enfim, não há como deixar de sublinhar que, em *Agosto*, o *neobarroco* se exhibe precipuamente numa certa atração "essencial" pelo ofuscamento. Ofuscamento tal que se gesta no movimento labiríntico das tramas paralelas, cuja função mais não é que enredar, desviar a atenção do leitor.

Ou seja, nos seus desciframentos parciais e progressivos que vão da instauração à relativa dissipação do enigma. Interessante notar que, com Calabrese, a imagem do labirinto se define pelo prazer da obnubilação perante à sua inextricabilidade (acompanhado do medo eventual, - no caso de *Agosto*, de tensão). Aliás, o mais estético dos labirintos não é aquele em que prevalece o prazer da solução, mas aquele em que domina o gosto pela ofuscação e o mistério do enigma⁴⁷.

A imagem do labirinto surge no texto de outras maneiras, como na Enciclopédia Britânica adquirida pelo comissário Mattos ou, na representação mesma de uma cidade atomizada, fragmentada. A cidade como um labirinto onde só um olhar de cima, no caso, o olhar do narrador onisciente, pode proporcionar uma visão (sempre parcial) do conjunto - vide o *treveling* no final do romance.

Aqui, o enigma em suspensão surge como um dos elementos sobre o qual se sustenta a arquitetura do texto: todo o desenvolvimento da narração conduz à descrição de uma espera. Esta possibilita a inscrição, no corpo do texto,

⁴⁷ Op. cit. p.155.

de um duplo movimento que o faz avançar em sentido inverso de seu progresso aparente. Assunção deliberada do engano, do bloqueio, do equívoco. Mas o movimento é duplo visto que pretende *ocultar* para depois *revelar*⁴⁸. Isso possibilita que o enigma se una ao suspense à medida que há uma progressão aventurosa em direção a uma solução suposta e eventualmente confirmada.

Há, decerto, em termos de ambiência e investigação fática, um "obscuro" que dá no "claro", uma luz no findo túnel. Contudo, é o fim do túnel, é o trem que se aproxima: a revelação se vê problematizada pelos estertores agônicos e o ceticismo progressivos, o enevoamento dos sentidos, em duas palavras, a desestruturação e o desmembramento de Mattos. Esse momento de epifania abarca menos o "prazer da solução" do que um cortejo à dispersão, ao descentramento - um *gran finale* apocalíptico mas que traz poucas surpresas ao leitor.

Nesse movimento que propicia o obscurecimento, nesses desvios de uma trama única, central, como ocorria nas narrativas policiais clássicas há, decerto, uma efetiva desorientação do leitor. Em resumo, em *Agosto* temos um texto de algum modo "transparente" (quase tudo acaba por se explicar) e perfeitamente "opaco" (tudo começa por se ocultar). Isso nos remete, de imediato, àquela tonalidade *chiaroscuro* própria dos jogos de luzes e sombras comuns ao barroco, que aqui se insinua nessa rede de evasões, ocultamentos e revelações.

⁴⁸ MACHEREY, Pierre. *Para uma Teoria da Produção Literária*. Lisboa, Estampa, 1971, p. 32

Uma reelaboração crítica do passado

A literatura (...) fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime dos homens que foram vencidos pelos fatos"

Nicolau Sevcenko. *Literatura como Missão*

4.1 Tensão sem oposição

No que tange a interação do ficcional e do histórico, tal como nos sugere *Agosto*, vale retomar a questão da suspensão das oposições como atributo por excelência da estética *neobarroca*. Na textualidade desse fim de século encontramos muitas tentativas para um maior acercamento entre os diversos campos do saber e, mais particularmente, uma maior aproximação entre literatura e história.

Nesse contexto que se postula dialógico e plural tornou-se lugar comum entendê-las como *práticas significantes*; são "esquemas intelectuais" ou modos de interpretar a experiência vivida. Ou melhor dizendo, são formas de mediar o mundo através das quais se estruturam processos de significação¹.

¹ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 149. Isso remete ao conceito de *discurso* em Foucault (*A Arqueologia do Saber*) já que envolve não só a dimensão estrutural, as regras da língua, como também o evento, o *corpus*, o que é propriamente dito. *Apud* DOSSE, François, 1994, 274. Em Roger Chartier, história e literatura aparecem como "operações intelectuais" que permitem representar o mundo social, melhor, são esquemas intelectuais através dos quais o presente (e o passado) tornam-se inteligíveis, isto é, adquirem um sentido. Esse trânsito envolve ou depende do que ele chama *função simbólica*: função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real - signos linguísticos, mitos, conceitos científicos etc) e a *forma simbólica*: categorias, **processos que constroem o mundo como representação**. Ver: *A História Cultural: entre*

A ênfase se coloca, pois, nas pontes, nos liames, nos possíveis pontos correlacionais. Nessa "performance" transdisciplinar as fronteiras tornam-se fluídas senão beiram a evanescência. O que fica marcada é a idéia de transgressão dos limites entre diferentes esferas do discurso.

