

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

MÁRCIA MUCHA

**DESCONSTRUÇÃO DO HISTÓRICO E DO POLICIAL EM AGOSTO,
DE RUBEM FONSECA**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA

2014

MÁRCIA MUCHA

**DESCONSTRUÇÃO DO HISTÓRICO E DO POLICIAL EM AGOSTO,
DE RUBEM FONSECA**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional, do Departamento de Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

Orientadora: Prof^a Dra. Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

MÁRCIA MUCHA

DESCONSTRUÇÃO DO HISTÓRICO E DO POLICIAL EM AGOSTO, DE RUBEM
FONSECA

Monografia apresentada ao departamento de Pós-Graduação da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional.

Orientadora: Prof^a Dra. Naira de Almeida Nascimento

Professor(a):

Professor(a):

Curitiba, PR, março de 2014

À Boneca, ao Frederico e ao Gerson dedico este trabalho.

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial à Professora Dra. Naira de Almeida Nascimento pela competência e profissionalismo com que orientou a presente pesquisa.

“A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teológico”. (HUTCHEON, Linda, 1991)

RESUMO

Este trabalho visa analisar o romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, a partir da desconstrução dos subgêneros que fazem parte do texto: o histórico e o policial. O desenvolvimento da pesquisa é no sentido de compreender como ocorre a articulação da narrativa histórica e policial no *corpus* em análise. Sendo que Fonseca traz à tona – através de uma das grandes características que compreendem a sua obra, a narrativa policial – um fato importante na historiografia brasileira, pois o texto aborda os acontecimentos históricos de 1954, no campo da política, que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas, presidente da república na época. Contudo, tal estrutura narrativa não segue os preceitos clássicos que norteiam os subgêneros histórico e policial. Assim, entende-se que essa desconstrução decorre das prerrogativas da Pós-Modernidade, período em que o artista inova na elaboração de seus textos, confrontando-se com a tradição e, na tentativa de subverter as convenções, propõe uma crítica dentro do sistema em que está inserido.

Palavras-chave: Pós-Modernidade. Rubem Fonseca. Romance Histórico. Romance Policial.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the novel *Agosto* (1990), by Rubem Fonseca, through the deconstruction of the sub-genres that are present in the text: the historical and the detective. The development of this research is based on the comprehension of how the historical and detective narratives are joined into the corpus under analysis. Fonseca reminds – through one of the greatest characteristics of his work, the detective narrative – an important fact in the Brazilian historiography, as the text handles the historical events of 1954, the political facts that culminated in Getúlio Vargas' suicide, the president of the republic in this time. However, the narrative construction does not follow the classical principles that guide the historical and detective sub-genres. Thus, it is understood that this deconstruction derivates from the prerogatives of the Postmodernism, period that the artist innovates in the texts elaboration, confronting the tradition and, in the attempt to subvert the conventions proposes a criticism in the system that is inserted.

Keywords: Postmodernism. Rubem Fonseca. Historical Novel. Detective Novel.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 RUBEM FONSECA NO CENÁRIO DA LITERATURA BRASILEIRA.....	11
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO E O ROMANCE POLICIAL.....	16
4 DESCONSTRUÇÃO DO HISTÓRICO E DO POLICIAL EM AGOSTO.....	22
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

A literatura é um espaço que contribui com respostas às indagações do homem em relação ao seu mundo. Ela configura-se em um amplo ambiente onde circulam as mais variadas personagens, possibilitando ao leitor refletir os acontecimentos da vida factual em virtude da representação das personagens em narrativas ficcionais. A literatura, dessa maneira, mantém uma relação próxima com a sociedade em geral e apresenta, ao longo dos movimentos estéticos pelos quais passa, o meio social e os sujeitos que habitam esses ambientes.

A partir dessa perspectiva, esta pesquisa visa analisar o romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, na confluência do diálogo entre a Literatura e a História, uma vez que a narrativa aborda um fato de grande relevância na historiografia brasileira – o suicídio do então presidente da república – Getúlio Vargas. Assim, a investigação transcorrerá no sentido de compreender como se dá a articulação da narrativa histórica e policial no *corpus* em análise.

Pretende-se, com este estudo, realizar uma investigação acerca, mais especificamente, da desconstrução dos preceitos clássicos dos subgêneros do romance – o histórico e o policial¹ – a partir da análise de *Agosto*, abordando o episódio final do governo getulista na construção da narrativa. Portanto, faz-se necessário entender, também, o contexto histórico brasileiro de 1954. Em princípio, parte-se do pressuposto de que essa desconstrução ocorre em virtude das prerrogativas da Pós-Modernidade.

Dessa maneira, para fundamentar o presente trabalho, seus temas centrais serão abordados, respectivamente, com um estudo sobre as características da obra de Rubem Fonseca e sua influência no cenário da literatura brasileira, sabendo-se que o autor apresenta textos que não se limitam ao contexto social, mas aprofundam os conflitos do homem contemporâneo, aquele que luta em prol de seus ideais, não aceitando ou não se servindo de questões preestabelecidas. Quanto ao entendimento do romance histórico, a pesquisa será norteadada a partir dos preceitos de György Lukács com o texto intitulado *O romance histórico* e da obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, de Linda Hutcheon, com a noção de

¹ Em alguns momentos os termos histórico e policial serão classificados como subgêneros – contemporâneos no quadro da Modernidade – devido ao entendimento de que ambos fazem parte um gênero narrativo maior, o romance.

metaficção historiográfica como uma realização pós-moderna. No que se refere ao romance policial, o aporte teórico são as obras: *O mundo emocionante do romance policial*, de Paulo de Medeiros e Albuquerque e *O romance policial*, de Boileau-Narcejac.

É da autora Linda Hutcheon, também e em especial, que serão elencadas as ideias que cercam a Pós-Modernidade, buscando retratar algumas marcas que compõem a produção literária do período, entendendo que as características e os temas da literatura nesse momento são multifacetados e que o elemento essencial que a caracteriza é a multiplicidade de temas e estilos. Na sequência, o enfoque será dado à efetiva análise do *corpus* selecionado. E, ainda, outros autores/obras servirão de suporte para o melhor entendimento do assunto que esta pesquisa se propõe a investigar.

2 RUBEM FONSECA NO CENÁRIO DA LITERATURA BRASILEIRA

Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 11 de maio de 1925, Rubem Fonseca fixa residência no Rio de Janeiro aos oito anos de idade, onde vive até hoje. Foi um leitor precoce e na infância tomou gosto por romances de aventura e narrativas policiais. Sua bagagem de leitura é vasta e, dentre seus autores preferidos, estão: Edgar Allan Poe, Michel Zevaco, Julio Verne, Edgar Wallace e Ponson du Terrail. Fonseca conheceu, ainda na adolescência, alguns clássicos com destaque para Homero, Shakespeare, Virgílio e Dante, além dos modernos, Dostoiévski, Proust e Maupassant.

Há uma vasta pesquisa sobre a obra de Rubem Fonseca entre dissertações, teses e livros. No campo literário, o autor é cronista, contista, romancista, ensaísta e roteirista. A crítica favorável veio logo com as suas primeiras publicações, tornando-o um escritor com nome de destaque entre os escritores contemporâneos. Muitas de suas obras foram publicadas no exterior e sua farta produção é compreendida por diversos livros entre romances, crônicas e coletâneas de contos. Das suas principais obras destacam-se: *Os Prisioneiros* (1963) – uma coletânea de contos que o projetou no campo da literatura, *Lúcia MaCartney* (1969), *O Caso Morel* (1973) – seu primeiro romance, *Feliz Ano Novo* (1975), *O Cobrador* (1979), *A grande arte* (1983), *Agosto* (1990), *Ela e outras mulheres* (1996), *O Seminarista* (2009) e publicados em 2011 estão: *José e Axilas e outras histórias indecorosas*.

Entre a variedade de prêmios concedidos às obras do autor, destacam-se: o prêmio Jabuti, que Fonseca recebeu cinco vezes; o prêmio Luis de Camões, considerado o "Nobel" da Língua Portuguesa, concedido pelos governos do Brasil e Portugal, pelo conjunto da obra, em 2003; o prêmio Eça de Queiroz, da União Brasileira de Escritores e o prêmio de Literatura Latinoamericana e Caribe Juan Rulfo, concedido durante a Feira Internacional do Livro de Guadalajara, no México, em 2003.

Embora o autor tenha sido bem recepcionado pela crítica literária, não escapou ao Regime Militar, pois o livro de contos *Feliz Ano Novo*, de 1975, foi censurado.

O alvo principal dos censores foi a tematização da sexualidade. Acusaram o autor de pornografia, de atentado à moral e aos bons costumes, e usaram, como prova, o uso de palavrões, enquanto o que de fato incomodava no

livro e incomoda, ainda, é a variação, a cada conto, de pontos de vista sobre a violência, levando o leitor a ver a realidade de diferentes ângulos e, assim, abrindo caminho para que as verdades estabelecidas fossem colocadas sob suspeita. (FIGUEIREDO, 2003, p. 27-28)

O Estado alegou, para proibição da obra, que ela fazia “apologia da violência” e expressava uma “sugestão de impunidade”, indo na contramão dos preceitos convencionais da sociedade. Por esse motivo, todos os exemplares foram recolhidos. No entanto, Silva esclarece que: “Com a proibição de *Feliz Ano Novo*, este e outros livros do autor passaram a ser mais procurados pelos leitores. O tiro da censura saiu pela culatra” (SILVA, 1996, p. 14). O autor constata que não foi uma proibição literária, mas política, para mostrar quem é que mandava na época, tendo em vista obras anteriores e posteriores à *Feliz Ano Novo*, publicadas ainda no período ditatorial, apresentarem características semelhantes e não terem sido submetidas ao crivo da censura.

