

O CASO MOREL: UM CASO METAFICCIONAL

RENATA ROCHA RIBEIRO*

RESUMO

Este artigo reflete sobre o romance *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca, partindo de pressupostos referentes à metaficcionalidade. Para isso, comentará acerca da experimentação romanesca exposta por Monegal (1979) nos romances produzidos a partir da década de 1960. Serão usadas como base para a problematização da metaficcionalidade as considerações de Hutcheon (1984). Além disso, Dällenbach (1973) será lembrado a fim de se pensar sobre a presença diegética do escritor e do leitor no romance de Fonseca, ponto importante para a configuração da narrativa metaficcional.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira, *O caso Morel*, narrativa metaficcional, *mise en abyme*.

Emir Rodríguez Monegal (1979), em “Tradição e renovação”, assevera que o romance é o gênero em que a experimentação se faz mais presente. A partir de 1960, os romancistas tiveram “a tarefa de narrar com a máxima amplidão possível e sem respeitar nenhuma lei ou tradição visível, salvo aquela do experimento” (MONEGAL, 1979, p. 156). Este experimento se traduziria, principalmente, na linguagem.

Os romancistas desse período aproveitaram de vários recursos, como as obras de ensaístas e poetas, para a recriação de uma linguagem narrativa. Isso demonstra a maturidade do romance latino-americano. Assim, “o romance, ao questionar sua estrutura e sua textura, pôs em questão sua linguagem e converteu o tema da linguagem narrativa em tema do próprio romance” (MONEGAL, 1979, p. 157).

O romance latino-americano, logo, alcança

* Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: renataribeiro@yahoo.com.br

[...] um verdadeiro delírio de invenção prosaica e poética ao mesmo tempo. É um tema subterrâneo do romance latino-americano mais recente: o tema da linguagem como lugar (espaço e tempo) onde “realmente” acontece o romance. A linguagem como “realidade” única e final do romance. O meio que é a mensagem. (MONEGAL, 1979, p. 159)

O enredo, em si, já não é o centro do romance, mas como são narrados os acontecimentos. A tematização da linguagem e a preocupação do romance com seus próprios mecanismos apontam para o que se convencionou chamar de metaliteratura (denominação mais abrangente), metaficção ou metanarrativa.

Hélder Gomes (s.d.) define metaliteratura como

qualquer texto pertencente a determinado gênero literário que trata outros textos ou gêneros literários [...], adquirindo, assim, um caráter *autorreflexivo*, como são exemplo os romances que reflectem sobre o próprio processo de escrita do romance e a sua ficcionalidade. (Grifo do autor)

Inerente a este conceito mais amplo, visto que metaliteratura pode se referir a qualquer gênero literário, está o de metanarrativa ou metaficção, ou seja, uma narrativa ou ficção baseada na elaboração de narrativas ou ficções. Carlos Ceia (s.d.) define o verbete metanarrativa como uma

forma textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo [...]. Na prática textual, uma metanarrativa é todo discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. A técnica de construção de uma metanarrativa obriga o autor a uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto [...].

Percebe-se que, quando se discute metaficção, certos termos são recorrentes: autorreflexão, metalinguagem, autoconsciência. Hutcheon (1984), em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, se dedica a uma exploração mais aprofundada da questão. Para ela, a metaficção é a “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre a própria narrativa e/ou a identidade linguística”¹

(HUTCHEON, 1984, p. 1). Um dos fatores que podem ser tidos como “novos” no estudo de Hutcheon é a consideração mais detalhada do papel do leitor no texto. A autora chama a atenção para a importância capital da focalização no texto, mas também de suas consequências sobre o leitor: “O interesse aqui é sobre o texto, sobre a manifestação literária dessa mudança e sobre as implicações resultadas para o leitor” (HUTCHEON, 1984, p. 3). Logo,

[...] o papel do leitor começou a mudar. Ler não é mais fácil, uma experiência controlável e confortável; o leitor agora é forçado a controlar, a organizar, a interpretar. Ele é atacado por todos os lados, frequentemente por um texto literário autoconsciente. (HUTCHEON, 1984, p. 25-26)

O romance considerado tradicional não é capaz de forçar o leitor a participar do texto mais ativamente, como expõe Hutcheon em relação ao romance mais recente, visto que delinea precisamente as categorias narrativas.

