

O DETETIVE COMO LEITOR EM *O CASO MOREL*, DE RUBEM FONSECAMurilo Eduardo dos Reis¹Maria Célia de Moraes Leonel²

RESUMO: Em *O caso Morel*, Rubem Fonseca utiliza-se de aprimoradas técnicas narrativas para representar como o ex-policial Vilela, baseado na leitura de diferentes escritos, busca juntar evidências para solucionar um caso de assassinato. Com apoio em estudos sobre o romance policial e sobre elementos de técnica da narrativa, pretende-se demonstrar como a investigação de um crime é construída por meio de recursos estruturais e de linguagem, compondo um romance policial peculiar.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; romance policial; O caso Morel; composição narrativa.

ABSTRACT: In *O caso Morel*, Rubem Fonseca uses improved narrative techniques to represent how the former police officer Vilela, based on reading of different writings, seeks to collect evidence to solve a murder case. With support in studies about crime novel and narrative technique elements, it is intended to demonstrate how the investigation of a crime is constructed through structural resources and language, composing a peculiar crime story.

Key-words: Rubem Fonseca; crime novel; O caso Morel; narrative composition.

Antoine Compagnon (2010, p. 129) cita o historiador italiano Carlo Ginzburg, que compara o leitor ao detetive ou ao caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. O reconhecimento na ficção está ligado a informações fornecidas por pegadas ou marcas que permitem identificar a personagem ou restabelecer um acontecimento.

Procuramos mostrar, aqui, como, no romance *O caso Morel* (1995) de 1973, há a combinação de técnicas narrativas apuradas (que, em certos momentos, se aproximam do cinema) e a investigação criminal guiada pela leitura. O escritor e ex-policial Vilela exerce a função de leitor-detetive que, assim como o caçador citado por Compagnon, busca pontos de convergência entre textos (romance manuscrito, diário e relatórios policiais), com o intuito de juntar as peças que possam solucionar o misterioso assassinato de uma jovem no Rio de Janeiro.

¹ Doutorando (2019) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e bolsista CAPES.

² Livre-docente (1998) e professora titular (2007) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Antes de nos debruçarmos sobre os métodos de investigação de Vilela, faz-se necessária breve incursão pela história e pelo modo como ela é narrada.

1. Histórias encaixadas

Para uma narrativa ser caracterizada como policial, num entendimento comum, deve haver um crime misterioso cujo autor é desconhecido e uma personagem disposta a desvendar o enigma para encontrar o criminoso. Quanto a isso, o romance segue o que é considerado como policial, pois, em *O caso Morel* (1995), ao iniciar-se a história, o crime já fora cometido. Encontrado em uma praia pouco movimentada, o corpo da vítima apresentava marcas das agressões que a levaram à morte. O suposto assassino está preso. Ele é Paul Morel – pseudônimo artístico de Paulo Morais – artista plástico de vanguarda que mantinha relações íntimas com a vítima e, na prisão, toma a decisão de escrever um livro. Para isso, pede ajuda a Vilela, escritor e ex-policial, que havia aparecido anteriormente na obra de Rubem Fonseca como protagonista do conto “A coleira do cão” (1994), pertencente ao volume homônimo lançado em 1965.

No romance, há dois planos narrativos que correspondem a duas histórias. Eles se alternam, em dois tempos: o de Vilela, no presente, e o de Morel, no passado, considerando-se o livro que escreve sobre acontecimentos de sua vida. Saliente-se que, nos manuscritos de Morel, está o relato de fatos anteriores e posteriores ao registrado no diário da vítima, Joana, bloco menor que também é inserido no jogo de encaixes narrativos³.

Tais encaixes são descritos por Todorov (2013, p. 123) como histórias secundárias (as de Morel e de Joana) englobadas na primeira (a da investigação feita por Vilela). Eles seriam motivados pelo aparecimento de novas personagens. Porém, segundo o crítico (TODOROV, 2013, p. 124), esse não seria o único motivo do surgimento de encaixes. Eles servem, também, como argumentos que reforçam a história principal – no que diz respeito a *O caso Morel* (1995), eles validam as dúvidas de Vilela sobre conclusões tiradas numa primeira investigação.

³ Há ainda a reprodução dos laudos emitidos pela perícia.

No nível de Vilela, que é o da investigação criminal, a narrativa dá-se em terceira pessoa, conduzida por um narrador heterodiegético⁴ (GENETTE, [197-], p. 244) que, por meio de focalização onisciente sabe tudo o que se passa na mente das personagens. Os verbos estão na terceira pessoa e no presente, sugerindo a imagem cinematográfica que presentifica cada cena:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldades para entrar, mas com Matos as portas são abertas. Chegam à cela de Morel.

Cubículo pequeno. Cama estreita com cobertor cinzento. Mesa cheia de livros; rádio portátil; pia; latrina; mais livros empilhados no chão.

Morel é um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas fundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza, amassadas. Possivelmente dorme com aquela roupa. (FONSECA, 1995, p. 7).

No trecho citado, o narrador adota um estilo realista ao sumarizar os móveis que compõem o cenário, a mobília da cela e o aspecto do prisioneiro. É como se ele descrevesse uma fotografia centrada em Morel, vestido com roupas amassadas, enrugado, rodeado por livros.

Todavia, Vilela, em busca do verdadeiro culpado pela morte de Joana – nome utilizado por Morel para ocultar, na sua obra, a identidade de Heloísa Wiedecker – reflete a multiplicidade de eus que compõem a sua personalidade:

No carro, [Vilela] *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 meu carro, um ouve música, outro carrega um revólver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, *eu e mim*... Este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro... (FONSECA, 1995, p. 153; grifos nossos).

