

NARRATIVA: DE GOSTO A GOSTO

José Luiz Foureaux de Souza Júnior*

Para Vera Felício e Maria José

(...) a reflexão teórica está esquecida de que caminha sobre o vazio, e alça-se amorosamente à fonte solar da representação, luz que nos faz ver e à qual aspiramos nos igualar, de idealização em idealização, de aperfeiçoamento em aperfeiçoamento.

(Julia Kristeva, *Histórias de amor*)

Sempre que se abre um livro, quando não se tem um conhecimento da “história” que ele vai contar, muito pouco se pode dizer. A obviedade desta afirmativa não lhe tira o valor de “verdade”, pelo menos, um certo tipo de verdade. Tal situação é problematizada em livros que desenvolvem uma narrativa em torno do “fato” histórico. Onde localizar o fio de Ariadne que vai conduzir o leitor à “verdade” da narração desenvolvida? Ela existe mesmo?

Com o advento da modernidade, a proximidade entre público leitor e texto ficou maior. Este ensaio não quer outra coisa além de problematizar uma questão muito discutida. Voltando à modernidade, a “destruição” de uma pseudo aura protetora da obra de arte, sua reprodução, fez com que o acesso a ela se tornasse algo mais possível. Walter Benjamin¹ já se estendia sobre esse assunto de forma brilhante. Em

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria.

¹ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

meio à sua fala, é possível localizar um desejo latente de vencer os limites que a construção estética da “verdade” factual dos acontecimentos impunha ao escritor. Não é abusado pensar que a História, uma disciplina “compromissada” com a verdade, mesmo que não se saiba dizer que verdade é esta, sempre procurou privilegiar certo ponto de vista em seu discurso. Não cabe aqui aprofundar estas idiosincrasias.

A questão da verdade é colocada quando se pensa em texto, em escrita, em discurso. A História, enquanto uma modalidade de discurso sobre a existência humana, não escapa a esta consideração. Seu comprometimento é inegável, mesmo que seja possível apor críticas a ele. Quase na mesma medida, o discurso literário, ou ficcional, lida com o mesmo “tipo” de limitação. Tal situação já foi muito explorada por Luiz Costa Lima² e deixou um leve sabor de contentamento: a verdade não é única (como se isso fosse uma novidade!) e o sujeito está sempre submetido pela linguagem, qualquer que seja o discurso que esta mesma linguagem venha a articular. É nesta medida que a noção de autor fica um tanto obliterada pelo desejo incontestado do escritor em revelar uma verdade, qualquer que seja. Tal situação é plausível pois o discurso nada mais é que *“uma linguagem que não é falada por ninguém: o sujeito limita-se a desenhar nela uma dobra gramatical. O ser da linguagem é o apagamento pela visibilidade daquele que fala.”*³ Aquele que lê uma obra literária também pode ser seu autor, uma vez que a “dobra gramatical” se repete, mesmo com uma leitura silenciosa.

Toda introdução parece falar de algo muito distante. O romance *Agosto*, de Rubem Fonseca é este “longe”, agora. Celebrado como o coroamento de uma virada na carreira literária do autor, este texto coloca em questão a relação entre ficção e História. Relação um tanto conflituosa, pois coloca em xeque as convicções, mesmo que capengas, de uma leitura ao gosto popular pelo re-aproveitamento de fatos históricos em narrativas romanescas. A fantasia pode correr solta e chega, até, a atrapalhar certas discussões acerca do fazer literário e da realização discursiva da História.

O texto em questão evoca um período de sombras da História do Brasil. Em certa medida este estado de coisas tem eco na narrativa que

² *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

³ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992, p. 19.

elege uma personalidade pública como protagonista de uma trama, bem ao gosto de um certo tipo de romance policial. Por outro lado, é necessário ressaltar que o protagonista do romance em questão não aparece enquanto personagem, senão em rápidas passagens. Uma primeira exemplificação da “dobra gramatical”, citada anteriormente, pode ser pensada aqui. A narrativa visual e auditiva das sombras e dos ecos que se sucedem é a única “realidade” percebida: o prisioneiro é prisioneiro porque prisioneiro da ilusão *convincente*, prisioneiro de uma retórica do discurso que, desde sempre aparecendo, como único, propõe, com a naturalidade do que existe aí como real, a conversão da ilusão à verdade e pressupõe a travessia de *todo* o território das linguagens. É possível acreditar que o prisioneiro aqui é o próprio leitor. O romance é sua prisão. A verdade, qual luz no fim de um túnel, aponta para um possível que vai se tornando, ao longo da narrativa, uma utopia. Quem, na verdade, induziu Getúlio ao suicídio? Respondida esta pergunta, ter-se-ia a solução de um enigma, o da narrativa em confronto com a História?