A obra de Rubem Fonseca se contextualiza na denominada Pós-Modernidade e o autor homenageia em seus textos, conforme aponta Vera Lúcia F. de Figueiredo, um grupo de escritores que desafiaram a hipocrisia da sociedade, ousando dizer o que “não podia ser dito”. Dentre as resultantes dessa postura estão: perseguição e censura. Além disso, a escrita do autor também estreita laços com a literatura do século XIX, dialogando com escritores como Álvares de Azevedo e Gérard de Nerval, para reforçar seus procedimentos estéticos de criação. Pois, segundo Figueiredo:

Rubem Fonseca retoma, assim, a tradição literária para, através dela, redimensionar as tensões do nosso tempo, distanciando-se da atitude modernista de negação radical do idealismo romântico – este, a partir de determinado momento, passa a ser visto como um perigo a ser conjurado, já que abriria espaço para a contaminação da alta literatura pelo gosto das massas. Entretanto, o autor, para evitar que sua obra se perca, em meio aos apelos comerciais desse mundo prostituto, [...], recorre ao relato em espelho, ao jogo da multiplicação de eus que se unem, se afastam, se reduplicam, de tal forma que toda certeza tranquilizadora se esfuma. (FIGUEIREDO, 2003, p. 111)

A partir dessas observações, nota-se que Fonseca vem inovando e atualizando temas latentes em todas as épocas como, por exemplo, a violência, os apelos materiais, os prazeres do corpo e o amor que, de acordo com Silva, é vivido contrariamente às normas morais que regulam a prática social. E a forma de narrar,

sendo um narrador personagem, como predomina em suas obras, conduz a narrativa imprimindo a sua visão perante a sociedade e seus acontecimentos.

Outra característica na escrita de Fonseca é a recorrência de personagens (com mesmo nome e, inclusive, personalidade) em diferentes obras, como se as ações dessem continuidade ao enredo em textos distintos. Ainda, sua temática gira em torno de questões ligadas à violência, sexualidade e erotismo, e o espaço urbano é predominante na composição do texto. Aliás, esse cenário encaixa-se perfeitamente a outra característica, a do gênero policial, ou questões ligadas ao crime e a contravenção.

Desde o início das suas publicações, na década de 1960, Fonseca faz uso do policial em suas narrativas, e, essa vertente passa a trilhar um caminho junto ao gênero histórico a partir de 1990, com *Agosto* (retratando o suicídio de Getúlio Vargas), posteriormente, em 1994, com *O selvagem da ópera* (dando enfoque ao célebre compositor brasileiro do século XIX, Antônio Carlos Gomes) e na sequência, em 2000, com *O doente Molière* (onde o dramaturgo Molière é protagonista do romance).

Também é possível observar que na narrativa de Fonseca, está expressa a concepção de valor do narrador, assim como aponta Figueiredo:

A ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo. O relativismo axiológico, entretanto, é, de certa forma, remédio e veneno: levado às últimas consequências para desestabilizar as certezas que serviram os ideais totalitários, pode gerar, em contrapartida, a diferença que abre espaço para o consenso conformista contra o qual o texto do autor se volta. (FIGUEIREDO, 2003, p. 29)

As personagens de Fonseca são apresentadas rompendo as fronteiras que as separam dos papéis sociais. Elas não se limitam a uma zona de conforto, ao contrário, vão ao extremo para atingirem seus objetivos, seu olhar recorta o real: “A visão de mundo que subjaz à ficção de Rubem Fonseca decorre a natureza do seu realismo que, na verdade, trata-se de uma espécie de ‘pseudo-realismo’” (FIGUEIREDO, 2003, p. 28), pois a construção narrativa é feita com tal maestria que é notável a dimensão da representação [realista], mas como o ponto de vista do narrador é muito bem apresentado na obra, não dá margem a uma ilusão de transparência entre o representado e o real. Isso vai ao encontro do trato aos temas

levantados pelo autor que, ao retratar situações do dia a dia, desafia o leitor a refletir e posicionar-se sobre determinado tema que muitas vezes segue na contramão da moral que apregoa os bons costumes da sociedade burguesa.

No que se refere ao cenário presente na ficção de Rubem Fonseca, conforme já destacado, se sobressaem os centros urbanos, e, é nítido o privilégio dispensado à cidade do Rio de Janeiro. Assim, sobre esse espaço, Yves Pedrazzini, na introdução do seu livro *A Violência das Cidades*, chama a atenção para os motivos e para a propagação da violência em grandes centros urbanos no mundo, salientando a situação da capital fluminense: “Rio de Janeiro, todos pensam conhecer sua realidade. Mas as pessoas sabem apenas o que lhes convém: uma favela deve ser extremamente violenta, onde homens, mulheres e crianças sobrevivem entre tiros” (PEDRAZZINI, 2006, p. 11). Contudo, essas questões envoltas de violência não se limitam a esse ambiente, à margem dos grandes centros. A narrativa do autor, para abordar esses temas, vai além, pode se desenvolver em todos os estratos sociais e em qualquer lugar do grande centro urbano, havendo espaço para retratar um assassino oriundo da periferia, com uma vida miserável, a outro assassino, rico empresário da alta sociedade do Rio de Janeiro que sai à noite em busca de vítimas para aliviar seu estresse, como ocorre em “Passeio Noturno I e II”.

É notório, portanto, que o cenário contribui para a proliferação de histórias de temática policial, questão apreciada por Fonseca, nas quais “circulam inúmeras versões sobre um mesmo acontecimento, que acabam por tornar inócua qualquer tentativa de conhecimento da realidade” (FIGUEIREDO, 2003, p. 29). A cidade, onde está um aglomerado de construções arquitetônicas, além de servir de suporte na elaboração da narrativa, também auxilia no desenvolvimento de questões ligadas à violência urbana.

Nessa tendência de descrever as cidades e a violência que nelas está presente, fato percebido através da ação de personagens, Fonseca emprega um estilo próprio, com um discurso direto e comunicativo, fazendo uso de “uma linguagem coloquial que resulta inovadora em lugar de seu particular ‘realismo regional’” (SCHOLLHAMMER, 2009 p. 243). Os elementos transformadores da ordem são, portanto, o sujeito e a cidade, esta última é coparticipante dos acontecimentos, possibilitando às personagens favoráveis condições de ação.

Não foge a essa perspectiva os elementos constitutivos da obra em análise, uma vez que são apresentados acontecimentos envoltos de violência, como tentativa de assassinato, assassinatos e suicídio em um cenário que retoma o cotidiano do Rio de Janeiro de meados de 1950, um centro urbano por excelência na época. Assim, mesmo se tratando de uma obra historiográfica, Fonseca retoma esse assunto de um momento conflitante na história brasileira, através de uma instância fundadora de suas obras – a questão da violência – que se apresenta de diversas formas e em ocasiões inusitadas na vida dos seres humanos.

Conforme Ronaldo Lima Lins:

Fazer violência pode, em certas circunstâncias, delinear o único caminho de uma racionalidade possível, a solução de um impasse no qual a inação constitui um tipo de decisão equivalente à morte. Trata-se de uma linha que separa, com frequência, a teoria e a prática e, se divide os homens, parte de uma região onde as diferenças já se acham estabelecidas. Na contraditória aventura em que nos vemos mergulhados, muitos estragos provêm daí. Para defender a vida, chegamos a perdê-la, o que significa pouco, se considerarmos como nos aflige, por vezes, assistir e participar do inferno que encontramos em nossa volta. (LINS, 1990, p. 19-20, grifos do autor)

Nota-se, portanto, a inerência da violência no processo civilizatório do próprio homem, na manutenção da vida em sociedade que, de acordo com Lins, se organiza através de conflitos. Essa temática, conforme apontamentos de Boileau-Narcejac, também é parte importante em narrativas de cunho policial, uma vez que esses textos trazem à tona, em sua maioria, mortes em virtude dessa prática.

A violência em *Agosto* – na retratação historiográfica – é decorrente da situação política que vivia o Brasil em meados de 1950, pois na tentativa da manutenção da ordem e desejo de comandar o país, forças opostas (partidos políticos) se “enfrentavam” chegando à situação extrema de haver mortes. No referente ficcional isso não é diferente, com a apresentação da violência, como por exemplo, em questões ligadas à corrupção e a assassinatos.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO E O ROMANCE POLICIAL

O objeto de estudo, neste trabalho, configura-se em um romance com marcas tipográficas de historicidade. Portanto, abarca o subgênero histórico uma vez que ficcionaliza personagens que fizeram parte de História nacional, especialmente Getúlio Vargas. Mas para compreender como ocorre essa desconstrução em *Agosto*, é necessário entender um pouco da estrutura narrativa histórica.

Sabe-se que o romance é fruto na Modernidade e o subgênero histórico é contemporâneo nesse quadro. Ele é datado do início do século XIX e, segundo Lukács, isso não significa que em épocas anteriores não se tivesse notícias de romances com essa característica. Contudo, antes do século XIX, essas narrativas (mitos da Idade Média, relatos de antigos chineses e indianos) eram assim classificadas por sua “temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor” (LUKÁCS, 2011, p. 33), ou seja, é o escritor retratando o seu tempo.