Outro aspecto que convém destacar diz respeito à tenuidade das fronteiras entre os gêneros literários e também aos não literários. Hutcheon (1984, p. 15) ressalta o esmaecimento dos limites entre literatura e crítica, por exemplo: “Com a metaficção, portanto, a distinção entre textos literários e críticos começa a enfraquecer. [...] A própria Literatura sofreu alterações e isso não pode ser negado se alguém observa o romance moderno”. Nesse sentido, e também voltando à questão do leitor, Hutcheon (1984, p. 37) considera o papel ativo da criação e da recepção:

Leitura e escrita são ambas ativas, exercícios criativos; é talvez simplesmente o grau de autoconsciência considerando suas naturezas quase paralelas que aumentaram. Na metaficção, o leitor ou o ato de ler frequentemente são partes tematizadas da situação narrativa, reconhecidas como funções coprodutoras.

Levando em consideração tais afirmações, o romance *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca, foco desta investigação, faz parte desse tipo de narrativa, uma vez que o leitor, a leitura, o escritor e a escrita são tematizados, principalmente, por meio da figura de Paul Morel.

Antes de comentar mais especificamente sobre a metaficcionalidade no romance, seria interessante verificar algumas constantes relativas à obra de Fonseca.

A narrativa de Rubem Fonseca destaca-se, no panorama literário brasileiro, a partir dos anos 1970, que por sua vez são herdeiros da ruptura instaurada a partir dos anos 1960. Fonseca parte de um tipo de romance considerado tradicional – o romance policial – e o repensa, tanto em relação à temática quanto à estrutura: a violência é extremada e o processo narrativo colocado em questão.

As vozes críticas sobre Fonseca geralmente fazem coro em relação aos temas e processos do autor que, para Fábio Lucas (1974), escreve “continuamente a mesma obra”, já que, como tantos outros escritores, utiliza temas e personagens recorrentes. Lucas assente (1974): “Rubem Fonseca trouxe para o romance *O caso Morel* personagens, situações e problemas de seus contos. A reiteração de motivos e temas não indicará uma equação insolúvel?”.

À época do lançamento de *O caso Morel*, o primeiro romance de Fonseca, Sebastião Nunes (1973) afirmou que tal forma literária

[...] persiste. Insiste. Resiste. A dialética interna da arte parece não ser suficientemente forte para resolver, não o problema de atualização – que é falso – mas o de contemporaneidade. A tendência parece ser para uma forte entropia ficcional [...].

Se a tendência ficcional entrópica, para Nunes, ainda é incipiente, *O caso Morel* pode ser considerado, no Brasil, parte de suas bases, ainda que não seja das mais radicais. Não se pode negar, segundo Lucas, que *O caso Morel* inova por usar de “intensa criatividade translinguística para aumentar o efeito dos signos linguísticos. Índices e sinais analógicos transplantados de técnicas e artes não-literárias” (Lucas, 1974). Isso pode ser percebido na semelhança do romance à sequência cinematográfica. E, nas palavras de Lucas (1974), tal exemplo ilustra muito bem um “[m]imetismo intergenérico, entropia”.

Maria Antonieta Pereira (1993, p. 85) assente que a obra fonsequiana trabalha com o tema da morte, por exemplo, desafiando

determinados tabus sociais [...]. Simultaneamente, essa literatura aponta processos corrosivos pelos quais o texto e corpo experimen-

tam decadência, violentação e falam incansavelmente da *morte* enquanto ameaça cotidiana que re-desenha a vida. (Grifo da autora)

