
O CASO MOREL: UM CASO DE INVESTIGAÇÃO LITERÁRIA

JOANA DARC RIBEIRO*

RESUMO

Este estudo tem por objetivo a leitura do romance *O Caso Morel*, de Rubem Fonseca, cujo enfoque recai sobre o problema do personagem-escritor e o da criação ficcional tematizados no espaço romanesco. Ao lado de uma “investigação policial” o leitor depara nesse primeiro romance do autor com uma “investigação literária” problematizada em vários níveis.

PALAVRAS-CHAVE: Historicidade literária, metaficção, consciência reflexiva.

A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é a minha vida, e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor.

Rubem Fonseca

Sabe-se que a presença de um personagem-escritor no romance não é novidade desse século. No século XIX essa “categoria” de personagem se fazia conhecida,¹ mas ao contrário do que se observa em boa parte dos romances contemporâneos o personagem-escritor não constituía elemento questionador da própria escrita romanesca. Essas questões que de certa forma sempre estiveram presentes fora do espaço literário em outras épocas têm sido em nossos dias o próprio assunto das obras. E, quando se trata do romance, um outro problema se coloca: a sua especificidade, o que seria o romance, uma forma artística que já nasceu em crise.

Aldous Huxley, na boca de seu personagem Philip Quarles, “justifica” o porquê de um personagem-escritor no romance:

* Mestre em Estudos Literários e Lingüísticos pela Universidade Federal de Goiás.

Pôr na novela um novelista. Ele servirá de pretexto às generalizações estéticas que poderão ser interessantes – pelo menos para mim. Ele justificará igualmente a experimentação. Espécimes do seu trabalho poderão ilustrar outras maneiras possíveis de contar uma história [...]. (HUXLEY, 1971, p. 302)

De outro lado, André Gide – para ficar com dois dos primeiros romancistas que empregaram esse artifício literário – não só problematiza mas também põe em prática “outras maneiras possíveis de contar uma história”. Edouard, um de seus personagens-escritores, entre tantas discussões em torno do romance e da concepção que ele tem desse gênero, postula que o “seu romance”

não tem assunto. Sim, bem sei; o que estou dizendo parece estúpido. Digamos, se preferirem, que não tem um assunto... “Um pedaço de vida”, dizia a escola naturalista. O grande defeito dessa escola é cortar sempre o pedaço no mesmo sentido; no sentido do tempo, ao longo. Por que não em largura? Ou em profundidade? Por mim, prefiro não cortar de jeito nenhum. Compreendem o que quero dizer: queria que entrasse tudo nesse romance. Nada de golpes de tesoura para interromper, aqui e não lá, a substância. Há mais de um ano que trabalho, não me acontece nada que logo não introduzo nele, e que não queira introduzir o que vejo, o que sei, tudo o que me ensina a vida dos outros e a minha. (GIDE, 1939, p. 182-183)

Diante desses postulados acerca do romance percebe-se que os dois autores “denunciam” a sua preocupação com o problema da representação, da mimese. As conseqüências dessa visão reflexiva são as experimentações estéticas que vão desde o pluralismo de pontos de vista sobre a realidade apreendida e o pluralismo de assuntos, passando pela dissolução do enredo, até desembocar na própria desestruturação dos gêneros literários. Assim, servir-se de um personagem-escritor para desenvolver experimentações estéticas e, no espaço literário, refletir sobre o processo de construção da obra só se tornaram possíveis graças à consciência de uma história – não só do pensamento, mas também literária –, que permite ao escritor questionar valores e conceitos cristalizados, romper com eles e propor outros. É mediante essa consciência que o escritor do século XX procura novas formas de narrar,

de apreender a realidade e o homem, que há muito tempo perdeu o centro. É mediante essa consciência que o escritor “dilui” a ilusão da realidade, a tradicional, de apreender a totalidade, e instaura uma outra, a do indivíduo, do relativismo, da multiplicidade de pontos de vista. Conseqüentemente as técnicas romanescas mudam, sofrem transformações. Nesse ponto a assertiva de Octavio Paz de que a arte moderna inaugura a “tradição da ruptura” é bastante elucidativa para a apreensão do que vem a ser a “tradição moderna”. Isto é, a tradição do heterogêneo, do pluralismo, pautada pela consciência histórica:

La autonomía de los valores artísticos llevó a la concepción del arte como objeto y ésta, a su vez condujo a una doble invención: el museo y la crítica de arte. [...] nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma. Crítica del objeto de la literatura, la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura moderna si niega y, al negarse, se afirma – confirma su modernidad. (PAZ, 199, p. 56-57)

Assim entendendo a literatura desse século e, em especial, o romance moderno e contemporâneo, que nos interessa nesse momento, como crítica da linguagem e da sociedade, reafirma-se a idéia de que a presença do personagem-escritor no romance de nosso tempo figura como um artifício de que os escritores lançam mão para questionar os valores da sociedade que “criou” o romance, para questionar a especificidade desse gênero, ao vê-lo como objeto, e para, mostrar no corpo desse objeto a sua própria construção. Em certo sentido essa reflexividade pode chegar a um paroxismo se se busca a autonomia da arte desligando-a da vida, dos assuntos exteriores, de forma radical. Pois tornando-se seu espelho, seu próprio referente, a obra de arte corre o risco de acabar como Narciso: desligado do mundo, encarcerado na própria imagem. Um risco que muitos escritores têm encarado, e alguns deles até mesmo apontam alguma saída para o impasse arte/vida, pois, ao lado dessas questões de ordem estética, os escritores também problematizam as inquietações do homem de nossa época em relação a si mesmo, como o esvaziamento da subjetividade e das relações inter-humanas, numa atitude não menos crítica. É o que bem exemplifica a trajetória de Paul Morel, o primeiro personagem romanesco de Rubem

Fonseca, um personagem-escritor que dessacraliza o objeto artístico, o romance, põe a “nu” a estrutura de sua narrativa e a da sociedade de que faz parte, rompendo em vários níveis com o que se canonizou, no campo das artes e no da sociedade, como valores e conceitos ideais. Dessa ruptura nascem algumas propostas de uma outra forma de conceber o mundo, o homem e a arte, ainda que essas propostas tragam a marca do choque, da negatividade, conforme assinala Antonio Candido a respeito da ficção brasileira produzida a partir dos anos 60-70:

Não se cogita mais de produzir (nem usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 1989, p. 214)

Rubem Fonseca, com *O Caso Morel*, publicado pela primeira vez em 1973, integra, portanto, a galeria de escritores que têm focado a questão da criação ficcional no próprio espaço de sua ficção, na esteira de André Gide, Aldous Huxley e, mais perto de nós, de Érico Veríssimo (*O resto é silêncio*) e Osman Lins (*A rainha dos cárceres da Grécia*), escritores que trouxeram para o centro de seus romances o próprio romance. Cada um a seu modo se lançou numa verdadeira investigação desse gênero, procurando (re)discutir sua especificidade e renová-lo.

O Caso Morel, nessa tradição da narrativa reflexiva, é pontuado por uma série de reflexões estéticas focalizadas por um personagem-escritor e que continuam presentes nos romances e contos mais recentes de Rubem Fonseca. A técnica utilizada se caracteriza pela técnica da *mise-en-âbime*, uma construção especular, que se evidencia a partir do segundo capítulo e que remete a uma obra em processo, em construção: o livro de Paul Morel – espécie de autobiografia. Pelo seu caráter reflexivo, a *mise-en-âbime* promove, por um lado, um “desnudamento” da estrutura da obra, o diálogo consigo mesma e a pluralidade de sentido, ultrapassando e renovando o próprio romance; por outro, irrompe como elemento que altera a ordem temporal, a sucessão cronológica dos eventos narrados e a desierarquização dos gêneros literários. É o que se evidencia no romance em foco, onde impera um pluralismo de linguagens

e de pontos de vista, como a linguagem do cinema, a paraliteratura (pornografia e narrativa policial), o discurso epistolar (cartas, bilhetes, convites), o discurso técnico-policial e científico (o laudo cadavérico de Heloísa/Joana), além da profusão de citações normalmente relacionadas com o problema do gênero romanesco e com o da criação ficcional.² Tais elementos, juntamente com a postura do sujeito da enunciação da narrativa em *âbime* principal (o livro de Morel), que é o pintor e escritor Paul Morel, deflagram o caráter metalingüístico desse primeiro romance fonsequiano, em que encontramos questionamentos que dizem respeito não somente à ficção romanesca no Ocidente, mas também à problematização da escrita de Rubem Fonseca. É o que se tentará demonstrar a partir de agora.