Assim, em *Agosto*, temos elementos para se pensar a interação do (meta)ficcional com o historiográfico. E se aqui funde-se minudente pesquisa histórica, o que dá ao texto um certo "ar" de documentário, com as técnicas de representação ficcionais. Vale dizer, não há como remetê-lo totalmente à esfera do inverídico. Na sua motivação interna se estabelece para depois se indefinir o vínculo entre "o que aconteceu realmente" e o que "poderia ter acontecido". É justamente essa relativa liberdade que lhe define, para repetir Hutcheon, seu caráter metaficcional historiográfico².

práticas e representações. Rio de Janeiro, Bertrand, 1990, pp.17-21. (Grifos nossos).

² Op.cit. pp.21- 22, 141-162. Com esse termo Hutcheon refere-se a certos romances ("famosos e populares") que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de personagens históricos. No cadinho tridimensional da *metaficção historiográfica* amalgamam-se o ficcional, o historiográfico e o teórico, numa palavra, sua autoconsciência teórica sobre a ficção e história como criações humanas passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração sobre as formas e conteúdos do passado. Em suma, ela sublinha que a metaficção historiográfica atua *dentro* das convenções (das quais só se apropria) afim de subvertê-las, revelando, deste modo, a **natureza construída e imposta do**

Dito de outro modo: não podemos tomar *Agosto* enquanto expressão documental de uma verdade última. Seria impróprio, a nosso ver, aplicar ao texto critérios de "veracidade cognoscitiva" pois importa pouco defender uma certeza histórica (empiricamente apoiada em fontes históricas). Até porque o texto questiona o fato, a fonte ou, se se quiser, cria uma nova versão para os fatos. Não sem despertar polêmica.

O caso mais contundente, parece, envolve pessoas que vivenciaram aqueles dias confusos, repletos de aturdimento, estupefação e que saem do anonimato para contestar certas passagens. Caso do coronel Hilário Fittipaldi que aponta "erro histórico" em *Agosto*. Isso diz respeito ao bilhete encontrado junto ao corpo do presidente suicida cuja autoria Rubem Fonseca atribui à Fittipaldi³.

O que interessa aqui, com efeito, é o questionamento sobre a credibilidade, a veracidade das fontes históricas; sobre pretensões de se reconstruir "tal e qual" o passado a partir de restos, recortes, fragmentos. Isso lembra uma certa noção de história, enquanto campo do saber, que abandona o *epistêmico* em favor do *doxológico*⁴.

sentido (que tanto a ficção quanto a história visam alcançar ao "mediar" o mundo). Grifos nossos.

³ *Folha de São Paulo*, 16/08/1993, p.4-3

⁴ PESSANHA, José Américo Motta. *História e Ficção: o sono e a vigília*. In: *Narrativa: ficção e história*. (Org.) RIEDL, Dirce Côrtes. Rio de Janeiro, Imago, 1988, pp. 282-298. Leia-se: Enquanto **construção argumentativa e**

Ou seja, toda história é sempre passível de revisão. É, em suma, parcial e plural à medida que se constrói por abstração segundo gostos e desgostos peculiares de um espaço-temporal determinado, donde a pertinência da noção de que toda história é filha do seu próprio tempo. Maneiras de olhar: diversas perspectivas, vozes várias - não mais a história, mas histórias.

Em *Agosto*, que se exhibe prenhe do verossímil, se superpõe o inventado ao dado oficial. Essa incorporação do histórico ao ficcional, por conseguinte, parece decorrer de uma escolha consciente que permite ao autor manter o tom de uma transfiguração (poética) de um cotidiano específico.

Ou seja, *Agosto* não apenas se refere a uma realidade determinada mas, enquanto linguagem própria, se faz valer de um passado real para concretizar virtualidades imaginadas⁵. Desdobra ante os olhos do leitor um vivido "possível, mas

retórica, despojada da pretensão de cientificidade à maneira lógico-matemática, antes restituída à condição de **pensar aberto e intrinsecamente litigante**, que arbitra "judicialmente" diante de pontos de vista necessariamente múltiplos e contrapostos, a História não utiliza a prova exaustiva, analítica, conclusiva: busca o argumento "mais forte", mais persuasivo de seu auditório, porém mais derradeiro. Sua objetividade não é dada, mas **construída e permanentemente retificada**, pela confrontação entre os "depoimentos" dos historiadores, armados de diferentes categorias interpretativas (...) **a história é um processo**" (p.297). (Grifos nossos.)

⁵ CANDIDO, Antonio *et alli*. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987, 68.

não provável"(p.189). Mas isso não significa que o leitor deixe de se identificar com a trama, como algo sem relação direta com sua experiência pessoal.

Graças à hábil intervenção do autor, tal passado deixa de ser percebido nostalgicamente, ou como uma aventura já consumada e inofensiva ao confundir, de maneira instigante, o tempo narrado com o tempo da narração. De múltiplas formas o Rio de Janeiro do final dos anos 80 possui mais que meras semelhanças com o Rio de Janeiro de 1954. A crescente escalada da violência, prisões superlotadas, corrupção ativa e passiva envolvendo empresários, políticos e policiais, enfim, um cenário político nebuloso.

Com efeito, a crise que afetava o Brasil, quando Fernando Collor de Mello estava na presidência da república, pode ser comparada à enfrentada por Getúlio Vargas, em 1954. As acusações assemelhavam-se: tráfico de influência, corrupção e um confronto político que ocupava com muita intensidade os meios de comunicação. A cogitação do *impeachment* e pedidos de renúncia também foram levantados.