Esses “processos corrosivos” se apresentam tanto nos temas quanto no próprio texto, posto que as personagens vivem situações destrutivas, e isso se reflete, em certa medida, na construção textual. O estilo objetivo e rápido do romancista, aliado aos questionamentos relativos à escrita e à recepção, são a prova dessa espécie de corrosão da estrutura romanesca convencional. Fonseca foge da adjetivação excessiva, da descrição detalhada. Assim, o desafio se reflete não somente nos “tabus sociais”, na morte como ameaça iminente, mas também na morte de certos padrões narrativos. E isso acompanhará Fonseca ao longo de todos os seus romances posteriores, bem como seus contos. Pereira (1983, p. 87) ainda afirma que, em Fonseca, uma sociedade violenta é recriada,

em cujo interior se forjam justiceiros, [...] a qual, todavia, não apresenta projetos de solução dos problemas sociais. Céptico e cínico, o escritor revela sua função textual: apenas escreve histórias de seu tempo.

Ângela Prysthon (1995, p. 15) concorda com a visão da violência em Fonseca abordada por Maria Antonieta Pereira:

Até o fim dos anos 70, há nos livros de Fonseca uma insistência em retratar a brutalidade e a miséria das grandes cidades brasileiras, em especial do Rio de Janeiro, através de contos – e um romance, *O caso Morel* [...] – precisos, diretos e extremamente violentos.

Já Fernanda Cardoso [s.d.] comenta sobre o romance policial fonssequiano:

Enquanto no gênero policial tradicional temos, segundo Pierre Boileau e Tomas Narcejac (1991), um investigador portador da *graça* metafísica e guiado pelo pensamento positivista, em Rubem Fonseca há um investigador simples, que, ao mesmo tempo, não é como a “máquina de pensar” de Poe ou Doyle e nem como “intuição demolidora” de Hammet ou Chandler (Boileau e Narcejac, 1991), escritores da literatura conhecida como *noir*. Num mundo sujo e infame,

onde a moral e a ética foram dissolvidas, onde o vilão e o mocinho desaparecem, estas personagens erguem um protesto quase solitário (senão romântico) contra esta realidade que, apesar de tudo – ao contrário do romance policial tradicional – continuará suja e infame, seja o criminoso eliminado ou não. (Grifo da autora)

Portanto, Fonseca não se filia ao romance policial convencional. O autor acaba por subvertê-lo, já que não são definidos os papéis do “bem” e do “mal”: o investigador não é infalível, o bandido não é tão condenável. Também é comentada a relação estabelecida entre a ficção fonssequiana da década de 1970 e o cenário cultural destes anos. Nessa época, a cultura foi marcada “pela hegemonia da arte de cunho comercial, que busca o público a qualquer custo” (CORONEL, 2005, p. 51). Esse cunho comercial se reflete nas crises de criação do artista, por exemplo, como acontece com Morel:

Arte tradicional, não queria mais fazer. Caixas, objetos, montagens fotográficas, fazia coisas assim, pois na verdade eu havia secado. Os cretinos dos críticos, esses pobres-diabos, rufiões de criatividade, ficavam descobrindo significados esotéricos naquele lixo todo. Eu estava vazio, minha única saída era soldar sucata, colar, simular, tapear, copiar enquanto pudesse. (FONSECA, 2003, p. 15)

Por meio dessa e também de outras passagens em que o artista faz comentários acerca de seu tempo e de sua arte, *O caso Morel* acaba por se revelar como um “[e]xemplo de uma ficção em combate com a totalidade da vida social de que se originava”, bem como uma forma de “confrontar e mesmo denunciar a esterilidade da cena cultural circundante”. Uma saída para isso foi apresentar “o bandido como herói, traço peculiar da cultura da época” (CORONEL, 2005, p. 52).

Outro ponto igualmente relevante a ser lembrado é a fragmentação do romance, especialmente da narrativa de Morel, que pode ser lida como a problematização da “vida moderna por meio da representação da figura do artista ‘marginal’ que não transige” (CORONEL, 2005, p. 53).

Voltando à metaficcionalidade, *O caso Morel*, como foi afirmado anteriormente, retrata, tematiza a escrita e a leitura. Ter-se-iam, então, espécies de “camadas” que compõem o romance: um narrador

em terceira pessoa, a narrativa de Paul Morel e, ainda, outros textos inseridos, como cartas, diário e laudos de exames periciais.

