

Agosto, de Rubem Fonseca:

entre o romance histórico e a metaficção historiográfica

Sabrina Ferraz Fraccari¹⁴¹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Pedro Brum Santos¹⁴²

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo

O romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, reconstitui os eventos ocorridos no fim da era Vargas, no mês de agosto de 1954, retratados pela História oficial. Porém, ao apontar a construção dos diferentes discursos que entram em disputa no momento histórico em questão, ressalta a fragilidade dos conceitos de verdade e da própria noção objetiva de História. Por isso, tendo por base as considerações de Lukács (1966) sobre o romance histórico, e de Hutcheon (1991) acerca da chamada metaficção historiográfica, o principal objetivo deste estudo consiste em situar *Agosto* entre ambas as definições, ora incorporando elementos definidos por um teórico, ora refletindo elementos elencados pelo outro. A construção das personagens, especialmente do comissário Mattos e de Getúlio Vargas, bem como, o realismo praticado por Fonseca, constituem os principais pontos que impedem *Agosto* de ser considerado uma metaficção historiográfica. Em contrapartida, ao revelar as inconsistências de uma pretensa noção objetiva de História, o romance de Fonseca também não reflete por completo as características do romance histórico definidas por Lukács (1966). Assim sendo, a composição do romance, entremeando elementos do modelo clássico de romance histórico com processos de questionamento, sobretudo da História, atesta, deste modo, a maleabilidade e capacidade de renovação do gênero.

Palavras-chave

Literatura Brasileira. História. Era Vargas.

¹⁴¹ Mestranda em Letras. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

¹⁴² Doutor em Letras. Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Introdução

O romance histórico, gênero nascido, segundo Lukács (1966), em princípios do século XIX, depois de experimentar certo apagamento em meados do século XX, retoma sua força com o chamado novo romance histórico latino-americano, inaugurado por Alejo Carpentier. A publicação de *O reino deste mundo*, ainda em 1949, deu novo fôlego ao gênero, incorporando também um movimento de revisão da própria História, que questionava seus postulados científicos de inspiração positivista, na esteira da pós-modernidade.

Como formulação de linguagem, a História não pode ser considerada uma ciência neutra, visto que decorre das observações de um historiador ideologicamente orientado. Em função disso, acaba por, se não eliminar, pelo menos deixar ainda mais turvas as fronteiras que guarda com a ficção, discussão que remonta a Aristóteles, segundo o qual a História trata do que aconteceu, enquanto a ficção trata daquilo que poderia acontecer.

Tendo em mente tais noções, voltamo-nos aqui especialmente para o romance histórico *Agosto*, do escritor brasileiro Rubem Fonseca (1925-2020), publicado originalmente em 1990. O escritor tece seu romance de modo a reconstituir uma série de eventos ocorridos no fim da era Vargas, em 1954, que são retratados pela chamada História oficial, porém faz uso de um narrador onisciente, que não se furta a apontar incongruências nas ações das personagens. Tal postura assumida pelo narrador, embora evidencie certa parcialidade, ressalta a fragilidade dos conceitos de verdade e da própria noção objetiva de História, ao apontar a construção dos diferentes discursos que entram em disputa no momento histórico em questão.

Desta forma, tendo por base as considerações de Lukács (1966) sobre o romance histórico, especialmente o modelo scottiano, e de Hutcheon (1991) acerca da chamada metaficção historiográfica, uma variação do gênero, o principal objetivo deste estudo consiste em situar *Agosto* entre ambas as definições, ora incorporando elementos definidos por um teórico, ora refletindo elementos elencados pelo outro. A seguir, apresentamos algumas considerações acerca das teorizações sobre o romance histórico.

1 Breves considerações sobre o romance histórico

Georg Lukács, no ensaio *O romance histórico*, publicado em 1936-7, faz um

esforço em conceber uma configuração conceitual acerca do gênero. Para isso, divide o desenvolvimento do romance histórico em três fases: a clássica, datada do início do século XIX e que tem em Walter Scott o seu principal representante; a decadente, introduzida pelo realismo, incorporada e amplificada pelo naturalismo e, por fim, dissolvida pelo modernismo; e um novo delineamento do gênero, percebido por Lukács (1966) quando da produção de seu ensaio, que encontra-se, por assim dizer, paralelo ou um pouco posterior às vanguardas, e deve-se, sobretudo, a um novo surto de realismo, denominado neorealismo por alguns intérpretes, e que tem na figura de Thomas Mann uma de suas expressões.

De acordo com o pensador húngaro, a principal característica do romance histórico seria “lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje” (LUKÁCS, 1966, p. 15). Tal preocupação com a especificidade histórica se deve especialmente ao contexto no qual surgiu o gênero. Entre os anos finais do século XVIII e os primeiros anos do século XIX, a Europa foi marcada por uma série de revoluções, destacando-se a Revolução Francesa como elemento central para converter “la historia en una experiencia de masas” (LUKÁCS, 1966, p. 20).

