

FRONTEIRAS ENTRE O FATO E A FICÇÃO

Leonardo Barros Medeiros*

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.

Rubem Fonseca

Ao produzir uma obra literária é comum aos autores recorrerem a diversos recursos que lhes possibilitem gerar um livro. Buscam esta inspiração em outras obras, nas artes, nas ciências e, como veremos detalhadamente, na História. Como sabemos, Aristóteles (2007), em sua poética clássica, já havia desenvolvido esta concepção:

Imitar é natural do homem desde a infância – e nisso difere dos animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar. (P. 22)

[...] O poeta imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais como eram ou são, ou como dizem e eles parecem, ou como deviam ser. (P. 48)

Alguns autores, ao reproduzir os fatos na literatura, como, entre tantos, Luís de Camões em *Os Lusíadas* (1572), Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902), Ana Miranda em *Boca do Inferno* (1990), Miguel Sousa Tavares em *Equador* (2004), recorrem a este recurso, utilizando a história mesclada ao ficcional, tomando-o como ponto de partida para a tessitura da obra. Podemos perceber que tal fenômeno não está presente em casos isolados: diversos autores o utilizam para ilustrar sua narrativa. Observemos brevemente como esse fenômeno se configura em alguns textos.

Em José Saramago, podemos perceber que o amálgama entre a fatural e o ficcional está presente em algumas de suas obras, tal ocorrência torna-se estigma predominante em duas de suas narrativas: em *Memorial do Convento* (1982), Saramago evoca a história portuguesa no reinado de D. João V, tornando o livro um romance histórico. Relatam-se fatos como a construção do Palácio-Mosteiro de Mafra, iniciada em 1717 por ação de graças pelo nascimento de seu filho D. José.

* Mestrando em Letras Vernáculas na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A edificação torna-se o foco central do livro, como também as experiências vividas pelo sacerdote cientista Bartolomeu Lourenço de Gusmão, nascido em 1695, para levantar e fazer voar a «passarola» que teria sido a primeira aeronave do mundo a efetuar um voo. Sobre o romance, Saraiva (2005) diz que Saramago produz

um animado e rico painel do Portugal barroco, conventual, áulico e sobretudo popular, onde melhor cabe uma já sua anterior ironia de quinta-essência barroca, bem como a já evidenciada capacidade de soldar notações flagrantes a uma esfera alegórica de plenitude e sonho. (P. 1099)

Em seu último livro, *A Viagem do Elefante* (2008), um acontecimento histórico torna-se o fio condutor da narrativa. A obra reconstrói o passado português do século XVI, quando D. João II –, *O piedoso* – envia ao Arquiduque da Áustria um elefante por presente. Numa entrevista realizada para o caderno «Prosa & Verso» do jornal *O Globo*, no dia 1.º de novembro de 2008, sobre o lançamento oficial de seu livro no Brasil, Saramago, ao comentar o seu interesse sobre a história do elefante, diz:

A pesquisa histórica foi muito limitada. Os dados referentes ao elefante propriamente dito são pouquíssimos, o que me permite dizer que 95% do que relato é pura invenção. Se me tivesse reduzido ao que é comprovadamente histórico, três parágrafos teriam bastado. Para alguma coisa serve a imaginação. (P. 2)

Então, pela fala do próprio autor, pode-se afirmar que há na obra no mínimo 5% de história mesclada à ficção. E o restante do romance? Talvez o próprio livro explique como se dá a inserção do fático no ficcional:

Felizmente, graças à inesgotável generosidade da imaginação, cá vamos suprimindo as faltas, preenchendo as lacunas o melhor que se pode, rompendo as passagens em becos sem saída e que sem saída irão continuar, inventando chaves para abrir portas órfãs de fechaduras ou que nunca a tiveram. (SARAMAGO, 2008: p. 221)

Dentre os estudiosos que se debruçam sobre a questão da história atrelada à ficção, está Luiz Fernando Valente (1997), que, sobre *Os sertões*, diz: «a obra-prima de Euclides da Cunha é um excelente ponto de partida para qualquer reflexão sobre as fluidas fronteiras entre a história e a ficção» (p. 40). E ainda:

A história não é vista como uma reconstrução indisputável e acabada do que realmente aconteceu, mas como um texto mediado pela subjetividade do historiador, isto é, uma representação parcial, e portanto aberta ao mesmo escrutínio interpretativo que um texto literário. (P. 45)

Conforme a afirmação, pode-se compreender que a partir do instante em que o autor combina o fato com a ficção, aquele se torna, como esse, elemento de interpretação, isto é, a história abandona suas características próprias e passa a ser ficcional.