Os leitores considerados “reais”, ou seja, com existência “empírica”, leem o romance de Rubem Fonseca. Vilela lê o livro inacabado de Paul Morel, que por sua vez é leitor de obras diversas, espalhadas em sua casa e em sua cela. Nessa perspectiva, se configura no romance a *mise en abyme* do código, segundo a visão de Lucien Dällenbach (1977). Também denominada metaficcional ou metatextual, essa construção ocorre quando a obra se volta para si mesma, ou seja, quando há uma reflexão textual sobre a própria obra a fim de revelar o funcionamento da narrativa. Logo, ela é configurada em *O caso Morel*, especialmente na narrativa de Morel:

A trama e a sequência 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 realidade objetiva, afasta-se da história, da trama, do caráter definido, até que a percepção subjetiva do narrador é o único fato garantido na ficção. (FONSECA, 2003, p. 92)

Poder-se-ia também admitir a presença da *mise en abyme* da enunciação no romance. Para Dällenbach (1977), ela ocorre quando o agente e o processo de produção literários são presentificados diegeticamente na narrativa, ou seja, quando se têm escritores e/ou leitores em ação. Assim, Morel se coloca como escritor iniciante, Vilela é o leitor de Morel. Nessa visão em profundidade, um elemento que se destaca é o narrador “geral” do livro, que é o que narra a história de Vilela, Matos e Morel. Ele, a princípio, se manifesta em terceira pessoa e, em muitos momentos, se aproxima do que Norman Friedman (1967, p. 129-130) denominou “modo dramático”:

A informação disponível para o leitor no modo dramático é limitada largamente para aquilo que as personagens falam e dizem; suas aparições e o cenário podem ser supridos pelo autor como nas indicações de cena: não há nunca, entretanto, nenhuma indicação direta do que eles percebem (uma personagem pode *olhar* pela janela – um ato objetivo – mas o que ela *vê* é de seu interesse), o que elas pensam ou o que sentem. (Grifo do autor, tradução nossa)

Um exemplo é o início do quinto capítulo:

“Isso aqui não tem nada a ver com a coisa que eu estou escrevendo. É uma carta para você.”

Vilela leva um saco de ameixas. Comem.

“O meu advogado é uma besta”, diz Morel. “Você também foi advogado, não foi?”

“Fui.”

“Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas.” (FONSECA, 2003, p. 28)

Percebem-se quase que somente as vozes de Vilela e Morel. Os períodos “Vilela leva um saco de ameixas. Comem” aparecem praticamente como uma didascália, sem dar ao leitor muitos detalhes sobre a ambientação (tempo, espaço).

No entanto, a narrativa não é puramente dramática, já que, por vezes, o narrador deixa entrever o pensamento das personagens, mesmo que vagamente: “Somos todos cúmplices com exceção dos loucos e criminosos, pensa Vilela” (FONSECA, 2003, p. 172).

A partir do capítulo XX, entretanto, parece começar a haver uma miscigenação, uma ambiguidade entre o discurso do narrador e o de Morel:

A primeira vez, encontrei *Joana* na rua. Talvez não fosse na rua. Num escritório,... numa exposição de pintura... numa casa, pouco importa... Acabo de cheirar o pó... engraçado, até dentro da cadeia... Benditos traficantes...

[...]

De fato, naquele dia ela parecia muito alta, de pernas finas [...]. Estou vendo *Heloísa* na fumaça... Benditos...

Joana foi para a sua casa, olhando as placas dos automóveis, procurando o numero sete... (FONSECA, 2003, p. 168-169; grifo nosso)

Há de se considerar, nesta passagem, o fato de Morel se encontrar afetado pelo uso da droga, entretanto, ainda assim, existe a mistura dos nomes *Heloísa* e *Joana*, o que indicaria uma possível imbricação entre os discursos do narrador e de Morel, uma vez que o nome “*Heloísa*” pertence à narrativa de Morel e “*Joana*”, à do narrador em terceira pessoa.

