

RUBEM FONSECA E O ROMANCE METAFICCIONAL: ESTUDOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM O CASO MOREL¹

RUBEM FONSECA AND THE METAFICTIONAL NOVEL: STUDIES OF THE CREATIVE PROCESS IN O CASO MOREL – THE MOREL CASE

Junior César Ferreira de Castro²

Resumo: A análise do romance *O caso Morel* de Rubem Fonseca revela, dentre os estudos da estratégia da narrativa, um processo de produção em que o modo de recepção e a forma diegética estão voltados para a metaficcionalidade e autorreflexividade, centradas na participação ativa do leitor enquanto co-autor do texto. Nessa perspectiva, o artigo busca a demonstrar que o caráter metaficcional vai residir na própria criação – romance dentro do romance – e nas manifestações literárias. Logo, a problematização do ato da escrita e o da leitura é estabelecida por um personagem-escriptor autoconsciente e pelo caráter metatextual. Desse modo, podemos identificar, segundo Genette, que as relações transtextuais presentes na narrativa fonssequiana surgem com o intuito de refletir sobre a construção do texto dentro do próprio texto ampliando a interrelação entre a realidade e a ficção.

Palavras-chave: O caso Morel. Romance metaficcional. Metatextualidade. Mimese do processo.

Abstract: The analysis of Rubem Fonseca's novel *O Caso Morel – The Morel Case* – reveals, among the studies of narrative strategy, a production process in the receiver mode and diegetic form are directed to meta-fictional and self-reflexivity focusing on active reader participation like a co-author of the text. From this perspective, this article seeks to demonstrate that the meta-fictional aspect will lay down in its own creation – a novel within the novel – and its literary manifestations. Therefore, the questions of writing and reading acts are established by a self-conscious writer/reader and by the meta-textuality features. Thus, we can identify, according to Genette, that the relations in Fonseca's trans-textual narrative arise in order to reflect on the text building within the text itself expanding the inter-relation between reality and fiction.

Keywords: The Morel Case. Meta-fictional novel. Meta-textuality. Mimesis process.

¹ Artigo elaborado na disciplina de Estratégias da Narrativa. Título do curso: “A questão da metaficcionalidade e da autorreflexividade na narrativa” ministrado pela Professora Dra. Zênia de Faria.

² Mestrando em Letras e Linguística, área de Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Pós-graduado em Literatura Brasileira na Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO). Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Professor na Faculdade de Educação e Ciências Humanas de Anicuns (FEA) e no Ensino Médio do Colégio Estadual Hermógenes Coelho em Araçu-Goiás. E-mail: junioralonso@uol.com.br.

Introdução

Atualmente, muito se tem comentado e refletido sobre a literatura moderna e contemporânea, mais especificamente, a metaficcionalidade com seus aspectos estilísticos e representacionais na produção de uma poética. Isso nos leva à seguinte indagação: como reconhecer um texto metaficcional? Quais são os elementos necessários que contribuem com o processo de produção desse tipo de escrita literária?

A partir desses questionamentos, podemos entender a metaficção como uma estratégia narrativa, na qual o autor e o leitor, ambos ligados ao processo de produção, fazem comentários sobre o modo e a forma da construção do texto. De acordo com Linda Hutcheon (1984, p. 1), podemos defini-la como ficção sobre ficção, pois estamos diante de uma narrativa que inclui em si mesma a reflexão da própria obra como objeto e produto de uma construção linguística. Assim, verificamos que tal conceito não abrange apenas as interferências textuais sobre si mesmas, mas também a autorreflexão sobre o seu *status* como ficção e como linguagem, a qual exige do leitor a participação enquanto co-autor do texto e não como consumidor da obra.

A autorreflexividade, como uma das características da narrativa metaficcional, não é exclusiva do romance do século XX, pois suas formas mudaram conforme as convenções do gênero e de época. *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, publicado em 1610, é considerado o primeiro romance moderno metaficcional por abordar o fenômeno da autorreferencialidade e, também, por recriar uma realidade que se volta para a própria obra. Ao longo do século XVIII diversos escritores adotaram uma postura autorreflexiva no interior de seus textos. Em 1796, Denis Diderot lança *Jacques lê fataliste et son maître* em que o narrador apela diretamente para o leitor, instigando-o a tomar partido na construção da narrativa. Já em *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, o autor simula um diálogo entre o narrador e o leitor criando a impressão de que a obra é resultado das digressões e fragmentações sobre o processo de produção e recepção com a intensa participação do leitor.

No século XIX, a metaficção adere ainda mais ao campo literário representando uma transgressão, uma ruptura com o cânone das narrativas tradicionais. A estrutura não se limita apenas à apresentação realista dos fatos, mas por ser formada por pontos de vista múltiplos (romance polifônico) e pela prática da *mise en abyme* (duplicação especular). Nesse período se destaca André Gide com *Os moedeiros falsos* que traz como temática a construção de um romance fictício, de forma que a grande personagem do livro é o próprio romance.

Diante dos postulados acerca da criação do romance metaficcional, percebe-se que tanto Diderot e Sterne quanto Ricardou e André Gide se voltaram para o problema da representação/mímese, pois a concepção do texto está em conflito direto com a noção tradicional de representação à medida que a mímese se envolve com a referência de uma realidade.