Essas produções se deram pelo “instinto” realista, não apresentando uma “clareza sobre a história como processo, sobre a história como precondição concreta do presente” (LUKÁCS, 2011, p. 36). É, portanto, no final do Iluminismo que a literatura se ocupa com uma estética que trará à tona épocas passadas. Depois da Revolução Francesa, em especial com o advento da burguesia, é que a sociedade francesa adquire um pensamento nacional:

Segundo essa nova concepção, a racionalidade do progresso humano é desenvolvida de modo cada vez mais acentuado a partir do conflito interno das forças sociais na própria história; de acordo com essa concepção, a própria história deve ser a portadora e a realizadora do progresso humano. O mais importante aqui é a consciência histórica cada vez maior do papel decisivo que a luta de classes desempenha no progresso histórico da humanidade. (LUKÁCS, 2011, p. 43)

A luta de classes/as guerras passaram a ser entendidas como algo que dizia respeito à vida das próprias pessoas, as quais viram esses acontecimentos como algo intrínseco a elas, promovendo um sentimento de nacionalidade.

O que contribui para o surgimento do romance histórico é primeiramente e justamente saber o que é história, como fatos que condicionam/interferem no cotidiano das pessoas. Nesse sentido, há uma volta ao passado na tentativa de apostar no futuro. Esses são dados de um romance histórico clássico, que tematiza efetivamente um período histórico, estendendo um olhar sobre as crises decorrentes de uma luta de classes. Diferente dos romances que se dedicaram à temática histórica, conforme já mencionado, explorando os fatos na sua superfície, apenas.

Lukács traça um panorama do romance histórico a partir da obra de Walter Scott, o qual opta pelo “caminho do meio”:

O “herói” do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral, este possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa. (LUKÁCS, 2011, p. 49)

Scott sofre críticas pelo longo afastamento que faz da história na escolha do herói do romance que, diferente das epopeias em que as personagens representavam indivíduos praticantes de atos brilhantes, personalidades nacionais que permaneciam no topo, o herói – em Scott – não promove fatos heroicos, suas ações não atingem o ápice, ficam em uma posição mediana: “Sua tarefa é medir os extremos cuja luta ocupa o romance e sobre a qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 53). Dessa maneira, esse herói não pende para nenhuma das partes do conflito na crise da vida histórica representada.

Agosto também é uma obra com estrutura narrativa de caráter policial, subgênero, assim como o histórico, contemporâneo à sociedade moderna. Estrutura narrativa que se torna possível com o povoamento das cidades, portanto, ele se consolida nesse momento, haja vista as circunstâncias que possibilitam essa sedimentação – industrialização, aglomerado de pessoas em grandes centros, mercado consumidor, aumento de crimes e, conseqüentemente, de criminosos, os quais se “escondem” em meio à multidão.

O romance policial advém do romance de aventuras que se funde, segundo Albuquerque, com a própria história da evolução humana, com a própria vida, na luta do homem pela sobrevivência. Sua gênese está desde relatos de ação que constam na Bíblia às grandes aventuras mitológicas. Até porque, conforme Boileau-Narcejac,

o processo investigativo é o passo mais natural do espírito humano. Processo visto ao longo da história, inclusive a literária, como é o caso pelo qual passa Édipo, de Sófocles, ao ser interrogado pela Esfinge: “O que é que tem 4 pés de manhã, 2 ao meio-dia e 3 pés à noite? A primeira vista, existe aí apenas uma adivinhação. E, contudo, Édipo está colocado na situação de um policial que deve, sob pena de morte, raciocinar depressa e precisamente” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 12). Porém, o fato de o autor dizer que Édipo se encontra nessa situação, de estar exercendo a função de um policial, não significa que se trate de um texto com características do gênero policial, mas sim como um jogo de enigma.

É com a ascensão burguesa que o policial, propriamente dito, se consolida, sendo marcado por um mercado capitalista de bens de consumo, desenvolvimento da própria polícia, advento dos meios de produção e imprensa. A partir desses novos meios de comunicação, o que se destaca é a informação, mais breve e fora de uma representação “fantasiosa” dos fatos. Contudo, a informação, diz Benjamin, possui valor quando é nova, já a narrativa “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, p. 204). Assim, com o advento da imprensa e a procura e possibilidade de novas leituras, o romance de aventura começou a trilhar outro caminho. Porém, algo não mudaria, a saber: “A luta entre o bem e o mal, com a conseqüente derrota do mal” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 2). Essa mudança acabou dividindo o romance de aventura em basicamente três fases:

A primeira preservou o mesmo espírito, apenas aumentou seu campo de ação; a segunda fez surgir o romance de espionagem [...], a terceira fase com o aparecimento do chamado romance policial, onde interveio pela primeira vez, suplantando a força e a ação, o raciocínio lógico. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 3)

Para Albuquerque, a nomenclatura “romance policial” indica o gênero literário, pois nos romances “policiais” modernos nem sempre a investigação fica a cargo de um policial, o que se enfatiza aí é o crime, o mistério e a aventura. Daí convencionou-se designar romance suspense, enigma, entre outros.

Coube ao americano Edgar Allan Poe, na primeira metade do século XIX, em *Os Crimes da Rua Morgue*, criar o primeiro “tipo” de detetive – o Dupin – na história do romance policial, cujos traços: “são tão fortemente marcados que não evoluiu desde Edgar Poe, mas simplesmente desenvolveu as virtualidades que

trazia em sua natureza” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 8). Contando com os seus elementos fundamentais: o criminoso, a vítima e o detetive, Poe ajudou a divulgar esse gênero. Assim, tendo o gênero se “instalado” em outras sociedades, o inglês: “Conan Doyle, com Sherlock Holmes e a influência do pensamento positivista, criou o mais famoso detetive de todos os tempos, modelo para todos que vieram depois” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 9), empregando, sempre, embora não somente, a inteligência e preponderando o raciocínio lógico. Na perspectiva de Boileau-Narcejac, Doyle angariou um grande conhecimento da medicina legal, o que o auxiliou na tarefa de criar detetives capazes de desvendar os crimes e as tarefas que lhes eram destinadas.

Auguste Dupin, o detetive de Poe, presente em três narrativas do autor, é o mais representativo dos detetives, é o “primeiro”. Já Sherlock Holmes, com sua primeira aparição em 1887, na novela *Um estudo em vermelho* é “o detetive cerebral, frio, calculista” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 45). Esse detetive, verdadeiramente científico, tornou-se tão notável que estando o autor deixando de priorizar algumas atividades em detrimento de Holmes, decidiu matá-lo em uma de suas histórias. Contudo, tamanha foi a repercussão pública e revolta popular, que Doyle precisou ressuscitá-lo em outra narrativa.

Ressalta-se aqui que no trabalho destinado aos detetives, em sua maioria, eles dispõem de um auxiliar, com um entendimento inferior ao do detetive, mas com trabalho importante para a composição da trama e desfecho do caso investigado. Esse auxiliar poder ser um amigo, um empregado ou uma secretária, diz Albuquerque. Em *Agosto*, como se verá na sequência do trabalho, Rosalvo – um policial – é o braço direito de Mattos nos casos investigados pelo comissário. Além desse ajudante, outras personagens compõem essa espécie de narrativa. Mas a ação mais significativa é a do detetive:

Na maior parte das vezes, o criminoso que aparece num romance sendo derrotado pelo herói obviamente desaparece. Houve algumas tentativas de criar um supercriminoso que surgisse em várias obras. [...]. Acontece, porém, que no romance em que o detetive (amador, particular ou da polícia) se limita a impedir o crime ou a deslindá-lo sem que o criminoso seja punido, é evidentemente, uma obra irrealizada. Não chegará nem mesmo a ser uma narrativa policial. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 95)

Outra personagem importante para o desenvolvimento do enredo de cunho policial é o criminoso. Para Albuquerque, nos romances modernos, é considerável o

lado psicológico do criminoso, bem como a motivação do crime, por vingança, ambição e: “há os que matam por amor (poucos, aliás, nos bons romances), [...] há uma série de motivos para que o crime venha a ser cometido e a estória desenvolvida” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 95). Ainda, segundo o autor, esses criminosos devem dispor de certa simpatia, inteligência e procurar cometer um “crime perfeito”, para que o detetive e o próprio leitor tenham dificuldade em desvendá-lo.

O romance policial evoluiu por exigência do público leitor e essa evolução tornou os crimes mais “humanos”, não há elementos fantasiosos, surreais, pelo contrário, é o crime que pode acontecer com e por qualquer um. E esse crime é decifrado pelo homem comum, pela sua inteligência e lógica dos fatos.

Essa característica de romance é uma realidade bastante forte fora do Brasil e se consolida por uma literatura de entretenimento muito cara às massas. Aqui, foi *O Mistério* a primeira obra publicada, cem anos depois, mas da mesma forma que a narrativa policial de Poe, em folhetim e que teve um total “de quarenta e sete capítulos, sendo dezessete de autoria de Afrânio Peixoto, quatorze de Viriato Correia, nove de & (pseudônimo de Medeiros e Albuquerque), e finalmente sete de Coelho Netto” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 206). Vale ressaltar que a ideia de escrever esse romance foi de Albuquerque, que teve o cuidado de elaborar um crime perfeito na narrativa.

