Maria Célia de Souza

A Dessacralização da Arte e do Indivíduo em o Caso Morel, de Rubem Fonseca

MARIA CÉLIA DE SOUZA

A DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE E DO INDIVÍDUO EM *O CASO MOREL*, DE RUBEM FONSECA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Tieko Y. Miyazaki

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

869/99

São José do Rio Preto - S.P.

- 1998 -

SUMÁRIO

1. - Introdução.....

1.1 - Rubem Fonseca e a Crítica.....01

1.2 - Estudos Acadêmicos sobre Rubem Fonseca.....12

2. - Romance Moderno: implicações e considerações.....20

2.1.1 - Contar ou Contar - o autor despojado da sabedoria mítica.....32

2.1.2 - Romance Brasileiro: diga com quem andas que direi quem és.....39

2.1.3 - Rubem Fonseca como gênero policial.....47

3. - *O caso Morel* : Modernidade e estrutura.....52

3.1.1 - A composição insólita no desdobramento do romance.....52

3.1.2 - *O caso Morel* e *Os Moedeiros Falsos*.....63

3.1.3 - A narrativa do mundo estilhaçado em *O caso Morel*.....71

4. - A Dessacralização da arte moderna: na pintura e no romance *O Caso Morel*.....85

4.1.1 - Da palavra: o desconhecido, o medo, a impotência 91

4.1.2 - Morel e Heloísa: amantes da arte e destruidores de si mesmos.....99

4.1.3 - O duplo Vilela e Morel e a ânsia da verdade humana.....111

6- - Conclusão.....

- Referências Bibliográficas.....129

"Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padres e sacristão, rezas, aspersões d'água benta, o fechar do caixão a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada, não obstante os gritos, soluços e novas lágrimas da família, e vão até o coche fúnebre, e o colocam em cima e transpassam e apertam as correias, o rodar do coche, o rodar dos carros, um a um... Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo."

(Machado de Assis. In *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. XLV "Notas", pág. 75-6)

unesp

1.1 - Rubem Fonseca e a crítica

Quando se verifica o que diz a crítica sobre o escritor Rubem Fonseca, duas questões são comumente apontadas: primeiro, a importância dada ao seu merecido lugar, de destaque, na prosa brasileira contemporânea; segundo, a referência à sua linguagem concisa, direta, áspera, aliada à tentativa excessiva de documentar a violência humana.

Rubem Fonseca despertou interesse na crítica a partir da publicação e, da proibição de *Feliz ano novo,* em l976. A censura da obra contribuiu para a eclosão de artigos, resenhas, ensaios, estudos acadêmicos sobre o autor. As autoridades daquela época atribuíram ao livro a qualificação de "atentatória à moral e aos bons costumes," e, em seguida, uma nova imputação: a obra incentiva o "culto à violência" e a "apologia do crime", acompanhada da observação de que "a questão não está na violência mas na maneira de descrevê-la."

Contrariamente a essa questão, Afrânio Coutinho assim se posiciona: "... para mim a obra literária só deve ser apreciada em termos literários, e ela é boa ou má literalmente, não porque ofenda a moral ou porque descreva cenas ou episódios de natureza erótica ou sexual."[1] Assim para o crítico: "Os livros de Rubem Fonseca são obra de arte literária no melhor sentido, seja pela língua vivaz e franca, seja pelo uso de

todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. Não condena, e não é essa função da arte; expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós, da sociedade que não soubemos ainda liberar das mazelas, que alguns julgam inerentes à natureza humana. A arte de todos os tempos as retratou."[2] Em seguida, conclui: "Rubem Fonseca situa-se na boa linhagem da ficção universal. O fato de usar quadros da vida real - sexo, violência, miséria - não quer absolutamente dizer que ele os aprove ou desaprove. Simplesmente descreve-os, testemunha-os, usando, para ter mais eficiência artística, todos os recursos que a arte literária antiga e atual coloca a sua disposição. Por isso é bom escritor, é grande escritor, independentemente da escola ou da técnica de que se vale. E a crítica literária só resta pronunciar seu julgamento baseada na proposta que a obra oferece. É defeso julgá-la a partir de valores que lhe são estranhos, éticos, políticos religiosos. Portanto, em resumo, o que se deve prevalecer no julgamento de uma obra é o seu mérito artístico."[3]

Assim, dessa aparição incômoda do escritor até os dias de hoje, o que se sabe é que "A medida que a obra de Rubem Fonseca progredia, passava-se a perceber melhor que aquela violência, que tanto impressionara os primeiros leitores, não só era um elemento importante, mas fazia parte de um conjunto muito mais rico e mutável."[4] Conjunto este

unesp

permeado pela brutalidade do submundo que por mais que tivesse sido retratado por diversos autores, "não havia neles (autores) uma observação de fora para dentro, não tinham nada a ver com uma anotação 'etnográfica', mas, sobretudo, aquela brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela."[5] Deste modo, a linguagem escolhida reforça o universo violento, às vezes até grotesco, pintado pelo autor, o que teria contribuído para que Sérgio Sant'Anna a denominasse "arma de agressão" e de tal maneira que o crítico complementa: "sua sintaxe é, assim, de golpes assumindo uma tonalidade cáustica e uma tensão muscular quase alucinada e sempre patética."[6] O que podemos perceber é que Rubem Fonseca até então desempenhava papel dissonante perante a crítica, o que de certa maneira é compreensível já que a sua opção de escritura é retratar o cotidiano e as atrocidades da cidade grande. Diante desse fato, no entanto, pergunta-se: "como construir personagens marginais sem uma fala marginal ?"[7] Em seu conto *Intestino grosso*, quando o protagonista da narrativa é um escritor, entrevistado, notamos que é possível tomar a personagem como alter-ego do escritor: "Eles queriam que eu escrevesse igual a Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia."[8] Diz ele ainda: "Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado."[9] Como se vê, para a crítica, o papel exercido por Rubem Fonseca assemelha-se ao do "pintor

"da procura sempre frustada de um sentido para o que acontece. E o que acontece, a rigor, não tem sentido."[15]

Por outro lado notamos que, embora a temática utilizada por Rubem Fonseca seja comumente associada aos dramas existenciais, o escritor surpreende muito mais pela maneira com que lida com a sua obra, deixando de lado "a linearidade orgânica da narrativa", como já ocorrera com o discurso convencional e usa a decomposição do diálogo. Assim, o texto tenta ser, no seu caos, o espelho homólogo da realidade circundante, esse cenário controvertido completa-se pelo caráter corrosivo, contundente, pessimista e, às vezes, macabro com que quer enfrentar a condição humana.

Em geral, Rubem Fonseca fascina pelo impacto que causa na utilização de uma linguagem vigorosa, dinâmica, ainda que se apresenta para alguns leitores tão depravada quanto as situações transfiguradas. No entanto, a crítica parece reconhecer o lugar de destaque que o escritor ocupa, "sua marca característica talvez seja o uso genuíno de uma linguagem até então *inaceitável*."[16] Daí a nota desarmônica que seus escritos proporcionam aos ouvidos dos leitores *puristas* preocupados em resguardar os padrões literários de qualquer tipo de contaminação da língua. Nesse sentido, Wilson Martins ressalta que "a literatura brasileira ganhou um dos escritores mais importantes, pois é evidente que ele se

unesp

inscreve não somente entre os que têm ou podem ter um eventual interesse por si mesmo, no interior de seus limites individuais, mas também, entre os que acrescentam alguma coisa ao gênero que praticam. O Sr. Rubem Fonseca renova o conto, não tais ~~ou tais~~ aspectos da técnica literária, facilmente identificáveis e catalogáveis no glossário da crítica e da nova crítica, mas na totalidade do seu universo próprio."[17] Assim, a novidade literária salientada, no escritor, vale muito mais pelos recursos não convencionais utilizados do que propriamente a problemática que aflige o homem moderno. É sobre este aspecto que Wendel Santos revela que Rubem Fonseca "não é escritor vazio de criatividade."[18] Essa criatividade se expressa pela "novidade de sua exploração formal."[19] E adverte: "não é necessário, entretanto, concluir afoitamente que a novidade de construção é um valor literário indiscutível. Não obstante, a Crítica atribui pelo menos um valor *histórico* ao escritor que inova: aquele que simplesmente repete o passado, mesmo que de modo ótimo, terá de demonstrar um valor exclusivamente *literário."* [20]

Esta questão, a da inovação literária na prosa brasileira contemporânea, Alfredo Bosi caracteriza como "...inventar, de novo: descobrir que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada

pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. E, entre nós, o que tem achado?"[21] No questionamento do crítico, observa-se a preocupação do surgimento de algo significativo na narrativa atual, ou seja, se os escritores que despontaram conseguem caracterizar de maneira peculiar e intensa as "situações históricas" vividas pelo homem, de que fala Bosi.

Nesse contexto, pode-se enquadrar Rubem Fonseca como um dos seguidores da linhagem literária de caracterização carioca, iniciado por Manoel Antônio de Almeida e, depois, por Machado de Assis, embora apresente em suas narrativas o perfil técnico adquirido com a convivência dos roteiros cinematográficos. Daí a busca da inovação formal de que falam os críticos. No entanto, não se deve confundi-la com as inovações utilizadas por Guimarães Rosa ou até mesmo Clarice Lispector. No seu mundo, Rubem Fonseca "denuncia, como prosador, se compromete com a existência brasileira, e fala de um universo que é a história em processo. Tal posição diante da literatura faz de sua obra depositária de um valor literário e *específico: o da representação de um acontecimento humano fundamental*."[22] O resultado que se tem é o da representatividade que já se tornou escola: junto a Rubem Fonseca, "ou na sua esteira, algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli,"[23] e, mais recentemente, Patrícia Melo.

unesp

Valendo-se do que já disseram sobre o fato de a literatura contemporânea nunca ter sido a mesma, após o aparecimento de Rubem Fonseca, deve-se reconhecer indiscutivelmente, no escritor, uma das consagrações da narrativa atual. Decorre daí não se levar em consideração como moderno apenas com que o escritor trabalha os aspectos lingüísticos, mas falar-se de uma nova linguagem narrativa, mais pelo efeito provocado na forma diferente da prosa. Assegura Wendel Santos que "esta diferença conseguida impressiona a Crítica, e situa o escritor mineiro dentre a contemporaneidade literária brasileira."[24]

Assim, o autor ganha notoriedade muito mais pelos seus contos do que pelos romances, justificada pela força narrativa que advém da síntese utilizada pela linguagem vigorosa que transforma a estrutura convencional do próprio gênero. Rubem Fonseca encanta o seu leitor pela sugestiva agressão e, em outras vezes, de forma avassaladora, proporcionada pela enigmática cosmovisão de escritor. Para isso, não mede esforços atacando por todos meios e artifícios que lhe aprouver, pela violência, não apenas temática, mas principalmente pelos recursos técnicos. A intenção do autor parece ser exatamente a de *chocar* a opinião pública, não passar despercebido pelo leitor e, para isso, abre em feridas o que se tem para contar. Nesse sentido, a relação autor/ leitor se faz abrupta e inteiramente por um lado e, por outro, colaborando na mitificação

unesp

de todo escritor, este se enclausura em uma redoma, deixando-se transparecer incompreendido pela crítica e imprensa. Característica, aliás, própria de seus romances.

NOTAS

1. COUTINHO, Afrânio. *O Erotismo na Literatura*: *O Caso Rubem Fonseca.* In Encontros com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979, vol.10, p.218.

2. Idem, Ibidem, p.225.

3. Idem, Ibidem, p.231.

4. SCHNAIRDERMAN, Bóris." Vozes de Barbárie, Vozes da cultura - uma leitura dos contos de Rubem Fonseca." In *Fonseca, Rubem. Contos Reunidos*. São Paulo: 1994, Companhia das Letras, p. 773.

5. Idem, Ibidem, p. 773.

6. ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Da teoria e Prática do Conto*. Suplemento Literário Minas Gerais, 07/03/70.

7. SILVA, Deonísio da. *O Caso Rubem Fonseca - Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa -Omega, 1983.

8. FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova,1975.

9. FONSECA, Rubem. Op. Cit.

10. MARTINS, Wilson. "O Conto Moderno". In *Suplemento Literário* de O Estado de São Paulo, 07/10/73.

11. LUCAS, Fábio. *Fronteiras Imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971, p. 116.

12. SILVERMAN, Malcoln. *Moderna Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, v. 2.

13. Idem, Ibidem, p. 262.

14. PÓLVORA, Hélio. *A Força da Ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, p. 41.

15. MARTINS, Wilson. Op. Cit.

16. SILVERMAN, Malcoln. Op. Cit. p. 267.

17. MARTINS, Wilson. *A Escada da Glória*. O Estado de São Paulo, 19.03.76.

18. SANTOS, Wendel. *Os três Reais da Ficção,* p. 110.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

19. Idem, Ibidem, p. 110.

20. Idem, Ibidem, p. 110.

21. BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1992, p.9.

22. SANTOS, W. Op. Cit., p.116.

23. BOSI, A . Op. Cit., p. 8.

24. SANTOS, W. Op. Cit., p. 111.

1. 2 - Estudos acadêmicos sobre Rubem Fonseca

Quando se observa que Rubem Fonseca não permanece longe do olhar da crítica e nem de seus leitores pelo vigor das inovações com que o conjunto de sua obra impregna a literatura, pode-se notar que tal fascínio pela obra do escritor também ocorre na pesquisa universitária.

São vários os estudos acadêmicos que abordam a obra do escritor, o que se considera, de certa maneira, compreensivo, uma vez que este optou por um caminho pouco convencional em sua trajetória literária.

Analisando os romances *O Caso Morel* e *A Grande Arte* e alguns contos, Maria Lichtscheidl Maretti, em sua *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca,* aponta como problemática o percurso da criação literária ocorrido entre os dois romances. Através do estudo comparativo que se faz, é verificado a "função da violência na obra fonsequiana." O papel que a marginalidade ocupa é, segundo ela, estruturado, "na medida em que o sistema de inversões que lhe é próprio é, no caso fonsequiano, ultrapassado no que ele tem de folclórico e de tradicional."[25] Tal sistema é caracterizado, sobremaneira, pelos aspectos sexuais e violentos, inerentes à própria essência humana.

Tais aspectos fogem tematicamente do tradicional com que já foram trabalhados. O que se vê, nesse sentido, é que superam a forma de

unesp

O tema *violência* em Rubem Fonseca é amplamente discutido pelos críticos e estudiosos, uma vez que este se manifesta singularmente na criação do autor e, fundamentalmente, é inserido numa problemática ainda maior que afeta o homem moderno: o aspecto urbano.

Pensando nesta questão é que coube a Carlos Eduardo dos Reis, mediante a criação literária do autor, servir-se de estudo, na área de História, e analisar em, *O urbano nos contos de Rubem Fonseca,* o processo de urbanização ocorrido no início do século nas grandes cidades tanto em seu aspecto social quanto histórico. Para isto, inicialmente, o autor tece reflexões sobre o contexto literário dos anos 60 e 70, no qual o escritor está inserido. Aborda a inovação formal proposta por ele, destacando os pressupostos histórico - sociais em que se dá "a emergência da temática urbana".

Nesse contexto, considera a problemática da metropolização como uma das causas da perda de identidade do indivíduo e, consequentemente, a imagem da cidade, que se obtém, é a construção do espaço urbano como "espaço de exclusão social," no qual o homem se perde em meio a um emaranhado de ruas, trânsito caótico, pessoas empilhadas, "morrendo, fugindo, nascendo, matando, comprando, roubando, sonhando."[28]

unesp

Focalizando a cidade do Rio de Janeiro - cenário predileto da narrativa fonsequiana - o autor detém-se "nos aspectos da urbanização da cidade, na construção da modernidade carioca através da Reforma Passos, caracterizando sua condição urbana e examinando a mesma relação nos contos de Rubem Fonseca e sua leitura da condição urbana da cidade."[29] Tal análise também ajusta-se ao estabelecer uma analogia com as personagens fonsequianas, as quais não conseguem fugir do mundo caótico que são obrigadas a enfrentar.