Sabe-se que a idéia de “todo” é questionável por ser utópica. O texto do romance faz-se um teatro de sombras travestido de totalidade, de verdade única sobre um sujeito igualmente travestido de narrador. O sujeito “perde-se” no labirinto da letra buscando freneticamente um espelho em que possa gozar sua própria imagem. Não há portanto jogo de identificação mas de representação. A questão da aparente veracidade do discurso literário da narrativa romanesca sustenta-se numa imagem, projetada nas letras que preenchem o espaço vazio da folha de papel sem satisfazer a hiância de um narrador que não “sabe” a sua própria imagem, por que fruto de linguagem. As conseqüências disto são inúmeras e não há como fechar questão com apenas uma delas. O discurso literário consegue convencer o leitor em sua aparente monologia, buscando re-afirmar a “verdade” expressa pelo texto; expressa e não explicitada, pois que a cada leitor - ou a cada leitura - um outro sujeito se coloca diante do texto espelhando-o na aparente verdade deste. No romance em questão, o narrador é um detetive que tenta enredar fios numa lógica que procura elucidar um crime. No cruzar destes fios outros crimes se sucedem até chegar a um crime “histórico”: o suicídio de Vargas. A pergunta anteriormente feita vai ficar sem resposta, mesmo que seja feita uma devassa nos anais da História do Brasil. No texto do romance, esta situação se repete, pois o narrador é assassinado, bem ao gosto do romance policial. Com ele vão-se os fios

e as tramas e a verdade que, antes de encontrada, cala-se com a morte de seu “detetive”.

A travessia que se faz pela linguagem não alcança a terceira margem do rio. Em outras palavras, perceber um desejo e passar pelo suplício da linguagem para tentar identificá-lo revela a falibilidade do sujeito diante da multiplicidade de significantes articulados pela representação literária. O texto constitui-se então numa terceira margem intransponível pois que sempre recai numa das duas anteriores: narrador e/ou leitor. Uma outra forma de encarar a mesma questão é pensar na veracidade das informações prestadas pelo narrador de *Agosto*. Neste romance, Rubem Fonseca procura entretecer as malhas de sua narrativa a partir de dados da “história oficial” sobre o suicídio de Vargas, em agosto de 54. Tudo leva a crer que havia um complô. Tudo respira a traição e golpe. As cenas se sucedem numa avalanche de signos da certeza de uma única versão dos fatos. Mas sobra uma dúvida: quem é o narrador do romance? A pesquisa de Rubem Fonseca não se explicita enquanto texto narrativo. O espírito ficcional domina a cena narrativa de forma insofismável. Sobra ainda a mesma dúvida: por que colocar os fatos da forma como foram relatados pelo narrador? Quais os seus “compromissos” com o que narra? Nada disso fica claro. Nada disso é dito ou, sequer, insinuado; a não ser que se tome o livro como uma peça “reviscionista” da História ou como um texto escrito para deleitar os vocacionados para os enigmas policiais. Qualquer das duas opções parece pouco plausível. Ou não?!

É certo afirmar que o texto do romance parece fazer eclodir toda uma dúvida sobre sua destinação, porque há uma multiplicidade de registros, de signos, de nuances que revelam outras “camadas”, mais subterrâneas, para os possíveis sentidos do romance. A escritura do romance - região de sutura entre o ler e o escrever que transforma o escritor, em leitor obcecado; que vê a criação como desdobramento de outros textos, palimpsestos de uma cultura - faz pesar o conceito de verdade como algo mais fluido que o próprio ar.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (...) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma

isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (...), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei.⁴

Faz-se mais que necessário acrescentar a História. O enigma da morte de Getúlio Vargas deixa a cena, quase melancolicamente. O leitor comum pode não perceber esta mudança de episódio mas a linguagem de Rubem Fonseca não escapa a esta inexorável submissão à linguagem. Fruto de uma "pesquisa" - todas as tentativas de explicação são válidas até que se prove o contrário - o romance que Rubem Fonseca oferece à leitura do público em geral não permite que se tome as suas palavras como a expressão documental de uma verdade "última" sobre o assunto grave da História do Brasil. A aparente inversão de valores coloca em pauta a discussão do estatuto documental⁵ que a narrativa romanesca explicita nua e cruamente. As palavras do narrador não estão à busca de um autor documental. O que menos interessa, em certa medida, neste romance, é a explicação das verdadeiras causas do suicídio de Vargas. O questionamento da plausibilidade deste suicídio também cede lugar a uma elucidação muito mais profunda, articulada por uma linguagem aparentemente documental do narrador do romance.