Esse recurso, o da inserção do real no imaginário, também foi utilizado por Rubem Fonseca. Em alguns momentos o autor consulta fatos por ele vividos e em outros, por meio de pesquisas, recorre à História. Ao escrever alguns contos, por exemplo, «Relato de ocorrências em que qualquer semelhança não é mera coincidência» de *Lúcia McCartney* (1967) podemos perceber a utilização do recurso à memória. E nos romances *Agosto* (1990), *O Selvagem da Ópera* (1994) e *O Doente de Molière* (2000) Fonseca edifica sua narrativa sob a égide da História.

Em «Relato de ocorrências em que qualquer semelhança não é mera coincidência», o comissário da delegacia de Madureira recebe um telefonema avisando que uma carreta havia atropelado uma vaca. O protagonista segue para o local e encontra pessoas esfaqueando-a, lutando para obter pedaços de carne. O foco central do conto é a falta da solidariedade na pobreza: miseráveis disputam a melhor parte do animal, não compartilhando da faca que seria usada para destroçá-lo. Rubem Fonseca escreve este conto baseado numa experiência vivida por ele próprio. Ele foi enviado para rebocar a carreta que havia atropelado a vaca, que já não estava mais no local, ou seja, foi dividida pela população. Carvalho (1995), sobre esta narrativa, diz que «Fonseca criou o conto a partir do que não viu» (p. 5), mesclando o seu conhecimento com a recriação dos fatos por meio da imaginação.

A escrita a partir de experiências biográficas também é uma forma de representação do real na literatura. Em outros escritos fonssequianos conseguimos detectar essa ocorrência, pois conhecemos brevemente a sua biografia, ou seja, o fato de ter atuado como advogado bem como ter sido comissário de polícia teria contribuído para o escritor compor suas narrativas. Em contos que relatam o cotidiano de uma delegacia, crimes, a cidade do Rio de Janeiro, a violência citadina e outros assuntos semelhantes, percebe-se a influência biográfica de Rubem Fonseca.

O trabalho como comissário de polícia proporcionou a Fonseca um amplo conhecimento sobre o cotidiano delinquente e esse ambiente é transmitido na sua produção literária. Sobre essa influência da vida de Rubem Fonseca na sua obra, Figueiredo (2003) diz que:

Principalmente nos contos escritos nas décadas de 60 e 70, a delegacia é um espaço privilegiado na ficção de Rubem Fonseca [...]. Os registros policiais são como fragmentos da realidade que remetem para um quadro mais geral no qual as perguntas ficam sem resposta. Pode-se, então, ler alguns contos do autor como páginas extraídas de um grande livro de ocorrências. (P. 22)

O conto *Livro de ocorrências*, por exemplo, em que essa influência é perceptível a partir do nome, já apresenta analogia com o cotidiano de uma delegacia. Nesta narrativa, a trama é constituída em torno de três ocorrências que contêm elementos policiais:

O investigador Miro trouxe a mulher à minha presença. Foi o marido, disse Miro. Naquela delegacia de subúrbio era comum briga de marido e mulher. Ela estava com dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas nos braços e no pescoço. (FONSECA, 2006: p. 254)

A respeito da obra com elementos biográficos, Wellek et Warren (1962) dizem que: «A utilização biográfica de todas as obras de arte requer cuidadoso exame de perscrutação em cada caso, atendendo a que a obra de arte não é um documento biográfico» (p. 96). Rubem Fonseca, ao utilizar suas experiências na criação de suas narrativas, fá-lo de maneira sutil e equilibrada, sem transformar a obra em biografia.

Alguns personagens fonséquianos confundem-se com a própria biografia do autor, como é o caso de Vilela de *O Caso Morel* (1973). O protagonista da referida obra foi profissionalmente, assim como Rubem Fonseca, policial, advogado e escritor:

«O meu advogado é uma besta», diz Morel. «Você também foi advogado não foi?»