Na busca do entendimento ~~desse processo~~ dessa questão, o autor depara-se com a questão da violência que não se afasta nem um pouco do processo de urbanização e, como já se revelam, nem tampouco da narrativa fonsequiana. Nesse sentido, analisando as considerações feitas por Deonísio da Silva, diz o autor do estudo: "Ao atribuir a violência ou a sua manifestação a dependência econômica cultural, Deonísio da Silva desloca o problema para a esfera do econômico e cultural, sem, contudo, explicitar a forma com que a dependência econômica e invasão cultural se articulam no desencadeamento do fenômeno da violência. Obviamente que a dependência econômica é fundamental para entender alguns processos históricos dentro da sociedade brasileira, mas, quando desarticulados, não nos ajudam a compreender a 'procriação compulsiva de marginais' que assola a sociedade."[30]

unesp

Com efeito, ao transportar a violência, que "é marca registrada na narrativa de Rubem Fonseca," para o campo da estética, Carlos Eduardo diz que "o uso da primeira pessoa dos contos de Rubem Fonseca, é extremamente importante para se entender a violência em sua obra. Questionando profundamente os objetivos estéticos da literatura ~~de~~ Rubem Fonseca, Antônio Cândido observa que quando a narrativa se desloca para a terceira pessoa, o impacto do texto literário parece perder sua eficácia, levando o crítico a questionar se o escritor não estaria criando um tipo especial de exotismo, pelo fato de apresentar temas, situações e modos de falar, do bandido, da prostituta, do incluso nas cidades, que para o leitor da classe média seria mais atrativo pitoresco."[31]

Para a construção do mundo marginal, Rubem Fonseca parece lançar mão de recursos eficazes, campo em que goza de pleno domínio suscitando, assim, polêmicas em críticos e ensaístas e, como conseqüência, passa a ser considerado umas das preferências do gênero.

Subvertendo a ordem das coisas, o discurso fictício de Rubem Fonseca ocorre na medida em que se discute a relação entre realidade e linguagem. É nesse sentido que Célia de Moraes R. Pedrosa em, *O discurso hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide*), traça um paralelo entre esses dois autores do ponto de vista semiológico da linguagem. Esta adquire formas múltiplas que permitem transgredir o aspecto convencional

unesp

com que se trabalha a narrativa. Como a estudiosa mesmo revela: "Tal como o escritor francês expõe quase que didaticamente em seu diário, o trabalho com o discurso fictício se propõe a tornar claro o modo como nele é discutida a relação entre realidade e linguagem. Comparações com a pintura, a fotografia e o cinema se tornaram possíveis na medida em que o discurso apresentava traços que remetiam sempre a uma visão abrangente, semiológica da linguagem."[32]

Nesse estudo, uma outra identificação é feita entre os autores que trabalham, em suas narrativas, "a técnica de repetição e desdobramento da narrativa dentro da própria narrativa."[33] Assim, ***O Caso Morel,*** de Rubem Fonseca e *Moedeiros falsos*, de André Gide, caracterizam-se pela duplicação da narrativa; uma técnica, aliás, segundo Célia Pedrosa, utilizada pela primeira vez por Shakespeare. Este aspecto, no entanto, será retomado em um outro capítulo, quando da análise do romance.

Os contos *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão (*1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979) auxiliaram no estudo de Ariovaldo José Vidal, em *Roteiro para um narrador - uma leitura dos contos de Rubem Fonseca,* na busca da compreensão de como se dão " as transformações pelas quais tem passado a mentalidade urbana",[34] aos olhos de um narrador fonsequiano que muda de postura

unesp

"conforme mudam os costumes e a relação com o poder."[35] Nesse sentido, revela o autor: "É possível perceber uma progressão na visão do narrador: o trabalho buscará descrever como se dá a progressão na visão, que em princípio pode ser resumida da seguinte forma: do primeiro ao quinto livro, ocorre uma compreensão e participação em nossa realidade social. Cresce a consciência dos problemas que marcaram a vida atribulada da grande cidade brasileira, sobretudo a partir do final da década de 60, que na obra coincide com *Lúcia McCartney.*"[36] Portanto, é nesse percurso que Vidal verifica a consciência da sociedade brasileira, que, segundo ele, se manifesta gradativamente e atinge seu ponto máximo "ao mesmo tempo em que a consciência do narrador se volta para o passado histórico do Pais."[37]

Notas

25. MARETTI, Maria Lichtscheidl. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas, UNICAMP, 1986 (mimeo.)

26. Idem, Ibidem, p. 141.

27. Idem, Ibidem, p. 140.

28. REIS, Carlos Eduardo dos. *O urbano nos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo, PUC, 1996 (mimeo.).

29. Idem, Ibidem, p. 32.

30. Op. Cit., p. 213.

31. CÂNDIDO, Antônio. Op. Cit. p. 213.

32. PEDROSA, Célia de Moraes Op. Cit. p.1.

33. Idem, Ibidem, p. 1.

34. VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador - uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo, USP, 1990. (mimeo.)

35. Idem, Ibidem, p. 14.

36. Idem, Ibidem, p. 14.

37. Idem, Ibidem, p. 14.

38. SANTOS, Ana Maria dos. O conto policial em Rubem Fonseca. São José do Rio Preto, UNESP/IBILCE, 1995.

2. - Romance moderno: implicações e considerações

"Copiar a realidade pode ser uma boa coisa; mas inventar a realidade é muito melhor, muito melhor."

Giuseppe Verdi

As inúmeras transformações pelas quais passou a sociedade moderna, mais precisamente, a partir do século XX, repercutira de maneira imediata no campo das manifestações artísticas.

A urbanização acelerada, aliada ao capitalismo predatório, transformando populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, acabou, de certa forma, por diluir a individualidade do ser frente à vasta e complexa engrenagem social.

Ao mesmo tempo sujeito e objeto dessas transformações, o homem moderno começa a sentir a necessidade de, por um lado, encontrar um meio através do qual possa expressar sua perplexidade ante uma nova realidade e, por outro, compreender as mudanças que presencia à sua volta.

Nesse contexto de mudanças, as manifestações artísticas __ principalmente a literatura e a pintura __ acabam por incorporar tais

transformações, elegendo-as ao mesmo tempo como temas e fonte de sua expressão formal. Assim, o que se pode notar é uma espécie de "desrealização"- para usar aqui um termo de Anatol Rosenfeld. Nesse conceito compreende-se que a arte passa a não mais representar "a vida como ela é." Ao contrário do romance como recriação literal da vida, ou seja, a cópia fiel da realidade circundante, nota-se aí, na esfera artística, a recusa do mundo empírico e apolíneo que até então se adotara, em detrimento de um universo relativista e impessoal.

Neste processo de "desrealização", em que o homem foi atingido, deixa de existir a manifestação de sua integridade, ou seja, o indivíduo que se apresenta é um ser fragmentado, focalizado dentro de uma visão microscópica. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção do romance realista. Cria-se neste um mundo superficial no qual tem-se um ser idôneo, que tem passado, tradição. Esse tipo de personagem é analisado pelo leitor muito mais por seus antecedentes, histórico de vida do que pelas atitudes e desmandos que revela a sua própria consciência. Assim, dissolvida a personagem mostra-se, em uma visão microscópica, como mais um componente do turbilhão urbano. O indivíduo não é mais projetado sob a forma perspectívica no mundo; ao contrário, ele é parte de um universo debilitado no qual se esforça também para compreender a sua posição. Como revela Júlio

Cortazar, "observa-se que já não há *personagens* no romance moderno, há somente cúmplices. Nossos cúmplices, que são também testemunhas e sobem a um estrado para declarar coisas que - quase sempre - nos condenam; de quando em quando há algum que dá testemunho a favor, e nos ajuda a compreender com mais clareza a natureza exata da situação humana de nosso tempo."[38]

Vive-se uma época em que todos os valores estão sempre em transição e, por isso, exigem adaptações estéticas, capazes de absorver o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra.

Nesse sentido, gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no estado de pesquisa e experimentação do romance, cujos autores tentam retificar as enfocações tradicionais. Para Theodor W. Adorno, "o momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele produzido pelo seu objeto real - por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo."[39] Em suma, o que se verifica é que num primeiro momento o indivíduo destrói o mundo e se posiciona como sujeito centralizador de suas ações; já no segundo, o mundo moderno

unesp

destrói o indivíduo que, embora seja *uma* de suas preocupações, não consegue manter a sua integridade.

Exprime-se na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade, ou melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte --- e não apenas na temática ---, a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno.

Desta forma, em se tratando de prosa romanesca, sai-se de um mundo de "significações", que podem ser entendidas como explicações psicológicas, sociais, morais, enfim, aspectos que levam aos princípios da verossimilhança, para a construção de um universo fragmentado, ambíguo e inseguro. Com efeito, o papel do escritor tradicional consistiu-se desde sempre em "revolver a natureza, em sondá-la, para devassar camadas cada vez mais profundas e, por fim, dar a conhecer uma boa parte de um segredo perturbador."[40] Daí a revelação de um mundo permeado de tranqüilidade, certezas, soluções e entendimentos proporcionados ao leitor, ao invés de angústia e náusea. Na verdade, o que vai valer no romance tradicional é que "o que se conta importa sempre mais do que o como se conta."[41] Assim, os valores míticos é que lhe garantem a organização narrativa e até mesmo a posição de dono de um saber usando como escudo a representação da realidade, mesmo que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

este mundo seja ilusório, enganador, hermético e que não revele toda a intensidade da essência do ser. A esse respeito, diz Adorno: "Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na tarefa de enganar."[42] Daí a estética desse tipo de romance se encaixar perfeitamente com a própria alienação em que se encontra o indivíduo. É perceptível como ocorre a mudança em que se dá tal processo, "pois quanto mais os homens - indivíduos e coletividades - ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas, e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que, justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha."[43]

O artista moderno, como já se disse anteriormente, vive em estado de pesquisa, experimentação, partindo em busca de suas próprias "significações", uma vez que entendemos que tais significações já não são se não provisórias, até mesmo contraditórias e quase sempre contestadas.

unesp

Com sua força criadora, o romance que antes era capaz "de ver coisas, eis que parece agora destruí-las, como se a sua teimosia em discorrer sobre ela, não visasse senão misturar as linhas, torná-las incompreensíveis, fazê-las as linhas, torná-las incompreensíveis, fazê-las desaparecer totalmente."[44]

Nesse sentido, Anatol Rosenfeld faz analogia com a pintura moderna e o romance, levando em consideração "à estrutura do modernismo as suas modificações: a iluminação do espaço, ou da ilusão do espaço, para corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos."[45] Estruturalmente, o novo romance também ganha em complexidade. Afonso Romano Sant'Anna, ao diferenciar a narrativa simples da complexa, estabelece que esta "provoca um distanciamento entre o indivíduo e a realidade ordinária. Ela é crítica do real e crítica da mesma forma de narrar. Sua complexidade vem de que ela trabalha de maneira deficiente os mitos em que repousam os valores da sociedade, ao passo que a narrativa simples revela muito mais o interesse em endossar as formas convencionais de comportamento social e literário do que efetivar uma crítica do sistema de idéias e atitudes da comunidade."[46]

Em suma, esta narrativa de estrutura complexa que não é um privilégio apenas do nosso século, caracteriza-se, diferentemente da

simples, pela troca de valores ideológicos e míticos, sendo que estes se manifestam de forma secundária no universo do novo romance.

Neste tipo de narrativa, significadamente, o narrador sofreu uma alteração. Após Marcel Proust, ganhou em subjetividade e retirou-se de cena, deixando de desempenhar o papel principal de relator de fatos, ou seja, "desintegrou-se a identidade da experiência - a vida articulada e contínua em si mesma - que só a postura do narrador permite."[47] ~~Nesse sentido,~~ o leitor não conta mais com a visão objetiva ou a voz da experiência do narrador, mas com o envolvimento deste, na descrição dos processos psicológicos essenciais por que passa a personagem. ~~Daí~~ decorre daí a atribuição que se faz à técnica do monólogo interior, de que ~~nos~~ fala Adorno: "o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo errado no mundo estranho, da forma como ele se manifestaria na falsidade do tom que torna aquele mundo familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para este espaço interior - atribuiu-se à técnica o título de *monologue intérieur* - e o que quer que se desenrole no exterior ocorre do modo como na primeira página se diz do instante de adormecer: como um retalho interior, um momento da corrente de consciência, protegida da refutação pela ordem espácio - temporal objetiva, para cuja suspensão está mobilizada a obra proustiana."[48]

unesp

Além da subjetividade e do psicologismo como molas propulsoras do novo romance, "a distância estética" funciona como aspecto essencial na relação com o leitor. No romance tradicional não se permite o movimento deste. Agora, o que se tem foge do convencional: "ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas."[49] A distância que se permitia o narrador deixa de existir uma vez que este sente-se totalmente envolvido na narrativa.

Quando se analisa as transformações que o romance sofreu, observa - se que essas se fizeram necessárias, uma vez que o processo deu - se em decorrência da não correspondência dos anseios de uma sociedade solapada, ou seja, deve-se considerar que "é importante a revolução que se operou: não só já não consideramos o mundo como um bem nosso, nossa propriedade privada, decalcada sobre as nossas necessidades e domesticável, mas também já não acreditamos na tal profundidade. Enquanto as concepções essencialistas do homem caíam no descrédito, a idéia de 'condição' substitui de futuro a de 'natureza', a *superfície* das coisas deixa de ser para nós a máscara do seu âmago, sentimento que precede todo o 'além' da metafísica."[50]

No entanto, o fato de o romance tradicional ter sido uma forma literária de produção burguesa apenas contribuiu para a sua eficácia e

unesp

expansão no meio da classe dominante, aspecto que perdura até os dias de hoje. Não se pode negar que os romances ditos tradicionais ocupam uma considerada fatia de nossa literatura. A variedade de temas é infinita, e em sua estrutura o emprego dos recursos são os mesmos, garantindo a verossimilhança da narrativa e a pronta identificação do leitor com o mundo realista.

Se por um lado conseguiu-se verificar tais distinções na narrativa contemporânea, por outro observa-se que, desde sempre, o romance autobiográfico foi uma opção de escritura para todos os romancistas. Quando se fala que tal procedimento ocorre "desde sempre" quer-se salientar que a construção desse tipo de narrativa deve-se aos escritores românticos que recorreram aos processos utilizados pela tradição da literatura oral. Conforme aponta Heron de Alencar, a exemplo ainda de uma melhor profundidade no assunto, "o fato de que algumas personagens macedianas contarem histórias que ouviram narradas em tempos anteriores, ou foram por elas próprias vividas, é um indício de que a literatura oral estava presente nas preocupações do autor, inclusive como solução para determinados problemas narrativos."[51] Deste modo, ~~Nesse sentido,~~ o que se tem em evidência é que o fato narrado é um profundo mergulho na essência do narrador, o que possibilita à narrativa a revelação de uma saborosa veracidade dos fatos. A eficácia desta técnica deve-se ao fato

de que o desdobramento narrador - personagem chega até o leitor como confidências até então não reveladas, mas nas quais dão-se as impressões, análises e julgamentos e não meramente um simples relato.

Em *Lucíola*, como exemplo, tem-se uma narrativa tipicamente sob a forma de confissão, ou seja, o narrador - personagem vale-se da experiência pessoal para firmar a verdade de seu relato. Para isso, Alencar recorre a recursos manipulatórios, que possam garantir a veracidade da narrativa. Pois com que outra intenção teria o narrador ao escrever uma carta, dizendo que viveu uma estória com Lúcia? Tais recursos utilizados pelo romancista são analisados, não sob o prisma da competência, por quem recebe os valores modais, mas "do ponto de vista do sujeito *doador* ou *destinador* desses valores". Nesse processo da narrativa "o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo."[52] Deste modo, Alencar através da experiência revelada por Paulo - narrador, sabedor dos acontecimentos, dá lugar a um segundo que é Paulo - personagem que, juntamente com o leitor, tenta compreender "a excentricidade e as atitudes contraditórias" de uma mulher. Na verdade, a confissão que se faz é por meio de uma carta, o que já não é gratuito, pois tal recurso mantém sua eficácia pela própria posição do narrador que persuade o seu leitor, "exigindo" dele a cumplicidade em seu relato. Por

isso, "fazendo - crer" ele consegue atingir a sua *sanção* enquanto romancista.

Este tipo de escrita amplia-se e adquire um novo aspecto quando o narrador do relato é um escritor, tornando a prosa romanesca "auto - reflexiva", questionando o próprio ato de escrever. A esse respeito e considerando o texto autobiográfico uma abertura para passar a vida (ou a alma) a limpo, em seu estudo acadêmico, Iraildes Dantas de Miranda diz que quando ocorre tal processo "estabelece-se entre elas (personagens) e o leitor um crédito de confiança, ainda que este saiba que as confissões do escritor - narrador signifiquem invenção, domínio do imaginário. Nessa forma de composição romanesca, pode-se depreender, até com certa facilidade, um denominador comum: os criadores da ficção, com maior ou menor consciência dos motivos que os levam a escrever, não deixam de enunciar seu projeto estético de uma linguagem através da qual seja possível chegar a um conhecimento. A escrita é uma maneira de ser, de conhecer, de compreender o verdadeiro significado da existência." [53] Essa nova consciência de narrativa surgiu nos anos 60, mas essa é uma outra ~~história~~ questão que se deve deixar para um próximo capítulo.

38. CORTAZAR, Julio. "Situação do Romance". In *Valise do Cronópio*, p.80.

39. ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". Col. *Os Pensadores*: São Paulo, Abril - cultural, p. 270.

40. ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance.* Lisboa: Documentos, p.26.

41. CORTAZAR, Julio. Op. Cit., p. 80.

42. ADORNO, Theodor W. Op. Cit., p. 270.

43. Idem, Ibidem, p. 270.

44. ROBBE - GRILLET, Alain. Op. Cit., p. 160.

45. ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In *Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 80.

46. SANT'ANNA, Afonso Romano. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1989, p.19

47. ADORNO, Theodor W. Op. Cit., p. 269.

48. ADORNO, Theodor W. Op. Cit., p. 271.

49. Idem, Ibidem, p. 272.

50. ROBBE - GRILLET, Alain. Op. Cit.,

51. ALENCAR, Heron. "José de Alencar e a ficção romântica". In *A Literatura no Brasil* (Org.) Afrânio Coutinho, p. 287.

52. BARROS, Diana Luz Passos. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990, p.28.

53. MIRANDA, Iraildes Dantas. *A paródia da viagem rumo ao encontro da unidade em Confissões de Ralfo.* UNESP, 1994.

2.1.1 - Contar ou contar - o autor despojado da sabedoria mítica

Desde os primórdios, o homem é possuidor de um Saber: sabedor de histórias, fatos, relatos que, respeitosamente, desde os longínquos tempos, são considerados sagrados pela própria natureza mítica da narrativa. Com o exercício dessa sabedoria, foi consagrado o *Mito*. Há que se compreender a narratividade da origem do mundo e do homem para se entender em que se converteu o homem contemporâneo. Suas agruras e obsessões, fazedor de obrigações e cumpridor delas . No entanto, este homem moderno mostra-se um ser desprendido de suas origens, com a nítida sensação de que já vivenciou tudo e há pouco ou nenhum interesse nas coisas que o circundam. Não se trata de tristeza, melancolia ou depressão, mas tédio em estado puro, apatia, causada por uma ausência de saber. A impressão que se tem é que o mundo moderno, na verdade, é um lugar desconfortável para se viver, no qual já foram presenciadas quase todas experiências humanas, cabendo ao homem somente reproduzi-las.

O que se verifica é que essa ausência de saber, no entanto, se agrava quando se pensa no exercício da escritura de um autor contemporâneo. Ausente do saber, ele faz cumprir a sua função de autor

unesp

na busca de relatos e experiências vividas para que a escrita desempenhe o próprio significado da existência humana. A forma para que realize esta sentença de vida lhe parece ser, segundo Tieko Yamaguchi Miyazaki, encontrada: "No rastro deixado pelo seu desaparecimento (do mito) se faz literatura." Assim, "o autor já não tem o que contar como no mito, mas o que criar contando."[54] No mundo mítico, o relato trata de um objeto pertencente à coletividade, no qual estão inseridos "todos num todo". Assim, "contar é sempre procurar a origem, dizer as disputas com a Lei, entrar na dialética do enternecimento e do ódio? Hoje, equilibra-se em um mesmo lance o Édipo e o relato: já não se ama, já não se teme, já não se conta. Como ficção, o Édipo servia ao menos para alguma coisa: para fazer bons romances, para narrar bem."[55]

No entanto, desprovido da sabedoria mítica o autor - narrador - personagem faz valer em seus escritos a função de um não saber, mas que no ato de sua criação se esforça para desempenhar o papel de sujeito da enunciação, que no fundo, ao falar de si mesmo, busca a validade do saber que se fez através da linguagem. Portanto, há um desnudamento do ser, um debruçar sobre si mesmo, que nem sempre corresponde a um resultado satisfatório.

Presencia-se, deste modo, em nosso século, um surto de literatura confessional, amparada por diferentes níveis de relatos:

unesp

romances autobiográficos, memórias, diários, autobiografias, confissões. Deste modo, a escrita do Eu pode ser definida como uma forma de salvação do homem dos nossos dias em um mundo em que já se descrê de projetos de redenção coletiva.

O registro desse tipo de literatura anula, no entanto, os limites do real e da ficção, como ocorre no romance moderno de Sérgio Sant'Anna: *Confissões de Ralfo* (*uma autobiografia imaginária*). Constituído de "nove pequenos livros", a narrativa oferece uma reflexão do sistema metalinguístico. O escritor Sérgio torna-se a personagem Ralfo, como se vê no prólogo:

"Explico: insatisfeito com a minha história pessoal até então e também insatisfeito com o meu provável e mediano futuro, resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem. Alguém que, embora não desprezando as sortes e azares do acaso, escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para então documentá-lo."

Incorporando Ralfo e temeroso na sua condição de escritor, pela aventura a que se propõe que, apesar de fascinante, leva-o ao desconhecido, esta resulta no "criar contando", fazendo-o refletir:

"Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real. Antes de tudo quero divertir-me - ou mesmo emocionar-me - vivendo e escrevendo este livro e tomando com eles diversas liberdades, como a de objetivar-me, algumas vezes, na 3ª pessoa do singular ou através da fala de terceiros.

E percebendo-me demasiadamente crápula ou vil ou pequeno e medíocre, num capítulo, surgirei gracioso e esfuziante no capítulo seguinte, desfazendo a impressão anterior. E, do mesmo modo, quando ceder à tentação da frescura sentimental - de uma simpática mistificação - tentarei de todos os modos rosnar e arreganhar os dentes, como a fera que se esconde em todos nós."

Verifica-se, deste modo, a "impossibilidade do mito" na narrativa e por sua vez a disposição de seus nove pequenos livros em paródia, desde o prólogo , epílogo e até mesmo da nota final:

"Entre as várias incoerências deste livro está a de ser guardado ou publicado, uma vez que todas as suas cópias foram supostamente destruídas, no capítulo a que se deu o nome de "Literatura". (...)

A Ralfo não restava outra alternativa senão desaparecer, o que ele cumpriu fielmente. Quanto ao autor, alguém poderia argumentar que deveria seguir o mesmo caminho. Ao que este talvez respondesse que, uma vez completada aquela purificação, com a conseqüente descoberta de uma nova e fascinante liberdade, não haveria porque tomar decisão tão irreverente".(p. 239)

O narrador - personagem faz-se escritor ao estabelecer um contrato com o leitor, no qual dispõe de explicações aparentemente satisfatórias como: "insatisfeito com a minha história pessoal", parte em busca de relatos, situações e episódios que possam garantir a construção do seu romance, porém não condizente com sua história pessoal, pois está desprovida de significação, daí considerar a obra como "uma autobiografia imaginária".

"E também esta autobiografia, como todas as outras, advirto, é composta de fragmentos selecionados de uma existência. E a própria seleção de fragmentos já seria uma forma de deturpar a verdade. Mas também seria inviável, além de aborrecido, gravar todos os momentos de Ralfo, que, como qualquer homem, possui horas, dias e até meses sem grande significação. Mas que, em contrapartida, procurará viver momentos equivalentes em intensidade a toda uma existência."

Como se vê, a modernidade no romance consagra-se pelo desprendimento da linguagem, na operação autor - leitor estimulada pela problematização que afetam a condição humana. Assim, as narrativas coevas tendem corresponder ao que está indissociável ao indivíduo: inseguranças, buscas, rupturas, presságios e descrédito na relação representação / realidade. Ocorre que, "ao contrário do mito, cuja verdade tem a garantia de um destinador de fora, a literatura, desprovida dessa instância de sanção, gira ao redor de si mesmo, na esperança vã de poder esquecer a instância que traz a marca de sua origem: a instância da enunciação."[56]

unesp

54. MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. "*Que pode a criatura, entre criaturas, senão fazer literatura* ? " In: *Revista de Letras.*, São Paulo, V. 31, 1991, p.122.

55. BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 63.

56. MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. Op. Cit. , p. 125.

2.1.2 - Romance brasileiro: diga com quem andas que direi quem és

Após as várias discussões entre modernismo e modernidade, suas imbricações teóricas e possíveis divergências, a verdade é que se consideram romances modernos, que inicialmente problematizaram a nossa realidade social do século XX, as obras *Serafim Ponte Grande, Memórias Sentimentais de João Miramar e Macunaíma,* de autoria dos "nossos dois principais modernistas Oswald e Mário de Andrade, contra vigilância gramatical, contra o controle normativo do idioma que recalcou as possibilidades literárias da língua inculta e ao nível de sua expressão oral."[57] Estruturando-se na "estética do fragmentário", a organização da narrativa de *Memórias Sentimentais de João Miramar* utiliza-se da desarticulação do mundo realista, optando por uma "colagem de cenas", embora a temática escolhida tratasse da contiguidade urbana.

O fato é que o lugar ocupado por essas obras deve-se, segundo Benedito Nunes, ao "nível da *mimese,* como o humor, a paródia e a disponibilidade à fala (que) só seriam retomados em nossos dias, após o renovo da recepção crítica às obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, no romance da fase que chamaremos de pós - roseana, às décadas de 60 e 70."[58]

unesp

O que se observa é que a prosa romanesca das décadas 60/70 trouxe em seu bojo implicações históricas, sociais e culturais. O período consagrou-se ímpar no país e muitos autores corresponderam a esse contexto político-social fazendo da escrita o combate da repressão social. Daí o caráter jornalístico de que se caracterizou boa parte do romance da época.

Este singular momento da história política do país caracteriza-se pela ruptura da ordem político - institucional, através do momento político de 1964; a vigência do Ato Institucional n.º 5; a censura prévia aos meios de comunicação; a institucionalização do terror sob os ditames da tortura; a proibição de livros, peças teatrais, enfim a vasta produção cultural do país na época. No entanto, com esta situação repressora, presencia-se a eclosão de obras comprometidas com o momento vigente. Daí a emergente literatura realista em que se dá escritor e obra. Relatos que deveriam ir para as páginas dos jornais desviam os seus caminhos e chegam até os livros, ou como atestam Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves a respeito desta questão: "A literatura de olho no jornalismo, a reportagem de olho na literatura. O romance - reportagem expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção dos anos Setenta que se empenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal."[59] Uma vez que se entende

unesp

que os jornais estavam sob o veto de implacável censura, restaria a literatura prestar os seus serviços. Daí a conclusão de Flora Sussekind. "Por isso ficção e jornalismo se tornam termos inseparáveis nos anos setenta. Por isso os grandes sucessos editoriais são narrativos *factuais* e não *ficcionais*".[60] O que se percebe, nesse tipo de narrativa é uma inversão de papéis. Os casos policiais mais notórios e que chamaram a atenção do público - leitor adquirem uma, nova maquiagem pela própria extensão a que se dão aos relatos e partem para as livrarias, denominando-se "romance - reportagem." Deste modo, "não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal. Até os assuntos escolhidos, do caso Aracelli à morte de Angela Diniz, são retirados das páginas policiais do jornal. E recebem tratamento semelhante quando convertidos em matéria romanesca. Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são *notícias, informação*, e não ficção."[61] Assim, com pouca roupagem romanesca, pois "o romance apenas complementa, o que já se sabe sobre a notícia,"[62] permanece em segundo plano a preocupação com a linguagem, que se faz quase nula, busca-se uma frenética e obstinada verdade, uma "realidade" que parece saltar aos olhos do leitor. Ao romancista cabe desvencilhar o leitor dos artifícios ficcionais da construção narrativa, com a intenção de engendrar um "efeito

unesp

de realidade". Nesse sentido, percebe-se pela própria situação brasileira vivida que o jornalista - romancista alcança uma posição privilegiada, uma vez que é dono de um saber, ou seja, ele fará exercer sua sabedoria em sua opção de escrita. Vale-se de relatos fatuais, toma posse de informações, aprofunda-se no conhecimento da confissão de testemunhos. Narrador privilegiado tem em mãos o que determinados grupos sociais não possuem e que, no entanto, anseiam em saber: "Num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar e muito menos pronunciar, cresce por toda a parte o desejo aguçado do testemunho, do documento, da exposição da realidade brasileira, o que, de certa forma, promove uma quase insatisfação com a narrativa literária. O discurso jornalístico, enquanto técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as - urgentes - verdades da história recente do país, parecem agora, uma saída para a literatura."[63]

No entanto, alguns escritores mantiveram posturas próprias, não se deixando levar pelo "calor da hora" e permaneceram mais tímidos, optando por não se posicionar diretamente ao tipo de literatura em voga, mas nem por isso deixaram de ser perturbados pela censura da política vigente.

unesp

Por tratar-se de um momento de extrema delicadeza pela atuante censura à liberdade de expressão e, portanto, aos livros, vê-se então, nas mãos de um ministro da justiça a apreensão de mais de quinhentos livros e, dentre os numerosos autores proibidos, o escritor Rubem Fonseca, com seu *Feliz Ano Novo*. A sua obra foi tachada de erótica e pornográfica e, com isso, sendo rebaixada para uma segunda categoria na classificação das obras literárias. Sabe-se que a sexualidade também era uma das preferências da "caça às bruxas", dando-se a desculpa de que esta daria vazão a apologia aos maus costumes e, consequêntemente, afetaria a ordem pública.

Interessante perceber que a censura passou por cima de outros cinco livros do autor, bem mais obscenos do que aquele vetado. Os críticos ressaltaram a aleatória violência estampada em ***O Caso Morel***, muito mais virulenta do que propriamente o livro apreendido: "o romance ***O Caso Morel*** é bem mais ousado do que *Feliz Ano Novo* no tratamento que dá à sexualidade, de modo que, aplicados os mesmos critérios que levaram à censura do outro, este também deveria ser recolhido. E não foi. Tampouco o Autor emendou-se, como queria a censura já que seguiu produzindo sua obra ficcional sem abdicar de escrever como queria, marcando sua ficção por desafios à censura ainda mais contundentes."[64]

Portanto, a sexualidade já era uma das obsessões do autor e continua a prevalecer em suas obras. Entende-se que tal aspecto perfaz o quadro de excentricidades e contradições da temática urbana. O autor busca substratos dessa problemática e, ao mesmo tempo, aponta situações patológicas que afetam os "*desesperados lúcidos*," para usar aqui uma expressão de Mauriac. A precariedade com que as coisas são vividas pelo homem ocorre pela própria tentativa de se encaixar no mundo, o que gera o sentimento de "consciência infeliz". Daí o feroz cotidiano das cidades, a marginalidade, o erotismo que se torna obscenidade, a violência, enfim, o lado deprimente de uma sociedade deteriorada que passa a ser peça fundamental da narrativa fonsequiana e de uma grande parte de outros escritores e artistas.

Rubem Fonseca mantém-se na posição de um dos autores mais vendidos neste final de século. O sucesso de crítica e da vendagem de seus livros o acompanham desde seu primeiro livro de contos *Os prisioneiros.* Paradoxalmente, ***O Caso Morel,*** não foi muito reverenciado pela crítica; havia os que consideraram Rubem Fonseca melhor no conto. Antônio Cândido o qualificou como "grande mestre do conto".[65] Isso caracteriza-se muito mais pelo organismo da narrativa, ou seja, a estrutura do conto favorece a força do ato de narrar, impregnada de situações, personagens e, principalmente de uma linguagem contundente. Tais

unesp

aspectos contribuem para a grandeza do gênero e até mesmo de sua transformação.

57. NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In *O livro do Seminário.* (Org.) Domício Proença Filho, p. 48/49.

58. NUNES, Benedito. Op. Cit., p. 51.

59. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. e GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira." In: *Anos 70.* Rio de Janeiro, Europa, 1980, p. 58-9.

60. SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance* ? Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 174. (os grifos são da autora).

61. Idem, Ibidem, p. 175. (os grifos são da autora).

62. Idem, Ibidem, p. 175.

63. Hollanda, Heloísa Buarque de, et alii. Op. Cit., p.53.

64. SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: consagrado e proibido.* Col. Perfis do Rio. Rio de Janeiro : Relume Dumará,p.15.

65. CÂNDIDO, Antônio. "A nova narrativa." In *A Educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989, p. 211.

2.1.3 - Rubem Fonseca como gênero policial

A intenção de enquadrar autores em gêneros trata-se de uma velha obstinação, quando ainda não se considerava de boa qualidade a obra que não obedecesse às normas do gênero. Entretanto, Tzvetan Todorov, em sua *tipologia do romance policial*, diz: "poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria."[66]

Em busca de uma melhor classificação para a literatura de Rubem Fonseca, a crítica parece não encontrar uma outra forma que não seja enquadrá-lo como escritor de romances policiais. Ao rotulá-lo, deve-se reconhecer que a crítica posiciona-se de maneira restritiva.