O primeiro capítulo constitui-se, por assim dizer, uma antecipação dos problemas centrais do livro de Morel e instaura, por sua vez, a primeira narrativa, focalizada por uma voz impessoal, que engloba a narrativa de Morel, que engloba outros tantos fragmentos que se ligam por uma relação de similitude. Similitude estrutural, reflexiva, metadie-gética e temática.

A primeira narrativa é a que focaliza o “tempo presente” da história de Morel, que se encontra preso, do delegado Matos e do escritor e ex-delegado Vilela, a partir do encontro desses três na cela do primeiro. É nesse capítulo também que a incorporação da linguagem cinematográfica, recorrente em toda a narrativa, já se faz presente. A voz em terceira pessoa, que aqui aparece, não narra, apenas descreve o cenário e apresenta as personagens que nele se encontram. Trata-se de uma focalização bastante objetiva e de cujo diálogo que ali se estabelece entre Morel e Vilela ficamos sabendo de algumas preocupações literárias do último.

Morel deseja escrever um livro, mas não é escritor, e sim artista plástico de vanguarda e fotógrafo. Apesar de artista, precisa de ajuda para o trabalho com a palavra, que tem a função, entre tantas outras, de levar o homem à salvação ou à condenação, tem até o poder de dizer nada, como fica expresso em uma das citações correntes no relato de Morel: “O verdadeiro escritor nada tem a dizer. Tem uma maneira de dizer nada”.³ Já Vilela, este sim, é um escritor, ex-advogado, ex-delegado, autor de *best-seller*, que fora chamado por Matos a pedido de Morel. A primeira questão colocada por Morel a Vilela é:

Nem sei como começar, diz Morel. “O Rei disse para Alice: começa no princípio, depois continua, chega ao fim e pára”. Mas onde é o princípio? (p. 7)

Ao que Vilela responde que também pode-se “começar do fim e terminar no princípio, ou no meio”. Para o conhecedor do ofício, para o escritor cuja concepção da arte de narrar, da arte romanesca, se afasta da concepção tradicional da linearidade dos eventos, não importa a ordem que se dê aos fatos. Pois o universo ficcional tem sua própria lógica, e em se tratando do romance contemporâneo, à ilusão de começo, meio e fim dos eventos narrados, numa relação de causa e consequência, uma outra se impõe: a da fragmentação. Essa consciência do escritor contemporâneo em face da obra vem expressa, ainda, numa das citações do livro de Morel, a qual não só fragmenta a seqüência narrativa, mas também pode ser considerada como uma outra *mise-en-âbime* nos termos de Dällenbach. Isto é, como um fragmento teórico-crítico que está em relação de similitude com o texto que o engloba, o qual está à procura de uma forma de narrar. A saber:

A trama e a seqüência tradicionais não têm mais significação, o escritor tende a uma consciência mais aguda de si mesmo no ato de criar. O exterior torna-se menor e o escritor afasta-se da história, da trama, do caráter definido, até que a percepção subjetiva do narrador é o único fato garantido na ficção. (p. 82)

O conteúdo dessa citação espelha a narrativa de Morel. De fato esse personagem demonstra preocupação com a estrutura de seu texto, em como apreender a realidade, em como narrar a sua história, em que mesclam uma trama policial e a autobiografia. Apesar de o exterior, de os fatos por ele tratados beirarem a uma “notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 211), a um ultra-realismo, é a percepção de Morel que está em foco. É ele o sujeito da enunciação da segunda narrativa e é sob a sua ótica que tomamos conhecimento da “trama” a que está envolvido, ao possível assassinato de Heloísa/Joana, de seu parco passado e de seu presente vazio, preso em uma cela, cujos companheiros são os livros, muitos livros.