A partir de então muitos escritores enveredaram para esse tipo de escrita que está, também, ligada ao mercado consumidor. São textos com caráter comercial, mas que, segundo José Paulo Paes ao retomar Umberto Eco, afirma que estes [textos] viriam para aumentar a crítica literária, no sentido de ver essa estética como uma literatura de proposta não apenas com inclinação ao mercado editorial, mas com características que compreendem o cânone, pois: “nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento” (PAES, 2001, p. 37). Aliada a essa ideia tem-se em romances policiais, uma organização disposta de tal maneira que tende a “provocar, no leitor, curiosidade e tensão. Provoca, portanto, uma poderosa distração. [...] Popular e refinado, o romance policial é capaz de interessar a um imenso público” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 85).

Ainda, muito se observa da fusão da ficção com a realidade. Elementos e/ou acontecimentos reais inspiram narrativas de cunho policial. No Brasil, “Carlos

Lacerda aproveitou a história do Dr. Jaccoud; que teria sido autor de um dos mais misteriosos crimes do século, e nos deu *Paixão e Crime – O Processo do Dr. Jaccoud* (ALBUQUERQUE, 1979, p. 176), lançado em 1965, pela Nova Fronteira. Já Fonseca, em *Agosto*, traz um panorama do período em que transcorreu o suicídio de Getúlio Vargas.

Albuquerque levanta o debate sobre o assunto da influência dos métodos detetivescos em narrativas ficcionais tendo sido aproveitados pela polícia oficial. “Em certos casos, a ficção adiantou-se à realidade. Não criando algo novo, mas dando guarida a novas ideias que haviam sido lançadas” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 181). O autor acrescenta que “meios” usados pelos detetives na ficção para se chegar ao criminoso e desvendar o crime, foram aprimorados com a ascensão da ciência e da tecnologia. No início, os responsáveis pelo desenvolvimento e aprimoramento da investigação policial na vida factual não creditaram valor aos métodos empregados na ficção. Somente mais tarde, com a evolução científica/tecnológica é que muitos dos caminhos trilhados pelos detetives em histórias literárias foram comprovados e usados pelos investigadores (da vida real) nas suas ações do dia a dia.

São ações com esse caráter de fusão da realidade com a ficção que a narrativa policial se ocupará em *Agosto*, conforme se verá no decorrer desta pesquisa.

4 DESCONSTRUÇÃO DO HISTÓRICO E DO POLICIAL EM AGOSTO

Das leituras realizadas a partir de *Agosto*, constatou-se que a sua elaboração narrativa se deu de tal forma que torna possível dizer que, mesmo com marcas de romance histórico e policial, através do parâmetro clássico que os compõem, há uma desconstrução desses subgêneros na obra.

Para tanto, parte-se da hipótese de que essa desconstrução narrativa é fruto do momento literário em que a obra se situa, a Pós-Modernidade. Um período em que são notáveis os avanços nas ciências médicas, nos processos científicos e de tecnologia, nas artes, cada vez mais diversificadas, e no saber do homem. Contudo, esse quadro de desenvolvimento não foi pleno, a globalização social culminou em uma “crise”, promovendo uma frustração em relação ao que se esperava do processo de modernização, desse avanço promissor no âmbito das sociedades em geral. Esse processo cerceou a liberdade do homem:

A modernização social trouxe progresso e ampliou as possibilidades de bem-estar do homem mas, no seu curso, ele foi cada vez mais fragmentando-se [...]. Se muito ganhou em melhoria das condições materiais da existência, isso muito lhe tem custado em termos de perda de identidade e de satisfação pessoal. A nova organização social não lhe propiciou os grandes bens esperados; pelo contrário, apesar dos muitos disfarces racionalizadores, acentuaram-se diferenças, desenvolveram-se novas instâncias de dominação. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 20-21)

Nesse sentido, essa condição geral da sociedade e da cultura, mais perceptível nos países desenvolvidos, na citada época pós-moderna, abriga o movimento estético denominado por alguns estudiosos como pós-modernismo, o qual se configura por uma pluralidade de possibilidades narrativas, ou seja, não há uma clara definição do caráter estético literário nesse período. O artista inova em forma e estrutura, confrontando-se com a tradição.

Segundo Linda Hutcheon:

O pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. [...] Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 19-20)

O pós-modernismo propõe uma crítica dentro do sistema em que está inserido. Não se volta ao passado, não se caracteriza como uma vanguarda e em lugar de negar os fatos, os questiona. Dessa maneira, esta pesquisa segue no sentido de pensar a impossibilidade do resgate do fato histórico na obra em análise. Além, é claro, da questão policial não seguir o que prevê seu gênero, na perspectiva do final clássico, a saber: desvendando o crime e punindo o criminoso.

Para dar continuidade ao trabalho faz-se necessário saber um pouco sobre a história presente no *corpus* em análise. Para tanto, a narrativa é construída na terceira pessoa do discurso e começa, conforme aponta Benjamin, em seu texto intitulado “O narrador” – em que discute os processos do ato de narrar – com uma descrição das circunstâncias em que o narrador informa os fatos que irá contar:

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.

“Então, Raimundo?”

“Vamos esperar um pouco”, respondeu o porteiro.

“Não vai chegar mais ninguém. Já está todo mundo dormindo.”

“Mais uma hora.”

“Amanhã tenho que acordar cedo.”

O porteiro foi até a porta de vidro e olhou a rua vazia e silenciosa.

“Está bem, mas não posso demorar muito”. (FONSECA, 2012, p. 9)

A partir daí o narrador apresenta os fatos e personagens que compõem a obra, em especial o protagonista Mattos, um advogado, mas que na atualidade exerce o cargo de comissário de polícia e investiga um caso de assassinato – do empresário Paulo Machado Gomes Aguiar – no quarto de um luxuoso duplex no Rio de Janeiro. Crime que, na tentativa de ser encoberto, desencadeará outras mortes na sequência do texto. Mattos representa um homem que não sucumbe às investidas de bicheiros. Diferentemente de seus colegas da polícia, ele não aceita dinheiro do jogo do bicho: “A honestidade do comissário era considerada pelos contraventores como uma ameaçadora manifestação de orgulho e demência” (FONSECA, 2012, p. 14). O protagonista exercia sua profissão com certos princípios morais conservadores e não se conformava com a condição da atual sociedade: corrupção na polícia, no governo e pessoas com atitudes desumanas, movidas à prática de crimes por questões financeiras e amorosas, como é o caso que ele investiga. Na vida pessoal, ele mantinha uma conturbada relação com Alice e

Salete. Essa última, a atual “namorada”, e aquela, uma mulher com quem ele havia se relacionado no passado e a reencontrara recentemente.

A obra está composta por vinte e seis capítulos, cada qual representa um dia do mês de agosto de 1954, a começar pelo dia primeiro e seguir uma ordem cronológica do tempo até o dia 26 deste mesmo mês. São dois pontos em evidência na narrativa: primeiro, o referencial ficcional, investigação aos cuidados de Mattos, sobre o assassinato do empresário Aguiar, que se deu no primeiro capítulo do livro:

A morte se consumou numa descarga de gozo e de alívio, expelindo resíduos excrementícios e glandulares – esperma, saliva, urina, 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. (FONSECA, 2012, p. 9)

Segundo, o referencial histórico, caso investigado por outro comissário, sobre a tentativa de assassinato do jornalista Carlos Lacerda na rua Tonelero – Rio de Janeiro:

Vaz foi em direção ao carro. Alcino atravessou a rua e atirou em Lacerda, que correu para o interior da garagem. O estrondo do revólver ao disparar surpreendeu Alcino, que por instantes ficou sem saber o que fazer. Notou então que o major se aproximara e agarrava sua arma. Novamente Alcino acionou o gatilho. O major continuou agarrando o cano do revólver até que Alcino, num repelão, soltou a arma dos dedos que a prendiam, caindo com o esforço que fizera. (FONSECA, 2012, p. 72)

Na tentativa de segurar Alcindo, a arma dispara ferindo mortalmente o major Vaz. Contudo, a representação histórica mais significativa se dará na sequência da narrativa, com os acontecimentos da história nacional que desencadearam o suicídio de Getúlio Vargas.

Próximo ao final da obra esses dois referenciais culminarão para um mesmo fim, quando os acusados (mandante e atirador) do caso Lacerda – ação que culminou na morte de outra pessoa – são detidos e Mattos descobre que o assassino do empresário Aguiar é um homem que atende pelo nome de Chicão. Personagem que quando se encontra diante do comissário não é presa por ele, pois Mattos já não integrava a corporação policial, deixou seu cargo depois de desavenças com colegas de trabalho e por ter libertado os presos, que estavam sob seus cuidados, da delegacia onde trabalhava:

Os presos se espremeram na parede quando Mattos entrou na cela. O cheiro repugnante da pobreza, de sujeira, de doença fortaleceu ainda mais a decisão do comissário.

“Todo mundo para fora”.

Os presos não entenderam a ordem do comissário e continuaram imóveis dentro do xadrez.

“Pra fora!”, gritou o comissário. Seu estômago ardia. [...].

Um a um os presos foram saindo em silêncio. Pareciam ratos fugindo. (FONSECA, 2012, p. 318)

Ele tomou essa decisão depois de ver o que estava procurando no Palácio do Catete: “Ali estava ele, Getúlio Vargas. Morto, sentado na cama, amparado pela mulher e por outras pessoas que procuravam despir o paletó do pijama listado manchado de sangue” (FONSECA, 2012, p. 315). Mattos viu o fim, a impossibilidade de mudança. O homem de quem se esperava que fizesse mais pelo país estava prostrado, morto. Morte esta que ocorreu a partir de um suicídio, retratado no capítulo 24 do romance, um dia antes do assassinato de Mattos e Salete, efetivado por Chicão, no apartamento do comissário.