A forma romanesca em Rubem Fonseca pode se assemelhar à técnica do romance policial, porém esta supera o estilo e ganha em termos de evolução narrativa. Assim, os meios por que o autor escolhe seus personagens, a descrição do mundo do crime, o desfecho que escolhe e o culto à violência favorecem ao seu enquadramento como romance policial. Porém, Rubem Fonseca avança e vai além do simples deslinde enigmático. Ao tentar conceituar o romance policial, Todorov fala

que "por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta."[67]

Afinal, o fato da narrativa contar com elementos considerados fundamentais nesse tipo de romance como a busca de um criminoso, uma vítima e, por traz de todo cenário policial, o detetive curioso que contribui com suas inevitáveis investigações, tudo isso, no entanto, não permite considerar que ***O Caso Morel*** e os demais romances do escritor, sejam rotulados de romances policiais. Essencialmente, o que esse gênero de literatura oferece ao leitor é o sentimento do medo, estando este atrelado ao mistério. O efeito provocado é o da "excitação", um temor diante do desconhecido e do que está por acontecer, como mostra Boileau- Nacejac: "o verdadeiro romance policial prende-nos pela curiosidade, uma curiosidade ferida e dolorosa, mas, nessa mesma medida, agradável, porque a esperança de um desfecho satisfatório a sustenta e a excita sem descanso. Nenhum outro gênero literário produz o mesmo efeito, porque nenhum outro gênero literário se propõe a explorar o medo e modulá-lo de maneira artística."[68]

Embora atenda aos critérios básicos da gênese do romance policial, em ***O Caso Morel*** é possível observar que tais elementos considerados fundamentais nesse tipo de narrativa superam a ênfase dada em apenas desvendar enigmas e mistérios. Há que se considerar nessa

unesp

narrativa fonsequiana que o que se torna inexplicável não é o assassinato e nem a morte em si, mas a tragicidade do crime. Nesse caso, pode-se identificar melhor nas palavras do detetive Vilela que apresenta uma definição para o crime:

" *Quem de fato cometeu o assassinato é questão sem importância. A psicologia apenas se preocupa em saber quem o desejava emocionalmente e quem acolheu com agrado o seu cometimento. Dessa forma todos os irmãos Karamazov e da família humana são na realidade culpados."* (p. 69)

Na busca de um melhor entendimento desse processo e, analisando mais profundamente a questão em que se dá a transgressão na obra do escritor, Deonísio da Silva denuncia: "dizer de ***O Caso Morel***, *A Grande Arte e Bufo & Spallanzani* que são apenas romances policiais é submetê-los a uma redução tão drástica que impede o analista, e mesmo o leitor comum, de perceber sutilezas na ficção de Rubem Fonseca que distinguem de numerosos escritores empenhados em fabricar uma literatura previamente destinada a agasalhar - se sob o rótulo de romance policial. Podem-se encontrar semelhanças entre Rubem Fonseca e Georges Simenon, mas será difícil emparelhá-lo a Agatha Christie. Com efeito, o essencial na ficção de Rubem Fonseca não é a descoberta do

unesp

assassino, através da atuação do detetive."[69] A Rubem Fonseca não interessa desvendar os crimes sociais. Em seus romances, o principal enigma são o leitor e o escritor, os quais ocupam papéis relevantes. Como ocorre em ***O Caso Morel*** com o personagem principal que é preso por um crime que não se sabe se cometera. O desvendamento deste crime é esperado através do livro que ele escreve na prisão. Vilela, comissário de polícia, lê os originais e com a convivência de Paul Morel ocorre uma mútua identificação e, com isso, se quer provar sua inocência. Com efeito, a revelação do crime parece não importar para o desfecho da narrativa, deste modo, *inventa-se um assassino*: "a condenação de Felix é um final perfeito para nossa história."[70]

unesp

66. TODOROV, Tzvetan. "A tipologia do romance policial." In Estruturas Narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 94 - 5.

67. TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 94.

68. BOILEAU-NARCEJAC. *O Romance Policial.* São Paulo: Ática, 1991, p. 27.

69. SILVA, Deonísio da. Op. Cit.,p.111.

70. FONSECA, Rubem. Op. Cit., p. 165.

unesp

3 - *O Caso Morel* : modernidade e estrutura

3.1.1 - A composição insólita no desdobramento do romance

A narrativa de ***O Caso Morel*** é focalizada na vida desregrada e caótica de um fotógrafo e pintor de vanguarda, chamado Paulo Morais. Este, no entanto, encontra-se preso por ser acusado de um crime que, segundo o artista não cometeu. Aguardando uma solução para o caso, Morais aproveita o tempo que lhe resta para escrever um livro, pois já algum tempo alimentava a idéia de ser um escritor. Com a desculpa de ajudá-lo, Matos, que é o delegado das investigações do crime, apresenta-lhe Vilela que além de detetive é também escritor.

Após o encontro dos dois na cela de Morais, onde mantêm algumas discussões sobre literatura e a carreira do escritor, Morais mostra a Vilela seus primeiros manuscritos.

Nesse primeiro capítulo, a cela de Morel como algo deprimente, com a observação da presença de muitos livros em cima da mesa e até mesmo empilhados no chão. O protagonista como "um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas fundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza, amassadas. Possivelmente dorme com aquela roupa." Morel diz que dos livros de Vilela

ele tem dois na prisão. Em seguida, Matos sai, deixando os dois conversando. A conversa que se inicia torna-se ambíguo, pelas próprias circunstâncias em que Vilela foi enviado ali. Quando Morel diz: "Nem sei como começar". "O Rei disse para Alice 'começa no princípio, depois continua, chega ao fim e pára'. Mas onde é o princípio? Nesse discurso inicial, Morel deixa dúbio o que pretende: Qual a sua dúvida? Iniciar um romance ou revelar sua pretensão em ser escritor? É claro que há uma intencionalidade nos dizeres de Morel a qual Vilela percebe e corresponde ao mesmo nível da ambigüidade:

"Você também pode começar do fim e terminar no princípio, ou no meio". Com efeito, Vilela acaba esclarecendo que não há necessidade de uma linearidade em um romance e nem mesmo num discurso sob perspectiva moderna; ao contrário, têm-se várias possibilidades de se iniciar um livro.

A partir da resposta de Vilela, Morel parece mudar o tom irônico do diálogo e confessa: "Preciso da sua ajuda". O pedido de ajuda refere-se exatamente a necessidade de se escrever um livro: "Eu preciso escrever um livro." (...) "Quero ajuda para escrever um livro." Morel revela que, naquele instante encontra-se arrasado, o que certamente irá ajudá-lo a escrever, segundo Vilela. No entanto, Morel acaba por ironizar o que lhe aparentava tão necessário: "Eu quero ter certeza de que vou ser

unesp

publicado" (...) "Adianta escrever, se ninguém vai ler?". E desta vez a ironia se faz forçada: "Passo as noites sonhando com a minha carreira literária".

Finaliza-se a conversa e o capítulo, quando Vilela pergunta a Morel se ele já escreveu alguma coisa.

Têm-se, deste modo, o capítulo que inicia o romance o qual dará condições de enquadrar uma nova narrativa, que são os escritos de Morel. Assim, as partir do segundo capítulo do romance têm-se a apresentação dos primeiros capítulos do livro que Morel quer escrever e que não sabe se irá publicá-los.

As duas narrativas não são apresentadas separadamente em capítulos. O cone, as vezes, o encontro das duas simultaneamente, como se a primeira preparasse e até mesmo desse continuação a segunda, como acontece no capítulo 8:

A partir deste momento, tem-se a apresentação dos primeiros capítulos do livro de Morais, que passa a chamar-se Paul Morel. Trata-se, deste modo, de uma autobiografia que, segundo o seu autor pode ser ou não o relato de sua vida. Assim, podendo ser uma mera coincidência com a vida real, as personagens adquirem o duplo Heloísa - Joana; Marta - Elisa; Aracy - Ismênia; Carmen - Liilian.

Como personagem, Morel revela a arte moderna. É um ser caótico, angustiado e desestruturado que odeia a arte tradicional e coloca-se à prova de qualquer aventura ou emoção que lhe possa aparecer. Conhece várias mulheres sem se envolver emocionalmente com nenhuma delas, preocupando apenas seu desempenho sexual.

Após o contato com algumas dessas mulheres que, de uma maneira ou de outra são tão desestruturadas quanto o próprio Morel, vêm-lhe, então, a idéia de constituir uma família em que ele é o único homem a compartilhar desse novo tipo de relação. Como artista de vanguarda quer deixar cair por terra os "falsos" valores burgueses.

A mais importante dessas mulheres é Joana, pois é com ela que Morel consegue ainda demonstrar algum sentimento. Joana, uma jovem de vinte anos, cuja morte é atribuída a Morel pela selvageria do crime. Joana é um desses tipos de mulheres que só se realiza sexualmente por meio da violência, ou seja, do sadomasoquismo. E, esse tipo de relação é conseguida somente com Morel, pois para ambos é a satisfação plena do sexo. Joana, como Morel, também é uma amante da arte contemporânea e, como todo artista moderno mantém uma postura transgressora diante da arte e do mundo.

(Lilian conversando com Vilela sobre Morel e Joana):

Pronto, até aqui conta a história

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

" (...) os dois sentados de mãos dadas horas a fio conversando sobre arte e livros, falando em inglês coisas que eu não entendia."

"os dois quem?"

Pausa

"Morel e Heloísa. Ele tratava Heloísa de maneira diferente, com mais carinho, e no entanto ela não passava de uma tarada cheia de vícios. (...) (p. 149).

Posicionamento de Joana em relação aos valores burgueses:

" (...) É assim a nossa família moderna – uma fórmula de como adaptar antigas convenções aos novos tempos: 'vamos todos participar, viver comunitariamente, repartir' – dá vontade de vomitar. Tem que acabar tudo tudo tudo, a vida é curta, minha gente, será que vocês não vêem isso? Estou espremida por todos os lados, Paul tem razão; é realmente fantástico existirem tão poucos fugitivos, através da loucura ou da morte, ninguém pode agüentar todas as leis, não faça isso, faça aquilo, o desodorante, o pente, o sapato, a ordem. Quem me dera ser uma mulher primitiva e me preocupar apenas com o sol e a chuva. (p. 141).

Apesar dessa identificação entre Morel e Joana, Morel se envolve com outras mulheres. E, dentre essas, Elisa, uma mulher mal casada, de classe média alta, que vive de falsa aparência, como se vê nas palavras de Morel:

"Joana dizia de Elisa: "Uma velhota deslumbrada que todo ano corta as próprias execráveis pelâncas". Joana tinha vinte anos, exatos. Elisa no fim dos trinta." (p. 13).

Elisa é frustrada com a vida que leva, como também se vê registrado nas impressões de Vilela, que pensa igual a Morel:

"Na verdade a sua amargura é por Ter mais de quarenta anos; existir apenas indiferença entre ela e o marido; acabar sempre a paixão pelos novos amantes em chatice ou desprezo; precisar cada vez mais dieta, ginástica e cirurgia para manter o corpo atraente." (p. 145).

Apesar das contestações, ***O Caso Morel*** mereceu atenção da crítica, pela maneira implacável com que o escritor vinha trabalhando o "binômio" sexo e violência e, por enxergarem na obra a síntese de suas outras micronarrativas. Porém, o que particularmente interessa destacar

no livro é o mecanismo utilizado pelo autor na organização de sua narrativa. Nesse sentido, Deonísio da Silva observa que na obra de Rubem Fonseca "repetem-se os temas, repetem-se os personagens, repetem-se certos enredos, mas o que não se repete de modo algum é a forma com que são narrados. Certamente a literatura se realiza muito mais especificamente como um artefato literário no modo escolhido e construído pelo escritor para fazer sua narração do que no enredo ou no tema que resolveu eleger como suporte do que vai contar. Será este, certamente o fascínio fundamental da prosa de ficção de Rubem Fonseca."[71] Como já se falou, não há nada de novo, de inédito a ser contado, está destinado a se "repetir tudo, pois tudo já foi dito" e, nem Rubem Fonseca "escapa dessa norma universal. Tampouco a ignora. Repete-se há vários anos, mas em nenhum momento se repete da mesma maneira, conta do mesmo modo ou narra da forma que já narrou. Original e surpreendente essa sua capacidade de inovar o modo como nos narra os enredos imaginados! Isso é literatura. A forma é que dá o conteúdo, o *como* é narrado é que dimensiona o *que se* narra. O resto está na crônica policial dos jornais e... de muitos livros."[72]

O livro ***O Caso Morel*** é constituído de uma narrativa dentro de outra narrativa, sendo, a princípio, independentes, desvinculadas uma da outra. Sabe-se que não se trata de uma inovação formal do autor, pois

a duplicação da narrativa, como revela Célia de Moraes Pedrosa, foi observada pela primeira vez, ao que se sabe, em Shakespeare, por Vitor Hugo: "Todas as peças de Shakespeare, com exceção de *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, dão à observação uma particularidade que parece ter escapado até hoje aos comentadores e aos críticos mais consideráveis. (...) É uma dupla ação que atravessa o drama e que o reflete de maneira diminuída. Ao lado da tempeştade no Atlântico, a tempestade num copo d'água. (...) Assim, em O Rei Lear, lado a lado e de frente, Lear desesperado por suas filhas Gonerile Regane, e consolado por sua filha Cordelia, é repetido por Gloucester, traído por seu filho Edmond e amado por seu filho Edgar. A idéia bifurcada, a idéia se fazendo eco a ela mesma, um drama menor copiando e cutucando o drama principal, a ação que arrasta pelo chão sua lua, uma ação menor que sua semelhante; a unidade dividida em duas.(...) Essas ações duplas são puramente shakesperianas. (...) Elas são, além disso, o sinal do século XVI.(...) O espírito desse século estava nos espelhos."[73] No entanto, André Gide parece não reconhecer a análise de Hugo, que vê a origem dessa técnica em Shakespeare e do século XVI. Segundo ele, tal artifício ultrapassa essa limitação temporal, surgindo até mesmo entre pintores: "Eu gosto quando em uma obra de arte, pode-se reconhecer assim transposto à escala das personagens, o próprio sujeito desta obra. Nada esclarece nem estabelece mais seguramente as proporções do todo. Assim, nos quadros de Memling

ou de Quentin Metsys, um pequeno espelho convexo e nublado reflete, à sua volta, o interior da cena pintada. Assim, ocorre também no quadro das *Meninas* de Velasquez (porém um pouco diferente)."[74]

Ainda segundo Célia de Moraes Pedrosa, em seu estudo, verifica-se que André Gide não só faz uso do artifício narrativo, como também o denominou *mise en abyme*, pela própria impressão de ilusão de profundidade, da sensação da narrativa estar perigosamente em abismo, como poderá - se observar em seu romance *"Os Moedeiros Falsos".*

A este tipo de narrativa Todorov atribui o conceito de *encaixe.* Ao esclarecer o sentido do termo, o estudioso diz que "a estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa encaixante, é a *narrativa de uma narrativa.* Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente."[75]

Nesse processo de construção simultânea de duas narrativas que, ao final, convergem-se em apenas uma, a impressão que se tem é que a primeira estabelece-se como a grande narrativa e que a partir dela

unesp

outras tornam-se possíveis, porém com menor significação. A primeira narrativa apresenta-se com um narrador em terceira pessoa, o que sugere, a princípio, o desejo de se revelar uma "totalidade" da realidade a ser construída. A personagem desta construção é o Morel "real" que irá originar em um segundo Morel "fictício". Com a criação de tal artifício o que se percebe é a inevitável fragmentação no texto, ou seja, o relato, nessa segunda construção, não consegue atingir mais a unidade ou a totalidade aparente já garantida pela primeira. Deste modo, "já que, como analisa Jean Ricardou, ao contrário de um reflexo externo que *desdobra* a narrativa, questionando sua unidade. Assim, a cada momento em que se suspende uma série narrativa para que nela se enxerte outra, essa fragmentação põe em evidência o relacionamento entre as duas séries como uma construção."[76] A fragmentação acentua-se com a introdução de excertos, citações, advertências, documentos, cartas, etc., em meio a capítulos da narrativa, que, às vezes, nem sempre se identificam com a fala das personagens, que utilizadas aleatoriamente, nos sugere a idéia de não vincular com a realidade proposta, daquilo que se está contando, mas possibilita ao caminho de várias outras leituras - narrativas.

unesp

71. SILVA, Deonísio da. Op. Cit., p. 56 - 7.

72. SILVA, Deonísio da. Op. Cit., p. 97.

73. PEDROSA, Célia de Moraes Rego. Op. Cit., p. 127.

74. Idem, Ibidem, p. 128.

75. TODOROV, Tzvetan. " Os homens Narrativas - Digressões e encaixes. In *Estruturas Narrativas*. São Paulo Perspectiva, 1969,p. 126.

76. PEDROSA, Célia de Moraes Rego. Op. Cit.,p. 131

3.1.2 - O Caso Morel e Os Moedeiros Falsos

O artifício narrativo *mise en abyme* não é a única semelhança nas obras ***O Caso Morel*** e ***Os Moedeiros Falsos***. Uma outra preocupação é também percebida entre seus autores. Ambos fazem alusões críticas à linguagem e da sua difícil transportabilidade para o real.