«Fui.»

«Foi polícia, também?»

«Fui.»

«Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado e escritor. As mãos sempre sujas»

(FONSECA, 1973: p. 30)

Não é só nesta citação que podemos perceber personagens que coincidem com a personalidade de Rubem Fonseca, muitos protagonistas seus são delegados, inspetores, detetives particulares, advogados, criminalistas, ou ainda, escritores. Desse modo, Rubem Fonseca explicita marcas do seu sujeito empírico.

Analisaremos brevemente a ocorrência da inserção da História – esta considerada como eventos relativos ocorridos no passado a um povo, país, período ou indivíduo – na ficção fonséquiana.

Em *O Selvagem da Ópera* (1994), no princípio do livro, Rubem Fonseca diz que «todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação» (SO, p. 10). De início podemos perceber que a trama da narrativa é baseada em fatos. Nesse livro, Rubem Fonseca conta a história do maestro Carlos Gomes: sua saída do interior e a chegada à corte de D. Pedro II, seus estudos, sucessos e insucessos, sua ida para a Itália, os inúmeros casos amorosos, o reconhecimento de sua arte pelos maiores nomes da ópera de sua época. Fonseca recria com fidelidade os fatos, mas não abandona a sua força imaginativa ao inserir episódios ficcionais no romance.

Ao produzir a novela *O Doente Molière* (2000), Fonseca recria o esplendor e as intrigas da corte de Luís XV, utilizando-se da história do grande autor de comédias satíricas que retratava a face ridícula de seus contemporâneos, para construir sua narrativa acerca da morte do teatrólogo que foi assassinado algumas horas

depois de apresentar uma de suas peças mais conhecidas: *O Doente Imaginário*. A partir dessa circunstância fatural, Rubem Fonseca compõe a obra inserindo cenas ficcionais na narrativa de base histórica.

Quando um autor adiciona em sua narrativa o fato, não consegue recriá-lo fielmente, apelando assim, para o uso da ficção – seja para a descrição de ambientes, seja para a recriação de falas –, pois para estas situações os escritores não podem recorrer a documentos que as comprovem historicamente.

Dessa forma, os autores engendram numa diferente forma de se produzir um livro, apostando numa escrita de formato híbrido. Entende-se por literatura de forma híbrida o que Costa Lima (2006) afirma:

Por formas híbridas entendemos aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária. Para tanto será preciso que se reconheça a *permanência da eficácia das marcas da primeira, ao da presença suplementar da segunda* (grifo do autor) (p. 352)

Essas marcas são perceptíveis, para o leitor atento, nos romances apresentados anteriormente em que a composição textual é uma escrita híbrida: documento histórico e literatura.

Após leituras cautelosas de romances em que a história está inserida na narrativa, chegamos à questão de como se dá a fronteira entre o fato e a ficção. A princípio, parece que não podemos estabelecer esse limite: a história está tão atrelada à ficção que não é possível desmembrá-las. Os fatos históricos presentes na obra não são fiéis à história e em alguns momentos vão recorrer à ficção para a recriação de situações diversas.

Outra questão a cogitar é como se produz a verossimilhança nestas obras que possuem uma aliança entre o fatural e a ficção. Tentaremos responder tal indagação conforme Aristóteles afirma na *Poética Clássica*:

A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. [...] O poeta há de ser criador, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador: nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador. (2007: p. 29)

Diante do exposto, entende-se que estas forças, a história e o fatural, não se opõem, mas se completam para que se construa a verossimilitude da narrativa.