O romance termina com uma representação do dia a dia da cidade do Rio de Janeiro, como se todos os acontecimentos do mês de agosto de 1954 não tivessem alterado em nada a rotina da cidade: “Foi um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30,6 e a mínima de 17,2. Ventos de sul a leste, moderados” (FONSECA, 2012, p. 335). Contudo, antes da apresentação dos fatos desse dia, ocorreu a última morte da trama:

Ilídio tremeu, uma curta convulsão, quando a arma de Pádua disparou.

Pádua pegou o corpo do bicheiro pelas pernas, Murilo pelos braços e levaram-no para o Packard, colocando-o junto dos outros mortos.

“Não é melhor tirar as algemas?”, perguntou Murilo.

“Deixa as algemas. Para os inimigos desse filho da puta saberem que foi o pessoal da casa que fez este trabalho. Para aprenderem que não podem matar um tira assim sem mais nem menos. (FONSECA, 2012, p. 334)

Pádua, o único policial que se mostrou companheiro de Mattos ao longo da narrativa – aceitava dinheiro do jogo do bicho, mas como diz o narrador, era um “come quieto”. Ao saber da morte do colega, não teve dúvidas de quem teria sido o assassino, até porque Mattos não havia comentado com ele e com ninguém mais, que descobrira o verdadeiro assassino do empresário Aguiar, o que poderia torná-lo o próximo alvo dessa sequência de mortes. Pádua, então, foi logo atrás de Ilídio, o bicheiro que tantas vezes demonstrou preocupação, temeu que Mattos, devido a sua honestidade, pudesse desmantelar todo o esquema que ele mantinha com a

corporação policial, inclusive encomendou a morte do comissário. Assim, Pádua “livrou-se” do bicheiro para vingar a morte do amigo. O “auxiliar” de detetive, aqui, agiu impulsivamente, o subjetivismo preponderou à objetividade da investigação policial.

Nesse sentido, na confluência entre Literatura e História, entende-se que a dimensão de ambas é a escrita. Ao historiador cabe o papel de passar ao leitor informações que possam ser lidas como matérias seguras. Para transmitir essa informação com segurança, o escritor/historiador se vale de fontes sobre acontecimentos do passado, prevendo a não possibilidade da criação de fatos extraoficiais. De acordo com White uma mesma história pode ser contada inúmeras vezes de diferentes maneiras. E isso não significa dizer que uma construção da história é melhor do que a outra, pois o objeto histórico é o mesmo, o que difere são as percepções, o olhar estendido para tal objeto. Ou ainda, os caminhos para se chegar ao desejado pode ser percorrido de formas variadas. Assim, não deixa de ser uma narrativa em que um evento a ser investigado e considerado de caráter principal, pode, dependendo do enredo a ser inserido, estar subordinado e não atender à mesma função que antes.

Já ao ficcionista é permitido que ultrapasse tais fontes, deslocando o leitor para determinado momento da história, apresentando a ele situações fictícias e outras não inventadas, elaborando um texto de caráter e/ou com marcas tipográficas de historicidade.

Dessa maneira, a arte de escrever, tanto texto ficcional quanto histórico, passa pela experiência humana, que se vale da linguagem em uma tentativa de entender o passado, e, independe da objetividade impressa na leitura dos fatos, pois estes sofrerão transformações dentro do espaço em que esta matéria discursiva é construída.

A narração em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com os seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. (BENJAMIN, 1994, p. 220-221)

O autor assinala que ao historiador cabe a tarefa de explicar e retratar, de alguma maneira, os episódios com que lida. Para o ficcionista, a preocupação se dá com a maneira de inserir o encadeamento dos fatos no fluxo da narrativa. É assim,

sem essa pretensa autenticidade, que romances históricos são elaborados, como é o caso de *Agosto*.

A desconstrução dos subgêneros narrativos (histórico e policia), e todo o debate em torno deles, vêm ao encontro da questão da Pós-Modernidade. Um período na história em que o sujeito assume identidades diferentes em momentos distintos. Esta concepção difere do sujeito sociológico, em que era na interação do eu com a sociedade que se formavam as identidades e, também, do homem do Iluminismo, unificado, centrado e dotado de razão. Nesse momento, o sujeito pós-moderno possui uma “identidade muito diferente e muito mais perturbadora e provisória do que as duas anteriores” (HALL, 2006, p. 17). É nesse ponto que reside uma questão crucial, as pessoas se desencontram dentre as tantas possibilidades a sua volta. O que exemplifica essa cisão do sujeito pós-moderno é o que ocorre na vida amorosa de Mattos, pois ele está envolvido com duas mulheres ao mesmo tempo e tem dificuldade em fazer a opção por uma delas. Tanto é que quando parece que o comissário decide pela sua felicidade ao lado de Salete, isso se anula, ambos são assassinados.

Esta falta de solidez em relação à sociedade e o homem na pós-modernidade também é compartilhada por Zygmunt Bauman ao se referir à sociedade líquida. Seguindo as concepções deste autor, com a mudança da Modernidade para a Pós-Modernidade transformaram-se as sociedades em todos os campos do conhecimento. “As pessoas foram libertadas de suas velhas gaiolas apenas para ser admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar, através de seus próprios esforços [...] nos nichos pré-fabricados da nova ordem” (BAUMAN, 2001, p. 13). A nova situação global, com tantas transformações ocorrendo em curto espaço de tempo, não é assimilada de forma fácil e nem pode ser confrontada de maneira efetiva. Assim se procedeu em outras épocas, nas quais aconteceram mudanças significativas da condição humana:

Tal como no caso de todas essas transformações, é impossível (e altamente desaconselhável tentar) apropriar-se antecipadamente da história e prever, para não dizer preestabelecer, a forma que ela vai assumir e o arranjo a que acabará conduzindo. Mas esse confronto terá de acontecer. (BAUMAN, 2004, p. 141)

Nesse sentido, Bauman defende que o resultado desse processo depende do nível de consciência dos sujeitos, os quais são responsáveis pelas ações de

mudança, que têm a tarefa de encontrar seu espaço apropriado e usar essa “nova liberdade”, além da determinação e habilidade que disponibilizarão para o sucesso das transformações sociais. O que, na sociedade líquida que caracteriza a Pós-Modernidade torna-se menos eficiente, pois o engajamento social está comprometido. Não difere a esse parecer a situação de Mattos. Seu pensamento vai de encontro ao comportamento adquirido pela polícia em que trabalha, formada por pessoas “subordinadas” aos bicheiros, encobrendo essa prática pela cidade afora. Isso só o prejudica.

O protagonista do romance, então, é consumido por uma violência psicológica e também física, pois uma úlcera gástrica o incomoda. Ele se submete ao uso de comprimidos de Pepsamar e à ingestão de leite: “Pegaram a velha camionete do distrito, suja do café dos presos que transportara de manhã cedo. Ao passarem por um botequim, Alberto Mattos mandou parar, saltou e tomou um copo de leite. A acidez não parava de roer seu estômago” (FONSECA, 2012, p. 17). Essas práticas são apresentadas com frequência no decorrer do texto, isso tudo na tentativa de amenizar a dor no seu estômago. Esse sofrimento pode ser entendido, na obra, como uma alegoria à atitude de não aceitação dos acontecimentos nesse meio social em que vive o protagonista de *Agosto*, perceptíveis nas negociatas políticas e na corrupção policial em seu próprio ambiente de trabalho. Esse processo de manter a moral e a ética, de não assimilar o que julga errado no mundo externo o atinge internamente, provocando a úlcera.

Dessa maneira, sua doença é vista como um processo análogo à impossibilidade dele de “mudar o mundo”, ou ao menos de não se deixar levar pelas ofertas desse mundo marcado pelo mercantilismo capitalista, onde se sobressai quem é detentor de mais bens e/ou possui mais dinheiro. O herói, aqui, é na verdade um anti-herói. Sua luta é nobre, mas suas ações não evoluem para o bem que ele almeja. A forma como Fonseca constrói essa representação dilacerante de Mattos é, de fato, interessante, pois as complicações psicológicas da personagem migram para o seu corpo físico. Essa constatação vai ao encontro do que diz Boileau-Narcejac sobre a “metafísica” do romance policial, onde há a procura incessante por extrair o inatingível do sensível e no decorrer desse processo, até compreender os fatos, se sofre.

Esse temor diante do desconhecido, esse assombro produzido pela resolução do enigma, eis os traços fundamentais do romance policial. Todo arranjo das coisas que produz uma situação perturbadora já é o anúncio – tão afastado quanto se queira – do romance policial. Ele está ligado à nossa psicologia e, nesse sentido, é tão velho quanto o homem, pelo menos no estado latente. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 10)

Os mecanismos de percepção, caros ao gênero policial, são contemporâneos ao homem. Então, é compreensível o pavor diante da impossibilidade de entender os acontecimentos, pois esse homem, em *Agosto*, é pós-moderno, vive cheio de contradição, especula, levanta hipóteses, mas não formula soluções. Esse contexto em que Mattos está inserido é repleto de pessoas em que sua sociabilidade, quando há, é forçada, marcada por um mercado consumidor. O que se observa é que estão desaparecendo de vista os valores intrínsecos do homem no contexto social. A nova situação global, com tantas transformações ocorrendo em um curto espaço de tempo não é assimilada de forma fácil e nem pode ser confrontada de maneira efetiva pelo homem. Esses valores ultrapassam a realidade e são representados nas narrativas ficcionais.