Assim, observa-se no discurso das narrativas uma intenção em apresentar-se como próximo da realidade, porém, concomitantemente, essa intenção é dissimulada, isto é, na enunciação dos romances há uma inquietação em desmascarar a linguagem em seu processo construtivo que passa a ser forjado. Ao desarticulá-lo o que se apresenta aos olhos do leitor é a própria montagem do romance. Tem-se, deste modo, uma situação dissimulada que, ao final, atinge seu objetivo quando é feita e articulado às vistas do leitor . Não se esconde nada. Demonstra-se a complicada elaboração em que se dá a linguagem e o uso que se faz na tentativa de construir a realidade.

Trata-se de um romance que se questiona sobre si mesmo e, nessa indagação, despe e expõe sua própria construção caracterizando-se a modernidade, pelo seu aspecto metalinguístico.

Nesse sentido, a arte não estaria mais marcada pelo espírito da sacralização, quando se observa que a manifestação ocorre pelo

unesp

sentimento e expressão, mas pelo desnudamento da criação poética: "O que a metalinguagem indica é a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra. Como se pensava o mito da criação? Algo insondável e inspirado ao poeta, e este único, a destilar a magia do dizer, possuído por uma luz transcendente, falando, como porta-voz pelos homens, criava um objeto único e irrepetível, coberto de véus misteriosos. Inefabilidade. Um ser privilegiado, "tocado" pelo divino, instrumento para que o Dom da criação se manifestasse."[77] Assim, o público mantinha essa relação de distanciamento, de contemplação, "em estado de recolhimento, à espera do espetáculo. Tudo o que ocorria nos bastidores da cena não "aparecia"; ao contrário, ocultava-se, e o espetáculo, quando as cortinas se abriam, estava pronto".[78]

No entanto, esse sentido de mito da criação da arte não prevaleceu, pois "o conceito de arte transformou-se – hoje, nós a percebemos *construída* e não mais a expressão; hoje, o *público* já não é mais passivo, pode ser incorporado, ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra. Isso se deve as novas descobertas das linguagens técnicas (fotografia, rádio, cinema, TV, disco...) que são linguagens passíveis de serem reproduzidas. Então, o que era o objeto único, aurático, sacralizado não tem mais a possibilidade de sê-lo: uma

unesp

Monalisa pode ser reproduzida em gravuras, em camisetas, em toalhas de banho...". Da maneira que se coloca, o que se parece revelar é que a arte popularizou-se, no entanto não é, na verdade, o que se quer expressar. O que se nota é que o objeto artístico acabou perdendo o espírito sacralizado em que foi colocado.

Sobre essa questão é que Walter Benjamin ao analisar a obra de arte e suas técnicas de reprodução define o sentido de aura em que foi tomada "como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja. Porém, Benjamin vê em seu declínio duas dimensões históricas caracterizando-as como duas "circunstâncias", de certa forma análogas, pois se percebe a necessidade e a exigência , de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente, 'mais próximas', de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Dia a Dia, impõe-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução."

Correspondeu-se a essa desmistificação da arte o papel que o romance ocupa hoje, em que o universo temporal e espacial se diluem rompendo o tradicional e o senso comum. Anatol Rosenfeld afirma que "o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide,

Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro".[82] Adorno faz a mesma revelação em seu estudo sobre o narrador, quando aborda a questão do romance tradicional contrapondo a subjetividade com o experimentalismo que esse tipo de romance se envolveu. Colocando a representação em segundo plano, o que se percebe é que "muitas vezes ressaltou-se que no novo romance, não só em Proust, mas igualmente no Gide dos *Moedeiros Falsos*, no último Thomas Mann, no *Homem sem Qualidades* de Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma." [83]

Essa nova consciência de linguagem, como se vê, surge com André Gide, em *Os Moedeiros Falsos*. Nesse romance, Gide extrapola a dimensão cronológica, fazendo valer a subjetividade do narrador. Nota-se como autor subverte a narrativa objetiva, possibilitando o aparecimento de várias vozes narrativas.

Em ***Os Moedeiros Falsos***, André Gide cria uma situação em que a temática é a história de adolescentes que, portanto, imaturos se envolvem indevidamente com dinheiro falso, aliás, "história tirada, segundo ele mesmo confessa em seu diário, de notícias de jornal, mostra toda uma preocupação em ser o mais possível realista, em retirar de seu livro tudo que o extravie da vida; para isso, cria uma série de artifícios narrativos que

unesp

acabam por ressaltar o aspecto construído de sua história, de sua linguagem ficcional".[84]

Nota-se que a utilização da estória dos ***Moedeiros Falsos*** é apenas considerada um mero artifício narrativo sendo que atrás dessa intenção, depara-se com uma problemática mais ampla: a expressão da linguagem por meio de suas personagens. Ora, todos os personagens, de certo modo, são também escritores, e o mais profissional deles como se sabe é Édouard, que escreve um livro chamado ***Os Moedeiros Falsos***; como se vê na fala do narrador:

Édouard cochila; seu pensamento toma insensivelmente outro caminho. Pergunta-se se teria adivinhado, à simples leitura da carta de Laura, que seus cabelos são escuros. Diz a si mesmo que os romancistas, com a descrição demasiado exata de suas personagens, perturbam mais a imaginação do que lhe são úteis, e que deveriam deixar que cada leitor criasse de cada uma delas a imagem que mais lhe agradasse. Pensa no romance que está preparando, que não se deve parecer com coisa alguma que tenha escrito até então. Não está certo de que ***Os Moedeiros Falsos*** *seja um bom título. Fez mal em anunciá-lo. Absurdo esse hábito de informar os títulos "em preparo", a fim de seduzir os leitores. Não seduz ninguém, e restringe... não está tampouco certo de que o tema seja muito bom. Pensa nisso incessantemente, e há muito tempo,*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mas ainda não escreveu uma só linha. Em compensação, transcreve num bloco suas notas e reflexões. (p. 64)

Como se vê, a personagem Édouard trabalha em seu livro, com o objetivo de escrevê-lo diferentemente de todos que escreveu até então. No entanto, falta-lhe iniciá-lo. O que se percebe é que a partir da aparição da personagem, considerado escritor no romance, surgem outros relatos, diários e escritos, como a carta de Marta a Édouard. Marta por quem Édouard já havia sido apaixonado no passado. Com o relato de Marta tem-se a visão dos acontecimentos sob uma outra perspectiva e assim, o leitor toma conhecimento de antecedentes que antes não foram revelados e contribuem para que as peças de narrativa possam ser facilmente encaixadas. Em seguida, as notas, reflexões e até impressões de Édouard se revelam por meio de seu diário, o que dá o desdobramento no romance, pois o seu aparecimento é constante, e é a partir dessas impressões que Édouard obtém material para o seu novo livro e que está sendo escrito sob às vistas do leitor, como já se disse.

O interessante nessa montagem romanesca é que ao leitor, diferentemente de tempos anteriores, é dada a possibilidade, numa narrativa permeada de personagens e, portanto, conflitos, de se entender suas várias versões sob o ponto de vista de cada personagem, pois como

unesp

já foi dito, cada uma delas torna-se escritor dentro do romance. A partir do relato de cada uma delas há a busca incessante do exercício da linguagem que se aproxime do real. Assim é sob a perspectiva da linguagem, e só a ela é referida como causa e consequência dos artifícios narrativos, em que se vê sintomaticamente as manifestações nem sempre reais em que se expressa, a não ser dada a ela a sua própria destruição.

unesp

77. CHALUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática: 1997, p. 43

78. Idem, Ibidem.

79. Idem, Ibidem.

80. BENJAMIN, Walter. *"A obra de Arte"*. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 9.

81. Idem, Ibidem. p. 9.

82. ROSENFELD, Anatol. *"Reflexões sobre o romance moderno"*. In Texto / Contexto. São Paulo: Perspectiva 1985, p. 80

83. ADORNO, Theodor W. *"Posição do narrador contemporâneo"*. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

84. PEDROSA, Célia Rego

3.1.3 - A narrativa do eu - mundo estilhaçado em *O Caso Morel*

Longe do romance ser considerado uma narrativa tradicional pela sua construção do romance, verifica-se que há uma narrativa principal que, no entanto, é montada a partir da segunda, também considerada pelo autor e leitor fundamental, uma vez que nela encontra-se a gênese de todo romance.

Assim, em ***O Caso Morel*** tem-se a personagem Paulo Morais, cujo nome artístico é Paul Morel que é acusado de matar uma de suas mulheres. Embora a visita do detetive, advogado e também escritor à cela de Morel favorece, embora distintos, os interesses tanto de Matos quanto de Morel. De Matos, em sua condição de delegado, espera-se uma confissão "realista" sobre o caso; de Morel, que é fotógrafo e pintor, o desejo de ser escritor:

"Vou deixar vocês sozinhos. Tenho ainda muita coisa para fazer", diz Matos.

"Obrigado." Morel aperta a mão de Matos.

"Vocês vão se dar bem. Quando quiser sair, bate na porta e manda chamar o inspetor Rangel."

Matos sai.

(...)

"Preciso da sua ajuda."

"Diga como."

"Eu preciso escrever um livro. Matos não lhe falou?"

"Disse que você queria falar com um escritor."

"Quero ajuda para escrever um livro."

Por tratar-se de um romance moderno, ***O Caso Morel*** se garante a esse tipo de gênero pela complexidade com que o autor trabalha a narrativa. O autor parece emaranhar a história que se conta sob artimanhas propícias às argúcias do leitor. O resultado é a dificuldade de leitura, dada pelas marcas do enunciado nem sempre revelado, ou seja, a identificação do narrador é dificultada pela alternância em que se faz os focos narrativos e, muitas vezes pela "falta" desses. Assim, inicialmente, a narrativa apresenta a personagem de Morel em terceira pessoa, isto é, como objeto focalizado, como estratégia de identificação narrativa, o que não chega a causar qualquer estranhamento ao leitor:

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. (p. 07)

(...)

" Morel é um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas fundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza, amassadas. Possivelmente dorme com aquela roupa. (p. 07)

Após o diálogo entre Vilela e Morel sobre a vontade deste último de escrever um livro na prisão, introduz-se, em seguida, a narrativa em primeira pessoa (Morel) com um *avertissement*, e, logo, em seguida avisa:

"Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência."

Lembro-me de que quando entrei no cabaré, em São Paulo, a velha Dorotéia foi logo pedindo que eu tocasse guitarra para ela. (...) (p. 09)

No entanto, a evolução do romance não é somente constituída por um único narrador com narrativas independentes, mas que, na sua extensão, observa-se a construção de textos de diferentes narrativas: a narração em terceira pessoa pelo narrador geral, os escritos de Morel, cartas, citações e diários de personagens secundárias, relatório policial, notas de rodapé do editor. Assim, a tessitura do romance é permeada de artifícios que colaboram na complexidade e no entendimento da organização do discurso. Em outras situações, o romance não revela nem narrador em terceira e primeira pessoa, nem citações, cartas, diários, mas a própria subjetividade de um outro narrador que aparece, denunciado pelo narrador em terceira pessoa:

"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 revolver 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. (p. 153)

As imagens construídas, ao surgirem na fala do narrador, estão perto de caracterizar delírios, impressões, divagações nem sempre

unesp

identificáveis. Deste modo, para o leitor a impressão que se cria é a construção deste tipo de romance em que o autor prepara uma espécie de cilada, e que, no entanto exige um esforço de entendimento.

Quando não se consegue saciar a sede de apenas um narrador e quando esta voz parece não dar conta de tal complexidade, o recurso a ser utilizado, como se vê em ***O Caso Morel***, é a expansão do número de narradores, ou seja, "os fatos se revelam num diário, em cartas, em bilhetes. Por faltar o narrador como centro unificador, a narrativa desdobra-se em mosaico. Cabe ao leitor fazer dos fragmentos um todo inteligível. "[82] Tais recursos funcionam como máscaras, de certa maneira de encobrir o narrador, ou até mesmo libertá-lo para diferentes discursos.

O que se vê é que Rubem Fonseca complica o que parecia ser óbvio aos olhos do leitor, pois, paradoxalmente, vai semeando textos claros, objetivos e até mesmo banais, mas que formam, no desenrolar da narrativa, uma rede de implicações. Como em um dos diálogos com Vilela, Morel diz que está próximo de revelar a sua versão sobre o crime em seu livro, e que esta é a parte mais complicada:

(Vilela)

"Vejo que você não escreveu muito desta vez".

À medida que chego perto vai ficando mais difícil.

Perto ?

Perto do pesadelo. Pensei que poderia escrever sobre as coisas que aconteceram comigo, mas agora, chegando perto..."

Um homem tinha medo de encontrar um assassino. Outro tinha medo de encontrar uma vítima. Um era mais sábio que o outro. (p. 91)

Observa-se que, até aqui, os relatos de Morel (cap.13) podem ser considerados sem nenhuma profundidade em conflito. Descrevem-se até então vários relacionamentos de Morel com diferentes mulheres; o episódio do professor Khaiub na conquista de Elisa/Marta; a orgia na casa de Pedro Magalhães; o convite de Morel às mulheres para formação da "família" ; discussões sobre a arte moderna. Tem-se a impressão de que ao deparar-se com o que o leitor de seu livro espera do autor, este parece mudar o tom da narrativa tocando nos pontos mais profundos e estratégicos da revelação desta verdade, isto é, a narrativa ganha densidade nos fatos declarados a seguir. Daí o aparecimento do diário de Heloísa/Joana, como um novo elemento de revelação da verdade. Questiona-se este novo registro de códigos:

"Matos colocou os óculos, abriu um caderno de capa verde: "A anca de uma égua é mais dura do que a de uma mulher. Paul me disse segurando o chicote. Seu corpo magro, musculoso, tremia, ah! meu animal vibrante, teu chicote negro, duro, parece um florete de zorro... A primeira chicoteada fendeu o ar num sopro fino e explodiu na minha carne..."

" O diário de Joana. Quer que eu continue ?"

" Não"

(...)

" Então é tudo mentira ? As surras de chicote, o undinismo, as degradações, tudo imaginação da moça ? Quer que eu leia um pouco mais ?"

" Não, por favor"

" Você conhecia este diário? "

"Vi uma ou duas vezes Joana escrevendo nele. Não sabia que era um diário." (p. 104-105)

Vilela em uma conversa com Aracy:

"Nem tudo que Heloísa conta no seu diário é verdade, diz Vilela, astuciosamente.

"Ninguém teria imaginação suficientemente doentia para confessar falsamente aquelas ignomínias." (p. 126)

Inesperadamente, com a intromissão do diário como um novo dado a ser revelado, pergunta-se: que importância tem um diário que faz mudar o curso de uma narrativa. Enfim, o que é um diário?

Sabe-se que, por volta do último quartel do século XVIII, o homem depara-se com a degeneração de conceitos absolutistas, os quais colaboraram com a formação plena do individualismo moderno. Com isso, a autobiografia amplia o seu espaço, prosperando até os dias de hoje. Daí, a eclosão da literatura confessional: os diários, as memórias, as autobiografias, as entrevistas, enfim, as confissões. No mundo moderno, os vários escritos do EU podem traduzir uma espécie de necessidade de resguardar o homem dos nossos dias, mesmo que já não acredita nas possibilidades de vida que o cenário cosmopolita lhe pode oferecer.

Na ânsia de desvendar o que lhe parece condizente na manifestação autobiográfica e, fazendo exercer o traço narcisista, o homem chega mais perto de si, querendo conhecer-se. O que se verifica nesse tipo de narrativa é " a descoberta da sua relação e a do escritor que, unidas, irão escrever os pensamentos, os desejos e as realizações até então insondáveis do homem"[83] pois sabe-se que um dos princípios da

criação artística advém da necessidade de se fazer essencial em relação ao mundo. Essa necessidade será acrescida na busca que o indivíduo far-se-á frente às expectativas projetadas na relação EU-MUNDO.

Observa-se que nesse tipo de literatura, o diário é um dos gêneros mais praticados que tem como palavra de ordem a confidência. Nesse sentido, o "escrever diarístico nasce de uma necessidade de comunicação do *eu* consigo mesmo ou com os outros."[84] Porém, essa necessidade de comunicação não ocorre ingenuamente. Pensando no interlocutor que poderá vir a ler os seus escritos, o autor poderá exercer a sedução em seu discurso. No entanto, não saberá se o discurso poderá ser confiável. Até que ponto pode-se fazer crer nesse tipo de narrativa, quando se busca a verdade?

"Nem tudo que Heloísa conta no seu diário é verdade, diz Vilela, astuciosamente.