A rápida sucessão de revoluções deste período propiciou uma série de transformações que acabaram por eliminar a impressão de que os eventos são fenômenos naturais, evidenciando, desta forma, o caráter histórico dessas revoluções. Para Lukács (1966, p. 20), o principal resultado de tais experiências foi “el extraordinario fortalecimiento de la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de cambios y, finalmente de que esta historia interviene directamente en la vida del individuo”. O indivíduo, por sua vez, é fundamental para o romance histórico, caracterizado por forças sociais colocadas em disputa pelo romancista, a partir da ótica do cotidiano e não mais somente dos grandes feitos da humanidade. É exatamente esse o modelo criado por Walter Scott em obras como *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819), por exemplo.

Scott é definido por Lukács (1966) como sendo alguém um tanto conservador quando o assunto são as grandes modificações da história, como o próprio capitalismo, do qual não é nem um crítico mordaz, tampouco um ferrenho defensor. Tal postura permite que o escritor tome o que o pensador húngaro chama de “caminho do meio”, percebendo que mesmo as intensas lutas de classe ocorridas na Inglaterra acabaram por desembocar em uma linha média, sem maiores complicações. Dessa postura advém, por

exemplo, a percepção de que a luta entre normandos e saxões, tema de *Ivanhoé*, resultou na formação do povo inglês, sem maiores discussões.

Por seguir o “caminho do meio” entre os extremos, Scott optou por compor seus romances de modo a “mostrar poéticamente la realidad histórica de este camino, basándose para ello en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa” (LUKÁCS, 1966, p. 32). Daí decorrem a figura do herói dos romances de Scott, sempre um tipo medíocre; a escolha de personagens individuais como representantes de correntes sociais ou poderes históricos; e a apresentação de personagens históricas sem reconstituir suas trajetórias, por exemplo, que serão melhor exploradas na próxima seção, quando analisadas em contraste com o romance *Agosto*.

Anderson (2007, p. 205) acredita que “qualquer reflexão sobre a estranha trajetória dessa forma [romance histórico] deve partir de Lukács, não importa quanto se afaste dele em seguida”. Santos (2011) concorda e afirma que, atualmente, quando se recupera o conceito de romance histórico, costuma-se partir das descrições feitas por Lúkacs acerca da obra de Scott. No entanto, o próprio pensador húngaro relativizou o uso da forma como meio de apreender o gênero, atitude que, segundo Santos (2011, p. 297), aponta para a inexistência de uma especificidade formal textual do gênero, ou seja, que a especificidade do romance histórico não decorre precisamente da matéria. Lukács (1966) busca definir o gênero a partir do compromisso do escritor com a verdade histórica, corrigindo assim, as “falsas consciências”.

Jameson (2007), buscando atualizar a discussão a respeito do romance histórico, tece algumas considerações distintas das de Lukács (1966). Para isso, o crítico norte-americano prefere situar Scott como o inventor do drama de costumes, e não do realismo, como afirmava o pensador húngaro. O drama de costumes se caracteriza por ser uma forma que pressupõe o vilão, ou seja, “se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal” (JAMESON, 2007, p. 186). É por meio da análise do romance *Romola*, de George Eliot, que Jameson (2007) busca demonstrar seu raciocínio. Segundo ele, no romance em questão, Eliot neutraliza o conflito histórico e remove dele o dualismo ético, caminhando para uma concepção diversa e moderna da história, ao introduzir no enredo uma personagem que age de má fé. Tal inserção teria como efeito também a decretação do fim do modelo proposto por Scott.

Jameson (2007), em sua análise, chama a atenção também para as considerações tecidas por Paul Ricoeur, na trilogia *Tempo e narrativa*, em especial os três planos ontológicos destacados pelo autor, a saber: o plano existencial, da vida individual;

o plano histórico e transindividual; e o plano do tempo cosmológico e do universo, o momento axial. O calendário seria um meio de conectar esses planos, sobretudo com relação ao último deles, demarcando o momento axial, considerado por Ricoeur aquele que determina o marco zero do tempo cronológico. Diante de tal consideração, Jameson (2007) destaca o evento em si, responsável por reorganizar o tempo e tornar possível situar ao redor dele a história coletiva. A seguir, apresentamos a concepção do crítico sobre o romance histórico:

Parece-me que é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites da representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual (JAMESON, 2007, p. 191).

No entanto, o pesquisador não encerra a discussão e, optando por evidenciar a amplitude do gênero, destaca uma série de elementos que podem fazer parte do romance histórico, mas não são suficientes para defini-lo enquanto tal. Para que um romance se caracterize como histórico, ele “não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfíxar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (JAMESON, 2007, p. 192). Dessa forma, Jameson (2007) aponta para a centralidade da noção de tempo, que perpassa as discussões sobre o romance histórico.

Paul Ricoeur, citado por Jameson (2007), é fundamental para que possamos pensar a problemática do tempo em relação aos conceitos de ficção e história. De saída, é fundamental termos em mente que Ricoeur (1997) considera a história também um tipo de narrativa, uma vez que esta é anterior e fundamental tanto à história quanto à literatura, e relaciona-se com a compreensão que temos do mundo e de nossas experiências. Ademais, os métodos de composição da história pela historiografia obedecem também aos princípios de configuração, elencados por Ricoeur (1994) na chamada *mimesis II*, quando trata mais especificamente do texto literário.