Em 1954 havia a "república do Galeão"; em 1990 surgiu a "república de Alagoas", ainda que com tônicas diferentes. Em 1954, cansado de ataques e acusações, Vargas resolveu sair "da vida para entrar na história". Collor resistiu com a vida para tentar evitar que a história o derrubasse.

O último período em que Vargas presidiu o país foi muito conturbado. Contra ele estavam o jornalista Carlos Lacerda, a UDN (União Democrática Nacional) e setores das Forças Armadas que se opunham ao seu governo, baseado no nacionalismo e nas forças populares. A favor do presidente

estavam os sindicatos, estimulados pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), grupos de estudantes e o jornalista Samuel Wainer, da *Última Hora* - o pivô da crise.

A aproximação de Wainer surgiu após uma entrevista exclusiva e histórica em 1950, quando Vargas admitiu a candidatura. Tornando-se amigo do presidente conseguiu empréstimo do Banco do Brasil para fundar a *Última Hora*. A criação do jornal pró-Vargas irritou Lacerda e serviu como mais um pretexto para denunciar o governo, criando-se até uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito).

Vargas voltara ao poder, eleito em 1950, depois de 15 anos de ditadura, mas enfrentou reações de grupos ressentidos e adversários. As duas crises fazem parte dos momentos mais delicados da nação. Em 1954, o debate era mais político. Já na época de Collor, tratava-se de uma questão de apropriação ilegítima de dinheiro da nação. Não se discutia política, mas um crime.

Poder-se-ia também aproximar Benjamim Dornelles Vargas ao PC (Paulo César Farias); Carlos Lacerda à Pedro Collor, evidentemente guardando as proporções (de qualquer modo, em ambos os casos, como nos diz um filme citado por Rubem Fonseca, em *Agosto, O diabo ri por último* - ironias do "destino").

Entretanto, a crise que se abateu sobre o início dos anos 90 foi muito pior que a de 1954, aprofundando a distância entre Vargas e Collor. O prestígio de Vargas era enorme, como ficou comprovado após o suicídio, o que não aconteceu com Collor. Vargas tinha o PTB e o PSD (Partido Social

Democrático) que eram muito fortes e o defenderam até contra a tentativa de *impeachment*.

A reprovação ao governo Collor ficou claramente demonstrada o, num certo sete de setembro, em vez do ufanismo verde-amarelo usual predominou a cor do luto. Mas, diferentemente de 1954, era muito remota a possibilidade de golpe militar. É esse jogo de reflexos entre real e inventado, presente e passado que se desprende de *Agosto*.

Entretanto, ainda que o passado pareça verter-se em atualidade, ainda que o texto mantenha uma íntima relação com o vivido, vale ressaltar, ainda que as semelhanças pareçam não ser meras coincidências, *Agosto* surge como um desses romances onde se ultrapassa o limite da simples representação do contingente e do particular.

Não é, de fato, um texto histórico, embora o referente histórico apresente-se de maneira declarada. Evoca-se um período específico do Brasil dos anos 50 com a devida representação das classes envolvidas possibilitando o surgimento de personagens históricos no romance e, por extensão, deixando marcado o uso do acontecimento histórico como matéria literária.

Com efeito, o texto se mostra temporal e espacialmente delimitado: como paisagem externa, o Rio de Janeiro, capital da república num dos momentos cruciais da história brasileira e o recorte temporal selecionado pelo autor, tem a duração específica dos últimos vinte e quatro dias que antecederam o (misterioso) suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954.

O autor não se detém a biografar a vida de personagens ilustres, nem em recontar a história oficial que pode ser coligida nas narrativas ditas "sérias". Capta o clima tenso da época que associa a um certo gosto *noir* do gênero policial e, recria, através de verossímeis tramas laterais, um passado esvaecido.

Portanto, está mais para uma recriação do que para a reconstituição do que "realmente ocorreu" na época que ilumina. É digno indagar, como tantos já o fizeram, o que desnuda essa intenção *metafictícia* atravessando o território da historiografia senão demonstrar que "a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada"⁶.

O trabalho de criação, em *Agosto*, interage na verdade histórica e vice-versa. Com efeito, revisita-se um passado não muito distante sob o olhar onisciente de um narrador que, sempre na voz do pretérito, nos conta uma história. Mas parece que Rubem Fonseca, ao nutrir-se na História, nos demonstra que a recorrência às figuras reais do passado trabalha menos para legitimar o mundo ficcional do que para mostrar que os romancistas de modo geral não são avessos à investigação (e a seleção e organização).

Em Rubem Fonseca, a ambiência criada desempenha um papel decisivo. Daí retira a sua força de ênfase. Ele consegue despertar facilmente a visualização da cena com economia de sintaxe, relato objetivo (tudo se explica de modo racional, não há espaço para o fantástico), ação rápida, enfim,

⁶ Op. cit. p. 158.

construções elípticas e incisivas que impõem um ritmo de leitura um tanto sincopado mas fluente.

Talvez isso sirva para cativar o leitor que é também um espectador: vale dizer, está habituado às interrupções, cortes, retomadas graças à sua relação cotidiana com o "televisivo". O que reitera a relação entre os *videoclips* e os textos de Rubem Fonseca, ambos deixam marcado esse gosto pelo fragmento e pelo detalhe, pela colagem de fotogramas, *flahs*, cenas em fuga contínua.