Mas não apenas o ponto de vista de Morel denota a preocupação com a mimese, com a representação literária. Também Heloísa/Joana

expressa a mesma preocupação, também ela constitui-se um elemento questionador da arte em nosso século, com o pluralismo de linguagens. Em uma de suas falas, parte de um roteiro cinematográfico, transcrito na primeira narrativa, encontra-se mais uma vez a própria matéria do livro de Morel e das narrativas fonsequianas de modo geral, o que dota *O Caso Morel* de uma estrutura “multigenérica”, colocando o próprio código em questão. A citação é longa, mas de grande relevância para os propósitos desse estudo:

Heloísa: (segurando o microfone)

“O roteiro desse filme é meu. Direção idem. É sobre arte. Agradeço a colaboração do sr. Paul Morel, que conhece essa merda muito mais do que eu”.

(Sorrindo para o espectador)

“Ver e saber. Isto foi discutido em Cassell. A área do visível, da sensação, do mundo inteligível – é o saber. Isto está muito chato? Esperem que daqui a pouco vocês verão Paul e Lílian nus no chão – *body art*... Mas, estabelecendo os pontos de articulação entre essas duas áreas: o ver ou a arte, representa a realidade, ou transforma essa realidade nova e autônoma. O saber, isto é, a ciência percebe a realidade, ou transforma essa realidade, transformando a sua representação, ou cria uma realidade, ou transforma a realidade pela transformação dos elementos de sua percepção ou também cria uma nova realidade. Estou muito confusa?”

Paul (off): “Deixa de ser besta que esse discurso foi roubado e decorado. Continue”.

Heloísa: “Obrigada pelo estímulo. Temos então aquilo que se pode denominar de realidade da imagem por um lado, e realidade de *l’imagé*, por outro lado. Estou falando francês não é de frescura não, é que não consegui traduzir *imagé* para o português.

[...]

Corte.

Heloísa: “Exemplos da realidade – vocês querem guerra? – da realidade *abbildung*: realismo socialista, a *imagerie* publicitária (anúncios, *outdoors*), a emblemática trivial (o *Kitsch*), a história em quadrinhos, a ficção científica, a propaganda política, a imprensa, a iconografia social (notas moedas), a iconografia religiosa (os ex-votos, santinhos, aqueles da primeira comunhão).

Exemplos da realidade *abgebildeten*: o hiper-realismo, a fotografia documentária, a arte de ação (teatro nas ruas), a pornografia, a arte pop, as mitologias individuais. Às vezes essas coisas se confundem, como no caso dos psicopatas, ou no esporte. Ou então não se confundem jamais, como na arte conceitual. (p. 151-152)

O fragmento aponta para a pluralidade de matérias, de “realidades”, de linguagens postas em jogo no texto de Rubem Fonseca, o que promove, de uma só vez, a dessacralização da arte, fundamentalmente caracterizada pela incorporação de formas consideradas não-artísticas e o afastamento do cânone temático e formal da história da arte, de considerar apenas o Belo, o Sublime, os valores e sentimentos nobres como passíveis de serem representados. Evidentemente a absorção dessas formas e temas (como a violência, a pansexualidade, a pornografia) não se realiza sem o crivo da reflexão crítica. Ao lado da (re)leitura do cânone literário, Rubem Fonseca também reflete sobre o esvaziamento das relações inter-humanas, sobre os valores da decadente sociedade burguesa, como o da instituição família.

Em *O Caso Morel* esse dado é flagrante. No plano do enredo, a trajetória de Paul Morel é marcada pelos excessos, por quebras de tabus, de normas da sociedade burguesa de que faz parte. Em seu relato, o deboche, a ironia, a mordacidade com que se refere a esse mundo é preocupante. Um desses momentos encontra-se no capítulo oito, quando Morel projeta o fim de Elisa, uma de suas amantes. Presa a certas convenções burguesas, mas extremamente insatisfeita, essa personagem busca fora do casamento, nas inúmeras relações amorosas, um sentido para a sua vida. Morel não deixa por menos a frustração de sua primeira investida para ter Elisa:

Fiquei bebendo cerveja e depois fui para a cama. Quando Elisa ficar velha ela vai sofrer muito, pensei com satisfação. Resolvi saborear a minha longa vingança: a Grande Dama envelhecendo, as pernas afinando, enquanto aumentava a rotunda da flacidez abdominal; Elisa perde o equilíbrio e desaba na rua de pernas para o ar; vejo cair o cabelo ralo e seco pelo uso da tintura e surgirem rugas, queixo duplo, sebo nos seios, olhos empapuçados, burrice, medo, rancor, inveja, desespero, mesquinhez, mofo no hálito; ovário avariado; a enfermeira tira a dentadura de Elisa

com medo de que ela a engula, na infecta cama do hospital de velhos; a catarata não a deixa ver os antigos retratos gloriosos; a memória de Elisa dói de maneira insuportável e ela sente frio nos pés. Dormi satisfeito. (p. 61)

A imagem da decadência da personagem é a imagem da decadência da sociedade de que ela faz parte. Esse sarcasmo de Morel aponta para a assertiva de Octavio Paz de que a literatura de nosso tempo é crítica de si mesma, de sua linguagem, da sociedade burguesa, de seus valores e de seus conceitos. Portanto, da sociedade que criou o gênero romanesco.

Outro elemento que tem ganhado estatuto na ficção contemporânea é a figura do leitor. E no caso de um romance que tem sob o foco a construção de um romance, o leitor instituído na obra é tão relevante quanto o do narrador e do personagem-escritor. Tal relevância não é apenas por ser o leitor mais um elemento inovador entre tantos os que os escritores lançam mão nos últimos tempos, mas também por constituir mais um ponto de vista sobre a matéria narrada, por ser mais um elemento que tem colocado em discussão a escrita literária no corpo da obra.

Em *O Caso Morel* encontramos três leitores dos manuscritos de Morel: Vilela, Matos e Hilda, a datilógrafa. O primeiro, como já foi dito, é escritor e ex-delegado, o qual fora chamado por Matos para ajudar Morel a escrever um livro. Nessa “ajuda”, Vilela não só lê e aponta alguns problemas literários nos escritos de Morel, como também os interpreta e parte deles para desenvolver uma investigação policial do “Caso Morel”, paralela à do delegado Matos. Vilela é um leitor que detém conhecimento de ambos os ofícios: o de escritor e o de delegado de polícia. Ele também lê o diário de Heloísa, outro texto que interpreta e dele tira algumas conclusões a respeito do suposto assassinato de Heloísa por Paul Morel. Quanto à leitura dos manuscritos deste último, entre as várias observações que Vilela faz sobre eles, uma se resalta pelo fato de estar intrinsecamente ligada ao problema da representação literária, da verossimilhança, da fronteira entre ficção e verdade. Como já foi mencionado, o texto de Morel é uma espécie de autobiografia, melhor dizendo, um romance autobiográfico, pois há uma pequena, mas significativa, diferença entre as duas formas narrativas, conforme registra o *Dicionário de narratologia*:

A classificação de uma narrativa como “autobiográfica” releva o pacto autobiográfico implícita ou explicitamente estabelecido [...], segundo o qual se observa a relação de identidade entre “autor”, “narrador” e “personagem” [...]. Distinto da “autobiografia” em sentido estrito, é o chamado “romance autobiográfico”: nele, é possível reconhecer de forma difusa (mas sem se afetar a condição de “ficcionalidade” que preside ao romance), a presença de parte ou da totalidade da vida do autor [...] (REIS e LOPES, 1994, p. 36)

A observação de Vilela deságua nesse ponto. No início do capítulo três, depois de ter lido as primeiras páginas do relato de Morel, Vilela quer saber se o personagem Paul Morel é ele mesmo. Diz ainda que esteve investigando alguns dados presentes no relato e que não encontrou ninguém que fosse industrial e se chamasse Miguel Serpa, um personagem que aparece nos manuscritos e que supostamente teria feito parte da vida de Morel. Mas este responde com certa surpresa à pergunta de Vilela:

Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é a minha vida, e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor. (p. 18)

Portanto, nem tudo o que Morel conta sobre si e sobre os personagens de seu pretense livro pode ser comprovado, nem tudo encontra correspondência na realidade biográfica, seu relato também é ficção, também é invenção. É sua primeira criação literária, apesar de figurarem em seus manuscritos personagens e fatos reais, o que leva Vilela, investigador, a encontrar algumas das mulheres que viveram com Morel e ouvi-las sobre a relação deste com Heloísa/Joana.