Dessa forma, a historiografia, por meio de vestígios do passado, promove a reconstituição de uma narrativa sobre a história da vida passada, que carece da convivência do leitor para ser lida enquanto tal, do mesmo modo que o texto literário firma com ele um pacto ficcional. No entanto, Ricoeur (1997) reconhece que é também necessário conectar o texto e o mundo a fim de validar a história e possibilitar nosso conhecimento

sobre o passado. Sua tese é de que existem conectores entre o tempo vivido e o tempo do mundo, destacando-se o calendário:

o tempo do calendário é a primeira ponte lançada pela *prática* historiadora entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Ele constitui uma criação que não depende exclusivamente de nenhuma das duas perspectivas sobre o tempo: embora participe de uma e de outra, sua *instituição constitui a invenção de um terceiro-tempo* (RICOEUR, 1997, p. 180).

Este terceiro-tempo é o tempo histórico, o qual possibilita a inserção do tempo da narrativa no tempo vivido. Desta forma, o tempo do calendário é o tempo socializado, instaurado a partir de um momento axial, que é o ponto zero, ou eixo de referência, o qual permite que se percorra o tempo em duas direções: do passado para o presente, e do presente para o passado (RICOEUR, 1997). A história, diferentemente da ficção, depende de medidores como o calendário para conectar o tempo vivido com o tempo da narrativa, a fim de que a historiografia possa se corresponder com a realidade que busca representar.

No entanto, a instauração do tempo histórico só possível em virtude do caráter imaginário dos conectores, culminado no e pelo que Ricoeur (1997) chama “o fenômeno do rastro”, ou seja, elementos, ruínas do passado, fenômeno mais radical que documentos ou arquivos, e um dos operadores efetivos do tempo histórico. De acordo com Ricoeur (1997, p. 320),

o caráter imaginário das atividades que mediatizam e esquematizam o rastro é atestado no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína, de uma peça de museu, de um monumento: só lhe atribuímos seu valor de rastro, ou seja, de efeito-signo, ao *nos afigurar* o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma [...] o *mundo* que, hoje, falta, por assim dizer, ao redor da relíquia.

Cabe ao historiador o exercício imaginativo de reconstituir, por meio da narrativa, o mundo no qual o rastro estava inscrito no passado. É este precisamente o caráter de ficcionalização da história. A ficção, por sua vez, necessita do caráter de verossimilhança, característico à história, em seu processo de composição.

O entrecruzamento entre história e ficção, do ponto de vista de Ricoeur (1997), ressalta o caráter narrativo de ambas, contribuindo para ofuscar de vez as pretensas fronteiras definidas, e assemelhando-se àquilo que defende o pós-modernismo. De acordo com Hutcheon (1991, p. 141), tanto ficção quanto história

obtem suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente

intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Tais características seriam comuns também ao que a autora chama de metaficção historiográfica, denominação dada a romances históricos pós-modernos que englobam, em sua composição narrativa, questionamentos acerca do cruzamento entre ficção e história. Segundo Hutcheon (1991, p. 141), “esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo”. Por isso, a metaficção historiográfica seria uma espécie de reconciliação entre ficção e história, separadas no decorrer do século XIX.

Página | 281

A teórica canadense destaca que a escrita pós-moderna tanto da história quanto da ficção nos mostrou “que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p.122). Desta forma, a autora desloca nossa atenção para os sistemas que transformam os acontecimentos do passado em “fatos” históricos, questionando assim o próprio conhecimento histórico, que deixa de ser encarado como o único refúgio da verdade. A ficção pós-moderna, afirma Hutcheon (1991), não admite uma verdade, mas ressalta que existem diferentes verdades, construídas de acordo com as distintas maneiras de narrar o passado reveladas pelos romances que a autora considera como metaficções historiográficas.

A pesquisadora propôs esta nova classificação para as narrativas que entremeiam ficção e história em um momento no qual a própria História questionava seus postulados científicos de inspiração positivista. Os estudos de Hayden White e Dominick LaCapra, por exemplo, apresentavam certa “desconfiança a respeito da redação de história” (HUTCHEON, 1991, p. 142), sentimento este presente também na escrita de textos ficcionais característicos da pós-modernidade. Tal atitude constitui, segundo a teórica canadense, um dos paradoxos do discurso pós-moderno, “altamente envolvido naquilo que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova” (HUTCHEON, 1991, p. 142). Ou seja, ao mesmo tempo em que as metaficções historiográficas distinguem sua auto representação formal e seu contexto histórico, problematizam a possibilidade mesma de considerar o conhecimento histórico. Por isso, são narrativas algo contraditórias, já que no pós-modernismo não existe dialética, somente contradição irresoluta (HUTCHEON, 1991).

Os romances que Hutcheon (1991) analisa para sistematizar características comuns às metaficções historiográficas são, em sua maioria, de língua inglesa, tais como *Foe*, de Michael Coetzee. Neste livro, a pesquisadora identifica uma discussão fundamental para a metaficção historiográfica: o questionamento da falsa impressão de ser o historiador imparcial, de não selecionar os fatos que irão compor a sua versão da História. Esta, por sua vez, também seleciona informações ao mesmo tempo em que omite tantas outras. Este ponto é fundamental para a narrativa do romance *Agosto*, como observaremos em detalhes mais adiante, não especificamente pela figura do historiador, mas das fontes que, por vezes, acabam servindo a ele, tais como os jornais, por exemplo. Tal discussão nos encaminha, novamente, para a constatação da inexistência de uma verdade única, o que permite a percepção de múltiplas verdades, preocupação esta bem ao modo pós-moderno.