Assim, podemos nos perguntar se a descrição sucinta dos ambientes, a facilidade com que o leitor encontra para identificar os personagens (que em alguns casos, por exemplo, Getúlio Vargas ou Carlos Lacerda, são apenas alusões, passagens) pela reapresentação de gestos, palavras, pormenores; o trânsito rápido através de cortes, deslocamentos, entre uma cena e outra (as chamadas "mudanças de focalização"), tais artifícios, enfim, não nos mostram que Rubem Fonseca possui um certo domínio sobre os instrumentos da escrita?

Com isso não ignoramos que, como acertadamente notou a crítica, tal economia de expressão representa antes "o cume da popularização em sacrifício da voltagem literária"⁷. No seu ofício de escritor lemos mais um trabalhador que manuseia determinados recursos, situações e instâncias narrativas, do que um "gênio misterioso" (ainda que muito tenha feito para criar em torno de sua biografia um certo vácuo de caracteres).

De fato, não se deve buscar em *Agosto* um romance "bem escrito". É digno de nota que o romance não provoca deleite,

prazer estético. Não raro o leitor ávido por uma boa história com a qual possa se identificar ou relacionar existencialmente se verá "pulando" algumas páginas: exaltação do corte, da digressão, do desvio, do apaarte, do apostro. Isso não significa que ele perca o fio da meada. As reiteraões, as repetiões, isotopias, compensam todas as distraões, todos os ruídos (sejam circunstantes ao leitor, sejam os que pululam no próprio texto).

É antes um texto bem planejado. Talvez excessivamente planejado. Falta ao leitor um pouco de surpresa para não dizer um pouco menos de lugar comum. A relevância de *Agosto* parece não estar em sua realização enquanto texto, porém na possibilidade que ele instaura: tornar-se suporte para outras linguagens; do texto escrito para o vídeo, e no vídeo, do texto para a imagem (que trafega e alcança os sentidos do telespectador através das ondas *hertzianas*).

Longe de nós a pretensão de questionar as escolhas do autor. Antes queremos sublinhar, com Macherey, num estudo sobre os processos de produção do texto, que toda textualidade se produz sob determinadas condições. Como se todo texto fosse construído, nas suas palavras, sob coações formais impostas, pela forma literária, ao projeto da obra no processo de sua produção. Em outras palavras, tais coações ou condições se definem, com Barthes, por aquilo que ele chama de "interesse"⁷.

⁷ *Revista Veja*, 01/09/1993. Quanto a referência a Pierre Macherey, ver BELSEY, Catherine. *A Prática Crítica*. Lisboa, Edições 70, 1982, pp.112-140. Dentre tais *coações*, poderíamos incluir as que derivam das editoras. Como diz Patricia Highsmith: Penso que a maioria dos livros de Dostoiévski, se fossem

4.2 *Prosa televisiva de Agosto*

Entre coações e interesses, podemos dizer que a simplificação, a *secura*, parece derivar de uma certa predisposição, na sua origem mesma, à adaptação televisiva. Vale lembrar que esse desembocar de uma linguagem na outra, evidentemente, com suas perdas e ganhos (o que mereceria uma análise mais atenta desses efeitos, dessas possibilidades), não é nenhuma novidade na carreira do autor. Isso já havia se dado primeiro com *Lúcia MacCartney*, de 1967, depois com *A Grande Arte*, de 1983 e, talvez, o mesmo ocorra brevemente com *O caso Morel*, de 1973 (já que a cineasta Susana Amaral já o transformou em *script*).

A leitura de *Agosto* deixa justamente essa sensação de indefinição dos limites entre o roteiro fílmico e o romance. Tudo é muito rápido, sucinto, preciso - como se as palavras do romance apenas apontassem para as coisas, como se coubesse à uma câmara cinematográfica assumir o papel das descrições⁸.

hoje publicados pela primeira vez, seriam considerados de suspense. Mas **ser-lhe-ia pedido que os encurtasse por causa dos custos de produção**". Ver: *Folha de São Paulo*, 07/12/1995, p.5-7 (Grifos nossos).

⁸ Em *O Cobrador*, de 1979, Rubem Fonseca já antecipava esse procedimento. Leia-se quando o narrador, num passeio pela cidade, nos diz: "Rua Marechal Floriano, casa de armas , farmácia, banco, china, retratista,

Em *Agosto*, há repetição sucessiva das mesmas palavras que são como fotogramas fixos. O *chiaroscuro* da ambientação, da trama, dessa fábula circular é movimento, é decupagem, é angulação, é sombra e luz se revezando. Aqui tudo se dobra e se desdobra. Chega a borda e transborda.

O ritmo se acelera. As frases se encurtam. Os verbos de ação se permutam. Os relatos vão se intensificando pelos detalhes, pormenores concretos que se acumulam. A prosa é levada para um limite no qual desborda no procedimento cinematográfico da *montagem* (entenda-se como a construção de uma inteligibilidade por meio de aproximações diversas⁹): narrativa com cortes dentro da seqüência - prosa cinematográfica (e/ou televisiva) de *Agosto*.

Ainda que à mercê das limitações impostas pelo trânsito do texto escrito para o vídeo e, no vídeo, do texto para a imagem, associadas às convenções do próprio gênero ao qual pertence (que também prima por toda essa *secura*, esse enxugamento, sem muito espaço para o lirismo ou para um profundo mergulho na psicologia pessoal das personagens), *Agosto* consegue ilustrar como se pode filtrar crítica e historicamente a imaginação.

Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada"(p.14).

⁹ METZ, Christian. *A grande sintagmática do filme narrativo*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1971, p.207

Daí deriva uma certa sensação "de presença e imediatidade" (*hic et nunc*) que aflora com a imersão no passado ou com a ilusão desse passado vertido em atualidade. O que se dá pela irrupção de alguns pormenores concretos cuja função mais não é que proporcionar uma aparência (de) real à situação imaginária.

Vale lembrar que Barthes designava tais pormenores que indic(i)am um real de *catálises*. Para ele, tais catálises ou "enchimentos" estariam afetados de algum valor funcional indireto que, se somados uns aos outros, poderiam constituir algum índice de caráter ou de atmosfera¹⁰.

Desse modo a atmosfera de *Agosto* parece buscar sua materialização em determinados objetos. Podemos dizer que, a exemplo de Hemingway, Rubem Fonseca deixa cair no texto certos objetos ou nomes de marcas ao azar¹¹:

"(...) meu apartamento, como voce pode ver tem os melhores móveis que existem, na sala e no quarto, está cheio de coisas, geladeira, enceradeira, aspirador de pó, liquidificador, aparelho de café, aparelho

¹⁰ BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p.158.

¹¹ Diz Jameson: "(...) por supuesto que es Hemingway el principal representante de este estilo de dejar caer nombres de marcas al azar, pero era una costumbre muy extendida en la literatura de los años treinta"(69). Ver: JAMESON, Fredric. *Sobre Raymond Chandler*. In: LINK, Daniel. Op. cit. pp.59-76.

de jantar, tenho até quadros na parede, esculturas, coisas de prata... (p.106).

Ou,

"Champanhe", disse Magalhães.

"Alguma predileção? Temos Veuve Cliquot, Taittinger, René Lamotte, Moët et Chandon, Krug, Pol Roger"(p.39).

Ademais de tentar resgatar um "estilo de vida" talvez se possa dizer que tais passagens denotam um cortejo aos próprios objetos em si mesmos. É como se quisesse, com todos essas marcas de champanhe, com determinadas linhas de automóveis (o Packard, o "velho Armstrong"), com toda essa parafernália de eletrodomésticos, marcar as condições gerais mesmas de um tempo determinado, no caso, o advento de uma nova era onde a verticalização da cidade coincide com a industrialização, capitalismo de mercado, produção em larga escala.

Dentre esses objetos que se transformaram em ícones da História e que o autor recorta e cola no corpo do texto, podemos citar também o anel de ouro do *Anjo Negro* (fig.1), o *noir* existencialista de Salete copiado da revista *A Cigarra*, os incontáveis antiácidos (Pepsamar) mastigados pelo comissário, os jornais *A Tribuna* e *Última Hora*, o pijama de listas do presidente...

Tais ícones surgem como os elementos (ou *indícios*, na acepção barthesiana) responsáveis pela criação de um *efeito de real*, de ressaltar um caráter de época, ou ainda, de produzir uma certa "sensação de vida". Mas isso não ocorre

sem que fique marcada, em relação ao presente do leitor, a idéia de um tempo pretérito - que continua a passar, - sem que se adquira "sensação direta da mudança e da historicidade"¹².

Aliás Rubem Fonseca parece ir nas águas de Raymond Chandler quando este sugere que, para criar a emoção, o romance policial deve constituir-se "de acciones verosímiles, de gente verosímil en circunstancias verosímiles": em torno desses pormenores a linguagem gira, funde e se recompõe assegurando a passagem mediante a repetição ou sua imperceptível continuidade¹³.

¹² Op. cit. p.68

¹³ Ver CHANDLER, Raymond. *Apunte sobre la novela policial*. Op. cit. pp. 41-45. Leia-se: "La novela policial (...) debe ser realista en lo que concierne a los personajes, ambientación, atmósfera. Debe basarse en gente real en un mundo real". Ver também: FOUCAULT, Michel. *Distância, Aspecto, Origen*. In: *Teoria de Conjunto*. Barcelona, Seix Barral, 1971, p.26.

5

Um liame entre o possível e o passado.

"um desejo de reecriar o passado num outro contexto (...) uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente".

Linda Hutcheon. *Poética do Pós-Modernismo.*

Conclusão tentativa

Rubem Fonseca, em *Agosto*, tece um quadro mental de época, cria uma versão bastante verossímil baseada num microcosmo que foi real permitindo, deste modo, que o leitor usufrua de alguma ilusão de vida sobre esse passado definitivamente perdido. Isso alude ao "efeito de transposição" de que falava La Capra, o que torna inválida uma concepção do romance no sentido de irrealismo ou de propiciar uma suspensão total de referência à realidade externa¹⁴.

Mas o texto não se reduz a um clone de um modelo, cópia de um real, mero reflexo da realidade objetiva. Do contrário, provavelmente, teria limitado o campo de ação dada a necessidade que possui a disciplina histórica em estear o seu trabalho na busca do verídico e do verificável. Não se trata, então, de uma "imitação" tal e qual da realidade, mas mantém-se, em relação ao real, ao vivido, uma correspondência transfigurad(or)a.