Ainda no capítulo XX, Lilian faz um telefonema para Vilela. No meio da conversa, ela diz: “Você parece o Morel, falando”. E continua: “Vocês têm a mesma maneira de falar apertando o ar com as mãos, como se as palavras fossem um pássaro querendo fugir” (FONSECA, 2003, p. 170). A fala de Morel teria sido influenciada pela de Vilela, já que era leitor dele? No primeiro encontro dos dois, diz Morel a Vilela: “Tenho dois dos seus livros aqui” (FONSECA, 2003, p. 5). E, anteriormente, no capítulo XV, há um diálogo entre Matos e Vilela em que o delegado percebe semelhanças entre ambos: “Li a coisa de Morais”, continua Matos, “o sujeito te imita, pensei que estava lendo o teu último livro, igualzinho. [...]” (FONSECA, 2003, p. 126). No capítulo seguinte, o narrador afirma:

Vilela se acha parecido com Morel – a mesma 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. (FONSECA, 2003, p. 142)

No capítulo XXI o narrador deixa entrever a fala de Vilela em discurso indireto livre:

Vilela *acaba* de ler a cópia do Exame Cadavérico de Heloísa Wiedecker. Como é que *fui* me esquecer dos urubus? E Matos? Deixar passar uma evidência destas? *Está* gostando de brincar de polícia? Vamos ver. Mais tarde. Antes, mais um filme da família Morel. (FONSECA, 2003, p. 173; grifo nosso)

Depois de assistir a um pedaço do filme, sai em direção ao barraco da praia. No carro, reflete:

No carro, coloca Mozart no cassete. Sou várias pessoas, ninguém é um só, mas poucos enfrentam essa realidade, deixam-se ser uma corporação de muitos. Estamos todos no carro, um ouve música, outro carrega um revólver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, eu e mim... Este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro... (FONSECA, 2003, p. 175)

Será que Vilela tem esse momento de reflexão por ser um escritor? O escritor seria esse ser fragmentado, múltiplo e por isso capaz de criar e recriar mundos, personagens tão fragmentadas quanto ele próprio?

A ambiguidade se torna maior no último capítulo, quando Morel está prestes a ser libertado devido às circunstâncias da morte de Félix. De quem é a voz entre aspas do seguinte trecho?

Matos foi visitar Morel, contou para ele os últimos acontecimentos: a morte de Félix, a reabertura do inquérito, as perspectivas de liberdade imediata.

“No entanto ele não parecia muito satisfeito”. (FONSECA, 2003, p. 189)

E depois, há uma manifestação na primeira pessoa do plural: “A condenação do Félix é um final perfeito para *nossa* história. *Vamos esquecer que ele é inocente, pulou da janela com medo*” (FONSECA, 2003, p. 189; grifo nosso). Será que o narrador é Vilela, o tempo todo, e *O caso Morel* seria um possível livro de Vilela, no qual está contido o de Paul Morel? Tanto Lilian quanto Matos reforçam as semelhanças de linguagem entre os dois, e o próprio Vilela reconhece que há semelhanças entre eles. E nós, os leitores “externos”, percebemos grande semelhança entre o discurso do narrador e o de Morel. Assim, a linguagem de Morel, a de Vilela e a do próprio Fonseca não estariam espelhadas? A estética de Morel e a de Vilela não poderiam ser a de Fonseca?

Como já foi afirmado anteriormente, as personagens que desempenham o papel de escritor no romance são Vilela e Morel, e a exploração do processo de escrita faz com que o romance seja considerado metaficcional. Sobre o papel do escritor/ artista e sobre a escrita/ arte, existem algumas reflexões ao longo do romance. Uma delas diz respeito ao modo de narrar, quando Morel se questiona sobre o início de uma narrativa: “por onde se deve começar uma narrativa?” (FONSECA, 2003, p. 5).

Mais adiante, é discutida a necessidade da escrita: Morel, preso, diz que precisa escrever um livro e que, para isso, precisa também de ajuda. Vilela diz que a ajuda não é necessária. Morel diz estar arrasado e Vilela considera que este é o estado de quem escreve.