No Brasil, podemos discutir o romance metaficcional a partir da escrita de Machado de Assis, porém se tem maior destaque no Modernismo com a obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e, principalmente, com a literatura contemporânea de Clarice Lispector, Osman Lins e Rubem Fonseca. Sobre o último, discorreremos um pouco mais.

José Rubem Fonseca, mineiro de Juiz de Fora, publicou seu primeiro romance, *O caso Morel*, em 1973. Nesse período, o cenário cultural brasileiro foi marcado pela perda do poder dos contestatórios das artes, tanto em termos estéticos quanto políticos. Para confrontar e mesmo denunciar esse cenário cultural, o escritor apresentou ao público uma obra dotada de teor metaficcional, decorrente da voz narrativa de Paul Morel, como forma de combate à totalidade da vida social através da problemática do erotismo. É um romance fragmentário, portador de uma infinidade de referências intertextuais, que se entrelaçam com a história do personagem-escritor, um artista plástico preso por assassinato, que resolve escrever um livro com a ajuda de Vilela, escritor e ex-delegado de polícia.

Na metaficção, o autor está presente não como criador, mas como produtor inscrito desse artefato literário capaz de promover mudanças sociais através de seus leitores. É mediante essa consciência que o escritor do século XX procurou novas formas de narrar, de apreender a realidade e o homem. Nessa perspectiva, propomos levantar um estudo do processo de criação ficcional em *O caso Morel* de Rubem Fonseca a partir do personagem-escritor, da participação ativa do leitor e das relações transtextuais que, ao se constituir, tornam-se uma reflexão crítica da arte, do *nouveau roman*.

Mímese do processo e a narrativa autorreflexiva

Rubem Fonseca e sua obra como um todo podem ser caracterizados por um contínuo processo de reflexão sobre o fazer literário. O realismo tradicional, chamado de mímese do produto, típico do romance do século XIX, dificultou a aceitação da metaficção como uma categoria do gênero. Para Bárbara Hardy³, a narrativa possui uma função primária para o

³ Hardy *apud* Hutcheon, 1984, p. 48.

homem e é representada na forma de certos gêneros literários. Assim, a ação do romancista é fundamental para a natureza humana como desejo de imitar⁴, porém a mimese será vista como transmutação e não uma reprodução da realidade. Logo, diegese e mimese passam a andar juntas no modo e na forma da narrativa autoconsciente.

A linguagem do romance, em toda ficção, é representacional. Na metaficção, entretanto, esse fato é tornado explícito, pois enquanto lê o leitor interage com o mundo ficcional. Aliás, o texto requer que ele se envolva de maneira intelectual, imaginária e na recriação da realidade, seja ela social ou literária. Contudo, o paradoxo do texto será centrado naquilo que chamamos de narcisismo autorreflexivo, não necessariamente autoconsciente, mas diegeticamente autoconsciente.

Acreditamos, nesse sentido, que *O caso Morel* é uma narrativa metaficcional – ou nos termos de Linda Hutcheon, uma narrativa narcisista – já que esse romance contém em sua estrutura o próprio processo de produção (livro de Paul Morel) e de recepção (que somos nós leitores e as personagens Vilela, Matos e Hilda). O leitor deve aceitar a responsabilidade do ato de decodificar e o escritor vai instaurando o que denominamos de mimese do processo. Ao definir o processo de produção, Linda Hutcheon afirma que:

The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena. Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of *process* must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is he reader who, in Ingarden's terms, "concretizes" the work of art and give it life (HUTCHEON, 1984, p. 39).⁵

Dessa forma, é possível perceber que uma das principais características da mimese do processo, ao longo do século XX, está na inserção de um personagem-narrador na obra literária provocando um autoquestionamento. No romance de Rubem Fonseca, a estratégia de autoquestionamento é desencadeada pelos acontecimentos narrados por Paul Morel e Vilela

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 21-23.

⁵ O leitor deve aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificação, o ato de ler. Perturbado, desafiado, forçado a sair de sua complacência, ele deve conscientemente estabelecer novos códigos, a fim de chegar a um acordo com os fenômenos literários. Uma vez que, sozinha, a mimese do produto não é suficiente para dar conta das novas funções do leitor e, como estão tematizados nos próprios textos, uma mimese do *processo* (grifo do autor) deve, talvez, ser postulada. O romance já não busca apenas fornecer uma ordem e um sentido de ser reconhecido pelo leitor. Ele agora exige que esteja consciente do trabalho, da construção propriamente dita, que também é empresa, pois é o leitor que, nos termos de Ingarden, "concretiza" a obra de arte e lhe dá vida. Neste estudo, todas as traduções das citações em inglês e/ou francês são de minha autoria.

como elementos do próprio projeto de escrita, ou seja, pela voz narrativa das personagens e dos comentários digressivos do narrador.

Rubem Fonseca trouxe para o centro de sua produção temática o próprio romance. *O caso Morel* é o romance de um romance confessional decorrente de dois planos, a saber: primeiro, pelo fato de Paulo Morais estar preso e não ter nada que fazer a não ser em ler as obras literárias; segundo, por se tratar de uma autobiografia ou biografia: “qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência” (FONSECA, 2010, p. 8). Na prisão, o pintor é acusado de matar a pontapés Joana, uma jovem masoquista, na praia deserta da Barra. Para conter o seu desespero, faz quatrocentas flexões por dia e, nos intervalos de seus exercícios físicos, resolve escrever um livro. Vilela recolhe os manuscritos e manda datilografá-los. A partir da leitura da história de Morel, o ex-delegado passa a se identificar com o vazio de vida do preso e, quando este interrompe a narrativa, o escritor a completa por meio de suas investigações.