E se a certeza subjetiva, sustentada pela evidência, não corresponde à verdade? E se a certeza nos prende em nós mesmos como uma alucinação? E se o grande erro é o homem acreditar na claridade absoluta da razão que lhe revela objetos inteligíveis, banhados em luz clara - por isso mesmo ofuscante - sem qualquer vestígio de sombra, mas irrealis? A ficção literária consegue tal façanha. O texto do romance faz eclodir esta série de dúvidas. Engendrada pela linguagem desejosa de uma "personalidade autoral", a narrativa romanesca parece pintar o paraíso mais aprazível que a realidade. Mesmo que a História não seja tão aprazível assim. O texto narrativo, enquanto um dos significantes

⁴ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 70.

⁵ Mais uma vez, o texto de Costa Lima, já citado, oferece excelente oportunidade para repensar esta e outras questões pertinentes à relação aludida.

possíveis para a expressão de verdades do sujeito, incorpora o mesmo escape, a mesma falta, que se quer preenchida pelo desenho de uma letra - escritura - que engendra a história narrada. A narração não escapa a esta mesma situação. Ela sucumbe a esta “verdade” aparente porque é artifício, é criação de um ‘eu’, simples dobra gramatical de um discurso. É ficção e, enquanto ficção, depende da vontade de criar e da imaginação que se põe a serviço desta vontade. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, exatamente porque depende da vontade e da imaginação é que não é possível, uma vez engendrado - mesmo que engendrado por *mim* - destruí-lo por meio de argumentos racionais. A pesquisa de Rubem Fonseca pode se enquadrar nesta situação. A justificativa não serve. Sua interpretação, à luz da narrativa, carece de consciência porque não é aí que se localiza a questão.

O texto literário e, mais especificamente, este texto literário de Rubem Fonseca, pode representar um rito de passagem para se pensar numa inserção da instância do narrador como articulador do discurso da História. É praxe considerar um grau mais elevado, e mais intenso, de veracidade nos textos da História, porque o seu “narrador” funciona como repórter dos fatos, apenas. No extremo oposto, o narrador do romance, aquele que cria a virtualidade de um fato para o leitor acompanhar a história que vai sendo narrada. O ponto comum entre as duas situações localiza-se na figura do leitor e no grau de envolvimento de suas “vontades” com que o texto narrativo - do romance ou da história, em ambas as situações a sua natureza é esta - vai explicitando. Se esta é a resultante circunstancial do exemplo dado com o romance *Agosto*, nem o texto da História, nem o texto literário explicitariam a desejada “verdade” dos fatos. Existe, ainda a considerar, a sedução. Muito mais que uma, sua multiplicidade se explicita nas vozes narrativas que se fazem ouvir do texto que articula a narrativa de ficção e a narrativa histórica. São seduções que se sucedem, se repetem, se sobrepõem, se questionam.

As seduções esgotam seu circuito e não encontram seu objeto, depois que tudo foi feito para alcançar e para prender a coisa desejada, e que no entanto continua ali, irredutível a esse pavoneamento animal dos seres humanos que às vezes é a sedução, a esse feitiço em que nossa espécie aprende de cor

*sua fantasia fundamental, seu ritual básico tão mais forte quanto mais inútil.*⁶

Como evitar esta sedução? Aqui é preciso “tirar o chapéu” para o autor do romance, pois consegue armar tal enredado de fatos, considerações e imaginação, que acaba por fazer sucumbir o desejo de saber a verdade. Tal reação não compete a todo tipo de leitor. Mais um problema se levanta: a leitura, ao sabor do “gosto popular” vai colocar em xeque a validade de tal exercício. Por preguiça ou despreparo, o leitor, conhecido como comum ou ingênuo, não se deixa seduzir pelas artimanhas do texto. O que lhe interessa de imediato é a consecução do projeto do romance. Qualquer que seja o conjunto de motivações que possam tirar-lhe a atenção é, de início, abandonado. À crítica não pode escapar este dado, acompanhado de outro: o imenso sucesso mercadológico do romance em questão. Mera coincidência? Resultado de uma intensa campanha publicitária sobre a figura do autor - suas “particularidades comportamentais”, sua aversão a entrevistas, seu passado profissional? Toda uma leitura do romance pode ser levantada a partir da consideração destes detalhes. O livro vendeu muito mas não só por isso sua qualidade pode ser apenas contestada ou louvada. As consequências são por demais importantes. Não interessa apenas dizer que o texto do romance foi escrito a partir de uma “pesquisa” sobre os últimos vinte e cinco dias de vida de um, àquela altura, ditador. Até esta afirmação tem que ser examinada no maior número de aspectos possível. A escrita de um romance e a sua leitura não são impunes.