Também são questionados a criação ao acaso, o artista frustrado, a crítica à crítica e à “arte moderna” numa passagem já citada anteriormente, em que Morel afirma não querer mais ser um artista tradicional (cf. FONSECA, 2003, p. 15).

A relação entre literatura e realidade, ou seja, a representação literária, pode ser percebida no momento em que Vilela questiona Morel sobre o uso de seu próprio nome no livro, como se fosse um índice de autobiografia: “Por que você usa o seu nome?” “Isso tem importância?” “Não.” “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” (FONSECA, 2003, p. 17).

Em outro momento, a escrita é mostrada como processo de autoconhecimento, ironicamente, por Morel:

“Um filósofo grego, instado a exemplificar o que era difícil e o que era fácil, disse que fácil era dar conselhos e difícil era conhecer a si mesmo. Como não posso dar conselhos, estou tentando me conhecer”, diz Morel, sarcástico. (FONSECA, 2003, p. 102-103)

Morel, neste trecho, por meio de seu sarcasmo, faz uma crítica àqueles escritores que afirmam ser melhor conhecedores de si mesmos pelo simples fato de serem escritores. Uma crítica à imagem do escritor como aquele que detém um grande conhecimento, tanto de si quanto de outras coisas.

Já Vilela, em outro momento, expõe a escrita como objetivo de vida; misturando produção e infelicidade: “Não, não era feliz naquele tempo. Apenas tinha um objetivo definido: escrever. Enquanto os outros se divertiam, dormiam – escrever obsessivamente” (FONSECA, 2003, p. 132). Aí está a imagem do escritor como solitário, *outsider*.

Vilela, ao fazer outra reflexão, indica o possível sacrifício que é escrever e a leitura de seus livros como diversão inútil:

A vida é um vazio que tem de ser preenchido diariamente com sacrifícios. Na estante, encadernados em couro preto, estão todos os livros que Vilela escreveu. Tudo para divertir uma porção de cretinos. Miller tem razão, um carpinteiro é mais útil. (FONSECA, 2003, p. 172)

O escritor, assim como a personagem, é tido como ser fragmentado na reflexão de Vilela (uma vez que ele, na narrativa, é escritor e personagem) transposta anteriormente, segundo a qual afirma ser vários e não somente um (cf. FONSECA, 2003, p. 175).

A importância do leitor na narrativa metaficcional também é ressaltada com a presença de leitores no romance, que são o próprio Morel, Vilela, Matos e Hilda (a datilógrafa). Sobre a questão “o que é o leitor”, Ricardo Piglia (2006, p. 20), em *O último leitor*, afirma: “a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço”. Para ele, o leitor moderno “vive num mundo de signos; está rodeado de palavras impressas [...]; no tumulto da cidade, ele se detém para recolher papéis atirados na rua, deseja lê-los” (PIGLIA, 2006, p. 20).

O leitor moderno, então, está exposto a toda sorte de material impresso, meio que confuso diante de tanta informação. Na literatura, haveria dois tipos de “leitores puros”, ou seja, aqueles que fazem da leitura um modo de viver: é o “leitor viciado, o que não consegue deixar de ler, e o leitor insone, o que está sempre desperto”. Eles são “representações extremas do que significa ler um texto, personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura” (PIGLIA, 2006, p. 21). Assim, nos textos literários, “aquele que lê está longe de ser uma figura normalizada e pacífica [...]; antes, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo” (p. 21).

Talvez Vilela concentre em si características tanto do leitor viciado quanto do insone. Ele está sempre ansioso para ler a continuação dos escritos de Morel, visto que acompanha o processo da escrita, e está atento em relação aos fatos ligados à vida de Morel, o que faz com que a leitura de Vilela seja dupla: investigação literária e policial. Ao mesmo tempo em que deseja desnudar a escrita de Morel (em alguns momentos ele diz que certos elementos estão deslocados, sugerindo melhoras), quer desvendar o mistério do assassinato de Joana/Heloísa e saber se realmente Morel é o culpado. Entretanto, a leitura de Vilela parece estar muito mais voltada para os fatos do que para a técnica literária de Morel.