O protagonista, Paul Morel, é produto da alucinação coletiva feminina. Chega a conviver com três mulheres (Joana, Carmem e Ismênia) na tentativa de recriar um ambiente familiar, o qual está condenado, a seu ver, pelo comodismo, pela hipocrisia e pelo sexo: “o mundo só pensa em sexo, tudo é sexo, regime para emagrecer, cirurgia plástica, cosméticos, moda, cultura, religião, política, poder, ciência, arte, comunicação, está tudo a serviço do sexo” (FONSECA, 2010, p. 78). De fato, o livro discute a verdade, a existência de uma única verdade a ser apurada (quem enviou o diário de Joana a Matos?) e, conseqüentemente, o processo de desvendamento do crime vai se confundindo com o fazer literário. É nessa relação que o resultado da obra aparecerá para o leitor como produto do diálogo entre diversos textos que permeiam a trama policial como uma espécie de relativização da realidade.

Ao indagar sobre os limites entre ficção e realidade, chegamos à ideia de que o modo e a forma do narcisismo narrativo de Rubem Fonseca transformam os elementos de ficção em matéria para a mesma. O enredo de *O caso Morel* gira em torno da história de um crime e a questão da verdade é tematizada e representada como modificação do ato da escrita:

A trama e a sequência tradicionais não tem 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 garantido na ficção (FONSECA, 2010, p. 104).

Conforme a citação, além da relativização da realidade, outro ponto a refletir na mimese do processo é a questão da autoria. No momento em que o autor empírico estabelece

um narrador que também é autor da obra, o resultado será uma nova criação identitária. Para a metaficção, a função mais importante é a do autor e, quando a personagem Paul Morel assume a função de narrador-escritor, aproxima, ao mesmo tempo, realidade e ficção, revelando ao leitor o seu processo de participação no texto.

O que percebemos, durante o ato de leitura, é o entrelaçamento de duas narrativas paralelas. De um lado estamos diante dos manuscritos de Morel e, do outro, é a voz de um narrador em terceira pessoa, quase ausente, que introduz o enredo do romance. A voz desse narrador aparece no primeiro capítulo para descrever o ambiente prisional e apresentar as personagens que nele se encontram:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldade para entrar, mas com Matos as portas são abertas. Chegam à cela de Morel. Cubículo pequeno. Cama estreita com cobertor cinzento. Mesa cheia de livros; rádio portátil; pia; latrina; mais livros empilhados no chão. Morel é um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas fundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza. Possivelmente dorme com aquela roupa (FONSECA, 2010, p. 5).

O narrador não surge apenas como referência externa, mas passa a fazer parte do paratexto da obra ao lado do personagem-escritor. Os textos são inseridos em uma atmosfera de revelação e o processo de criação passa a permear o âmbito do escritor junto ao mundo dos leitores. Deparamo-nos com um texto altamente reflexivo, pois segundo Linda Hutcheon, “a narrativa narcisista é o processo tornado visível⁶” e “o leitor ou o ato de leitura em si, muitas vezes, se tornam peças tematizadas da situação narrativa, reconhecidas como tendo uma função de co-produção⁷”.

O romance fonsequiano, ao tornar a presença do leitor na narrativa um ato funcional e consciente, está colocando em cena tanto o processo do fazer quanto o da leitura dentro da ficção e exigindo leitores preparados para reafirmar a pluralidade do texto literário. Desse modo, a primeira narrativa estabelece, por meio do diálogo entre Morel e Vilela, o processo de produção, desvelando os mecanismos de composição literária do romance, evidenciando assim a prática da metaficção. Já na segunda narrativa, Morel é o sujeito da enunciação e, através de seus manuscritos, romance dentro do romance, tomamos conhecimento de que a linguagem aparece como objeto de transformação na mais ampla estrutura diegética.

⁶ “Narcissist narrative, then, is process made visible”. (HUTCHEON, 1984, p. 6).

⁷ “The reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function”. (ibid., p. 37).

Nessa perspectiva, o caráter metaficcional de *O caso Morel* reside no texto e nas suas manifestações literárias em relação ao leitor. Rubem Fonseca problematiza o ato da escrita e o da leitura por um modo de ficção em que o processo de construção é alcançado pelas técnicas autorreflexivas. Tais técnicas se resumem no personagem-escritor autoconsciente, no envolvimento do leitor com a obra e no jogo de espelhamento (*mise en abyme*). Outro fator a ser destacado é o caráter metatextual que engloba fragmentos textuais que se ligam por uma relação de similitude estrutural, reflexiva e metadieética. Para Patrícia Waugh,

Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day similarly constructed, similarly ‘written’ (WAUGH, 1995, p. 53)⁸.

A ligação entre vida e arte está no nível do processo imaginário do contar a história e no novo papel exercido pelo leitor. A história contada por Morel se constitui em um mundo ficcional tendo uma maior ligação com a realidade, já que o enredo vai se completando com a leitura. Dessa forma, transforma o leitor em co-autor, estabelece uma nova relação entre linguagem e leitor para afastá-lo do universo de ilusão e fantasia. É como se o texto se revelasse ao leitor como produtor da obra literária e não apenas como produto final de um processo artístico.