Como abrir mão da autoria do texto para articulá-lo, analiticamente, aos estudos historiográficos da/sobre a literatura? Numa posição radicalmente oposta não se pode exarcebar a figura autoral em demérito do texto, em suas ramificações. Um e outro estão enredados num discurso de mão dupla: a literária e a histórica. Nele e com ele o estatuto da verdade perde consistência para fazer aflorar um desejo de verdade e uma verdade do desejo. O jogo de palavras não é gratuito e na sua significância encontra-se uma das chaves para entrar no universo complexo da escrita literária realizada por Rubem Fonseca em seu romance *Agosto*.

Aprofundando um pouco mais a complexidade das questões levan-

⁶ SIBONY, Daniel. *Sedução. O amor inconsciente*. Tradução de Vera Lúcia Ribeiro da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 22.

tadas: desde o início de sua narrativa, o escritor já sabia o final de seu “romance”. Era mesmo este o final que pré-determinava o sentido da obra, desde seu começo? Ao lado disso, deve-se pensar que o historiador, geralmente, não é um romancista, não inventa seu personagem - por que não? O historiador, organizando e relacionando informações, interligando “instantâneos”, montando seqüências e elos causais, inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador. Como responder à dúvida que permanece? Um não pode fazer o papel do outro? Um não seria, então, personagem do outro? Onde está a resposta?

O narrador, fazendo o que lhe “compete”, não está no mesmo patamar discursivo do historiador. A afirmação é discutível mas abre uma brecha. Partindo deste ponto de vista, a relação entre História e Literatura deixa de ser um duelo de categorias em suas idiossincrasias discursivas, para colocar-se como resultado de uma busca: o sujeito não está interessado apenas no “objeto” de sua narração, deseja encontrar sua própria imagem, um sentido para sua “existência”. As máscaras que o texto literário apresenta e desvela podem ser tomadas como a concretização deste desejo. E as personagens históricas? A historiografia literária vai se construindo enquanto exercício do gozo da escrita. Quem escreveu e o que escreveu são apenas significantes de um outro, um terceiro que não encontra, ainda, uma terminologia que lhe sirva de *identidade*.

A relação tão propalada aqui se inscreve num “ramal” dos estudos literários a que se conhece atualmente pelo nome de Literatura Comparada. Esta deixa de ser um balaio de gatos em que assuntos os mais variados ensejam orientações teóricas as mais diversas. Ela vai articulando-se como uma retomada de “disciplinas” literárias, numa tentativa de síntese questionadora sobre “estatutos” há muito consagrados. Pensando nestes termos, o romance de Rubem Fonseca, em geral, e *Agosto*, em particular, colocam em questão os estatutos desta “disciplina” que se quer renovadora dos estudos literários. Talvez seja na relação criativa e dinamizadora que se estabelece entre História e Literatura que se possa encontrar o sustento mais que necessário para a manutenção destes mesmos estudos, no âmbito do comparativismo literário. Assim, a narrativa, como História e ficção, associa-se ao sujeito da dúvida, valorizando a interpretação. Uma não seria a “tradução” da outra porque não se pode fechar um código em suas manifestações múltiplas e diversificadas. É sempre uma outra linguagem que se articula, uma linguagem que indica uma outra cena: o ilimitado cenário da

produção na disponibilidade interpretativa da subjetividade - tanto do autor quanto do leitor - e a infinitude do processo humano. Porque, como é óbvio, escrever é uma forma de humanização.

As notas que aqui se apresentaram não desejam o estatuto de verdades últimas e definitivas. Apontam para possibilidades de diálogos e, até, polêmicas mais que saudáveis, necessárias. Neste sentido,

os raros interstícios abertos por um escrito são logo tapados por outro escrito; escrever sobre um livro - por exemplo, verter o bálsamo de uma teoria sobre a chaga de um romance - é, muitas vezes, agir de maneira que o escrito só remeta a ele próprio, e se fetichize ainda mais (...) o escrito se mede pelos hiatos que faz surgir na linguagem, pelas descontinuidades que nela encontra e alimenta. Os textos (...), à parte o que se escreve sobre eles, deixam-nos, na leitura, um abalo que nos desestabiliza além da emoção, uma ruptura em nossa presença no dito e na língua, mesmo que não saibamos dizer onde, nem exatamente o quê (...).⁷

⁷ SIBONY, Daniel. *Obra citada*. p. 15.