A leitura de Matos e a de Hilda não se preocupam com a questão literária. Matos somente tem interesse nos papéis de Morel na medida em que possam servir para o inquérito policial. Para ele, o livro de Morel é uma espécie de confirmação do assassino, somada à leitura

do diário de Heloísa, que seria a confirmação da vítima. Hilda talvez tenha a leitura mais ingênua, pois parece acreditar na equivalência direta e imediata entre o autor e o que ele escreve. Quando repassa os manuscritos de Morel, devido à alta carga de violência e sexualidade, o imagina cínico, cafajeste. Quando vai visitá-lo, se entristece com a imagem de Morel: “Fiquei muito deprimida, vendo aquela criatura presa... Eu fazia outra ideia dele... [...] Eu... esperava uma pessoa debochada... um rosto cínico... Acho que é por causa das coisas que ele escreve...” (FONSECA, 2003, p. 77).

Outro procedimento que é atribuído à metaficcionalidade é o trabalho intertextual, ainda que este não seja um privilégio desse tipo de narrativa. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello (1996, p. 13), na obra *Palimpsestes*, “Gérard Genette procede ao estudo das relações transtextuais e define transtextualidade, ou transcendência textual do texto, como *tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos*” (p. 7; grifo da autora). A intertextualidade é um dos tipos de transtextualidade estudados por Genette e se caracteriza pela “presença de um texto em outro, com ou sem referência (citação, plágio, alusão etc.)” (MELLO, 1996, p. 13). Em *O caso Morel*, merecem destaques as citações “isoladas” (em itálico e separadas por espaços) que Morel utiliza em seu livro.

No capítulo II, na primeira citação “isolada” de Morel, há uma nota de rodapé que informa: “A narrativa de Paul Morel é frequentemente interrompida por citações. Algumas são dele mesmo, outras de autores provavelmente lidos na prisão” (FONSECA, 2003, p. 9). Antoine Compagnon (1996, p. 34), em *O trabalho da citação*, afirma:

A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. Aqui surge o *sentido* [...]. O sentido vem por acréscimo, ele é o suplemento do trabalho; era preciso distingui-lo do ato e da produção para não ignorar estes últimos, para não confundir o sentido da citação (do enunciado) com o ato de criar (a enunciação). Porque a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo *working* ou o *playing*, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens. E se, ao final da manobra, reconhece-se nela um sentido, tanto melhor, ou tanto pior, mas já é outro problema. (Grifo do autor)

Dessa forma, para Compagnon (1996), o sentido da citação, se existir, deve ser posterior. O mais importante é o próprio manejo da citação, é saber inseri-la e trabalhá-la. Talvez seja por isso que na narrativa de Morel algumas citações não têm um sentido imediato, mas o leitor é capaz de articulá-las com o texto.

Algumas citações acabam também por se revelar no espelhamento do processo de criação literária em geral. É o que acontece com os seguintes exemplos:

O verdadeiro escritor nada tem a dizer.

Tem uma maneira de dizer nada. (FONSECA, 2003, p. 12)

A trama e a sequência 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 realidade objetiva, afasta-se da história, da trama, do caráter definido, até que a percepção subjetiva do narrador é o único fato garantido na ficção. (FONSECA, 2003, p. 92)

Além desse tipo de citação, em *O caso Morel* têm-se também referências a outras obras, não só as literárias. Uma das mais flagrantes diz respeito ao nome “Paul Morel”, que é o protagonista de *Filhos e amantes* (1913), de D. H. Lawrence. Na verdade, o nome de Morel é Paulo Morais, Paul Morel foi uma escolha artística. A certa altura do romance, Vilela pergunta ao preso se esse nome foi tirado de Lawrence. Morel simplesmente responde: “Não. Mera coincidência” (Fonseca, 2003, p. 154). Essa resposta soa irônica, uma vez que Morel abre sua narrativa afirmando também ironicamente que “[q]ualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência” (Fonseca, 2003, p. 7). Não por acaso, no romance de Lawrence, Paul Morel é um artista ascendente. Além disso, é considerado, pela crítica, o romance mais autobiográfico de Lawrence.