O papel do leitor não se concentra mais em reconhecer o romance como realidade empírica, mas em perceber o artifício da arte. O romance metaficcional em estudo se volta para si mesmo e para o leitor explicitando seus mecanismos e suas estratégias de funcionamento. Mostra-se, ainda, que a ficção exige sua participação ativa na construção do sentido na narrativa como uma peça-chave na mimese do processo. Torna-se claro que o leitor, embora livre para interpretar, é o responsável pela decodificação do texto e por promover a autorreflexividade. Ao expor o sistema linguístico e seu status ficcional, o escritor compartilha com o leitor a *poesis*, cuja gênese e estrutura transparecem através da leitura.

Por se tratar de uma trama policial, o leitor tem que estar atento quanto ao desvelamento do texto, fazer as relações e acolher toda significação da obra literária. A partir

⁸ A metaficção, então, não abandona o ‘mundo real’ pelos prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é re-examinar as convenções do realismo, a fim de descobrir – por meio da sua própria autorreflexão – uma forma de ficção que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a compreender como a realidade que vivemos dia-a-dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’.

daí, encontramos, além do personagem-escritor, a representatividade de Vilela, Matos e Hilda como três personagens-leitores que se configuram pelo discurso de Morel. Eles estão ligados diretamente ao mundo interior do escritor pelo vínculo que estabelecem com a realidade exterior.

Vilela assume a postura de leitor quando é chamado por Matos a comparecer à penitenciária para ajudar Morel a escrever um livro, pois o mesmo não sabe como iniciar: “Não sei como começar”, diz Morel. “O Rei disse para Alice ‘começa no princípio, depois continua, chega ao fim e para’. Mas onde é o princípio?” (FONSECA, 2010, p. 6). O ex-delegado assume a posição de um leitor crítico do próprio texto, pois passa a complementar os manuscritos quando Morel deixa de produzi-los. O enredo é dado por meio de uma consciência construtiva que vai se estruturando conforme o desvendamento da morte de Joana e pondo em dúvida a inocência de Morel:

“Você nunca teve orgasmo batendo nela?” “Não. Mas bater nela me excitava.” [...] “Você matou Joana?”. “Não.” “Você escreveu que a deixou no chão, ferida, e foi embora. Ela podia ter morrido”. “Ela foi morta por alguém que chegou depois que eu me afastei”. “Você pode ter se esquecido, bloqueado a memória, inconsciente”. “Eu me lembro de tudo, com muita lucidez. Deixei Joana viva, tenho certeza”. “Você escreveu mais alguma coisa?”. “Não”. “Você não pode parar agora”. “Nada tenho para dizer” (FONSECA, 2010, p. 173-174)⁹.

Com o intuito de resolver o caso, Matos, o delegado, se torna também um leitor dos textos de Morel. Durante a leitura e, através do diálogo entre ele e Vilela, descobrem fortes características autobiográficas que podem incriminá-lo pela morte da namorada: “Não se esqueça dos indícios...”. “O diário?”. “O diário, a presença no local onde apareceu o corpo de Heloísa, admitida pelo próprio Moraes – você acha isso pouco?” (FONSECA, 2010, p. 140). Hilda o conhece apenas pela história do masoquismo, sexo, violência e de sua relação com o mundo. Quando vai à delegacia encontra um homem totalmente diferente daquele descrito nos folhetos: “Fiquei muito deprimida, vendo aquela criatura presa... Eu fazia outra idéia dele...”. “Eu esperava uma pessoa debochada... um rosto cínico... Acho que é por causa das coisas que ele escreve...”. “As palavras” (FONSECA, 2010, p. 88).

Em *O caso Morel*, notamos uma narrativa especular que se estrutura pela técnica da *mise en abyme* e que nos remete a um romance em construção – o livro de Paul Morel, uma espécie de autobiografia – que promove o desnudamento da estrutura da obra. A *mise en*

⁹ Neste trabalho, as aspas encontradas nas citações diretas foram mantidas, pois marca o discurso direto, diálogo, entre as personagens do romance e do personagem-escritor.

abyme foi empregada pela primeira vez por André Gide em 1893. Tal estrutura é representada pelo seu duplo como um escudo que tem em seu centro uma réplica de si mesmo. Segundo Dällenbach em *Intertexte et autotexte en L'ê récit spéculaire*, ela é definida como um espelho interno a obra que reflete a totalidade do relato por meio de uma reduplicação, seja pelo modo simples, ao infinito ou aporístico.

A presença do duplo é fundamental para viabilizar a pluralidade de narrativas evidenciando a complexidade da relação escritor-obra-leitor. Dessa maneira, o duplo torna-se um dos dispositivos literários que possibilita o leitor a interpretar a obra de Rubem Fonseca no que diz respeito ao processo de composição da narrativa. O livro de Paul Morel, apresentado a partir do segundo capítulo, espelha o conjunto do relato (romance como um todo), não incluindo apenas o enunciado (personagem-escritor), mas também o processo de enunciação (obra e leitor) e o código (linguagem). Esse método de composição é classificado por Linda Hutcheon (1984, p. 28) como pertencente à modalidade diegética explícita onde o leitor tem consciência de que ao ler está criando um universo fictício.