Hutcheon (1991) se propõe também a opor a metaficção historiográfica ao romance histórico do século XIX, de modo a defini-la por contraste. O primeiro ponto levantado pela pesquisadora diz respeito à maneira como o passado histórico se apresenta nos romances. Nas ficções históricas estaria presente “uma noção de história como força modeladora” (HUTCHEON, 1991, p. 151), enquanto a metaficção historiográfica “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152), pois, mesmo que se utilize dos dados históricos, não chega a assimilá-los, em função da desconfiança que deles guarda.

Outro ponto de comparação estabelecido pela pesquisadora canadense diz respeito às figuras históricas que aparecem nos romances. Na ficção histórica do século XIX, tais figuras, na maioria das vezes, tinham como função conceder algum tipo de autenticidade ao mundo ficcional, na opinião da autora. A metaficção historiográfica, por sua vez, concede pouca relevância a estas figuras, pois sua principal preocupação está no questionamento dos modos como alcançamos conhecer o passado e o que conhecemos sobre ele. Portanto, não faria mais sentido manter o debate sobre o que é real e o que fictício, preocupação dos romances históricos do século XIX, por exemplo, segundo Hutcheon (1991).

Talvez a principal questão levantada a partir da distinção entre romance histórico e metaficção historiográfica feita pela pesquisadora canadense relaciona-se ao fato de que nosso conhecimento do passado só é possível por meio de vestígios textualizados. Não se trata, pois, de marcar distinções entre o real e o ficcional, mas de questionar “nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e,

portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia” (HUTCHEON, 1991, p. 157). Assim, são postas em questionamento as fontes históricas e as leituras que fazem delas tanto historiadores quanto romancistas, perspectiva bastante evidente no romance *Agosto*.

Weinhardt (2019) lembra que a teoria de Hutcheon (1991) acerca da metaficção historiográfica se apresenta em oposição à de Lukács (1966) sobre o romance histórico, constituindo ambas pontos de parada obrigatórios para os estudiosos do gênero. Entretanto, a pesquisadora ressalta, ainda, que não basta recuperar os pressupostos de Lukács (1966) e enquadrar as ficções históricas em cada um deles a fim de perceber se filiam-se ou não à linhagem de Scott. É necessário tratá-lo em perspectiva, considerando as diferentes discussões teóricas que se apresentaram posteriormente à publicação de seu famoso ensaio. Por isso a opção deste estudo em recuperar os conceitos discutidos por Lukács (1966) e reconhecê-los em *Agosto*, ao mesmo tempo em que são marcadas as diferenças que guarda o romance de Fonseca em relação ao modelo scottiano. Tais diferenças, por sua vez, são responsáveis por aproximar *Agosto* da metaficção historiográfica, conforme a definição de Hutcheon (1991). Por isso nossa afirmação de que o romance do escritor brasileiro estaria entre ambas as definições, conforme discutiremos na próxima seção.

2 Relações entre ficção e história em *Agosto*

Agosto, ainda que seja um romance pós-moderno, pois registra em sua composição a evaporação do conceito objetivo de verdade, bem como reconhece o caráter linguístico da História, não pode ser considerado de todo uma metaficção historiográfica. Da mesma forma e, justamente por guardar os elementos anteriormente destacados, também não se alinha por completo ao modelo clássico de romance histórico consagrado por Walter Scott. O romance de Fonseca, desta forma, incorpora elementos comuns tanto à metaficção historiográfica quanto ao modelo scottiano, reverberando, assim, a plasticidade e multiplicidade do gênero romanesco.

2.1 *Agosto* e o modelo scottiano

O enredo de *Agosto* transcorre todo no mês de agosto de 1954, fim da era Vargas e um momento de grande tensão na história recente do Brasil. Getúlio Vargas,

então presidente e figura controversa da história política brasileira, encontra-se encurralado em meio às pressões tanto dos militares quanto de parte da população. De outra parte, o comissário Alberto Mattos, personagem fictícia, investiga o misterioso assassinato do empresário Paulo Gomes Aguiar, presidente da empresa Cemtex, fazendo com que a narrativa adquira também os ares de romance policial, gênero bastante explorado por Fonseca.

Lukács (1966), ao analisar o modelo clássico de romance histórico, destaca que Scott elabora em sua literatura as grandes crises da história inglesa. Por sua postura conservadora, o escritor escocês não adere explicitamente a um dos lados, e seus “heróis”, por isso mesmo, são sempre de tipo médio, e possuem “generalmente una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la disposición del autosacrificio” (LUKÁCS, 1966, p. 32). A personagem protagonista de *Agosto*, o comissário Alberto Mattos, guarda certa proximidade com o modelo de “herói” scottiano.

Provavelmente um dos poucos policiais honestos do romance, Mattos é considerado um maluco pelos colegas da polícia, pois se nega a aceitar subornos do jogo do bicho, atividade ilegal porém amplamente difundida no Rio de Janeiro da década de 1950; se preocupa com a lotação das celas da delegacia, e por isso costuma soltar os presos detidos para averiguação; e tenta cumprir com a maior isenção possível o seu trabalho de investigação, buscando atentar antes para os fatos e só depois aviltar hipóteses. Schnaiderman (1991) considera Mattos um tanto quixotesco, sobretudo com relação ao tratamento humanizado que dá aos presos. No entanto, como os tempos e, especialmente, os romances de Fonseca, já não admitem mais heróis tradicionais, a postura de Mattos lhe causará uma série de problemas dentro da corporação policial, bem como o levará a cometer erros fatais em suas investigações.