Quanto a Matos e Hilda, que também têm acesso ao texto de Morel, as opiniões se diferem, mas também acenam para o caráter ficcional dos manuscritos. Hilda, numa de suas idas à delegacia para apanhar os textos para datilografar, observa que Morel, aquele que se encontra ali diante dela, encarcerado, pareceu-lhe o oposto daquele homem retratado nos textos que tem datilografado:

Eu esperava uma pessoa debochada... um rosto cínico... Acho que é por causa das coisas que ele escreve...
[...]

Ele estava muito triste e, não sei como explicar, parecia me puxar para perto dele, ele estava quieto, mal se mexeu o tempo todo em estive lá,, mas mesmo assim era como se dentro dele houvesse uma armadilha e a qualquer momento ele fosse [...]. (p. 70)

Já o delegado Matos, que assinala o caráter autobiográfico do texto de Morel, vendo nos manuscritos um forte indício de que Morel é o culpado pela morte da namorada, observa também que o estilo dele é muito semelhante ao de Vilela:

Li a coisa de Morais, continua Matos, o sujeito te imita, pensei que estava lendo o teu último livro, igualzinho. (p. 111)

Tal observação é de grande importância se se levar em conta o fato de Rubem Fonseca problematizar nesse romance a sua própria Poética, a “Poética do choque”, do “hiper-realismo”, do “realismo feroz”, como são os textos de Morel e Vilela. Nesse caso estaríamos diante de um espelhamento no nível ficcional, que poderíamos chamar de “intradiegético”, que espelha a ficção de Rubem Fonseca. E há ainda um outro espelhamento, outra similitude entre Morel e Vilela, no que se refere sobretudo à trajetória existencial desses dois personagens. Ambos se sentem vazios, fracassados; ambos, conforme assinala o narrador em terceira pessoa – que de certa forma une as narrativas de *O Caso Morel* –, têm a vida marcada

pela pobreza, a solidão, a repugnância pela violência. O sadismo de Morel perturba Vilela. Ele sente o mesmo impulso vital para a violência, não uma selvagem manifestação de atavismo, mas o desejo maduro e lúcido, que permitia a Morel a consciência da própria crueldade. (p. 125)

Esse espelhamento gera, no início do último capítulo, uma ambigüidade em relação a quem fala no texto. A fusão de vozes se estabelece e não se sabe se quem fala é Vilela, se Morel, se Matos, ambigüidade que marca também a ruptura com a técnica do romance policial tradicional de não deixar dúvida, ou margem para dúvidas, quanto à resolução das histórias de crimes.

A condenação de Félix é um final perfeito para nossa história. Vamos esquecer que ele é inocente, pulou da janela com medo (já que a mulher foi espancada e não mudou suas declarações). Quem se agarraria a uma mentira tão inútil? (p. 165)

Já no final desse capítulo o espelhamento entre Vilela e Morel fica mais evidente dada a fusão de vozes:

Estamos na mesma cela e nos contemplamos em silêncio.

‘Você não sabia como iniciar o seu livro. Saberá como terminar?’

‘Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita. A story told by a fool...’

‘E a biografia? Saberá como terminar?’

‘Talvez abrir uma porta’. Vemos a grade de ferro e sabemos que não é aquela.

Estamos de pé.

Estamos muito cansados.

Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também sente. Lógico.