"Ninguém teria imaginação suficientemente doentia para confessar falsamente aquelas ignomínias, diz Aracy." (p. 127)

Entende-se, desta forma, que na elaboração de um diário pode-se implicar perfeitamente no jogo da subjetividade ou até mesmo da sedução que nem sempre são condizentes com a realidade expressa. A

não - seqüência dos fatos e o fragmentarismo são sinais que o fazem diferenciar da autobiografia. Nesse sentido, o diário pode não ser apenas um caderno de confidências. Pode voltar-se para o exterior e registrar reflexões políticas, históricas, sociais, morais ou outras. A prática do diário, assim, aponta para o interior e para o exterior. Descendente direto do individualismo romântico, o diário figura-se, de modo geral, com o espaço do egotismo, a crença narcisista do Eu, o desejo do autoconhecimento e o isolamento na escrita."[85]

Mesmo assim, exercendo o ato confessional, o diário permite uma ocorrência de narração interrompida, portanto, nem sempre seqüencial, ou seja, "o diário obedece a um modelo de narração intercalada, a anunciação alterna com o acontecimento dos fatos narrados. Por fim, o diário é um modo pessoal de tudo trazer à tona e, ao mesmo tempo, de apropriar-se da própria vida, a vida sonhada, gasta, perdida, e através dessa íntima terapia encontrar as amarras que nos prendam à nossa mais profunda realidade."[86]

Deste modo, em ***O Caso Morel***, com o aparecimento do diário, instaura-se uma nova possibilidade de versão sobre o caso, ou seja, uma versão das coisas e não as coisas. Os escritos de Heloísa e Joana *podem parecer* confiáveis, na tentativa de desvendar o crime ou o que se

unesp

lê são representações, impressões e até mesmo divagações provocadas pelo culto ao sadomasoquismo.

Matos revela um pouco mais do diário para Morel:

"Então vou ler mais um pouco: 'Corri dentro do quarto, queria que ele me perseguisse, isso me deixava muito excitada, várias vezes ele me agarrou e eu me desvencilhei, quando cheguei na cozinha Paul me segurou pelos cabelos, mordeu o meu rosto, apanhou uma garrafa em cima da pia, eu coloquei as mãos para a frente, a pancada atingiu o meu braço, senti o osso partir, você vai me matar , eu disse, vou sim sua puta, eu quero te matar, mas o segundo golpe não me acertou, a garrafa estourou de encontro à parede, o barulho desperto Paul. Meu bem, ele disse carinhosamente..." Pausa de Matos: "Etecétera, etecétera..."

"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."

Matos tira os óculos.

"Você conhecia este diário?"

"Vi uma ou duas vezes Joana escrevendo nele. Não sabia que era um diário." (p. 104)

Após a descoberta do diário de Heloísa, a narrativa que vinha se mantendo aparentemente linear desdobra-se. O aparecimento do diário favorece a novas complicações na narrativa. Como se vê, os escritos de Heloísa fascinam os seus leitores:

Vilela, para Matos: "Gostaria de ter conhecido Joana." (p. 115)

(...)

Vilela numa conversa com Marta:

"*Você leu o diário de Heloísa?*"

"Li. Eu, Aracy, Lilian lemos juntas horrorizadas. Não, acho que estávamos fascinadas, eu pelo menos estávamos fascinadas, eu pelo menos estava. (p.144)

Assim, com o novo registro de confissões a narrativa ganha em densidade e, com isso o narrador confunde um pouco mais a história,

dificultando o entendimento do leitor, com o aparecimento de novos relatos.

No entanto, as impressões ou confissões de Heloísa aparecem sem a intromissão do narrador, sem estar inserido ou articulado no enunciado de que se revela na página. Daí não se perceber de qual narrativa se tratar. Após um espaço em branco, tem-se apenas a palavra "Diário" e, em seguida, a voz de Heloísa que inunda a narrativa, causando um estranhamento ao leitor. Com essa referência pode-se fazer entender, ao mesmo tempo que o diário aparece apenas como uma armadilha, não revelando de qual narrador se tratar, o que não deixa de ser um ardil de palavras na procura da coerência e confronto das confissões.

Pode-se entender que quem faz a leitura do diário de Heloísa é Vilela, ou seja, o fascínio que a mesma exerce sobre ele a incorpora de tal maneira que esta se faz espontaneamente, como ocorre na casa de Félix:

"Pobre sabe fazer feijão". Vilela põe o revolver no cinto. Tira o paletó. Senta na cadeira velha de balanço. Fecha os olhos. Joana: Meu nome é Heloísa Wiedecker, meu corpo agora é transparente, você nunca pegou no delicado bico cor-de-rosa do meu peito e só me vê se passar uma luz forte dentro de mim. (p. 154)

82. SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática 1989, p. 33.

83. SOUZA, Luana Soares de. "O culto do Eu". In *A Literatura Confessional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.126.

84. Idem, Ibidem, p. 126.

85. SOUZA, Luana Soares de. Op. Cit., p. 127

86. SOUZA, Luana Soares de. Op.Cit.,p.128.

4 - A Dessacralização da arte Moderna: na pintura e no romance O *Caso Morel*

Levando-se em consideração que o romance problematiza a sua própria forma, já não se resolvendo nele, mas fora dele, pelo tipo de tensão particular que transcende, entende-se, desta maneira que " a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social - social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos."[87] No entanto, para a consagração do fenômeno social no romance, há que se fazer interagir o discurso dos personagens de acordo com a problemática existente. Assim, desencadeia-se uma série de ideologias que vinculam e afetam indiretamente na estrutura do romance, o qual é inserido meio a "uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais."[88]

Segundo Bakthin, tais vozes individuais correspondem assim, a uma seqüência de vozes sociais de diferentes segmentos e representações que, embora heterogêneas revelam o "plurilinguismo", manifestado no romance.

Em ***O Caso Morel*** é possível verificar, através do discurso dos protagonistas Paul Morel e Joana, a conceitualização de uma estética acerca da arte moderna que não se encontra aglutinada, dispersos nos

unesp

recursos estilísticos selecionados pelo escritor: citações, cartas, documentos e, principalmente, na estrutura dialógica dos personagens.

A tônica dessa conceitualização amplia-se e toma sentido ao confrontar-se com o tipo de narrativa do romance. Trata-se, de como se sabe, de uma narrativa moderna, onde valores, que antes considerados verdades absolutas, foram desprendidos e estilhaçados, daí a visão que se tem de um mundo cético, angustiado e problemático:

Debaixo do chuveiro, sentado no chão, a água fria caindo em cima de mim. Isto que você está sentindo é náusea, eu disse em voz alta. O pior é que não havia vômito nenhum para sair, minha ansiedade era outra. (p. 12)

Daí considerar o romance resultante e problematizante de sua própria forma. A narrativa segue sem linearidade precisa e definida, a não obrigação de evidenciar o histórico de vida dos personagens, mas o conflito que o indivíduo vivencia, observando, desta maneira que não se trata de angústias individuais, porém de angústias que atingem toda contingência humana, o que garante a complexidade do romance moderno.

Disforicamente, Paul e Joana parecem revelar conceitos permeados de espírito de modernidade os quais, impossibilitados de

unesp

conviver com a realidade vigente, tornam-se protótipos de uma busca rebelde e da autodestruição do artista e da arte contemporânea. Nesse sentido, diz Davi Arrigucci: "a existência do artista é uma afirmação do humano e está voltada para a busca de uma plenitude do ser no plano da terra dos homens, onde , no entanto, se choca contra a ordem vigente, que tenta passar por realidade."[89]

A narrativa segue com citações dispersas que, reunidas, levam a vozes sociais segmentadas, correspondendo a unidade básica de composição. Tal artifício faz com que em meio a diversidade de vozes - do autor, do narrador, dos vários personagens e das citações intercaladas faz-se notar vozes emergenciais que afetam a existência humana:

"Os contrastes salvam da monotonia a vida dos debochados (débauchées)"

No espírito da modernidade, no universo artístico a intolerância fala mais alto. Dá-se lugar ao desejo da regressão ao caos. Morel comporta-se de forma extravagante e mesquinha:

(...) 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. (p. 16)

Sabe-se que desde o início do século as artes plásticas e a literatura sofreram transformações radicais, passando por um processo de "desrealização". O universo artístico até então vigente não correspondia aos anseios do indivíduo. Assim, o que se pensa é a destruição, é uma volta ao estado natural das coisas, ao caos:

"Nós humanos carregamos dentro de nós as sementes, continuamente alimentadas, de nossa própria destruição. Precisamos amar, assim como odiar. Destruir, e também criar e proteger. "

Nesse universo de decadência instaurado pelo artista moderno, Mircea Eliade diz que os artistas modernos concebem a destruição do mundo *deles,* do Universo artístico deles, com a intenção de criar um outro, no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar, pois segundo o autor, são os artistas que

unesp

representam as verdadeiras forças criadoras de uma civilização ou de uma sociedade.

Assim, tanto Vilela como Morel e Joana, são indivíduos que transpiram uma existência essencialmente caracterizada pela solidão, pela busca de sentido, pela falta de afetividade nos envolvimentos amorosos que, quando acontecem são superficiais:

" Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também. Lógico. Portanto, o nosso fim também é o mesmo."

(...)

"Somos todos cúmplices com exceção dos loucos e criminosos. (...) A vida é um vazio que tem de ser preenchido diariamente com sacrifício.

87. BAKTHIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética* . In O Discurso no Romance.,p.71.

88. Idem, Ibidem, p.74.

89. ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo; Perspectiva, 1973, p. 239.

4.1.1 - Da palavra: o desconhecido, o medo, a impotência

Em todo o romance manifesta-se uma subjetividade que, mesmo controlada pela linearidade dos fatos, se trai através de citações inseridas e até mesmo pela fala das personagens. Verifica-se que, apesar da fragmentação do texto é possível considerar que o exercício da escritura, na sua totalidade, desencadeia o fio condutor da narrativa.

Em sua primeira tentativa romanesca, Rubem Fonseca soube traduzir a posição perigosa do escritor frente à linguagem. Para isso, questiona todos os códigos do signo, dificultando portanto o entendimento do texto e, portanto, para o leitor. A questão da palavra permeia toda a narrativa, quando se apresentam personagens como Morel, Vilela e Joana que, de certa maneira, desempenham ou já desempenharam a função de autor. Daí a nítida identificação e fascínio que um exerce sobre o outro.

Logo no início, com a visita de Vilela a Morel, este, sem ter- se referido no desejo de escrever um livro, revela-se uma conceitualização acerca da gênese da narrativa:

"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?"

Vilela: "Você também pode começar do fim e terminar no princípio, ou no meio." (p.7)

Em seguida, a enunciação explícita do desejo de escrever:

"Preciso da sua ajuda."

"Diga como

"Eu preciso escrever um livro. Matos não lhe falou?

"Disse que você queria falar com um escritor."

"Quero ajuda para escrever um livro."

"Quanto menos ajuda dos outros melhor."

Morel reflete por instantes.

"Estou muito arrasado."

"É assim mesmo que se escreve."

"Eu quero ter certeza de que vou ser publicado."

"Essa certeza você não pode ter

(...)

"Adianta escrever se ninguém vai ler?

"Adianta sempre.

Servindo como ponto de partida para a escritura do livro, o capítulo que abre o romance configura-se como estratégia para revelar a verdade, ou pelo menos, busca-se uma verdade aparente, que possa satisfazer os anseios da sociedade através da confissão de Morel. Isso não ocorre, portanto, no nível da enunciação. Para o artista, a verdade é uma evidência que não permite a dúvida e que, no caso do escritor, a dessacralização da arte deve ocorrer por meio da linguagem. No primeiro sentido, quando os indícios não favorecem para confirmação da fidelidade dos fatos, inventa-se um assassino: "a condenação de Felix é um final perfeito para nossa história". (p 165)

No entanto, num segundo plano, a busca dessa verdade conforme o universo artístico, transcende a existência humana, algo que se confessa um pouco mais o segredo da existência, uma espécie de "verdade de ser":

"O verdadeiro escritor nada tem a dizer

Tem uma maneira de dizer nada."

Percebe-se uma supervalorização da linguagem, que na sua ambigüidade, gera controvérsias, uma vez que esta é geradora do discurso, através do dístico, que permeia todo o romance:

"Nada temos a temer

Exceto as palavras."

O dístico acima norteia toda a narrativa de Morel, funcionando como algo memorável e, ao mesmo tempo, insólito à mente do leitor. A impotência ocorre diante da linguagem transparente, incapaz de dar fidelidade aos fatos, mesmo quando não se sabe se é o desejo do escritor:

"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." (p. 18)

Mas a incapacidade e a dificuldade da escrita é facilmente denunciável no texto, mesmo que o escritor esteja motivado para o exercício dela e provido de experiências que devam ser reveladas, como no caso de Morel:

"Eu escrevo e rasgo; escrevo e rasgo. Rasgo mais do que guardo. Está certo isso? Deliberadamente, estou tentando escrever certinho, como um desses putos da alta academia," diz Morel. (p. 18)

No entanto, em certos momentos da narrativa, Morel flagra-se medíocre, pequeno, vazio em uma das perguntas de Heloísa:

"Se você não fosse fotógrafo e pintor, queria ser o quê?"

"Escritor"

"Eu queria ser diretora de cinema. Mas não ia ser Agnes Varda qualquer. Já tenho uma porção de filmes na cabeça. E você?"

"Eu o quê?" olhando Joana: o corpo humano é a maior maravilha da natureza.

"Você tem algum livro na cabeça?"

"Tenho."

unesp

"Como é que ele é?"

"A M. Carvalho, oitenta anos, come filé com fritas.

Seu neto, dezesseis anos, come o mesmo prato. Investimentos diferentes."

Nada temos a temer

Exceto as palavras

"O que mais?"

"Só isso!"

"Mas um livro tem que ter uma porção de páginas."

"Este livro tem. Tem quatrocentas páginas. Em todas as páginas está escrito: A M. Carvalho, oitenta anos, come filé com fritas. Seu neto, dezesseis anos, come o mesmo prato. Investimentos diferentes. A M. Carvalho, oitenta anos come filé com fritas etc., do princípio à página quatrocentos, um parágrafo único, com pacto, coerente, consoante." (p. 38)

Através de suas pegadas, o narrador, nos escritos de Morel, conceitualiza teoricamente a narrativa moderna, revelando que, o que deve ser garantido em uma ficção é a subjetividade do próprio narrador:

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 fato garantido na ficção. (p. 82)

Deste modo, em toda a rede de complicações armada pelo autor é possível encontrar forma - a da palavra - porém não identificada por seu enunciador substancialmente o que parece incomodar Morel é a escritura, considerada como o organismo da narrativa. Os demais relatos funcionam estrategicamente como pequenas articulações da construção do romance. Para garantir o desdobramento da narrativa, Morel, inseguro, de sua posição de escritor e temente das palavras, ocupa as lacunas que venham a existir com fragmentos que percorrem todo o texto.

Nota-se, nesse sentido, um certo exibicionismo do narrador, que preenche com citações, fragmentos, talvez com a intenção de demonstrar sua erudição, porém não consegue exceder o espaço a que está destinado. Sente-se impedido de exercê-la, enquanto conhecimento. Alguém estaria interessado nela? Mais uma vez questiona-se o papel do escritor e da palavra, a principal arma, a que se vira contra seu executor:

unesp

O importante não é perguntar como o cardeal d'Este a Ariosto, que lhe dedicara Orlando furioso, "onde você descobriu tantas histórias, Ludovico?." Os Ludovicos têm cada vez mais histórias para descobrir. A questão é saber se alguém ainda está interessado nelas. (p. 23)

Na exposição de um fragmento em língua latina, o narrador aposta no conhecimento de seu leitor e, ao mesmo, tempo trabalha a língua em seus diferentes idiomas, o que não deixa de exercer o seu narcisismo:

In quanti diversi modi, attitudini, posituri giaccino i disonesti uomini com le donne. 1524

4.1.2 - Morel e Heloísa: amantes da arte e destruidores de si mesmos

Morel, como personagem, exprime uma espécie de caleidoscópio da arte moderna: fotógrafo, pintor e, por último, escritor e como todo artista coevo repele a arte tradicional, cansa-se do *"déjà vu"* e anseia por algo que ainda não expressou e que nem sabe se conseguirá manifestar. Como Morel, o artista moderno é produto de um pessimismo e um niilismo que o faz sentir culpado por ocupar um espaço na sociedade como força criadora:

"Debaixo do chuveiro, sentado no chão, a água fria caindo em cima de mim. Isto que você está sentindo é náusea, eu disse em voz alta. O pior é que não havia vômito nenhum para sair, minha ansiedade era outra." (p. 12)

(...) Arte tradicional, não queria mais fazer. Caixas, objetos, montagens fotográficas, fazer coisas assim, pois na verdade eu havia secado. Os cretinos dos críticos, esses pobres diabos, rufiões da criatividade, ficavam descobrindo significados esotéricos naquele lixo todo. (p. 15)

Consciente do seu papel, a angústia de Morel se agrava ao não se permitir realizar apenas o que gosta, mas por questão de

unesp

sobrevivência produzir apenas para satisfação dos outros e não para si mesmo:

Quando cheguei para fazer as fotos já estavam me esperando os homens da Andrade & Leitão e o modelo. O contato da agência perguntou o que eu achava da garota. Respondi que não tinha dado para ver.