Assim, o romance fonsequiano mostra-se explicitamente consciente de seu *status* como artefato literário, do processo de criação, de universos fictícios e da presença necessária do leitor. Contudo, é importante observar que dentre as tipologias da *mise en abyme*, a que se encaixa na narrativa é a reduplicação simples, pois o fragmento de espelhamento tem uma relação de semelhança com a obra que o inclui. Além do exemplo já citado, presenciamos outra forma de similitude, à trajetória existencial entre Morel e Vilela. Esse espelhamento se confronta quando ambas as personagens se sentem vazias e fracassadas quanto à resolução do crime: “Gostaria muito de saber se as coisas que aconteceram com você poderiam ter acontecido comigo” (FONSECA, 2010, p. 171). Esse espelhamento é mais visível no capítulo final:

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. (FONSECA, 2010, p. 214-215).

Pelo exposto, pôde-se observar a explícita relação da narrativa com o seu processo de enunciação. O personagem-escritor desenvolve um novo texto como parte integrante da estrutura diegética desse enunciado. Todavia, a história que conta torna-se sempre contada (Paul Morel), na qual a nova história se reflete e encontra a sua própria imagem (Paulo Moraes). O livro erótico de Paul Morel, o diário de Joana, as citações que interferem na narrativa e a própria voz do narrador estão imbricadas como um quebra-cabeça comum ao romance de intriga policial que nos leva a descobrir ou não a culpabilidade de Morel.

Para entender o funcionamento interno do romance policial como metaficcional é preciso destacar, segundo Linda Hutcheon (1984, p. 71), a autoconsciência da forma em si, suas fortes convenções e a importante função textual do ato hermenêutico de leitura. *O caso Morel* é por definição autoconsciente, pois a história assume a forma de um escritor de história de detetive dentro do próprio romance. A título de exemplificação, citemos Paul Morel que se torna romancista e as personagens Vilela e Matos que, através de um enredo banal, entram em contato com uma real investigação que termina com a morte de um criminoso:

Um ladrão é considerado um pouco mais perigoso do que um artista. 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.”

“A condenação de Félix é um final perfeito para nossa história. Vamos esquecer que ele é inocente, pulou da janela com medo (já havia sido preso e sabia o que o esperava). Vamos também esquecer que a mulher foi espancada e não mudou suas declarações. (Quem se agarraria a uma mentira tão inútil?)”. (FONSECA, 2010, p. 214).

As fortes convenções de ordem e lógica são seguidas no romance, visto que o leitor as espera e precisa delas para ler e participar da obra com certo tipo de autoquestionamento desencadeado pela mimese do processo. Recorramos, então, à passagem da explicação de Morel a Matos sobre a morte de Joana e a contradição de seu argumento com o diário deixado por ela:

Dei um pontapé em Joana. Ela riu. Continuei dando pontapés nela, enquanto ela ria e eu olhava o pôr do sol. Era uma coisa linda, indescritível. Joana parou de rir. Deitei ao lado dela. Senti o rosto dela úmido de sangue. “Viu o que você me fez fazer?” Joana não respondeu [...]. “Gosto de ser degradada por ele, sentir que Paul me possui, me pune, me sacrifica. Foi um orgasmo maravilhoso, ele me varou num golpe rápido, meus gemidos foram respondidos com socos no rosto [...]. Pedi ‘me dá sua saliva,’ e Paul começou a cuspir na minha boca e logo o seu sêmen quente foi ejaculado

nas minhas entranhas, uma torrente de lava que me inundava... Quer ouvir mais?”. “Não” [...]. “Eu não matei Joana. Nem quebrei o braço dela”. “Então é tudo mentira? As surras de chicote, o undinismo, as degradações, as depravações, tudo imaginação da moça? Quer que eu leia um pouco mais?”. “Não por favor” [...]. “Você conhecia este diário?”. “Vi uma ou das vezes Joana escrevendo nele. Não sabia que era um diário” [...]. “Mas sou inocente!”. “Eu não matei Joana”... (FONSECA, 2010, p. 131-135).

O terceiro ponto de interesse da estrutura narrativa do enredo policial surge com a participação do leitor. O ato de leitura corresponde ao de interpretação. Tanto o leitor quanto Vilela e Matos seguem as pistas na tentativa de solucionar o problema. Desse modo, as lacunas hermenêuticas vão sendo exploradas de maneira que a forma textual e funcional do procedimento de leitura passa a integrar o processo de criação do romance. Para Hutcheon (1984, p. 73), “é nessa percepção que a metaficção narcisista é explorada e, frequentemente, a história de detetive vai, explicitamente, tematizar este paradigma hermenêutico”.

Sob essa perspectiva, as deduções lógicas requerem que o leitor se posicione ao lado, ou até mesmo, no lugar de Vilela e Matos, tornando-se um investigador do caso. Logo, as pistas falsas e a evidente descoberta do assassinato pelas personagens são compartilhadas com o leitor. É possível observar que o romance todo é baseado na estrutura de detetive pela voz narrativa do personagem-escritor, bem como pela procura da verdade sobre o romancista: “O personagem, Paul Morel, é você mesmo?” (FONSECA, 2010, p. 19); e, ainda, pela verdade que o leitor busca sobre o romance que lê: “Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita... E a biografia? Saberá como terminar?” (FONSECA, 2010, p. 201).