Não foi por acaso que deixamos de discutir o romance *Agosto* até este momento. Doravante será este texto o foco de nosso estudo. Romance de 1990, *Agosto* é uma narrativa policial que transcorre em 26 capítulos, alinhados do dia primeiro ao dia 26 de agosto de 1954, em que são narrados, além da trama fictícia, escândalos políticos, corrupção, o povo dividido entre o Presidente Getúlio

Vargas e o jornalista Carlos Lacerda. A obra fornece uma análise dos conflitos políticos e sociais no contexto histórico no qual está inserida. Nessa narrativa, Rubem Fonseca apropria-se do real e transforma-o em matéria ficcional para o seu romance. Sobre *Agosto*, Barbieri (2003) aponta que:

Agosto confirma a vocação de “historiador” de nosso romancista, pois História ficcionalizada é o tema de seu livro. A capacidade de resumir e de condensar aqui se realiza em plenitude. Nessa narrativa em que o real e o possível contra-cenam no mesmo espaço textual, surge a oportunidade de ampliação da análise a respeito do comprometimento recíproco das duas categorias, tão frequentemente associadas na produção literária do período em foco. (P. 104)

Em *Agosto* não há uma, mas duas histórias: a do crime a ser desvendado pelo comissário Alberto Mattos e a que cerca o suicídio do presidente Getúlio Vargas. Simultaneamente à narrativa da crise que levaria Getúlio ao suicídio, Fonseca desenvolve a trama ficcional ao redor do protagonista da obra, ou seja, Mattos. O Rio de Janeiro é atentamente retratado por meio da análise imparcial dos conflitos políticos e sociais da década de 50, tendo como matéria-prima os dois extremos da nação: o que vive à margem do sistema e o que constitui o seu núcleo privilegiado.

Rubem Fonseca vale-se do acontecimento histórico do atentado ao jornalista Carlos Lacerda e de um caso ficcional de assassinato que em determinado momento se entrecruzam com a suspeita de que o tenente Gregório, o anjo negro, seja o assassino do personagem fictício Paulo Aguiar.

Sobre o personagem fictício, o comissário Alberto Mattos, Viegas (2002) ressalta:

O combatente individual contra o crime, neste caso um «tira» honesto, tem muito pouco de um herói autoconfiante. Opera dentro de um limite e a serviço de um sistema pelo qual nutre profundo descrédito, mas que não minimiza sua obstinação. Em meio à corrupção generalizada, que ressalta o caráter ambíguo da lei e da ordem, a honestidade é tratada com ironia. Essa rara qualidade se corporifica no comissário Mattos, que, por viver numa sociedade onde tudo tem seu preço, deverá ser conduzido a um fim trágico. (P. 104)

O personagem em análise é incorruptível, possuindo um enorme senso de honestidade, sofre de uma úlcera no estômago e tem um conhecimento amplo de óperas e de literatura. Os sofrimentos causados pela doença são uma metáfora da dificuldade de Mattos em digerir o que lhe é externo, ou seja, o personagem não se contenta com a realidade precária da delegacia e das injustiças que por lá são cometidas, e isso o afeta mortalmente. Sobre o comissário, Figueiredo (2003) ressalta que:

Comprometido com as causas sociais, com uma ficha na polícia que leva a suspeitar de que seguiria as palavras de ordem do partido comunista, o comissário Mattos, que acredita num mundo verdadeiro, que julga a vida a partir de valores superiores, não resistirá às Mudanças. (P. 135)

O comissário Mattos tem um comprometimento social tão sério que deseja promover uma greve na polícia por causa do excesso de presos na delegacia.

Mattos considerava aquela situação ilegal e imoral e tentara fazer um movimento grevista no Departamento Federal de Segurança Pública: os policiais parariam de trabalhar até que todos esses presos fossem transferidos para penitenciárias. As penitenciárias estavam também lotadas, e a greve proposta por Mattos não teria nenhuma consequência prática, causaria apenas uma repercussão negativa. Mattos afirmava que esse era o objetivo preliminar da greve, chamar a opinião pública e forçar as autoridades a procurar uma solução para o problema. (FONSECA, 1990: p. 11)

Além do acontecimento que precedeu o suicídio de Getúlio Vargas, clímax e principal conflito do romance, Rubem Fonseca faz, também, algumas alusões ao longo da trama, dentre as quais:

1. a cenários reais, como o Palácio do Catete, Confeitaria Colombo, Confeitaria Cavé, Passeio Público, Palácio Monroe (que na época era a sede do Senado, hoje demolido), Cinema Odeon, Liceu Literário Português, Hospital Miguel Couto, as ruas Gonçalves Dias, Uruguaiana, Ouvidor, Mem de Sá, Senador Dantas, Rio Branco;
2. a personalidades importantes da década de 50, tais como: Marta Rocha, Getúlio Vargas, seu irmão Benjamim, a esposa Darcy, o filho Lutero, a filha Alzira, o genro Amaral Peixoto, o polêmico tenente Gregório Fortunato, o ministro Tancredo Neves, os militares Zenóbio de Castro e Mascarenhas de Moraes, o brigadeiro Eduardo Gomes, o jornalista Carlos Lacerda;
3. a jornais e revistas em circulação na época, como a *Última Hora*, *Tribuna*, *O Globo*, *Jornal do Comércio*, *Diário de Notícias*, *O Dia*, *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Flan!*, *Revista da Rádio*, *Cinelândia*, *Cigarra*, *O Cruzeiro*;
4. a filmes que foram exibidos naquele momento: *O Diabo Ri por Último* e *O Manto Sagrado*.

Trataremos de analisar, a seguir, dentre todas, as principais representações do real em *Agosto*, conforme a evolução na narrativa.

A História começa a compor a narrativa logo no início do romance, com a descrição do Palácio do Catete e de referências a personagens reais. Apresentaremos os primeiros personagens históricos que surgem na narrativa: Gregório Fortunato, Getúlio Vargas, Major Dornelles, Major Fitipaldi, General Ciro do Espírito Santo Cardoso, General Cordeiro de Farias, General Zenóbio da Costa, João Goulart, Ministro João Neves, Carlos Lacerda; todos esses são mencionados nas primeiras páginas do livro. Há, também, nas primeiras páginas do romance, uma outra menção para o jornal *Última Hora*, que em diversas passagens tecerá a obra de Fonseca.

Rubem Fonseca alude, também na abertura de *Agosto*, à exoneração de João Goulart, ocorrida a 23 de fevereiro de 1954: «Para apaziguar os milicos fora

obrigado (Getúlio Vargas) a exonerar do Ministério do Trabalho, seu amigo Jango Goulart» (FONSECA, 1990: p. 9).

O quarto capítulo do romance, que trata do dia quatro de agosto de 1954, narra a angústia do personagem real Alcino no preparo do atentado da Rua Toneleiro, no dia seguinte:

«O dinheiro está garantido? E a casinha também?», perguntou Alcino.

«Está, está, eu já não disse?», respondeu Climério. «E o emprego também. Investigador. Além disso, se eu for para a Costumes, como me prometeram, levo você para lê. Ser lotado na Costumes é melhor do que ganhar a sorte grande.»

«Eu tenho mulher e cinco filhos para sustentar», disse Alcino. (FONSECA, 1990: p. 55)

Rubem Fonseca utiliza-se do fatual para recriar a agonia de Alcino antes do atentado, ou seja: a partir do episódio histórico, o autor constrói condições que não podemos comprovar que aconteceram, recriando falas e possíveis situações.

No capítulo seguinte, está narrado o atentado ao jornalista e político Carlos Lacerda, que estava voltando para casa na rua Toneleiro, em Copacabana, na madrugada do dia cinco de agosto de 1954, depois de um comício no Colégio São José. O resultado, como conhecemos, foi a morte do Major Rubem Vaz, da Aeronáutica, e o ferimento do guarda municipal Sávio Romero.

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 aproximava e agarrou a sua arma. Novamente Alcino acionou o seu gatilho. [...] Um guarda surgiu, correndo e atirando, «Pare! É a polícia». Alcino atirou no guarda, que caiu. (FONSECA, 1990: p. 72)

Rubem Fonseca segue esmiuçando o atentado: a fuga dos assassinos, a repercussão nos programas de rádio e nos jornais, o funeral de Vaz. Outra menção a um fato histórico feita neste capítulo é a referência ao episódio dos Dezoito do Forte, «dezessete oficiais e soldados e um civil saíram do Forte de Copacabana em direção ao Palácio do Catete, onde o comandante do forte fora preso por insubordinação, dispostos a uma luta desigual» (FONSECA, 1990: p. 86).