Outro ponto a ser destacado diz respeito à caracterização das personagens que figuraram no momento histórico representado. De acordo com Lukács (1966, p. 44), “lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica”. Diante disso, em *Agosto* é necessário destacar três personagens: o senador Vítor Freitas, Salete, namorada de Mattos, e Oscar, compadre de Climério.

Vítor Freitas é um senador corrupto e tem um olhar privilegiado em meio ao caos político do momento, pois possui uma série de fontes que lhe permitem conhecer os bastidores do que ocorria tanto no governo quanto entre os militares. Em virtude disso,

Freitas é, por diversas vezes, usado pelo narrador a fim de expor tais bastidores que, de outro modo, não poderiam ser conhecidos. O senador “estava convencido de que havia uma campanha muito bem organizada de desmoralização de Vargas, da qual participavam a Igreja, setores das Forças Armadas, setores do empresariado, partidos políticos da oposição e a imprensa” (FONSECA, 1993, p. 153). No entanto, como bom político que era, Freitas não defende o presidente e espera sempre o melhor momento para decidir em qual lado se posicionar publicamente.

Salete, namorada de Mattos, foi prostituta durante um tempo até se tornar amante do senador Luiz Magalhães. A personagem está constantemente preocupada com as roupas que veste, bem como com o relacionamento que tem com o comissário, e com os eventos culturais que ocorriam no período. Em dado momento do romance, a personagem lamenta não ter podido “ir assistir o filme *Mogambo*, com Clark Gable e Ava Gardner, que ela adorava” (FONSECA, 1993, p. 279).

Outra personagem que se encontra alheia ao que ocorre na política nacional é Oscar, compadre de Climério, um dos responsáveis pelo atentado contra Lacerda. Oscar vivia na serra do Tinguá, distante da cidade do Rio de Janeiro, não tinha rádio e dedicava seu tempo a cuidar de uma plantação de bananas. Quando Climério contou o que fez, Oscar sequer se importou, pois

[...] ele não sabia quem era Carlos Lacerda, nem Gregório nem qualquer dos envolvidos no crime da rua Tonelero, do qual ouvira falar vagamente quando fora à venda do Simplício Rodrigues no vilarejo [...]. De política, Oscar só sabia que o presidente era o Getúlio (FONSECA, 1993, p. 223).

Dessa forma, a partir da perspectiva das três personagens mencionadas, é possível vislumbrar certa parcela da organização da sociedade do Rio de Janeiro do período. Há aqueles que lucram diretamente com a política, como Freitas, os que lucram indiretamente, como Salete, sustentada por Magalhães, e aqueles, como Oscar, que desconheciam por completo tudo o que acontecia, embora sua vida fosse influenciada pelo cenário político.

Por fim, há que se destacar as personagens históricas que figuram no romance. Segundo Lukács (1966, p. 48), as grandes personagens históricas costumam ocupar lugar secundário, que lhes garante “vivir una vida plena y desarrollar libremente en la acción todas sus calidades humanas [...]”; pero está incluído de tal manera en la acción que sólo en las situaciones históricas de importancia llega a actuar y a manifestar su

personalidad”. Embora o romance de Fonseca apresente várias personagens históricas, a principal delas é Getúlio Vargas.

Vargas, considerado uma figura forte e valente, aparece poucas vezes no romance. Geralmente é mencionado pelas demais personagens, que costumam chamar atenção para a apatia e fragilidade que o então presidente aparentava. Logo nas primeiras páginas, o fiel Gregório Fortunato observa Getúlio em seu quarto, no palácio do Catete: “[...] vestido com um pijama de listas, sentado na cama com os ombros curvados, os pés a alguns centímetros do assoalho, estava o homem que ele protegia, um velho insone, pensativo, alquebrado, de nome Getúlio Vargas” (FONSECA, 1993, p. 8). Conforme esta descrição, o homem que, segundo a oposição, era o responsável por todos os males que atingiam o Brasil naquele momento, não passava de um velho fraco que necessitava da proteção de um guarda-costas.

Após o atentado na rua Tonelero, o cerco se fecha e o presidente busca algumas saídas para sua situação, como arquitetar um decreto de Estado de Sítio ou fazer um pedido de licença que pudesse evitar sua deposição por parte dos militares. Ao tomar consciência de que não há saída capaz de contornar a situação, Vargas opta pelo suicídio: “Faria o que tinha que ser feito. Desafrenta e redenção. [...] Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho” (FONSECA, 1993, p. 325). A morte do presidente acabou por provocar uma reviravolta política, deixando em fragilidade seus opositores mais ferrenhos. A crise política acaba em tragédia e transforma definitivamente a imagem de Vargas.