Queriam fazer uma daquelas fotos comuns de mulher com cerveja, nas linhas dos prazeres da vida, praia, mar, sol. Eu disse que era coisa velha, mas o contato, chamado Alípio, achava que o público esquecia as coisas, que todo mundo era imbecil, inclusive o cliente cervejeiro. (p. 19)

Heloísa para Morel:

"Você tem dinheiro para champanhe? Você não deixou de fazer fotografia comercial?

"Ainda não. Na semana passada fiz algumas fotos. E ontem eu vendi uma caixa. Uma merda. Os burgueses estão comprando tudo" (p. 36)

Nota-se aí um comportamento rebelde, próprio do artista moderno: a burguesia funcionando como alvo de repulsa, através de seu

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

poder pecuniário, porém carente de conhecimento cultural. O valor estético da arte é substituído pelo divertimento da posse:

As pessoas eram elegantes, limpas, portavam-se bem, sorriam amáveis, cerimoniosas, satisfeitas e me enchiam de ódio por isso.

Fui apresentado a todos os presentes como o prêmio da Bienal. Os ricos sempre gostaram dos artistas visuais, estes são inofensivos, gostam de ser patrocinados, apreciam ter mecenas, como na Renascença a Patrono: do latim patronus, na antiga Roma, o senhor, em relação aos libertos. Somos os favoritos dos poderosos. Trataram-se com toda deferência; as mulheres mostravam-se predispostas; pediam a minha opinião: "Cinco milhões de dólares por um Velasquez não é demais?"

"E o Ticiano?"

"Acabou de chegar da Bahia e pinta assombrosamente."

"Já não tenho mais lugar nas paredes. Nem no porão. Empresto para os amigos. Para aqueles que não tem filhos pequenos ."

"Comprei por uma ninharia, de uma moça que ganhou de um Belo Horizonte, num dia em que estava bêbado. Ele vivia bêbado Esses artistas são uns ... oh, desculpe, não me refiro a você, é claro." (p. 94)

O universo burguês que o repugna, paradoxalmente, o atrai, provocando no artista uma espécie de diversão na hipocrisia assistida:

Toalhas de linho, louça importada, copos de cristal. As mulheres eram trabalhadas por especialistas (dente encapado, pele esticada, peso controlado, corpo massageado). A proximidade me corrompia: eu não ia embora, divertia-me, desejava as mulheres, integrava-me, pertencia. Artista. (p. 94)

Percebe-se a descrição do cenário burguês, onde não há espaço algum para a criação artística. Sabe-se que o universo construído é artificial, ilusório e corrompido mas que, mesmo assim, causa fascínio ao espectador, exatamente por permanecer fora da engrenagem elitista.

Heloísa (Joana) assim como Morel e, como todo artista de vanguarda, também exprime sua visão acerca da burguesia, da relação convencional e da preocupação individualista de todo ser humano:

(...) *C. vive me seguindo, diz que é para me proteger, mas ele é mais medroso do que um camundongo... Quer casar comigo... Eu disse que ele devia casar com uma burguesinha tradicional, uma dessas cadelinhas discretas e respeitáveis, que protegem a imagem (e as posses) do casal com unhas e dentes, pensando nos filhos e na velhice.* (p. 117)

unesp

Com suas mulheres, Morel mantém um relacionamento aparentemente igual, no entanto, isso não condiz ao tratar-se de Heloísa. Para Morel, Heloísa é uma pessoa especial, sabe compreendê-lo e é com ela que mantém a relação sadomasoquista.

Tal proximidade parece revelar, a princípio, o fato de Heloísa também ser uma pintora de vanguarda, o que faz aparentar uma relação de cumplicidade entre os dois:

Era verão, mas fazia muito frio naquele ano em Paris. Joana ficava dentro dos museu se acabou se apaixonando pelo ***Banho turco*** *de Ingres. Você sabe, dizia ela, eu quero fazer coisas de vanguarda, como você; o lixo clássico dos museus não me interessa, mas tive uma vontade irresistível de pintar também o "meu"* ***Banho turco****, como Picasso fez. (Joana talvez não soubesse que outros, além de Picasso, como Rauschenberg, M lynarcik, Man Ray, Pounders, também prestaram sua homenagem a Ingres.) Joana ficou dias e dias em frente do quadro , vendo.* (p. 56 - 7)

Com Heloísa, Morel parece não encontrar uma saída para aquilo que anseia e não consegue solucionar. Vê em Heloísa apenas uma possibilidade de vida e, com ela, a tentativa de novas experiências:

unesp

"Já sei quem serás as mulheres de nossa família", eu disse.

"Quem?"

"Carmem, Ismênia e Lígia. "

"Não conheço..."

"Carmem é um modelo; Ismênia é pintora; Lígia ... não sei bem o que ela é ... "

"Essa é que vai ser nossa família?"

"Estou pensando também em Elisa ... "

"Cinco então?"

"... Elisa Gonçalves ... "

"Elisa Gonçalves? Essa não!"

"Por que não?"

"Você quer que sua ***família*** *saia nas colunas sociais?"*

"E as outras? Você tem alguma coisa contra as outras?"

"Não. Nem contra nem a favor."

Comprei uma aliança de ouro para Joana. Mandei gravar dentro: ***Paul ama Joana***. (p. 65)

unesp

Com Ismênia, Morel se decepciona após a tentativa da relação sexual e mais uma vez se frustra com a impotência deflagrada. Para ele o estado em que se encontra é comparável à morte e, nesse momento desesperador de sua vida, Morel revela:

Eu pensava em Joana. Pensava em meu pai, e sentia vontade de chorar. (p. 51)

Nota-se que, apesar de suas outras mulheres, para Morel, Heloísa é a única pessoa que ainda consegue despertar emoções adormecidas e desvelar sua próprias inquietações:

Um dia quando fazíamos uma de nossas longas caminhadas, Joana disse: "Essa vida de xeque fez de você um idiota."

"Como?"

"Você perdeu a sensibilidade e a inquietação. Outro dia estava vendo você tomar banho; até o teu corpo está diferente, você não tem mais aquela musculatura enxuta, você está poluído e diminuindo, feliz com as suas mulheres e o seu filho, pensa que a promiscuidade o curou da apatia. Você só tem feito porcarias. Você está fodido."

unesp

Joana e Morel parecem uma só pessoa. Necessitam das mesmas coisas, reproduzem o mesmo vazio, portanto, não há solução para ambos.

Para Heloísa (Joana) o sentido de prazer que encontra é na relação sadomasoquista que mantém com Morel. O momento do sexo com violência é intensificado pela possibilidade de um ver o outro e até mesmo ver-se no outro para ver-se. Nesse sentido, para ambos a relação sadomasoquista é trabalhado nos extremos: tanto do amor quanto do ódio. Morel com Vilela:

"Alguma vez ela pediu que você o amarrasse?"

"Sim ... bater nela foi virando uma liturgia, uma cerimônia eucarística, a crucificação, recriada com as suas bênçãos ..."

"Você pode desenvolver esse ponto?"

"Isso me veio agora, em nossa conversa, não sei dizer bem , era como se fosse uma ação de graças, o espírito tomado consciência do corpo, um se inteirando do outro, algo assim ... Eu sentia que ali havia um caminho, mas não sabia para onde ... Houve um momento que pensei que aquela crueldade intermitente fazia de nós pessoas melhores, nos redimia ... Um dia deixei de bater nela, pouco antes de ... não, naquele dia eu bati ... " (p. 135)

De maneira branda, nesse relato, Morel concebe o que representa o sexo com violência tanto para como para Heloísa (Joana).

Observa-se, assim o ato do sadomasoquismo expressa o próprio ato da remissão de vida e morte; amor e ódio. E essa dicotomia é também expressa pelo próprio sentido que as personagens manifestam sobre a arte, ou seja, a relação entre o sadomasoquismo e a arte revela a significação de destruição e limpeza:

"Só agora me lembrei. Eu me sinto morta, ela disse, mas se ***você me_matar eu estou viva.*** *Anda, vem, me arrebenta, põe o demônio no meu corpo.* (grifo – nosso)

Há uma tentativa, deste modo, de saída, uma escapatória ou, até mesmo, fuga daquilo que se vem agonizando. Decorre daí a prática para acordar emoções adormecidas, mesmo tendo horror à violência, o desejo de destruição prevalece:

"Um dia ela me pediu que eu a apertasse com força, foi pedindo mais força e de repente mandou que eu batesse nela ... "

"Mandou? "

unesp

"Mandou ... pediu ... "

"E você bateu? "

"Bati, bati e depois senti uma enorme repugnância. Não quis vê-la durante muito." (p. 133 – grifo nosso)

(...)

"E você batia cada vez com mais força?"

"Eu gostava muito dela, fazia tudo que ela me pedia. Nós queríamos satisfazer um ao outro. Eu não queria sentir o prazer de unir o meu corpo ao dela, queria fazê-la gozar alucinadamente: Nós sempre dizíamos depois, um ao outro, foi bom, maravilhoso, não foi?, foi melhor do que ontem , não foi?, esperando que o outro respondesse que sim, que tinha sido incrível, melhor do que nunca. Eu batia nela cada vez com mais violência, para ser continuadamente melhor do que nunca, do que ontem." (p. 134)

A relação sadomasoquista sugestiona uma linguagem que proporciona a subversão da ordem vigente, possibilitando a transgressão da realidade assistida pelo artista. Ela é a satisfação imaginária da angústia que se nutre do objeto perdido. Perda esta de algum modo necessário para que o indivíduo ainda se considere vivo na realidade incontestavelmente conservadora e da qual não consegue se livrar.

Assim a visão que se tem de arte contemporânea e do sadomasoquismo corresponde à concepção do indivíduo no mundo moderno, objeto da fragmentação e efemeridade. A linguagem desse universo é destruída em sua totalidade, e articulada para atender ao homem do seu tempo. A arte já não corresponde mais ao tradicional, figurativo e concreto, é necessário a sedição dos valores para recuperar o sentido das coisas. Do mesmo modo, a sexualidade, convencional, não satisfaz mais, não cria vínculos, "laços de família" entre as pessoas. É preciso extrapolar o ponto de saturação em que se chegou, contrariar a crença geral, transgredir, inovar, violar, destruir. Como em uma das falas de Heloísa:

(...) Tem que ser tudo modificado, tudo! Uma família não pode ser substituída por outra família não importa o qualitativo que se juntar. ***Tem que se acabar_tudo tudo tudo_*** *a vida é curta, minha gente, será que vocês não vêem isso? Estou espremida por todos os lados, Paul tem razão; é realmente fantástico existirem tão poucos fugitivos, através da loucura ou da morte, ninguém pode agüentar todas as leis, não faça isso, faça aquilo, o desodorante, o pente, o sapato, a ordem. Quem me dera ser uma mulher primitiva e me preocupar apenas com o sol e a chuva.* (p. 141 – grifo nosso)

Apresenta-se uma condição de ansiedade, de aflição, exatamente por ter consciência das coisas, do mundo que impera e de que não há forças para retroceder, alertar. Quanto mais ciente da potência artística, mais o recrudescimento do pessimismo, angústia e rebeldia.

Vê-se que há a conceitualização a arte tradicional em "Quem me dera ser uma mulher primitiva e me preocupar apenas com o sol e a chuva" como força criadora da realidade, da representação da natureza, dando aí um caráter mimético à arte.

Considerando já ultrapassado esse sentimento ontológico da arte moderna, Mircea Eliade revela que "hoje em dia, nenhum dos grandes artistas acredita na degeneração e no iminente desaparecimento de sua arte." Pensa-se na destruição do universo artístico deles, não como final, mas como a "certeza de um novo começo". Trata-se, pois, de um conhecimento que antecede às origens, isto é, da cosmogonia, no qual o homem sabendo do que aconteceu no princípio, "aceita a idéia da destruição apocalíptica do Mundo". [85] Assim, aceita-se a concepção da destruição com a nítida convicção de um recomeço. Nesse contexto para os artistas modernos, a arte, em seu papel peculiar far-se-á desempenhar sua função social perante os homens. De nada vale o caráter exercido até então. Há que destitui-la da consagração a que foi imposta, para se fazer útil como expressão humana.

4.1.3 – O duplo Vilela e Morel e a ânsia da verdade humana

Rubem Fonseca aborda em ***O Caso Morel*** temas, personagens e situações que já apareceram em seus outros livros. A personagem Vilela é a mesma do conto *A coleira do cão* que transmite a mesma inquietação do ex – delegado e sentindo-se "agredido em sua sensibilidade" é estranhamente, leitor de Carlos Drummond de Andrade. O autor talvez fazendo entender que o criminoso sempre retorna ao local do crime, assim ele faz com suas personagens:

"Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desdobradas. Um sagrado coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. "

"Puxa , doutor, até parece que o senhor nunca entrou em casa de pobre."

"Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver."

(A coleira do cão – p. 234)

unesp

A seguir, a situação repugnante vivida por Vilela no conto se repete em ***O Caso Morel*** dando a impressão que o autor sempre escreveu a mesma obra:

Vilela iluminou o rosto cinzento de Jaiminho com a lanterna.

"Tira a roupa"

Jaiminho tirou a camisa e o calção. "O que vocês vão fazer comigo", perguntou.

"Não se preocupe, daqui a pouco nós vamos embora e deixamos você sozinho no meio dos urubus; só que tem que você não vai poder sentir o perfume gostoso que está sentindo agora", respondeu Washington.

"Vou te dar a última chance", disse Vilela. "Onde é que o Bambaia e a turma se escondem – Beicinho, Groselha, a corja toda. Onde?"

Não sei, doutor, juro que não. Quero ver minha mãe morta!"

(...)

"Ajoelha", gritou Vilela, tirando do cinto uma automática negra.

(...)

"Na cabeça, doutor", disse Washington.

Vilela levantou a arma encostando-a na têmpora de Jaiminho, que acompanhou com os olhos arregalados o movimento da pistola. A lanterna acesa refletia em seus olhos. (A coleira do cão – p. 232)

unesp

Não é só a personagem que é a mesma em ***O Caso Morel***, mas a cena descrita apresenta os mesmos elementos narrativos:

De volta, deitado na cama, o diário de Heloísa ao lado, Vilela divaga.

Caçava bandidos, mas era feliz. No vazadouro de lixo, no meio do fedor e dos urubus, obrigou Jorginho a ficar nu, se ajoelhar, os dentes do prisioneiro batendo de frio e medo. "Eu não sei de nada", ele soluçou.

Ao ser acordado, no xadrez, ele perguntara, mordendo o grosso lábio inferior, num tique nervoso que mostrava seus dentes arruinados pela cárie, "Já é de manhã?". Ajoelhado, facilitava o meu trabalho, bastava esticar a minha mão que empunhava o revólver, encostar o cano na sua cabeça trêmula, iluminada pela lanterna de Washington. Após o estrondo, ouviu-se apenas, na escuridão, o rufar das asas dos urubus. (p. 116)

Sabe-se que isso não é privilégio só de Rubem Fonseca, outros escritores também se valeram desse recurso. No entanto, questiona-se a fundamentação dessa prática, uma vez que se apresenta quase sempre como um problema indissolúvel: o vazio, a podridão deflagrada no ser.

unesp

A função actancial da personagem Vilela em ***O Caso Morel***, a princípio, age como espectador, para depois caracterizar-se leitor do relato contado por Morel. E, de certa maneira, a partir da segunda condição cria-se uma nova narrativa refletida na de Morel, ou seja, Vilela após as leituras dos escritos retrata sua própria vida que se assemelha com a do artista:

"Só penso em sair daqui e apanhar uma mulher. A vida é uma sucessão de besteiras. A minha pelo menos. A sua também?" pergunta Morel.

"Também."

"Quem foi que disse: nascimento, cópula e morte, isto é tudo que há. Pound?"

"Eliot."

"Você não gosta muito de mim, Gosta?"

"Ainda não sei." (p. 52)

(...)

"Gostaria muito de saber se as coisas que aconteceram com você poderiam ter acontecido comigo."

Morel, sarcástico: "Oh!, não, cada um tem o seu próprio destino traçado com exclusividade pelos Deuses, como numa tragédia de Eurípedes". (p. 133)

O fascínio exercido pela palavra faz com que Vilela se acha parecido com Morel. Ambos se mantém em relação sadomasoquista mesmo que nem, superficialmente, esta violência não se revele: A relação se dá pela responsabilidade de um ver-se no outro, com o mesmo histórico de vida:

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 permita a Morel a consciência da própria crueldade. (p. 125)

Como Morel em sua função de pintor e fotógrafo, Vilela em sua profissão de escritor sente-se vazio, sem motivação para literatura, forçado a escrever somente o que os outros desejam ler:

Morel: (...)