No capítulo nove, Rubem Fonseca efetua uma minuciosa exposição do Palácio do Catete, sendo essa uma descrição fatual:

O comissário contemplou atrás do balcão da portaria a estátua de bronze, em tamanho natural, de um índio com uma lança na mão fazendo um esgar de cólera. [...] Mattos aproximou-se para ler o que estava escrito na base da estátua: Chaves Pinheiro, 1920. No outro lado da portaria havia mais uma estátua de bronze, também em tamanho natural, do mesmo escultor. Perseu libertando Andrômeda, numa das mãos uma espada, noutra a cabeça anguícoma de Medusa. (FONSECA, 1990: p. 131)

Passando aos capítulos vinte e três e vinte e quatro, percebemos que não é somente no capítulo anteriormente comentado que Fonseca descreve o Palácio do Governo. Agora o autor expõe minuciosamente inúmeros cômodos do Catete, como por exemplo, a sala de reuniões do Palácio: «Vargas olhou o relógio-armário J. B. Deletrezz colocado entre as cortinas cinza e bordô das grandes portas que abriam para a varanda do jardim.» (FONSECA, 1990: p. 319)

Rubem Fonseca prossegue com a inserção da História na tessitura de sua obra ao longo dos capítulos, fatos como a missa de sétimo dia do Major Vaz, a prisão de Climério, o interrogatório de Gregório, são desenhados pelo autor. Toda a reprodução fatural feita por Fonseca culmina na exposição do suicídio do presidente Getúlio Vargas, no capítulo vinte e quatro, e todo o desdobramento do ato.

Faria o que tinha de ser feito. Desafronta e redenção. Uma sensação eufórica de orgulho e dignidade tomou conta dele. Sim, sua filha agora o perdoaria. 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, 1990: p. 325)

Para produzir um maior enfoque na História, Rubem Fonseca faz referências a jornais e a programas de rádio ao longo da narrativa. É por estes meios de comunicação que os personagens acompanham o desenrolar dos fatos – do assassinio do Major Vaz no atentado da Tonelero até o suicídio de Vargas. Os jornais publicam opiniões pró e contra o presidente. Podemos exemplificar esta ocorrência por meio do fragmento que segue:

Num canto da Tribuna havia uma nota dizendo que Lacerda fizera uma aca-reação com os membros da guarda pessoal do presidente e que o jornal publicaria uma extensa matéria sobre isso na edição do dia seguinte. (FONSECA, 1990: p. 157)

Os fatos históricos presentes na obra não se constituem como episódios isolados, mas participam da construção da obra como um todo. Podemos constatar essa ocorrência quando os personagens reais misturam-se com os fictícios, como exemplifica o trecho abaixo, em que os personagens fictícios, o mordomo Zaratine e o cozinheiro Manuel, contracenam com Gregório Fortunato, personagem real:

Na madrugada desse 1.º de agosto, Zaratine, o mordomo do palácio, que costumava acordar cedo, ao abrir uma das janelas que dava para o jardim viu Gregório sentado num banco, perto do pequeno chafariz de mármore. [...] Gregório bateu na porta do quarto onde dormia o cozinheiro Manuel. Com cara de sono Manuel abriu a porta. (FONSECA, 1990: p. 12)

Não só nesse fragmento verificamos esta ocorrência, mas ao longo da narrativa existem inúmeros trechos em que personagens reais dividem a cena com personagens fictícios.

No decorrer do texto conferimos o retrato político desenhado por Fonseca do governo, já desgastado, de Getúlio Vargas. O livro resgata o começo e o fim da era Vargas e é ilustrado com a corrupção que no governo ocorria. Desde o início, a narrativa remonta o atual estado que o governo atravessava:

Aquele ano começara mal. Logo em fevereiro, oitenta e dois coronéis, apoiados pelo então ministro da Guerra, general Ciro do Espírito Santo Cardoso, haviam divulgado um manifesto golpista e reacionário criticando as greves dos trabalhadores e falando arditamente do custo de vida. O presidente demitira o ministro traidor, sem ter outro general de confiança para colocar em seu lugar. (FONSECA, 1990: p. 8)

A corrupção é explorada em diversos aspectos: as negociatas políticas do Senado e da Câmara, a compra dos policiais pelos banqueiros do «bicho». Correndo contra a correnteza, permanecendo incorruptível, estava Mattos até ser assassinado. A derrota do comissário é sinal da impossibilidade de persistir algum resquício de honestidade naquele meio. E na última página do livro, dois dias após a morte de Getúlio Vargas e decorrido um dia do assassinato de Mattos, verificamos que a vida continua como deve ser:

A cidade teve um dia calmo. [...] Na maternidade São José, no Rio de Janeiro – e também nas outras maternidades do país e nas residências atendidas por parteiras – nasceram naquele dia mais meninas do que meninos. Os meninos receberam enxovais de cor azul e as meninas de cor rosa. A maioria dos pais já havia escolhido o nome dos recém-nascidos. José foi o nome preferido para os meninos. Maria, para as meninas. Foi um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30,6 e a mínima 17,2. Ventos de sul a leste, moderados. (FONSECA, 1990: p. 349)

Consoante o que o autor propõe, essa tranquilidade que avança é uma ilustração de que tudo ocorre normalmente no Brasil. Uma tradicional cena brasileira, ou seja, depois de todos os escândalos, depois da corrupção generalizada, depois dos vários homicídios, como se diz vulgarmente, «tudo acabou em pizza». As convulsões aconteceram, mas tudo voltou à calma como se nada tivesse acontecido.

No decurso da análise, pudemos perceber que Fonseca constata não ser possível recriar a história fielmente, recorrendo, assim, à ficção – seja para a exposição de cenários seja para a recriação de discursos – pois para estas circunstâncias o escritor não pode apelar a um *corpus* que as confirme historicamente. De certo modo, portanto, as ações históricas referidas em *Agosto* traem a própria história, completando-se ou fazendo-se compreender pelo uso da ficção.

A respeito desta interação do histórico e do ficcional, ressalta Barbieri (2003):

Quase sempre, no trânsito entre História e ficção, o resultado é que acontecimentos fictícios ganham plausibilidade histórica e o fato histórico se irrealiza nas teias da ficção. A História não é o centro axial irradiador de sentido, nem a

ficção uma idealidade estética criada do nada. Na verdade, a narrativa histórica comporta elementos e procedimentos da elaboração ficcional, assim como a ficção reelabora componentes derivados de fontes históricas. (P. 99)

Rubem Fonseca não parece querer ter feito uma narrativa histórica, mas ficcional, mesmo tendo embasado sua obra na realidade. Por assim ser, no instante em que a história envolve-se com a literatura, perde suas características peculiares fatuais e torna-se ficção. Essas forças atrelam-se de tal maneira que se torna praticamente impossível distinguir os seus limites dentro de *Agosto*. Deste modo, verificamos que o fatural e o ficcional são forças que não se opõem na criação literária, mas complementam-se para que se realize a verossimilhança da narrativa, seja no âmbito de personagem ou cenário, contexto.

Resumo: O presente trabalho discute a temática da história atrelada à ficção, procurando estabelecer um limite entre essas duas forças, de maneira especial dentro da produção literária de Rubem Fonseca e tomando como foco o romance *Agosto*, de 1990.

Palavras-chave: História e Ficção, Rubem Fonseca, *Agosto*.

Abstract: This paper discusses the theme of history tied to fiction, trying to establish boundaries between these two forces, especially in the literary production of Rubem Fonseca, and focusing on the novel *Agosto*, from 1990.

Keywords: History and Fiction, Rubem Fonseca, *Agosto*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1999.
- CARVALHO, Mario César. «Atropelada em 1953, vaca ressurge em conto. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca». *Folha de São Paulo*, Mais! São Paulo, 25 de junho de 1995, p. 5.
- CONDE, Miguel. «O elefante e o condutor Saramago». *O Globo*, Prosa e Verso. Rio de Janeiro, 1 de novembro de 2008, pp. 1-2.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Victor Civita, 1982.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto. Rubem Fonseca e a Ficção Contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.
- *Lúcia McCartney*, 6.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- *Agosto*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- *O Doente Molière*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAIVA, Antonio José et LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed. Porto: Porto, 2005.

- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, 26.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
– *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TAVARES, Miguel Sousa. *Equador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- VALENTE, Luiz Fernando. «Entre o Clio e o Calíope: a construção da narrativa histórica em Os sertões». In: *História, Ciências e Saúde*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, v. v, 1997, pp. 39-55.
- VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. *Literatura e Consumo: o Caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2002.