O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, ele obtém seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição. (HUTCHEON, 1991, p. 24)

Para a autora, a ficção pós-moderna atua com o intuito de subverter as convenções e as mudanças, e os “reparos” dependem do nível de consciência dos sujeitos, os responsáveis por tais ações. Além da determinação e habilidade que disponibilizarão para o sucesso desse processo, o que, na sociedade líquida deste tempo, torna-se menos eficiente, pois, o engajamento social e com a estética da arte, por exemplo, estão comprometidos.

Agosto se enquadra no que Figueiredo considera obras que olham para o passado com a descrença dos tempos atuais. Parte-se do princípio de que todos esses fatos não passam de versões, em que o escritor tem a liberdade de representar a sua [versão], tanto a partir da pura imaginação, ou de pesquisas em documentos que o nortearão na composição da narrativa. Ainda: “A ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo”

(FIGUEIREDO, 2003, p. 29). Esses valores compreendem o caráter da personagem protagonista deste romance, pois o comissário Mattos é um homem que procura uma humanização nesse meio social tão individualizado, mas vive um paradoxo porque seus “desejos” não se efetivam. Dessa maneira:

A ficção do autor encena, assim, ao vazio existencial de indivíduos que, diante da impossibilidade de levar a fundo as virtudes que a moral tradicional apregoa, transformam-se em figuras errantes e desconstrutoras ou em nostálgicos amargurados. (FIGUEIREDO, 2003, p. 29)

A degradação de Mattos, atrelada à mesma situação representada por Getúlio Vargas na narrativa são exemplos desses indivíduos que viram seus sonhos e objetivos futuros relegados ao abandono. Diante da incapacidade de ambos de seguirem adiante, suas vidas culminam para a morte. Getúlio dizia que a renúncia à presidência não fazia parte dos seus planos, que o único meio que o tiraria do poder seria a morte, a qual em *Agosto* é assim representada: “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, 2012, p. 311).

A retração da vida de Getúlio Vargas e sua “queda”, no romance, se dão de maneira muito semelhante ao que consta na história “oficial” do país. Os acontecimentos têm como palco a cidade do Rio de Janeiro, onde Fonseca contextualiza um período marcante da história nacional. Em agosto de 1954, o Brasil vivia um clima de tensão política, Getúlio Vargas enfrentava duras críticas ao seu governo de quase toda a imprensa, representada, principalmente, pelo jornalista Carlos Lacerda, e via pouco a pouco seus aliados se distanciarem. O final dessa história é o suicídio do presidente, do homem que implantou o Estado Novo e era visto como perspicaz, leitor, observador e um grande empreendedor, mas sua velhice foi marcada por problemas de saúde e solidão.

Na narrativa de Fonseca, são poucas as pessoas que seguem ao lado de Vargas até o final da sua vida. Uma delas é a personagem de Gregório Fortunato, que também intermediava transações ilícitas entre empresários, deputados e membros do governo:

O homem conhecido pelos seus inimigos como Anjo Negro entrou no pequeno elevador, que ocupou por inteiro com seu corpo volumoso, e saltou no terceiro pavimento do Palácio do Catete. Andou cerca de dez passos no corredor em penumbra e parou em frente a uma porta. 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 o homem que ele protegia, um velho insone, pensativo, alquebrado, de nome Getúlio Vargas. (FONSECA, 2012, p. 9-10)

Fortunato era o chefe da guarda pessoal do presidente, representava ameaça aos seus inimigos e foi acusado de estar ligado à tentativa de assassinato do jornalista Lacerda. É possível afirmar que é um dos homens que melhor conhecia Vargas, o acompanhava desde São Borja, Rio Grande do Sul, cidade natal do presidente. Em alguns momentos, na inserção do seu pensamento pelo narrador, ele diz saber a causa da infelicidade do presidente e o desgosto com a covardia dos seus aliados. Segundo ele, o presidente merecia ser feliz por tudo o que havia feito pelos pobres.

Gregório Fortunato venerava o Presidente, pretendia protegê-lo, poupá-lo e é um dos poucos que não o abandona, conforme já mencionado. Mas é impedido, pela família de Vargas, de despedir-se do homem que sempre se esmerou em cuidar, pois na ocasião ele estava detido pela acusação de envolvimento no atentado a Carlos Lacerda e assassinato do major Vaz, e não teve autorização para ir ao velório do presidente.

Esse cuidado do então Presidente da República com o povo brasileiro, a partir da perspectiva do seu chefe da guarda pessoal é uma marca do legado Varguista que, de acordo com Ângela de Castro Gomes, existe desde a primeira estada de Getúlio Vargas no poder, na década de 1930. Período visto como um divisor da história brasileira, uma vez que pôs um fim à chamada República Velha.

Nesse sentido, para Fausto:

O legado institucional varguista não foi desmontado com a queda do Estado Novo. É preciso lembrar que a redemocratização do país, no período pós-45, não afetou de forma substancial o centralismo administrativo e o estilo de gestão introduzidos por Vargas. Ao contrário, preservou-se, em grande parte, o arcabouço institucional do governo deposto. Executivo forte, controle do processo decisório pela alta burocracia, subordinação dos sindicatos ao Ministério do Trabalho, desenvolvimento de uma classe empresarial atrelada aos favores do Estado e marginalização política dos trabalhadores rurais persistiriam como elementos centrais do novo regime. (FAUSTO, 1999, p. 25)

Vargas deixou um legado aos brasileiros. E, segundo Boris Fausto, soube conduzir com muita destreza as reformas que promoveu nos mais diversos setores: política, economia, relações de trabalho, comunicação, educação e entre outros. A

herança de Vargas perdurou mesmo sabendo-se sobre das condições que o levaram ao poder – uma revolução amparada por um movimento armado. Reforçando, assim, que não há um espaço definido onde vivem as pessoas, agentes da violência. O que as difere é a questão propulsora dessa prática. A exemplo de *Agosto*, na investigação que ocorre atrelada à história – tentativa de assassinato de Carlos Lacerda e o próprio suicídio de Vargas – a violência é motivada por questões políticas, já na outra trama, investigada por Mattos é desencadeada por questões financeiras e amorosas. Luciana, a esposa de Aguiar, era amante de Pedro Lomagno, integrante da empresa do empresário morto. Os dois planejaram o assassinato com o intuito de estarem livres para viverem juntos e administrar o dinheiro da corporação.

É notório que Fonseca cria um universo ficcional alimentado de personagens e fatos históricos que fizeram parte dessa época. Contudo, não é estendido um olhar ao presente como fruto da história, assim como previa Lukács, que uma sociedade é condicionada por um passado. Além de não haver um resgate da humanidade da personagem histórica.

A tentativa desse resgate é transferida à personagem Mattos, mas mesmo ela não vai ao encontro da ideia de Lukács, que o herói surgiria a partir de uma crise da sociedade. Ele viria com o intuito de defender a vida das pessoas nesse meio. O herói scottiano – parâmetro para a defesa de romance histórico de Lukács – é sempre um *gentleman* mediano, proveniente do povo, que sintetiza a essência de uma época:

Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si. (LUKÁCS, 2011, p. 53)

Mas a tentativa de ação de Mattos, o “herói mediano”, na promoção do bem social, de um solo neutro, não se efetiva. Ele chega, inclusive, ao fim (é assassinado) e com ele se esvai toda a esperança de mudança. O herói, ou anti-herói de Fonseca, é um homem simples, mas a firmeza dos seus atos, o seu raciocínio lógico são abalados. Falta, para ele, o pensamento prático, assim como o conceito clássico de romance policial prevê que ocorra para o sucesso de uma investigação.

Para Figueiredo:

Em *Agosto* a ênfase não recai sobre a desmitificação das figuras proeminentes no período histórico focado – ou seja, não se trata de trazer à tona aspectos da vida privada de Getúlio Vargas ou de Carlos Lacerda, seu principal adversário, para mostrar que eram figuras menores, idealizadas pela história oficial. O que se pretende demolir é a confiança na racionalidade do processo histórico, e ao mesmo tempo, a crença na possibilidade de reconstruir o passado, colocando-se sob suspeita a pretensa objetividade do método de conhecimento da História. (FIGUEIREDO, 2003, p. 134)

Embora a obra faça uso de fatos históricos, esses são apresentados para contextualizar a narrativa, lembrando um momento de grande importância à sociedade brasileira, mas não há a pretensão de repensar a história, acrescentando novos episódios ou negando acontecimentos. Diferentemente da geração de Lukács, que pensava que ao se substituir modelos políticos seria possível “contar” a história de forma mais correta, ou que isso pudesse ser feito por outros caminhos, como ser escrita pelas camadas antes silenciadas. *Agosto* representa isso de forma desencantada, que a verdade dos fatos históricos, inclusive da morte de Getúlio Vargas, na sua essência, nunca serão do conhecimento das pessoas. Dessa maneira, o romancista trouxe essa leitura de um dado momento da história do país justamente no sentido de demonstrar como o passado é refratário.

Segundo White, a história quando contada, não deixa de ser um evento anterior à vida de quem a conta, portanto, há um distanciamento que não pode prever uma verdade absoluta dos eventos narrados. Sempre haverá uma construção narrativa que mais do que descrever acontecimentos fornece direções para orientar o leitor sobre o “ícone” retratado e fazer com que haja um entendimento das situações expostas.