Agosto, munido da liberdade que lhe possibilita a criação ficcional, induz a efeitos de verdade a partir de um real já existente: esteado sobre o possível, não só revisita, mas

¹⁴ LA CAPRA, Dominick. *História e Romance*. In: *Revista de História*. Campinas: São Paulo, Unesp, 1992, p. 119.

também participa da releitura de um passado repleto de lacunas, de incertezas e que se sabe irrecuperável em sua totalidade.

Por um lado, problematiza toda tentativa de apreensão total do passado. Daí tornar-se um projeto fadado à impossibilidade de sua realização completa, pois, a História (se se quiser, a dos últimos dias que antecederam a morte de Getúlio Vargas) é maior que a soma de todas as suas partes. O cotidiano de agosto de 1954 jamais poderá ser resgatado e representado em toda a sua heterogeneidade, em toda a sua complexidade, salvo por partes, cortes e recortes.

De outro, lembra a chamada ficção *pós-moderna*. Com Hutcheon podemos dizer que, em *Agosto*, o passado é sempre colocado criticamente e não nostalgicamente em relação ao presente. Longe daqui uma exaltação do nostálgico já que não conota nem uma evasão do presente, nem uma idealização do passado (ou uma recuperação desse passado como sendo edênico)¹⁵.

Em tal "apreensão" (sempre parcial) do passado, as ações não emergem de um outrora sem espessura, livres do estremecimento da existência. Pode-se dizer que a realidade, em *Agosto*, sofre a pressão engenhosa da liberdade do seu produtor, Rubem Fonseca. Dito de outro modo: aqui se manifesta a noção de que toda "apreensão" do passado significa uma "criação humana" e, por conseguinte, sublinha

¹⁵ Op.cit. pp. 63 e 70

a noção de que, inevitavelmente, a todo instante, tecemos ficções.

Isso implica, com Barthes, dar ao imaginário a caução formal do real deixando, a este signo, a ambigüidade de um projeto duplo, ao mesmo tempo verossímil e falso¹⁶. Assim, mais que uma experiência literária, podemos dizer ainda, *Agosto* é antes de tudo um ato humano que liga a criação à existência ou à História.

E se o texto literário possibilita codificar algo da "experiência" contemporânea, as condições mesmas de sua existência, podemos considerá-lo como um "modo de compreender o presente" e algo do passado desde que devidamente inserido na sua armação espaço-temporal histórica. Em suma, o que está presente no texto é a própria História, as motivações "práticas" do seu próprio presente - não como *background*, não como causa, mas como condição da existência do texto (como ideologia e como ficção)¹⁷.

Tentando contribuir para as reflexões sobre a importância do romance para a história e vice-versa, podemos dizer que o valor de *Agosto* está na sua "função referencial". Isto é, o texto se converte numa vitrine da vida variegada, num afresco vivo e uivante do cotidiano de uma época específica, suas transformações e, sobretudo, suas resistências à mudança.

¹⁶ BARTHES, Roland. *A Escritura do Romance*. In: *Novos Ensaios Críticos*. São Paulo, Cultrix, 1986, pp. 134-135.

¹⁷ Op. cit, pp. 139-146.

Nisso atinge uma conotação que, talvez, se possa chamar "política". Aqui se fala de uma ausência: não há, efetivamente, mudanças na estrutura do poder, mas uma rearticulação do poder entre as "elites" (fenômeno que se convencionou nomear "síndrome lampeduziana").

Ainda que, muitas vezes, no decorrer da presente análise, tenhamos nos perguntado se não havíamos nos deixado seduzir por uma certa erudição da insignificância, mera exaltação do secundário chegamos à conclusão de que não se pode pensar *Agosto* como literatura de evasão (*Trivialliteratur*). Não proporciona tão somente uma fuga para a rotina e o tédio cotidianos. Com efeito, o leitor se diverte pouco. O problema, diz Marcelo Coelho, é que Rubem Fonseca terminou fazendo não um livro de entretenimento, mas um livro de consumo¹⁸.

É certo que Rubem Fonseca não convida o leitor a permanecer apenas na camada imaginária que se sobrepõe à realidade histórica, seja vicária ou platonicamente. Nas suas entrelinhas, é possível constatar um repensar crítico da estrutura de poder da história brasileira.

Assim, vale dizer, menos que sublimar as relações sociais o texto procura ressaltar uma relação de cumplicidade entre autoridades do primeiro escalão e o crime organizado, onde a moral e a dignidade aparecem como um simples "valor de troca", num território marcado pela impunidade.

¹⁸ COELHO, Marcelo. *Agosto*. In: *Gosto se Discute*. São Paulo, 1994, pp 28-31.

E, por extensão, talvez o texto passe a idéia de que é na possibilidade da própria impunidade, derivada ou da dispersão do indivíduo na massa e/ou por uma rede de conivências, que residem, justamente, as causas da exacerbção da violência que tematiza. Então mais que sintomático e transformativo, a nosso ver, o texto é, sobretudo, crítico. O que se coloca em questão é também a ausência de cidadania e que somente o fim da impunidade pode criar uma base sólida para o predomínio da lei¹⁹.