No início do romance há uma referência a *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll; uma epígrafe de Dr. Surlbled, datada de 1913, na abertura do livro de Morel (posteriormente, Morel revela que este era o autor preferido de seu pai); Shakespeare, Freud, Balzac; Marcel Proust na carta de Joana; bem como a diversas outras obras e autores, inclusive esculturas, como a *Vênus de Milo*, e quadros,

como a *Batalha*, de Uccello. Em relação à pintura, vale destacar *O banho turco*, de Ingres, que aparece em uma das cartas de Joana, quando está em Paris. Ela apaixonou-se pelo quadro, escrevendo que, como Picasso, faria o seu “banho turco” (Fonseca, 2003, p. 61-62). Nesse caso, poder-se-ia destacar as mulheres do quadro semelhantes às mulheres da “família Morel”.

Pelo exposto, fica claro o caráter metaficcional de *O caso Morel*, já que este romance, ao figurativizar os processos de escrita e leitura em personagens, revela seus próprios mecanismos de produção. Além disso, não perdendo de vista a análise de Fábio Lucas (1974), existe uma espécie de teorização sobre arte nos discursos de Morel de Joana, pois “exprimem noções literárias e artísticas de ponderável importância, recheadas de espírito de modernidade”. Este fato aponta para uma preocupação com o lugar da arte, da literatura na sociedade. Logo, apesar de quase sempre a crítica analisar os romances e contos de Rubem Fonseca sob o aspecto temático e social, principalmente em relação à violência e ao erotismo, não se pode desconsiderar este autor, dentro do panorama literário nacional, como um dos escritores que se dedicam a repensar a estrutura do romance.

O CASO MOREL: A METAFICTIONAL CASE

ABSTRACT

This article reflects on Rubem Fonseca’s novel *O caso Morel* (1973), starting from presuppositions relating to the metafictional narratives. To do so, the novel’s experimentation procedures produced after the 1960s, expounded by Monegal (1979), will be commented on. The considerations of metafictional narratives by Hutcheon (1984) will be used as a basis for reflection. Moreover, Dällenbach (1973) will be remembered to think about the diegetic presence of the writer and the reader in Fonseca’s novel. This presence is an important aspect that sets the metafictional narratives.

KEY WORDS: brazilian literature, *O caso Morel*, metafictional narrative, *mise en abyme*.

NOTA

1 A tradução dos trechos de Hutcheon é nossa.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Fernanda. Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário. *Publicações de Alunos de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm>>. Acesso em: 9 nov. 2007.

CEIA, Carlos. Metanarrativa (verbetes). E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<http://fesh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metanarrativa.htm>>. Acesso em: 27 maio 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORONEL, Luciana Paiva. Literatura em combate: a ficção de Rubem Fonseca nos anos 70. *Nau Literária*, Porto Alegre; Lisboa, n. 1, p. 50-60, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.nauliteraria.com>.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967. p. 108-137.

GOMES, Hélder. Metaliteratura (verbetes). E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<http://fesh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaliteratura.htm>>. Acesso em: 27 maio 2008.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

LUCAS, Fábio. O caso Morel. *O Estado de S. Paulo*, 10 mar. 1974. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/1973-1975/Estadao_10_mar_1974.pdf>. Acesso em: 27 maio 2008.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra, DC Luzzato, 1996.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131-159.

NUNES, Sebastião. *O caso Morel e o caso Literatura. O Jornal*, 17 ago. 1973. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/1970-1973/O_Jornal_17_ago_1973.pdf>. Acesso em: 27 maio 2008.

PEREIRA, Maria Antonieta. Textos e corpos em pedaços. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 13, n. 16, p. 85-102, jul./dez. 1993.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. *Signótica*. Goiânia: UFG, v. 11, jan./dez. p. 9-27, 1999.