As indagações feitas sobre o romance de Rubem Fonseca, ora sendo classificado como uma biografia e/ou autobiografia fictícia, ou ora um texto de pura ficção são resultados da dupla identidade que as personagens assumem dentro do texto. Todas elas assumem uma dupla identidade porque estão em busca de sua essência. Morel é Moraes, Heloísa é Joana, Lillian é Carmem, Aracy é Ismênia e Elisa é Marta. As propriedades estilizadas pela ficção policial são empregadas para elevar à obra a mais alta existência como um romance metaficcional, uma arte ordenada, padronizada e, ainda, questionando a função da própria literatura:

“Nada temos a temer.
Exceto as palavras”

“É. Nós devíamos fazer outra coisa, menos inútil. Precisamos fazer uma arte que realmente atinja o povo. O povo precisa da arte”.
(...)

“Você é um frustrado, como todo artista de vanguarda. Só nós, os primitivos, ainda temos um pouco de saúde e entusiasmo pela vida”.
(FONSECA, 2010, p. 13 e 61).

A obra de Rubem de Fonseca, além de narrar histórias que mesclam sexo, violência e reflexões sobre a arte dentro do romance em composição, não nos impede de olhar para o exterior do texto, visto que há uma confluência de linguagem de diferentes naturezas. A linguagem ficcional e a crítica social são empregadas pelo autor para discutir a literatura e refletir sobre o seu tempo e sua sociedade, adotando, então, o gênero policial. Se estamos vivendo em um período de crise da representação do real e apenas chegamos a ele pela linguagem, a metatextualidade vai nos permitir uma interrelação dos códigos linguísticos com a representação da realidade. Com isso, o leitor pode depreender do texto a visão crítica e social e colaborar para o enriquecimento da narrativa. Mas o que vem a ser a metatextualidade? Como ela está articulada ao romance *O caso Morel*?

A metatextualidade é a reflexão da arte literária sobre si mesma, é o pensar na construção do texto dentro do próprio texto. Para Gerard Genette (1979, p. 87), “a metatextualidade apresenta-se como a relação transtextual que une um comentário ao texto que diz¹⁰”. Essa definição caracteriza, essencialmente, um texto face-a-face de outro estabelecendo um diálogo consigo mesmo e analisando a sua constituição pelas relações transcendentais, tais como: a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitecualidade. Genette inclui a metatextualidade entre os cinco tipos possíveis de relações transtextuais para designar o procedimento que coloca um texto em relação explícita ou implícita com outros textos seja por meio de um prefácio, uma nota ou de uma obra crítica. Para Laurent Lepaludier,

Le texte de fiction sera métatextuel s’il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d’autres textes. La métatextualité appelle l’attention du lecteur sur le fonctionnement de l’artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture. Il s’agira de caractériser les invariants de la métatextualité en tant qu’à la fois mode et objet de connaissance.¹¹

(LEPALUDIER, 2002, p. 10).

¹⁰ “La relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu’il commente”.

¹¹ O texto de ficção será metatextual se solicitar uma tomada de consciência crítica de si mesmo e de outros textos. A metatextualidade chama a atenção do leitor para o funcionamento do artifício da ficção, sua criação, sua recepção e sua participação nos sistemas de significação da cultura. Ele vai caracterizar as invariantes da metatextualidade. Assim como o modo e o objeto de conhecimento.

Nesse sentido, podemos notar que o processo metatextual da construção de *O caso Morel* é utilizado como um dos elementos caracterizadores do fenômeno metaficcional desencadeado pela tomada de consciência crítica da participação do autor empírico, bem como do personagem-escritor e do leitor. Logo, a atividade crítica inserida no romance revela a preocupação por parte do escritor em se mostrar consciente de sua atividade de operação sobre a linguagem, de construtor de discursos que se interpenetram, se observam e se completam pelas relações transtextuais.

O uso de recursos documentais torna-se matéria constituinte do texto e, como exemplo, tomemos o seguinte enunciado que aparece logo no segundo capítulo em forma de nota de rodapé: “A narrativa de Paul Morel é frequentemente interrompida por citações” (FONSECA, 2010, p. 10). O leitor não tem acesso à verdadeira autoria dessa nota (do personagem Vilela ou do narrador?). Outro recurso adotado é a representação, na íntegra, dos textos correspondentes ao Laudo de Exame de Local de Homicídio e o Auto de Exame Cadavérico da personagem Joana, ambos apresentados em nota de rodapé. É uma estratégia da narrativa e do campo da exploração da reflexão metatextual usada como forma de aumentar a conexão do ficcional com o real, fazendo com que a personagem entre no mundo do leitor e vice-versa. É o que afirma Jeanne Devoize:

Le lecteur peut être ainsi invité à réfléchir sur l’auteur, sur les rapports entre auteur et lecteur, auteur et narrateur, auteur et personnages, sur l’auteur et le lecteur implicites, sur les composantes du lecteur lui-même. Cette réflexion peut l’entraîner vers une exploration des codes liés à tel ou tel genre ou à tel ou tel mode, ou des différents procédés narratifs qui président à la création littéraire (DEVOIZE, 2002, p. 17)¹².