A exploração de tal temática nos faz pensar na íntima relação que a literatura mantém com o real na medida em que focaliza problemas bem concretos do cotidiano, desses que se estampam quase que diariamente nas páginas dos jornais. Mais profundamente, seja com um pessimismo "maneirista" ou ironia "pós-moderna", Rubem Fonseca traduz, grosso modo, uma atitude geral em relação à vida, à sociedade, ao crime, aos criminosos e à lei muito próxima do ceticismo normal contemporâneo cujo aforismo *plus ça change, plus il est la même chose*, parece tão bem emoldurar.

¹⁹ Diz Marta Suplicy, num artigo intitulado *Impunidade e Violência*: Quando crimes de violência aos direitos humanos não são investigados ou os responsáveis não respondem à lei, criam-se condições para a escalada da violência. A percepção de que as violações dos direitos humanos não serão punidas contamina todos os níveis da sociedade, gerando um clima de total desrespeito às leis vigentes (...). Leia-se também: "Dos 1.200 assassinatos ocorridos no Rio desde o massacre de Vigário Geral, 80% permanecem sem solução. Os assassinos de Chico Mendes estão soltos... (Folha de São Paulo, 19/04/95).

Assim, a vida cotidiana, com seu misto de inércia e rotina, se exhibe como o tema nobre nos textos de Rubem Fonseca. Tais textos podem ser lidos como narrativas do cotidiano à medida que se colocam muito próximos da intensidade da vida real, das tensões urbanas.

Ele descortina nos bastidores do passado uma História teleguiada por uma racionalidade perversa. Um jogo (muito similar ao jogo de xadrez) realizado a portas fechadas por alguns privilegiados que se fazem valer de estratégias vários (nem sempre sutis) para assegurar sua perpetuação no poder.

É, com efeito, uma visão sombria da história brasileira que Rubem Fonseca passa ao leitor. Mas que não deixa de sugerir também uma crítica radical de um passado que convida a emergir no presente trazendo suas semelhanças, suas coincidências. *Agosto* nos fala, em resumo, de um interesse comum à sensibilidade hodierna pela tematização da transgressão dos limites entre o real e o inventado.

Como é comum ao trabalho historiográfico, o texto possibilita o resgate, a recomposição de um vivido através de uma inevitável reconstrução imaginante. Repousa numa armação temporal histórica e, deste modo, como é peculiar a uma certa tendência do romance contemporâneo (que chamamos *neobarroca* - e pensar o neobarroco não será de alguma forma revelar as entranhas mesmas do *pós-moderno*?) estabelece para depois indefinir as fronteiras entre o verossímil e o verídico.

É esse liame (não gratuito, por isso mesmo problemático) entre o possível e o provável, que a experiência ficcional

possibilita, tal como nos sugere o texto de Rubem Fonseca. Ao se abrir à complexidade do real, o texto trabalha como um reino da intermediação entre imaginação e realidade. Isso mais não faz que aludir a um certo "gosto de época" no qual se sublinha as interrelações mantidas pelos conhecimentos - prazer de transgredir rompendo as barreiras das disciplinas e categorias.

Em suma, aqui podemos identificar um processo comum tanto à narrativa histórica quanto à ficcional. Implica numa escolha: envolve o (re)corte, a seleção e a síntese, procedimentos pelos quais se alcança a inteligibilidade e, conseqüentemente, a produção dos sentidos. Esta a teia de *Agosto*. É nessa rede de associações, de conexões várias, no detalhe e na montagem de elementos heterogêneos, nessa articulação do disperso, que se gestam os (d)efeitos do real.



Fig.1

BIBLIOGRAFIA

Do autor em exame

- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____ *A Grande Arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1983.
- _____ *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
- _____ *Agosto*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- _____ *Vastas Emoções e Pensamentos imperfeitos*. Companhia das Letras, 1990.
- _____ *Romance Negro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____ *Contos Reunidos*. Companhia das Letras, 1994.

Sobre o autor

- FIGUEIREDO, Vera Follain. *Lúcia McCartney ou as relações intransitivas*. In: Revista Matraca v. VII, nos. 2/3, Rio de Janeiro, UERJ, maio/dez 1987, pp.30-35.
- _____ *A palavra como arma. O romance policial de Rubem Fonseca*. Folhetim, no. 393, Folha de São Paulo, 29/07/1984.
- LIMA, Luiz Costa. *O cão pop e a alegoria cobradora*. In: *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, pp. 144-158.
- SCHNAIDERMAN, Bóris. *Agosto e os descaminhos da narrativa*. In: Revista da USP, no. 9, São Paulo, Edusp, 1991, pp.195-198.
- _____ *Vozes de Barbárie, Vozes de Cultura*. In: *Contos Reunidos*. Companhia das Letras, 1994.
- SILVA, Deonísio. *Nos Bastidores da Censura. Sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo, Ática, 1984.
- SOUSA Jr., José Luiz Foureaux. *Narrativa: de gosto a gosto*. In: *Letras: Literatura e história / UFSM*, no.1, Santa Maria, 1991, pp. 95-103.