Assim, escrever a história ou sobre ela é fazer uso de um “incidente” que pode ser revelado sob diferentes luzes. Escrever um romance histórico é também uma construção narrativa que toma para si um evento da história e trabalha, a partir dele, com as particularidades que cabem à ficção. No caso da obra em análise, por ser um híbrido (histórico e policial) torna-se possível fazer com que personagens ficcionais e históricas andem lado a lado na mesma trama.

Um ponto que comprova essa ideia de desconstrução do romance histórico, portanto, diz respeito à apropriação utilizada por Rubem Fonseca do episódio final do governo getulista na elaboração de *Agosto*. Através do contexto histórico

brasileiro de 1954, o autor desloca a importância das grandes figuras políticas para às secundárias. Ao fazer isso ele está, na verdade, estabelecendo uma “crítica” à história oficial que sempre se ocupou em dar crédito – ao desenvolvimento da História – às grandes personalidades que comandaram o país.

No enredo de *Agosto*, se percebe uma fidelidade ao momento sobre o qual o romance se debruça – entre composição do espaço: “Mattos parou ao lado de um dos leões que flanqueavam a escadaria do Palácio Monroe. Virou-se para olhar o importante edifício São Borja, que ficava bem em frente, do outro lado da avenida Rio Branco” (FONSECA, 2012, p. 50) e o nome de personalidades históricas, segundo Moretto, tais como: Getúlio Vargas (presidente da República do Brasil, ditador de 1937 e 1945 e eleito pelo voto popular em 1950), Café Filho (vice-presidente da República no governo democrático de Vargas), brigadeiro Eduardo Gomes (líder das forças militares contrárias a Vargas), general Zenóbio da Costa (Ministro da Guerra no governo de Vargas), Alzira Vargas e Lutero Vargas (ambos filhos do presidente). Embora haja essa percepção de acontecimentos desse tempo, por exemplo, há uma fuga do que Lukács julga importante, a saber: as motivações psicológicas e até mesmo os costumes das personagens.

Dessa maneira, hábitos e costumes das personagens históricas migraram para as personagens que compõem o subgênero policial, ou seja, a narrativa “ficcional” de *Agosto*. A exemplo disso destacam-se duas situações relacionadas à vida factual de Vargas e representadas, na obra de Fonseca, na figura de Mattos. A primeira é o fato de Getúlio Vargas ser ávido por leitura e um grande admirador da escritora Gabrielle Colette. Segundo Mano, um grande nome da literatura feminina francesa, que atuou na primeira metade do século 20 e escandalizou o meio literário ao escrever sobre as dores e os prazeres do amor, com toque sinestésico à sua escrita. Em três de agosto de 1954, a morte da autora foi notícia, também, em jornais brasileiros. Na narrativa fonsequiana esse interesse pela obra da escritora francesa recai sobre Mattos e o dia da morte dessa mulher é lembrado na obra durante um diálogo do comissário com Alice no capítulo cinco, ou seja, no dia cinco de agosto de 1954:

“A Colette morreu, você sabia? Dia 3. Vai ser enterrada depois de amanhã, no Pière Lachaise.”

“Não, não sabia.”

“Você dizia que gostava dos livros dela.” Alice tentou identificar o livro que o comissário tinha na mão, sem conseguir.

“Agora eu tenho os meus próprios cadáveres para me preocupar. Eu sou um tira, você se esqueceu?” (FONSECA, 2012, p. 84)

Essa construção do texto indica outra característica da produção fonsequiana, e especialmente na Pós-Modernidade, que é a discussão acerca da literatura e seus escritores, no processo de metaficção e intertextualidade.

Outra situação a ser exposta aqui diz respeito à dor que acometia Vargas. Segundo Moretto, o Presidente usava medicamentos e dentre eles mastigava comprimidos de Repsamar para aliviar a gastrite. Ficcionalmente Mattos é um usuário assíduo desses comprimidos. O narrador, em uma passagem, fala sobre o protagonista da obra: “Estava cada vez mais cansado. O estômago começou a doer e ele mastigou dois comprimidos de Repsamar” (FONSECA, 2012, p. 205). Esses são elementos que se ajustam à situação cada vez mais degradante da personagem protagonista do romance, a qual partilha das angústias de Getúlio Vargas. São personagens, respectivamente, ficcional e histórica que dispõem de semelhantes traços/características. Assim, através de uma referência que parece ocasional, é possível perceber que Fonseca cria uma aproximação entre as duas e que não estão articuladas entre si na trama, mas que mantêm uma abordagem paralela.

Ainda, contrariamente ao pensamento desenvolvido por Lukács que:

Quanto mais distantes de nós se encontram o período histórico figurado e as condições de existência de seus atores, mais o enredo tem de se concentrar em nos apresentar de maneira clara e plástica essas condições de existência, para que vejamos como curiosidades históricas a psicologia e a ética peculiares que surgem dessas condições de vida, mas antes a experimentemos como uma etapa do desenvolvimento da humanidade que nos diz respeito e nos move. (LUKÁCS, 2011, p. 60)

Agosto é uma narrativa que transcorre contemporânea ao presente do escritor. Fonseca viveu e conviveu com as manifestações do governo Vargas quando este esteve à frente do poder. Não há, assim, esse distanciamento, que permitiria olhar para o passado e ver a resultante desse período na atualidade, mesmo tendo a obra sido escrita em 1990. Contudo, esse romance apresenta acontecimentos históricos para o Brasil antes e depois do suicídio de Vargas. Antes pelo transcorrer das ações que acabaram com o poder de oligarquias nacionais que comandavam o país, e, depois, pelo legado do governo varguista e também pelo processo de ditadura Militar que assolou o Brasil por duas décadas. Dessa maneira, mesmo não havendo tal distanciamento do passado, conforme aponta Lukács, a

opção pela escrita do romance pode ser vista como um olhar ao passado para pensar o momento presente.

Um ponto que merece destaque para firmar o processo de desconstrução das prerrogativas da narrativa policial é no tocante à investigação que Mattos começa a fazer logo no início da obra, pois a premissa do raciocínio lógico não se confirma tão cedo diante do processo investigativo, o qual se inicia quando: “A RP esperava por eles na porta do edifício Deauville. Os dois policiais foram ao oitavo andar. Um guarda estava no hall, com o investigador que chefiava a RP” (FONSECA, 2012, p. 17). Nesse instante Mattos fica ciente de que o morto era um industrial, casado e que se chamava Paulo Machado Gomes Aguiar. E como tarefa inerente à profissão de investigador, coube a Mattos colher pistas deixadas pelo assassino. O resultado foi um anel de ouro com a letra “F” gravada nele e pelos em um sabonete, que mais tarde, com exames/perícia, constatou-se que se tratava serem de um homem negro. Isso ficou mais evidente com o depoimento do porteiro do edifício onde a morte ocorreu. Segundo ele, um “crioulo” visitou o casal, mas não comentou isso antes a pedido da viúva. Na sequência Mattos pensa que o suspeito pode ser o chefe da guarda do Presidente, um homem negro, alto e forte (conforme disse o porteiro) e que tem o sobrenome com a inicial “F”. Mas o que o comissário consegue saber, informalmente, no Palácio do Catete, é de que Fortunato está envolvido no caso Lacerda e em nada contribui para ajudar no caso em que trabalha.

Enquanto a investigação do comissário não trazia elucidação alguma sobre o assassino, mais uma morte aconteceu, dificultando ainda mais a descoberta da verdade pelo comissário, pois Raimundo o porteiro do edifício do falecido Aguiar também havia sido assassinado. Somando-se a isso, a úlcera do investigador só o incomodava em todos os sentidos:

Essa reflexão fazia-lhe doer o estômago e o coração, prejudicava-lhe o raciocínio, impedia que o tira pensasse com clareza no papel do – Gregório ainda não, ainda era cedo! – do misterioso homem negro. [...] Não, ele não teria sua lucidez prejudicada por dúvidas impertinentes: o negro era o Gregório, cada vez tinha mais certeza disso. O F de Fortunato gravado no anel de ouro. Então ele, que gostava de repetir a máxima de Diderot de que o ceticismo era o primeiro passo em direção à verdade, estava agora cheio de certezas? (FONSECA, 2012, p. 184)

Nesse sentido é possível notar que o raciocínio lógico que deveria suplantar a ação, visto como instrumento para se atingir a verdade, conforme aponta Figueiredo, está abalado. Mas essa dúvida não é privilégio do comissário, pois como a narrativa muda de trama – da policial para a histórica – subitamente, ao próprio leitor é expressa uma indicação de que o assassino que Mattos procura pode ser Fortunato, até porque depois do episódio em que o assassino deixa o apartamento a narrativa é conduzida a um outro “quadro”, em que aparece o chefe da guarda do Presidente andando pelo palácio do Catete. Contudo, na produção literária contemporânea de romance policial tem-se, de acordo com Figueiredo, a utilização de esquemas de escrita que vão ao encontro do gosto popular, além de se ater, também, a uma elaboração estética que esconde outros “códigos”. Assim, oferece uma dupla leitura: “Uma que permite ao leitor comum o divertimento de superfície, e outra que exige do leitor especializado a astúcia de ir além das facilidades aparentes” (FIGUEIREDO, 2003, p. 89). Análogo a esse esquema de dupla leitura é a análise que Mattos faz dos elementos que encontra para responder às perguntas que tanto quer. Ora vê os detalhes de maneira mais objetiva, ora se deixa levar pela subjetividade.