2.2 As armadilhas da História

Em *Agosto* não há uma tentativa de revisão da História oficial, característica reconhecida por Hutcheon (1991) na metaficção historiográfica, visto que os fatos retratados pela historiografia não foram modificados por Fonseca. O romance parece caminhar mais na direção de uma profunda descrença na História, observada já na epígrafe. Fonseca destaca uma citação direta do texto “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, do historiador italiano Carlo Ginzburg, que será importante para a análise que se segue. O trecho destacado é o seguinte:

Até agora falamos de um paradigma indiciário (e seus sinônimos) em sentido lato. Chegou o momento de desarticulá-lo. Uma coisa é analisar pegadas,

astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental – certamente mais do que aquela, infinitamente mais superficial e mutável, entre as disciplinas individuais (GINZBURG, 1989, p. 171).

Tais considerações se dirigem especialmente ao trabalho do historiador, que precisa separar seus campos de atuação, levando em conta quais elementos estão envolvidos. Além disso, na economia do romance *Agosto*, aponta também para as ações do comissário Mattos, uma vez que o paradigma indiciário é, de acordo com Ginzburg (1989), uma das bases dos romances policiais clássicos.

Segundo o historiador italiano, ainda no século XIX apareceram uma série de artigos, de autoria de Giovani Morelli, que propunham um novo método para a atribuição de pinturas antigas, que depois tornou-se conhecido como “método morelliano”. Tal método propunha que se analisasse os pormenores negligenciados de cada quadro a fim de reestabelecer sua autoria. O mesmo método é atribuído ao famoso detetive Sherlock Holmes, pois, segundo Ginzburg (1989, p. 45), “o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”.

O paradigma indiciário foi base também para os estudos de Freud, constituindo-se em metodologia da própria medicina, que investiga as causas da doença a partir de seus efeitos sem, no entanto, alcançar a doença em si. Segundo Ginzburg (1989), foi no final do século XIX que as ciências humanas passaram a adotar como metodologia o paradigma indiciário baseado na semiótica. A perspectiva de, por meio de sinais, rastros, pistas, sintomas, alcançar conhecer algo que não pode ser captado em sua totalidade constitui o cerne de tal paradigma, e também a base de atuação tanto de historiadores quanto de detetives. Desta forma, é a partir do paradigma indiciário que o romance de Fonseca une o questionamento da objetividade da História com o romance policial, tendo em Mattos a figura do detetive infalível.

A preocupação do comissário com seu método de investigação é recorrente durante a narrativa. Para evitar erros, Mattos buscava minimizar o quanto fosse possível a interferência das suas próprias percepções a fim de atingir o máximo de objetividade. Entretanto, reconhece também que as conclusões a que chega a partir da observação dos fatos resultam da sua própria interpretação, que pode ser falha:

Ele sabia que proposições alusivas aos fatos não podiam deixar de ser contingenciais. As conclusões a que estava chegando, ao observar o casal trêmulo a sua frente, resultavam apenas dos sentidos, das impressões daquele

momento, que podiam ser falsas. Tudo podia ser falso. [...] Não queria mais confundir suas ideias e percepções. Para um melhor entendimento, queria dispor de mais fatos – e de mais percepções, e de mais ideias. Procurar entender as coisas levava-o sempre a um frustrante círculo vicioso (FONSECA, 1993, p. 48).

No entanto, toda a sua preocupação com o método de investigação não o impede de interpretar de modo equivocado as pistas que obtém, sendo levado a crer que fora Gregório Fortunato o assassino de Paulo Gomes Aguiar. O comissário havia encontrado um anel na cena do crime, cuja letra “F” estava gravada na parte de dentro. Por meio de perícia, foi descoberto que pelos encontrados em um sabonete no quarto do morto eram de um homem negro. E Mattos descobre, ainda, que Fortunato estava envolvido em um esquema que liberou recursos milionários para algumas empresas, entre elas a Cemtex, presidida por Gomes Aguiar.

Enquanto seguia essas pistas, o comissário acabou fazendo perguntas demais, que entregaram sua investigação. Uma delas foi dirigida a Pedro Lomagno, amante de Luciana Gomes Aguiar, esposa do assassinado. Lomagno e Luciana eram os verdadeiros culpados e, ao descobrirem a desconfiança de Mattos, optam por se precaver solicitando a Chicão, assassino de Gomes Aguiar, que mate também o comissário. Quando percebeu ter interpretado erroneamente as pistas que tinha, já não havia mais tempo, e Mattos acaba também assassinado por Chicão.

Retomando as considerações de Ricoeur (1997) e Ginzburg (1989), é necessário que o historiador – e o detetive – a partir de documentos, fósseis, ruínas, reconstitua, por meio da imaginação, o mundo ao qual estes pertenciam, e que não pode ser acessado diretamente. No entanto, esse processo envolve a interpretação pessoal dos agentes envolvidos, que são ideologicamente orientados, como lembra Hutcheon (1991). Se Mattos não consegue alcançar a verdade por meio de suas investigações e, sendo elas pautadas em metodologias próximas às investigações realizadas pelos historiadores, é fácil se perguntar até que ponto a História consegue ser tão objetiva quanto pretendia o paradigma positivista. É justamente este o questionamento que o narrador faz durante todo o romance.