A reflexão metatextual tem por efeito orientar o leitor para o aspecto do ato narrativo, livro dentro do livro. Assim, o Laudo de Exame de Homicídio e o Exame Cadavérico de Joana centram a atenção do leitor sobre a impressão do real com a intenção de aproximar os dois mundos e construir o sentido do texto. O processo de produção de Morel funciona como um convite do escritor para que o leitor entre no seu mundo, o que não deixa de ser uma estratégia da narrativa policial. Nesse romance, é frequente o uso de diálogos sobre o ato de escrever:

¹² O leitor talvez ainda convide a refletir sobre o autor, sobre as relações entre autor e leitor, autor e narrador, autor e personagens, sobre o autor e o leitor implícito, sobre os componentes do leitor em si mesmo. Este pensamento pode levar a uma exploração de códigos relacionados a um determinado gênero ou um modo particular, ou aos vários processos que governam a criação narrativa literária.

“Adianta escrever, se ninguém vai ler?”

“Adianta, sempre.”

“Passo as noites sonhando com minha carreira literária”...

“Você já escreveu alguma coisa?”, pergunta Vilela. (FONSECA, 2010, p. 6-7).

Com relação a esses níveis transtextuais, a intertextualidade ocupa um lugar de destaque em *O caso Morel*. Ao se fazer um entrecruzamento desses diferentes modos de texto no interior do romance, Rubem Fonseca obriga o leitor a refletir sobre a ideologia presente em cada um dos fragmentos. Para isso, os hábitos de leitura são centrados sobre a diegese, sua intriga e suas personagens com o objetivo de provocar o autoquestionamento crítico sobre aquilo que está lendo. Os recursos intertextuais surgem como uma espécie de veículo de reflexão sobre o que vem a ser a arte e a literatura, configurando-se em um processo de desmistificação da criação literária que se desnuda diante do leitor. Eles aparecem em itálico através de trechos ou frases retirados de outros textos, alguns com referência, outros não, que dizem respeito à problematização da escrita de Rubem Fonseca e a ficção romanesca no Ocidente:

Conquanto ele tivesse sido contemporâneo de Balzac, suas palavras não eram de um homem sutil. Como conseguem se tornar tão extraordinariamente velhos esses feiticeiros visuais! Devem ser horários folgados de trabalho. Ele disse: “Gioto... Blotto!... Miguel Agnolo... um pequeno presumido...”. Ele o chamou de Agnolo, como se chamaria um amigo de infância. “Monet... nada... Pobre Cézanne... um cu de ferro que pareceria estar sempre se preparando para um exame que nunca foi marcado... A arte não é nada disso.” (FONSECA, 2010, p. 43).

É mediante essa autoconsciência que Paul Morel buscou estruturar a sua narrativa rompendo em vários níveis estéticos do campo das artes como novos valores. O seu caráter reflexivo promoveu, por um lado, a renovação do romance e, por outro, destruiu a hierarquização dos gêneros literários, pois há um pluralismo de linguagens (carta, bilhetes, discurso técnico-policial e científico) que contribuíram para a criação ficcional. O vídeo gravado por Joana, Lillian, Aracy e Morel é articulado na narrativa a partir de uma linguagem cinematográfica ou jornalística. O discurso linguístico vai colocar o próprio código em discussão, levando o leitor a agir dentro do texto:

Filme. Na lata está escrito *Apresentação da família*. Joana, cabelos pretos, segurando um microfone.

JOANA: Alô, meu nome é Heloísa Wiedecker. Esse Wiedecker é suíço. O que eu digo mais? (Heloísa interroga a câmera, vira as mãos para cima. Off: palavras não identificadas.) Está bem. Meu pai é embaixador e minha mãe já foi a *hostess* do ano. Sou membro da família Morel, mas até agora ainda não matamos nada, nem artista de cinema, nem mosca, pois nosso chefe é muito bonzinho... Não somos uma família famosa, nunca teremos nossos retratos nos jornais e nem mesmo seremos artigo na revista brasileira de sociologia, se é que isso existe. Acabou. Hoje não estou com muito saco. (Joana estica o braço com o microfone. Surge Lillian.)

LILLIAN: Meu nome é Lillian. Eu era puta... O quê? (Lillian chega o corpo para a frente, para ouvir melhor. Off: palavras não identificadas.) Não sou mais não, tá? Fui salva por esta família. Depoimento para a posteridade: ser puta é muito chato, é muito melhor ser mulher de família... Tenho dito. (Lillian passa o microfone para Aracy.)

ARACY: Meu nome é Aracy Batista, mas sou conhecida apenas como Aracy, só. Sou pintora, ingênua, primitiva, naïve, o que quiserem. Gosto de pintar porque amo as formas coloridas; sou ignorante, como todo mundo. Me sinto protegida pela família. Família é necessário. Espero que a gente fique para sempre juntos. Amém. Agora você. (Aracy passa o microfone para Morel.)

MOREL: Eu poderia começar dizendo... E assim o inimigo do homem será sua própria família, Mateus dez, trinta e seis, porém Mateus estava enganado, ter uma família grande como a minha, cheia de mulheres maravilhosas, é sensacional, e seria melhor ainda se vocês não me dessem tanto mingau de aveia. (FONSECA, 2010, p. 168-169).

Pelo fragmento acima, pôde-se notar a ruptura com relação às categorias próprias à narrativa tradicional, principalmente, adotando um caráter metadieético para que o leitor, junto com o personagem-escritor, possa ativar o universo latente do romance. Dessa forma, se aproxima da pluralidade da linguagem trazendo-lhe toda a experiência de vida e da composição da arte, a fim de acumular referentes fictícios e trazer o universo ficcional para dentro de si. Isso será possível quando o texto literário apresentar, segundo Laurent Lepaludier (2002, p. 31), “analogias entre os elementos da narrativa e os aspectos do ato de comunicação literária”¹³.