Portanto o nosso fim também é o mesmo. (p. 15)

Desde o início dessa leitura de *O Caso Morel* tem-se assinalado que nele haveria a problematização da própria Poética fonsequiana, a partir do relato de Morel e do espelhamento de sua narrativa e de seu perfil com as narrativas e o perfil de Vilela, uma vez que os textos desses personagens trariam características estilísticas e temáticas de Rubem Fonseca. A evidência desse aspecto leva à afirmação de mais um dado importante na tentativa de mostrar que o perfil de Morel, na expressão de sua subjetividade, de sua visão e de sua atitude em face da vida, acena para o perfil similar, para não dizer idêntico, a de uma vasta galeria de personagens dos contos e dos romances posteriores ao *O Caso Morel*, como o Mandrake de *A grande arte* (1983) e do narrador de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988). Pois acompanhar a trajetória desses homens é acompanhar a trajetória de existências carentes de um passado, desenraizados, carentes também de uma visão de futuro, presos a um presente inflado de elementos portadores de destrutividade, sarcasmo e deboche.

Desse modo, a “objetivação da subjetividade” dos personagens fonsequianos é gritante, como no caso da subjetividade de Paul Morel. Embora sujeito de sua escrita, Morel tem sua subjetividade esvaziada, corroída pelo cinismo e deboche do mundo em que se insere, uma subjetividade que pouco se articula em face de uma descoberta e/ou reflexão sobre a existência (MEYERHOFF, 1976, p. 99). Suas lembranças são precárias, seu passado é tão objetivado quanto o seu presente, como se observa em sua relações amorosas, em seus escritos sobre o homem, sobre si e sobre a arte – talvez uma saída para o homem. Mas a desistência de Morel de escrever a sua biografia, ou melhor, de terminá-la, como mostra o último diálogo entre ele e Vilela, não seria a desistência de si mesmo? Não estaria presente em sua atitude um eco de um tipo de personagem recorrente na ficção brasileira dos anos 30, ao qual Mário de Andrade denominou “fracassado”? (ANDRADE, 1972). Nesse caso Morel faria coro a personagens como Belmiro Borba (*O amanuense Belmiro* – Cyro dos Anjos) e a Luís da Silva (*Angústia* – Graciliano Ramos), visto que suas trajetórias apontam para o perfil daquele personagem que, segundo o autor de *Macunaíma*, não comportava tradição em nossa literatura, mas que parece ter constituído uma linhagem a partir dos anos 30.

Pelo exposto, observa-se que para além da trivialidade de uma trama narrativa policial, *O Caso Morel* constitui-se um caso de investigação literária, legitimado pela discussão em torno do próprio código, pela pluralidade de linguagens e técnicas, pela busca de uma forma que expresse a realidade e a condição do homem contemporâneos, e pelo diálogo com a tradição dos textos que também trazem esse tipo de preocupação.

ABSTRACT

The aim of this paper is the reading of *O Caso Morel*, by Rubem Fonseca, focusing on the character-writer and fictional creation. Besides a detective investigation we can find in the author's first novel a problematic literacy investigation in several levels.

KEY WORDS: Literary historicity, metafiction, reflexivity consciousness.

NOTAS

1. Ver o caso de Sterne, especificamente no seu romance *Tristan Shandy*.
2. Genericamente concebe-se o termo *mise-en-âbime* como “narrativa de narrativas”, que se ligam por uma relação de similitude. A *mise-en-âbime* seria um “autotexto particular”, que se define como “uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa ‘toda ou em parte sob a sua dimensão literal’ (a do texto entendido estritamente) ou ‘referencial’ (a da ficção), isto é, um “redobramento especular”(ver DALLENBACH, 1979, p. 52-53). Embora não seja uma técnica nova, mas conhecida há algum tempo de escritores como Apuleio (*O asno de ouro*), é com André Gide que ela ganha um lugar de destaque no texto literário. O caráter especular dessa técnica vem ao encontro das questões em torno da arte que se volta para si mesma, já que esse procedimento técnico, segundo Dallenbach, “designa um enunciado *sui generis*”, determinado pela sua capacidade reflexiva e pelo seu caráter “diegético” ou “metadieético”.
3. Fonseca (1995, p. 13). Doravante as citações extraídas de *O Caso Morel* serão seguidas unicamente pelo número da página.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

DALLENBACH, Lucien. *Poétique*. Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Editora Vocci, 1939.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Tradução de Érico Veríssimo e Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.



PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1993.
REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*.
Coimbra: Almedina, 1994.