A desconfiança do narrador é, segundo Hutcheon (1991), um dos elementos que caracterizam a metaficção historiográfica pois, nas análises que fez, a autora diz não ter encontrado nenhum “indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza” (HUTCHEON, 1991, p. 156). O narrador de *Agosto*

desconfia inclusive das fontes documentais a que o historiador terá acesso, como por exemplo, o inquérito sobre o atentado contra Lacerda, ocorrido na rua Tonelero.

Após o atentado, o jornalista fazia questão de se posicionar a respeito do que aconteceu, sempre acusando Getúlio Vargas de ser o mandante: “Responsabilizo o presidente da República pelo atentado” (FONSECA, 1993, p. 74). Lacerda conseguiu logo o apoio de grande parte dos jornais da época, cujos representantes chegaram a assinar um manifesto pedindo que um deles fosse credenciado a acompanhar o inquérito responsável por investigar o atentado. O narrador, com certa ironia, comenta que Lacerda não assinou tal manifesto, pois “os militares que agora controlavam o inquérito policial da rua Tonelero eram todos lacerdistas. Lacerda mandava no inquérito” (FONSECA, 1993, p. 156). Desta forma, o narrador conduz o leitor a desconfiar da isonomia do próprio processo de investigação, que se propunha a apurar o que realmente havia acontecido.

Mais adiante, quando Mattos vai até a base aérea do Galeão, onde Fortunato estava sendo mantido preso, a fim de interrogar o guarda-costas, os militares desconfiam do comissário, acreditando que ele poderia tumultuar as investigações: “Pode atrapalhar. Nós nem tivemos tempo de interrogar o homem direito. O importante é provar que Gregório mandou matar Lacerda obedecendo ordens de um grupo que inclui Benjamin, Lutero, Lodi e o próprio Getúlio” (FONSECA, 1993, p. 252). Mediante a explanação do modo como os militares conduziam a investigação, o narrador pretende demonstrar que tanto Fortunato quanto Getúlio já estavam condenados antes mesmo de o inquérito ser concluído, e aposta, assim, na manipulação das investigações por parte dos militares. Os jornais, que também poderiam ser considerados documentos confiáveis para consulta, em virtude do pretense discurso objetivo reivindicado pela imprensa, estavam ao lado de Lacerda. Dessa forma, como a História poderia ser escrita sem considerar Getúlio um monstro?

Próximo ao fim do romance, pouco antes do suicídio de Vargas, sua filha Alzira observa a fraqueza do pai, e se pergunta como chegaram àquele ponto:

Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que 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 dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas (FONSECA, 1993, p. 304).

Alzira reconhece a inconsistência da História em virtude de seu aspecto linguístico e, por isso mesmo, considera-a facilmente manipulável. Para a filha de Vargas, é a História a culpada pelo estado em que seu pai se encontrava, já que não havia sido firme o suficiente para impedir que o grande Getúlio Vargas fosse acusado de afundar o Brasil em um mar de lama.

3 Realismo em *Agosto*

Apesar de apontar para a impossibilidade de se construir a História de modo objetivo, *Agosto* não se apresenta de todo como uma metaficção historiográfica, conforme já afirmamos. Além de não modificar substancialmente os fatos registrados pela chamada História oficial, o romance de Fonseca não registra por completo as principais características que Hutcheon (1991) aponta na metaficção historiográfica quando a contrapõe ao romance histórico, conforme definido por Lukács (1966).

A primeira diferença identificada por Hutcheon (1991) diz respeito às personagens, especialmente aos protagonistas. Na metaficção historiográfica, não há lugar para “tipos” que compreendem uma síntese entre o particular e o universal, e que representem algo, pois há espaço apenas para o individual e específico, refletindo, deste modo, a própria noção do sujeito pós-moderno que perpassa essas narrativas. O comissário Mattos, por sua vez, representa a lei e a ordem presentes no espaço ficcional do romance, pois é o responsável por investigar um crime que perturba a ordem estabelecida, e que somente poderá ser restaurada caso a polícia solucione o mistério e puna os culpados.

A literatura de Fonseca, no entanto, tem na violência um de seus fundamentos, pois a prosa do escritor explora ao máximo o espaço das cidades, que perdem o status de ambiente racional regido pela justiça, e revelam-se divididas entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal”, muito mais sombria e violenta (SCHØLLHAMMER, 2009). Dessa forma, embora Mattos represente a figura do detetive infalível responsável por resolver o mistério e reestabelecer a ordem, figura característica dos romances policiais, o realismo construído por Rubem Fonseca em *Agosto*, em função da descrença na lei e na racionalidade, não comporta este tipo de personagem, e Mattos sucumbe ante àquilo que buscava combater, sendo ele também uma vítima dos assassinos que tentou desmascarar.

Candido (1989) afirma que a prosa de Fonseca representa muito bem o chamado “realismo feroz”, que corresponde sobretudo a uma era de violência urbana tematizada por diferentes escritores brasileiros das últimas décadas do século XX. Entre as motivações para a exploração deste tema estão a migração para as cidades que provocam a superpopulação, criminalidade solta, e marginalidade econômica e social (CANDIDO, 1989), situação que caracteriza as grandes cidades brasileiras a partir de meados do século passado. Tal cenário abala o escritor e, ao mesmo tempo, exige dele uma nova forma de representação. Fonseca responde a isso agredindo o leitor com um ultrarrealismo, expondo a violência da cidade tanto na questão temática quanto com relação ao estilo, explorando diferentes recursos técnicos e “avançando as fronteiras da literatura no rumo duma notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 210).