Quando era artista, eu vivia preocupado com o efeito, nas outras pessoas, daquilo que eu fazia, preocupado em saber se ia vender, ganhar prêmio, ser elogiado pela crítica – era como se eu fosse um cachorro ensinado,

um desses animais de circo que executa os seus pobres truques para ganhar um pouco de açúcar. Mesmo como artista de vanguarda, supostamente destrutivo, eu continuava fazendo o que os outros queriam e esperavam que eu fizesse. (p. 159)

Vilela: (...)

Lembra-se do tempo em que, quando tinha insônia, ia para a máquina de escrever. Dois anos haviam passado, desde que escrevera o seu último livro. Agora, só produzia, com enorme esforço, pequenas peças de encomenda, cuja publicação em revistas o deixaram deprimido. Estou vazio, pensa Vilela, recordando-se logo que Morel tinha dito a mesma coisa. Tenho estado vazio a vida toda. (p. 68 – 9)

A semelhança entre os dois se agrava o que favorece a percepção dos outros personagens. A mesma escritura, a mesma fala, uma só pessoa:

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

(...)

unesp

"Está tudo sem lógica nessa história. Você leu o relato de Morel?, pergunta Vilela.

"Claro que li. Já disse que ele escreveu como se fosse você."

"Ele não confessa." (p. 114)

Lilian com Morel: (...)

"Você parece o Morel, falando."

"Como?

"Vocês têm a mesma maneira de falar apertando o ar com as mãos, como se as palavras fossem um pássaro querendo fugir." (p. 148)

No decorrer da narrativa, percebe-se que essa semelhança e constatada identificação é verificada também com relação a Joana. Vilela, após o relato de Morel, sente-se fascinado por Joana e pelas coisas que ela escreve:

Vilela, para Matos: "Gostaria de ter conhecido Joana."

"Heloísa? Eu a conheci na mesa de autópsia. Isso te interessa? (p. 115)

É a partir do aparecimento do diário que Vilela sente-se seduzido por quem narra e pelo o que é narrado, assim como ocorre com Morel. O tom confessional, as impressões dos relatos de Joana são verdades confirmadas. Ao mesmo tempo que se procura um assassino para a sua vítima, Vilela preocupa-se com questões que fogem do que lhe fora designado. Para ele os escritos de Morel manifestam-se a todo momento, como se ele próprio desempenhasse a condição de autor, o que acontece também com relação à Joana.

Relato de Morel sobre Joana:

"Ela riu com a boca fechada, como as pessoas que não tem um dente na frente. Depois a boca e os dentes surgiram como um jato de luz no seu rosto moreno." (p. 63)

Vilela:

Vilela em casa. Foto. Mulher loura, agora de cabelos negros. Depois abriu a boca e os dentes surgiram como um jato de luz no seu rosto moreno. (p. 130)

(...)

(...) Vilela põe o revólver no cinto. Tira o paletó. Senta na cadeira velha de balanço. Fecha os olhos. Joana: Meu nome é Heloísa Wiedecker, meu corpo agora é transparente, você nunca pegou no bico cor-de-rosa do meu peito e só me vê se passar uma luz por dentro de mim. (p.154)

Os escritos de Joana não suscitam apenas o encontro de indícios para o mistério do crime, mas também a ânsia da verdade humana que se reflete no sentimento inócuo da existência de Morel e Joana. Para isso a escritura e, no caso de Morel, a literatura se serve do seu papel que é expressar o homem no mundo, ainda mais quando este homem é o seu contemporâneo.

Assim, a natureza da escritura advém para o seu criador como uma necessidade singular de se sentir essencial em relação ao mundo. Quando isso não ocorre manifesta-se no autor um sentimento de frustração e pessimismo inerente à condição humana. Portanto, ***O Caso***

unesp

Morel, em sua totalidade narrativa, resulta do caráter imprescindível do sentido através da palavra espelhada quer nas personagens Morel e Joana, quer na obra que apresenta Rubem Fonseca.

5 - A anormalidade do sexo como subversão da ordem

Sabendo-se contestador de qualquer pensamento convencional, Morel em seu relato aniquila todo tipo de instituição falida: família, casamento, sociedade e propriedade:

(...) Para falar a verdade eu já não tinha o menor interesse sexual por Cristina. Depois de dez anos de casado tudo acaba. É uma pena, mas acaba. Não adianta tentar seguir as instruções dos manuais que procuram garantir a sobrevivência do casamento através de exercícios sexuais, receitas de compreensão e auto – análise etc. Eu não tinha largado Cristina apenas porque a considerava minha propriedade privada. (p. 41)

(...)

Eu queria ser dono de uma mulher. Para isso tinha que ser dono de uma casa, dono de um emprego, dono de uma porção de coisas. (p. 41)

(...)

"Então você concorda?"

"Não, não tenho mais saco para viver com uma mulher apenas, novamente."

"Não precisa ser uma única mulher. Você pode viver com quantas mulheres quiser, desde que eu seja uma delas." (p. 64)

O mesmo ocorre com o desempenho sexual da personagem. Obcecado por mulheres, Morel só se satisfaz quando a relação carnal se revela fora dos padrões normais. Quando isso não ocorre, deflagra-se impotente:

Pedi um uísque. Ela só tinha coca ou guaraná.

"Meu amigo de Porto Alegre é um intelectual. Eu não confio em intelectuais."

"Nem eu."

Durante quinze minutos ficou tirando grampos da cabeça.

Era bonita. Abri o fecho de minha calça e me exibi para ela.

"Calma, rapaz, onde é que está a camisinha?"

(...)

Me deu vontade de ir embora.

unesp

"Vou-me embora."

"Calma, rapaz."

(...)

"Vou-me embora."

Pela cara da ex – trapezista, vi que ela estava tão na merda quanto eu.

"É por causa da camisinha?" Não tinha mais o ar de uma pessoa de pés espertos. Era uma mulher cansada.

"Não"

"Os duzentos cruzeiros? Essa é a razão?"

"Eu quero ir embora, é só isso." (p. 11)

Em uma outra situação, com Ismênia, após uma tentativa já frustrada, repete-se o estado de impotência e, mais uma vez, Morel se vê desanimado, após descrever ao quadro deprimente que o depara:

A bunda de Ismênia , bem embaixo, na curva inferior, na parte que juntava nas pernas, apresentava uma pequena dobra desanimadora. Pareceu-me ver uma marca cor-de-rosa, do tamanho de uma espinha. A cor da pele não era homogênea. Eu sabia que era difícil uma cor firme nessa parte do corpo, mas

era otimista e sempre esperava encontrar somente traseiros que parecessem de louça, quando se olhavam, e de borracha consistente, quando se apalpavam. (p. 50)

(...)

"Vem, Vem, disse Ismênia.

Não reagi.

"O que foi?"

"Não sei. Excesso de ânsia, provavelmente.

(...)

"Ou talvez eu seja impotente. " (p. 51)

Seria necessário algo que o acordasse, que o despertasse para sensações mais forte. Algo que o fizesse sentir vivo. A relação a dois já não conseguia suprir a sua necessidade. Daí a sensação de incapacidade, frustração de Morel:

" O que você está pensando ? Duvido que diga."

" Em nada. Acho que sou o único sujeito no mundo capaz de ficar absolutamente sem pensar. A cabeça vazia. Como se estivesse morto."

Eu pensava em Joana. Pensava em meu pai, e sentia vontade de chorar. (p. 51)

Nesse relato, Morel questiona o vazio, o sentido confessável do objeto perdido comparável à morte, porém, quando chega-se nessa condição de se sentir aniquilado, imediatamente busca-se um passado anterior, um lugar ou uma pessoa de origem que lhe possa garantir qualquer espécie de sensação mesmo que seja a dor.

Com Joana, a linguagem do sexo e a violência desejada se conjuga: intensa, vigorosa, imediata:

Chamei Joana de todos os nomes sujos, bati com força no seu rosto. Nossos corpos cobertos de suor, lambi o rosto de Joana, em fogo das pancadas recebidas. Nossas bocas sorviam o suor que pingava do rosto do outro. De dentro de mim, de abismo fundo, vinha o orgasmo, uma pressão acumulada explodindo. (p. 17)

Correspondendo a todo tipo de perversão sexual, a orgia na casa do editor Pedro Magalhães estimula Morel para o ato sexual como uma forma de narcisismo, próprio do espírito do artista moderno:

unesp

Descobri que eu não gostava de ver os outros, mas gostava que os outros me vissem. Gostava também de falar dessas coisas.

A boca de Diana estava na minha barriga. Eu já apresentava uma ereção completa. Sua língua rápida pulou para minha perna, a coxa, depois os joelhos. Meu corpo se encrespou todo.

Ouvi os gemidos de Mônica na cama.

Kate, na cadeira, começou a se masturbar.

"Deita aqui", eu disse para Kate. (p. 75)

Percebe-se que a anormalidade do sexo funciona como a única escapatória para que Morel se mantenha vivo. Admirador de Mulheres, vive de se rebelar contra a sociedade na tentativa de não se reintegrar, não transigir, enfim não ceder. Enquanto se mantém o estímulo por meio da perversão tem-se a possibilidade de vida. Sem Joana, fecha-se qualquer perspectiva de significação do mundo e da existência humana:

Minha mão tremia quando peguei o jornal. Primeiro vi um retrato de Joana a cavalo, participando de um concurso hípico. Havia também outro retrato, Joana de boné de marinheiro, num barco a vela. "Morta na praia, a polícia investiga."

Comecei a chorar. Dor, pena dela, de mim. (p. 102 – grifo nosso)

Nos relatos de Morel, Heloísa extrapola os limites da condição humana, um descontrole emocional que desencadeia para sua própria degradação. A relação sadomasoquista já não é o limite suportado, quando se busca novas emoções e sentidos:

"O melhor artista que eu conheço é o pai da Sônia. "

"Quem? O carniceiro?"

"Ele mesmo, um homem grande e saudável. Sabe o que é uma cabeça boa? É a dele. E sabe por quê? Porque de dia ele mata os porcos, os cabritos, ouve os bramidos e se cobre de sangue e à noite vai para a cama com a filha, a mulher que ele ama e que o ama, e assim, fazendo o que gosta, o inocente e bom homem só pode ter uma mente saudável."

Joana acrescentou que preferia viver com ele e Sônia a viver comigo. Eu disse que ela fosse viver no matadouro . Ao ouvir minha resposta, Joana começou a chorar, da maneira que ela tinha de misturar, no mesmo instante de emoção, tristeza e ódio, em partes iguais. (p. 146)

Para Morel, Heloísa infeliz, já não consegue estabelecer parâmetros, ao contrário parece traçar, nesse desvario, sua própria destruição.

Somente a morte poderia solucionar as inquietações e os temores sofridos por Heloísa .....

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DO AUTOR

FONSECA, Rubem - *Os prisioneiros* (contos). Rio de Janeiro, GRD, 1963/ Rio de Janeiro, Olivé, s.d. (junto com *A coleira do cão*) / Rio de Janeiro, Codecri, 1978/ São Paulo, Círculo do Livro, s.d. (junto com *Lúcia McCartney*) / São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem - *A coleira do cão* (contos) . Rio de Janeiro, GRD, 1965/ Rio de Janeiro, Olivé, s.d. (junto com *Os prisioneiros*) / Rio de Janeiro, Codecri, 1979 / São Paulo, Circulo do Livro, s.d.

FONSECA, Rubem - *Lúcia McCartney* (contos). Rio de Janeiro, Olivé, 1969/ Rio de Janeiro, Codecri, 1978/ São Paulo, Círculo do Livro, s.d. (junto com *Os prisioneiros*) / Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987

FONSECA, Rubem - *O caso Morel* (romance). Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

FONSECA, Rubem - *O homem de fevereiro ou março* (antologia feita pelo próprio autor). Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

FONSECA, Rubem - "Estigma de Família" . Em: LISPECTOR, Clarice e outros - *Contos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1974. P. 27-39.

FONSECA, Rubem - *Feliz ano novo* (contos). Rio de Janeiro, Artenova, 1975/ São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem - *O cobrador* (contos). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979/ São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem - *A grande arte* (romance). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983/ São Paulo, Círculo do Livro, s.d.

FONSECA, Rubem - *Bufo & Spallanzani* (romance). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.

FONSECA, Rubem - *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (romance). São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

FONSECA, Rubem - "Olhar" . *El paseante*. Madri, 1988 (11) : 20 - 4.

FONSECA, Rubem - "Labaredas nas Trevas" . *Folha de São Paulo.* São Paulo, 9 abr. 1989 : 20 - 1.

FONSECA, Rubem - *O selvagem da ópera.* São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem - *Histórias de amor.* São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem - *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto.* São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

PERIÓDICOS

GOMES, José E. "Rubem Fonseca , o conto subterrâneo" . *In O Globo*, 13/12/69.

HECKER FILHO, Paulo. - "Um narrador". *In Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, 25/07/70.

LOBATO, Manuel . - "Um caso bem contado". *In Suplemento Literário Minas Gerais,* 06/10/73.

LUCAS, Fábio . - "Os anti - heróis de Rubem Fonseca". *In Suplemento do Livro , Jornal do Brasil* , n.º 41 , 1969.

--------- . - "Rubem Fonseca : o conto em questão" . *In Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* , 21/02/70.

--------- . - "O caso Morel" . *In Suplemento Literário Minas Gerais* , 25/05/74.

--------- . - "O conto brasileiro atual". *In Suplemento Cultural* de *O Popular* , 23/10/77.

MARTINS, Wilson . - "A escada da glória" . *In Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* , 19/03/66.

-------- . - "O conto moderno" . *In Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* , 07/10/73.

MOURÃO, Rui . - "Cão sem coleira" . *In Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* , 14/06/69.

NUNES, Sebastião . - "O caso Morel e o caso literatura" . *In Suplemento Minas Gerais* , 01/09/73.

SANT'ANNA, Sérgio . - "A propósito de Lúcia McCartney" . *In Suplemento Literário do Minas Gerais* , dezembro de 1961.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO , Theodor W. "Posição do narrador no romance. contemporâneo". Col. *Os Pensadores*: São Paulo, Abril-cultural,1980.

ALENCAR, Heron. "José de Alencar e a ficção romântica". In *A literatura no Brasil* (Org.) Afrânio Coutinho.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Da teoria e prática do Conto*. Suplemento Literário Minas Gerais, 07/03/70.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAKTHIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. In O Discurso no Romance.

BOILEAU-NARCEJAC. *O Romance Policial*. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. A nova narrativa. In A Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

COUTINHO, Afrânio. *O Erotismo na Literatura*: *O Caso Rubem Fonseca*, in Encontros com a Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1979, vol.10.

CORTAZAR, Julio. "Situação do Romance". In *Valise do Cronópio.*

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. " Política e literatura: a ficção da realidade brasileira." In: *Anos 70.* Rio de Janeiro, Europa, 1980.

LUCAS, Fábio. *Fronteiras Imaginárias.* Rio de Janeiro: Cátedra, 1971.

MARETTI, Maria Lichtscheidl. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca.* Campinas, UNICAMP, 1986.

MARTINS, Wilson. *A Escada da Glória.* O Estado de São Paulo, 19.03.76.

MIRANDA, Iraildes Dantas. *A paródia da viagem rumo ao encontro da unidade em Confissões de Ralfo.*

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. "*Que pode a criatura, entre criaturas, senão fazer literatura* ?" In: *Revista de Letras.*, São Paulo, V. 31, 1991.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In *O livro do Seminário.* (Org.) Domício Proença Filho.

PEDROSA, Célia de Moraes Rego. *O Discurso Hiperrealista* (Rubem Fonseca e André Gide). Tese de Mestrado (mimeografada). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1997.

PÓLVORA, Hélio. *A Força da Ficção.* Rio De Janeiro: Vozes.

REIS, Carlos Eduardo dos. *O urbano nos contos de Rubem Fonseca.* São Paulo, PUC, 1996 (mimeo.).

ROBBE - GRILLET, Alain. *Por um novo romance.* Lisboa: Documentos.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In *Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Wendel. *Os três Reais da Ficção.*

SCHNAIRDERMAN, Bóris. Vozes de Barbárie, Vozes da cultura - uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In *Fonseca, Rubem. Contos Reunidos.* São Paulo: 1994.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: consagrado e proibido.* Col. Perfis do Rio. Rio de Janeiro : Relume Dumará.

SILVERMAN, Malcoln. *Moderna Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, v. 2.

SOUZA, Luana Soares de. O culto do Eu. In *A Literatura Confessional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, I997.

TODOROV, Tzvetan. "A tipologia do romance policial." In *Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VIDAL, Ariovaldo José. Roteiro para um narrador - uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo, USP, 1990.