Em *O caso Morel*, tais elementos da narrativa e os aspectos do ato de comunicação literária se encontram na medida em que Morel assume a função de personagem-narrador e escritor, provocando uma reflexão sobre a escritura, sua produção e sua estética. Entretanto, a estrutura (inquérito policial) e a ação são vistas como figuras da escrita e da leitura. O romance convida, pela estrutura da investigação, a considerar o texto literário como um conjunto semiótico contendo informações a serem decodificadas pelo leitor como, por exemplo, o trecho da obra em que Felix e sua mulher se envolvem no assassinato de Joana: “O Félix e a mulher não estão envolvidos na morte de Heloísa, quer dizer, estão, mas não da

¹³ “Analogies des éléments du récit et des aspects de l’acte de communication littéraire”.

maneira que vai parecer você. Eles a encontraram agonizante e levaram para o barraco. Me espera” (FONSECA, 2010, p. 211).

Considerações finais

Rubem Fonseca, na década de 70, marca a literatura brasileira contemporânea com a publicação de *O caso Morel* com um novo estilo de romance, estilo este que veio refletir o próprio gênero, tendo-se em vista o leitor como co-produtor do processo de criação do texto. Como sabemos, a metaficção é uma das estratégias narrativas que não é novidade do século XX, mas o autor em estudo merece destaque por desenvolver, além do caráter metaficcional, a temática do erotismo e da violência como instrumento de discussão das relações sociais e políticas marcadas pela ditadura nesse período.

O que se pode observar nessa obra é o teor “marginal” que assume o próprio romance. De um lado encontramos um narrador oculto, em terceira pessoa, que apresenta apenas o cenário e as personagens que irão compor o enredo e, do outro, narrativas que se cruzam para constituir a intriga policial na tentativa de descobrir ou não a culpabilidade de Morel. Sob essa perspectiva, percebemos que a ação do romancista foi criar uma ficção em combate com a totalidade da vida social e confrontar com o cenário cultural da época. Assim, Rubem Fonseca apresenta o personagem-escritor como bandido-herói com o objetivo de despertar o senso crítico da sociedade. Morel é um artista plástico que está preso, acusado de assassinato e se encontra insatisfeito com a arte em vigor, a qual aparece como espécie de mercadoria e não uma vanguarda em termos políticos e estéticos.

De acordo com Zênia de Faria (2009, p. 259) em seu artigo *A rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e mise en abyme*, podemos destacar que uma das principais marcas da metaficcionalidade está associada ao processo de criação da obra e que a autorreflexividade e o autoquestionamento assumem uma importância cada vez maior na nova concepção e configuração do espaço romanesco. Dessa maneira, a leitura do romance está ligada à noção de realidade para afastar o leitor do mundo da ilusão e da fantasia. Para isso, o autor se utiliza da técnica da narrativa policial para tornar o leitor mais ativo e consciente de sua função no ato de composição e interpretação da diegese. A partir daí, passam a problematizar a vida moderna e contemporânea através da representação das personagens marginalizadas, tais como a figura de Morel e de Vilela.

Diante do exposto, fica evidente que a metaficcionalidade marca toda a composição do romance *O caso Morel* como um jogo de espelhos. O autor produz o texto que, ao mesmo

tempo, é produzido pelo personagem-escritor e, também, pelo leitor ampliando a interrelação entre a realidade e a ficção. Em meio a esse processo de produção, as relações transtextuais se tornam, em alguns momentos, relativos à organização da narrativa, pois estabelece uma comunicação reflexiva entre os textos com a própria criação literária. Nesse sentido, a mimese do processo vai dissolvendo as barreiras entre a arte e o mundo, desfazendo os limites estéticos entre leitor, texto e autor.

Referências

DÄLLENBACH, Lucien. **Lê récit spéculaire**. Paris: Seuil, 1977.

DEVOIZE, Jeanne. Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle. In: LEPALUDIER, Laurent (Org.). **Metatextualité et métafiction**: théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 17-23.

FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

FARIA, Zênia de. A rainha dos cárceres da Grécia. In: FARIA, Zênia de e FERREIRA, Ermelinda (Orgs). **Osman Lins: 85 anos**: a harmonia dos imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009, p. 257-274.

GENETTE, Gerard. **Introduction à l'architexte**. Paris: Seuil, 1979.

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

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Revisão de Pedrina Ferreira Farias e Marcos José d Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LEPALUDIER, Laurent. Fonctionnement de la métatextualité: procedes métatextueles et processus cognitifs. In: _____ (Org.). **Metatextualité et métafiction**: théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 25-38.

RIBEIRO, Joana Darc. **O caso Morel**: um caso de investigação literária. Revista Signótica 13, p. 101-115, jan./dez. 2001.

SOHIER, Jacques. Les fonctions de la métatextualité. In: LEPALUDIER, Laurent (Org.). **Metatextualité et métafiction**: théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 39-43.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and Why are They saying such awful things about it? In: CURRIE, Mark (Org.). **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen, 1984, p. 39-54.

Texto recebido em 15/04/11.

Aprovado em 02/08/11.