Schøllhammer (2009) também destaca o realismo presente em Fonseca, mas opta por denominá-lo “brutalismo”, retomando expressão cunhada por Bosi (1975), e destaca o pioneirismo do escritor no novo estilo. O brutalismo

caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27).

Dessa forma, a exposição da violência, ressaltada também no estilo de Fonseca – “ enxuto, direto, comunicativo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27) –, coloca o leitor diante de um “realismo cruel”, revitalizado pela prosa do escritor. Em virtude da construção desta forma de realismo, *Agosto* não incorpora o processo de reconstrução textual da História, ressaltado por Hutcheon (1991) na metaficção historiográfica. Os narradores desses romances estariam tentando assimilar os fatos históricos à medida em que percorrem o caminho da narração, evidenciando, deste modo, os mecanismos colocados em jogo no momento de construção do texto literário, processo que se assimilaria à ficcionalização da História.

O narrador de *Agosto*, por sua vez, ao empregar o realismo característico de Fonseca, não deixa entrever a construção do romance como texto ficcional. Assim, uma vez que a metaficção historiográfica “não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152), este é mais um ponto que impede *Agosto* de ser classificado como tal. Ao invés de apontar o processo de ficcionalização da História, o romance de Fonseca reconstrói o cenário do Rio de Janeiro no fim da era Vargas conforme relatado pela História oficial, e opta por

apontar as manipulações operadas pelas personagens, capazes de construir uma História baseada na “verdade” que expresse a sua própria versão dos acontecimentos.

Conclusão

De acordo com Jameson (2007), os romances históricos posteriores à Scott não apresentam mais a dualidade entre bem e mal, como fazia o escritor escocês. Dessa forma, em *Agosto*, embora Lacerda seja o grande opositor de Vargas, a composição do romance parece ser feita de modo a mostrá-lo antes como um oportunista do que como um vilão. Talvez esse papel caiba melhor à História, condenada por Alzira Vargas e facilmente manipulada pelas personagens do romance, especialmente por aquelas que se opunham ao então presidente. Como construção de linguagem, a História é revisitada pelo romance de Fonseca de modo a evidenciar a parcialidade tanto dos militares responsáveis por investigar o atentado na rua Tonelero, quanto da própria imprensa, mais uma aliada de Carlos Lacerda, ambos responsáveis por fornecer documentos que constituem fontes históricas.

O romance *Agosto* se insere em meio às narrativas pós-modernas, ao questionar noções absolutas como a ideia de “verdade” e a pretensa objetividade da História, porém guarda uma série de elementos – especialmente aqueles relacionados à composição das personagens e ao realismo praticado por Fonseca – que se alinham ao modelo clássico de romance histórico, não podendo, portanto, ser apontado apenas como uma metaficção historiográfica. A composição do romance, entremeando elementos do modelo clássico scottiano com processos de questionamento, sobretudo da História, impulsionados pela pós-modernidade, atesta, deste modo, a maleabilidade e capacidade de renovação do gênero.

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 205-220, março, 2007.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In _____. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e História. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras,

1989, p. 143-179.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, março, 2007.

Página | 293

LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. México: Era, 1966.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. V. III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: Romance histórico no Brasil. **Revista Floema**, Vitória da Conquista, v. 3, n. 9, p. 283-303, jan./jun., 2011.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Agosto” e os caminhos da narrativa. **Revista USP**, São Paulo, n. 09, p. 195-198, março/abril/maio, 1991.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

WEINHARDT, Marilene. Repensando o romance histórico. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 7, n. 12, p. 320-336, jan./jun., 2019.

AGOSTO, DE RUBEM FONSECA: ENTRE LA NOVELA HISTÓRICA Y LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Resumen

La novela *Agosto*, de Rubem Fonseca, recompone los acontecimientos ocurridos en el fin de la era Vargas, en el mes de agosto de 1954, retratados por la Historia oficial. Sin embargo, al apuntar la construcción de los distintos discursos que se ponen en contienda en el momento histórico en cuestión, resalta la fragilidad de los conceptos de verdad y de la noción objetiva de Historia. Por eso, a partir de las consideraciones de Lukács (1966) sobre la novela histórica, y de Hutcheon (1991) acerca de la llamada metaficción historiográfica, el principal objetivo de este estudio es situar *Agosto* entre las dos definiciones, a veces incorporando elementos definidos por un teórico, a veces reflejando elementos listados por el otro. La construcción de los personajes, especialmente del comisario Mattos y de Getúlio Vargas, junto al realismo practicado por Fonseca, constituyen los principales puntos que imposibilitan que *Agosto* sea considerado una metaficción historiográfica. Por otro lado, al revelar las inconsistencias de la supuesta noción objetiva de Historia, la novela de Fonseca también no refleja de todo las características de la novela histórica definidas por Lukács (1966). De este modo, la composición de la novela, intercalando elementos del modelo clásico de la novela histórica con procesos de cuestionamiento, sobre todo de la Historia, atesta, de este modo, la maleabilidad y capacidad de renovación del género.

Palabras clave

Literatura Brasileña. História. Era Vargas.

Recebido em: 24/02/2021

Aprovado em: 11/04/2021