Teoria, história e crítica

- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- ANTELO, Raul. *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*. Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada. Montevideo, Agosto de 1989, pp. 1213-132.
- BARTHES, Roland. *Da história ao real*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 147-171.
- _____. *O Prazer do Texto*. Lisboa, Edições 70, 1983.
- _____. *Novos Ensaio Críticos e O Grau Zero da Escritura*. São Paulo, Cultrix, 1986.
- _____. *Crítica e Verdade*. Lisboa, Edições 70, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. RJ, Forense, 1981.
- BLANCHOT, Maurice. *El Lenguaje de la Ficción*. In: *Bolletín/1*. Secretaria de la Extension Universitaria. Universidad Nacional de Rosario, 1991, pp. 3-12.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- _____. *Estrutura literária e função histórica*. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1976, pp. 169-192.
- DOSSE, François. *História do Estruturalismo*, v.1 *O campo do signo, 1945/1966*. Campinas, Ensaio, 1993.
- _____. _____, v.2 *O canto do cisne, de 1967 à nossos dias*. Campinas, Ensaio, 1994.
- FREADMAN, Richard e MILER, Seumas. *Re-pensando a Teoria*. São Paulo, Unesp, 1994.
- FRYE, Northrop. *Formas contínuas específicas. Ficção em prosa*. In: *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1989, pp. 297-309.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa, Vega, s/d.
- _____. *Fronteiras da narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1971, pp. 255-274.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- LIMA, Costa Lima. *Mimesis e Modernidade. Formas das sombras*. Graal, Rio de Janeiro, 1990.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. *Balada da Praia dos Cães: um baú de sobranes*. In: *Anuário de Literatura*, nº 1, Florianópolis, UFSC, 1993

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit: l'intrigue et le récit historique*. Éditions du Seuil, 1983. (Há tradução recente em português).

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derridá*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

Literatura e História.

BURKE, Peter. *A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa*. In: *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, Unesp, 1992.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e Literatura*. Porto Alegre, UFRGS, 1988.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro, Difel, 1990.

CHIAPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, Edusp, 1993, pp.75-98.

DOSSE, François. *A História em Migalhas*. São Paulo, Ensaio, 1992.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da Profecia ao Labirinto. Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

FOUCAULT, Michel. *La proto-fábula*. In: VÁRIOS AUTORES. *Verne: un revolucionário subterráneo*. Buenos Aires, Paidós, 1968

_____. *Distância, aspecto, origen*. In: *Teoría de Conjunto. Redacción de Tel Quel*. Spain, Seix Barral, 1971, pp.13-28.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

_____. *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*. Buenos Aires, Altamira / Montevideo, Nordan, 1992.

LA CAPRA, Dominick. *História e Romance*. In: *Revista de História*. Campinas, IFCH/UNICAMP, 1991, nos. 2/3.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: São Paulo, Unesp, 1992.

LIMA, Luiz Costa. *A Aguarrás do Tempo; estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

- _____. *O Controle do Imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro, Forense, 1989.
- MORICONI, Ítalo. *Formas da história, formas da ficção*. 34 Letras, no. 4, Rio de Janeiro, Junho de 1984. pp.78-84.
- RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. *Memórias. Uma oportunidade poética*. Tese de Doutorado. PUCRJ. 1990.
- RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1988. pp. 9-35 e 63-89.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- STAROBINSKI, Jean. *A literatura*. In: *História: novas abordagens*. Org. Jacques Le Goff e Pierre Nora. Rio de Janeiro, Fco. Alves, 1976.
- STONE, Lawrence. *O Renascimento da Narrativa: reflexões sobre uma nova história*. In: *Past and Present*, no. 85, nov. 1979 (texto fotocopiado).
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília, UNB, 1982.
- WHITE, Hayden. *Meta-História. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1992.

Neobarroco, Pós-moderno.

- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- COELHO, Teixeira. *Moderno, Pós-moderno*. Porto Alegre, LePM, 1990.
- DELLEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o barroco*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1991.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo, Loyola, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo. História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno*. In: *Pós-modernidade*. Campinas: SP, Unicamp,

Ficção, ideologia, política.

BENJAMIN, Walter. *Sobre a atual posição do escritor francês*. In: *Walter Benjamin*. (Org. Flávio R. Kothe). São Paulo, Ática, 1985.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo, Ática, 1992.

✕ EAGLETON, Terry. *Crítica política*. In: *Teoria da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1983, pp. 209-232.

_____ *.A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

Romance Policial.

✕ MANDEL, Ernest. *Delícias do Crime. História Social do Romance Policial*. São Paulo, Busca Vida, 1988.

LINK, Daniel (org.). *El Juego de los Cautos. La Literatura Policial: de Poe al Caso Giubileo*. Buenos Aires, La Marca, 1992.

✕ TODOROV, Tzvetan. *Tipologia do romance policial*. In.: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 93-104.

MACHEREY, Pierre. *Para uma Teoria da Produção Literária*. Lisboa, Estampa, 1971.

GRAMSCI, Antonio. *Sobre la novela policíaca*. In.: *Cultura y Literatura*. Barcelona, Península, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *El cuento policial*. In.: *Borges Oral*. Espanha, Bruguera, 1985.

Cultura de massa, cânone.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

ROSEMBERG, Bernard. *Cultura de Massa. As artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo, Cultrix, 1993.

LAFETÁ, João Luiz *et alli*. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 130-267.

KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Brasília, UNB, 1994.

MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século XX. Vol. 1: Neurose*. Rio de Janeiro, Forense, 1990.

Cinema e Romance

AUMONT, Jacques *et alli*. *A Estética do Filme*. Campinas, Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa, Ed.70, 1981.

_____ *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, pp.45-61.

EISENSTEIN. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990

_____ *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990

MENDILOW, A.A. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre, Globo, 1972

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1977.