Próximo ao final da narrativa Mattos descobre, através da conversa com uma prostituta, que o assassino que tanto procura atende pelo apelido de Chicão, o Francisco Albergaria, por isso o “F” no anel. Um ex-pracinha, que mantinha um envolvimento amoroso com Lomagno, o mandante dos assassinatos. E uma vez que Mattos faz essa descoberta, traz a impressão ao leitor de que Chicão será preso, contudo, o protagonista e uma das mulheres (que morre sem saber o porquê) que estavam envolvidas com ele são mortos:

Mattos virou-se e viu Chicão ao lado da vitrola apontando um revólver para ele.
“Diga adeus à sua garota”, gritou Chicão, para ser ouvido acima do som da vitrola.
Mattos olhou para Salete. Foi a última coisa que viu. Caiu ao chão, morto pelo disparo de Chicão. [...].
Chicão colocou o cano do revólver sobre o seio esquerdo de Salete e apertou o gatilho. (FONSECA, 2012, p. 328)

Nesse momento quebra a expectativa do leitor com a ideia contida na estrutura de um romance policial, em que uma das suas características mais

relevantes é justamente o sucesso do detetive, desvendando o crime e prendendo o criminoso depois do seu trabalho investigativo.

Mattos representa o indivíduo solitário que tenta, em vão, lutar contra todo um sistema. Suas ações foram, sempre, na contramão das ideias que norteiam a sua profissão. Aliás, o gatilho puxado por Chicão foi o ápice da degradação vivida pelo comissário ao longo da narrativa. Até mesmo momentos antes de ser assassinado ele deu voz de prisão ao homem que em seguida lhe tiraria a vida, mas nem para isso conseguiu ficar em pé, precisou ser amparado por Salete.

Portanto, aquela ideia do surgimento, na modernidade, da literatura de cunho policial, com pensamento positivista, que através das pistas, análises dessas e raciocínio lógico seria possível chegar à verdade, na sociedade pós-moderna essa ideologia não se confirma, inclusive pelo fato de muitos casos de assassinatos não serem esclarecidos.

Em *Agosto*, na representação histórica, está presente na tentativa de assassinato de Carlos Lacerda e a morte de Vargas, mas não se pretendeu discutir a vida desses homens e sua significação para a história nacional. Esse contar da história se deu através de um dos métodos mais utilizados por Fonseca, o da narrativa policial, na tentativa de articular os acontecimentos do painel social representado na obra – agosto de 1954 – através de uma trama policial seguindo paralela e às vezes junto à histórica. Até porque mencionar os fatos históricos de agosto de 1954, neste romance, não significa fazer uma retratação deles, mas revivê-los, pois ao figurá-los, busca-se um questionamento acerca das verdades e de como se dão os acontecimentos no mundo contemporâneo.

Em romances desse caráter “não se trata de relatar o contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizaram” (LUKÁCS, 2011, p. 60). Contudo, em *Agosto* a trama é “desviada” para o subgênero policial, o qual se sobressai no decorrer da narrativa. O que foi uma construção facilitada pelo fato de ser um narrador em terceira pessoa, e, ao poder se distanciar dos acontecimentos, ficou em posição favorável para exercer o ato de narrar.

Nessa perspectiva o crime apresentado na obra é uma alegoria ao “assassinato”, à impossibilidade de escrever a história e firmá-la como verdade a ser assimilada por todos. O que predomina ao final da obra é um panorama de vasta corrupção política e policial, onde não é possível saber quem é inocente nesse meio.

Tudo se transforma em um caos, o que impede, inclusive, a prisão do criminoso. O “herói comum” não conseguirá modificar a situação apresentada na obra, até porque não há esperanças em *Agosto*, não há caminhos a seguir.

No presente romance, portanto, o herói romântico do gênero histórico clássico, portador de uma esperança redentora, cede lugar ao sujeito pós-moderno, fragmentado, triste, ignorado enquanto ser, perdido em busca de uma identidade. Ele vive a crise de um tipo de experiência partilhada que dá lugar à solidão e à melancolia, características do sujeito pós-moderno. Assim, Mattos é o representante, segundo Figueiredo, da eterna personagem de Fonseca: “o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade” (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

Nesse sentido Hall argumenta que é ao longo do tempo que se formam as identidades. Pois, não é um processo inerente aos seres humanos, mas existente no inconsciente das pessoas. Identidade, portanto, não se configura em uma unidade acabada, ela “surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir do nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*” (HALL, 2006, p. 39, grifos do autor). Acrescenta-se que a questão da identidade se processa não somente como se vê os outros, mas também como é direcionado o olhar para o outro e, conseqüentemente, a forma como os agentes externos são interiorizados e afetam os sujeitos internamente.

Importa saber, portanto, a condição em que se processam esses “agentes externos” na Pós-Modernidade, uma vez que nesse momento há a crescente desilusão dos sonhos, uma falta de otimismo e perda da confiança, pois já não é possível haver uma explicação justa para as coisas do mundo. Não é possível que todas as ações se encaixem em um modelo sonhado pelo encanto do pensamento moderno.

Segundo Bauman, na consciência pós-moderna:

Não há nenhuma saída certa para a incerteza; de que a fuga à contingência é tão contingente quanto a condição da qual se busca fugir. O desconforto que tal consciência produz é a fonte de mal-estares especificamente pós-modernos: o mal-estar pela condição repleta de ambivalência, pela contingência que se recusa a ir embora e pelos mensageiros das novidades – aqueles que tentam explicar e formular o que é novo e o que

provavelmente jamais voltará ao que era antigamente. (BAUMAN, 1999, p. 250)

A legitimação e as certezas do conhecimento não se firmam nesse solo pós-moderno, assim como *Agosto* não se configura em um romance histórico clássico e um romance policial clássico. É uma narrativa que traz a impossibilidade de uma verdade da história e dificuldade, ou também impossibilidade, em desvendar crimes, como ocorre em textos de estética policial. O que se percebe, com isso, é que a crítica não foi relegada a um segundo plano, mas há o intuito de aprofundar e questionar ainda mais os conceitos do pensamento moderno.

Nesse sentido, a literatura contemporânea retoma o romance de enigma:

Para colocar sob suspeita o modelo cognoscitivo que lhe deu origem – neste, o conhecimento partia da leitura de pormenores para, através de uma série de operações lógicas, permitir ao investigador “ver” o que não presenciou e articular sua narrativa, interpretando indícios e formulando juízos sobre o homem e a sociedade. [...] A ficção atual volta-se para este paradigma para questionar a sua pretensão à objetividade, quando se trata de trabalhar com o comportamento humano e, assim, dá continuidade ao processo de desconstrução do modelo de romance policial clássico. (FIGUEIREDO, 2003, p. 87-88)

Nota-se, portanto, que a própria literatura, dadas as circunstâncias da Pós-Modernidade, ruma para um caminho que difere dos preceitos de sua composição. Portanto, essa desconstrução, diz Benjamin, se estende à crise vivida pela literatura no sentido da sua legitimação em um espaço definido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs à análise de temáticas que caracterizam a Pós-Modernidade, elencando os procedimentos estéticos da obra do escritor Rubem Fonseca. A proposição de estudo deste trabalho visou entender o processo de desconstrução do romance histórico e do romance policial baseando-se nos seus preceitos clássicos. Além de compreender a apropriação feita por Fonseca de um momento de grande importância na história política brasileira, o suicídio de Getúlio Vargas.

Dessa maneira, a ficção e a história se entrecruzaram na análise de um mesmo objeto de estudo, embora não seja possível haver respostas afirmativas quanto à fronteira que as separaram. O romance histórico pressupõe constantemente um saber histórico, uma leitura crítica que traga à tona fatos que são do conhecimento público. Mas, independentemente de uma investigação com afincamento no passado, isso ocorre por meio de vestígios que esse passado fornece, o que é fragmentário e descontextualizado. Já o romance policial sugere uma investigação detalhada do caso investigado, preponderando o raciocínio lógico na análise das pistas que levem ao desvendamento da conduta que parecia obscura. Porém, observou-se, a partir desta análise, que na condição em que se vive, a sociedade pós-moderna, não é possível sustentar os ideais totalizadores que mantinham o homem em um centro definido. Portanto, conforme Hutcheon, reescrever o passado tanto na história como na ficção, nesse momento, é não ser conclusivo em relação a uma só verdade. Foi isso que se observou em *Agosto*, pois uma vez que Fonseca se apropria de fatos históricos na elaboração do seu texto, o faz no sentido de criticar a possibilidade de um resgate total e único da História.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Modernidade e Ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1999.

_____. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rounet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOILEAU & NARCEJAC. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

CANDIDO, Antonio [et. al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Literatura e sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

FAUSTO, Boris. O legado Institucional. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 15-39.

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

FONSECA, Rubem. **Agosto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

GOMES, Ângela de Castro. [et. al.]. **Vargas e a crise dos anos 50**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 5. ed. São Paulo: UNESP, 2002.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MANO, Lucyanne. **3 de agosto**: Morre a escritora Sidonie Gabrielle Colette, a ingênua libertina. Disponível em:
<<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=30344>>. Acesso em 06 de janeiro de 2014.

MORETTO, Fúlvia M. L. [et. al.]. **A era Vargas**. Porto Alegre: Ediplat, 2004.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 25-38.

PEDRAZZINI, Yves. **A violência das cidades**. Trad. Giselle Unti. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

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

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca**: proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.