Nesse recorte, dentro da narrativa em terceira pessoa, temos a entrada abrupta da primeira pessoa e, sem a mediação do narrador, a personagem apresenta-se por si mesma. É o que Genette ([197-], p. 172) denomina “discurso imediato”, mais conhecido como monólogo interior. O que chama a atenção além do fato de, repentinamente, o discurso passar do

⁴ Narrador que não participa da história.

narrador à personagem, da terceira à primeira pessoa, é o teor desse discurso, não apenas subjetivo, mas também perscrutador da própria identidade.

As histórias de Morel e de Joana estão dentro da de Vilela porque o ex-policial as lê. É por meio delas, além dos laudos de exame pericial cadavérico e do local, que o crime é investigado. No livro que escreve – nível do passado –, Morel narra, em primeira pessoa, momentos de sua infância, peripécias sexuais, crises criativas e prêmios que recebeu por seu trabalho, no que poderia ser classificado como um relato de formação. O narrador autodiegético⁵ (GENETTE, [197-], p. 244) conta, em detalhes, o vínculo que manteve com Joana, a vítima, que poderia ser determinante para a tentativa do esclarecimento dos fatos. Chama a atenção a relação sadomasoquista vivida por eles, que pode ser vista no excerto que segue. Nele, Morel relata que, diante de pedidos da parceira para que ele a agrida durante o ato sexual, ele parece sentir prazer com um tipo de sadismo que, até então, desconhecia:

“Como é que você vai me bater com o chicote? Aqui deitada? Ou eu saio correndo e você corre atrás de mim até me encurralar num canto e então me bate, bate, bate!...”

“Não sei, como você quiser”, consegui dizer.

“Bate com a mão mesmo”, Joana pediu.

Apoiado na mão direita, dei um tapa com a esquerda no rosto de Joana. Joana fechou os olhos, o rosto crispado, não emitiu um som sequer. Dei outro tapa, agora com a mão direita, com mais força. “Bata, bate!”

Bati com violência. Joana deu um gemido lancinante. Continuei batendo, sem parar.

“Me chama de puta...”

“Sua puta!”

“Mais, mais!...”

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 um abismo fundo, vinha o orgasmo, uma pressão acumulada explodindo. (FONSECA, 1995, 16-17).

Intercalando discurso indireto em primeira pessoa e reprodução de diálogo em discurso direto, o narrador representa o modo como a agressividade e a intensidade do relacionamento sexual são aumentados. A alternância de vozes dá a noção do gradativo acréscimo de golpes desferidos contra Joana, além do prazer que ambos sentem ao

⁵ Narrador que conta a própria história.

experimentalizar a violência, representado também pelo fato de beberem o suor que escorria. Essa sequência vertiginosa encontra o ápice no orgasmo catártico descrito pelo narrador.

Tendo lido os originais de Paul Morel, Vilela compara-os a elementos resultantes de sua investigação e interroga o escritor – o narrador tem o mesmo nome do autor e há referência a pessoas que poderiam existir no plano da investigação:

“Aquele orgasmo apoteótico encerra o capítulo como se fosse o final de uma opereta.”

“Como é que você acha que um sujeito com medo de ficar impotente tem orgasmo?”

“Eu esqueci a conversa do Paul Morel com Joana. O personagem, Paul Morel, é você mesmo? Não existe, na realidade, nenhum industrial Miguel Serpa, nem agência Andrade & Leitão. Eu verifiquei”, diz Vilela.

Morel não responde.

“Por que você usa seu nome?”

“Isso tem importância?”

“Não.”

“Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é minha vida, e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor.” (FONSECA, 1995, p. 18).

O ex-policia! age como o leitor sobre o qual fala Lejeune (2014, p. 29). Segundo ele, há a possibilidade de o leitor de determinada obra literária ter motivos para supor que a história protagonizada pela personagem seja a mesma vivida pelo autor. Tais suspeitas podem dar-se “seja por comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela leitura da narrativa que não parece ser ficção [...]”. Sendo assim, se o livro de Morel fosse classificado abertamente como romance, ele entraria, de acordo com as proposições do crítico francês, na categoria de autobiográfico.

Ademais, relação entre as três histórias – de Vilela, Morel e Joana – é peculiar ao procedimento denominado como *mise en abyme* – narrativa em abismo. Nesse tipo de texto ocorre uma operação peculiar de intertextualidade. Lucien Dällenbach (1979, p. 53-54), utilizando André Gide como referência, define o conceito como um desdobramento especular à escala das personagens em que uma se vê refletida na outra, o que ocorre com Vilela, já que ele enxerga características suas na figura de Morel.

De acordo com o autor (DÄLLENBACH, 1979, p. 54), para ser enquadrada ao conceito de *mise en abyme*, a narrativa deverá conter duas determinações mínimas: em

primeiro lugar, uma capacidade reflexiva, cujo funcionamento dá-se em dois níveis: o da narrativa, no qual continua a significar como qualquer outro significado, e o da reflexão, nível que intervém como metassignificação, permitindo que a história seja tomada analogicamente como tema; em segundo, um caráter diegético⁶ ou metadieético⁷. Sendo assim, nada impede que a *mise en abyme* seja considerado como uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual. Condensando ou citando a matéria de uma narrativa, a narrativa em abismo refere-se a outro enunciado, constituindo, assim, a marca do código metalinguístico. Dällenbach (1979, p. 54) ainda assinala que, como parte da ficção que resume, torna-se ferramenta de um regresso e origina uma repetição interna. A função narrativa da *mise en abyme* é dotar a obra de uma estrutura forte que lhe garanta melhor significação, fazendo com que ela dialogue consigo mesma, munindo-se de um aparelho de autointerpretação.

Nesse sentido, Vilela utiliza-se da leitura dos originais de Morel e do diário de Heloísa/Joana (nível da reflexão) para conduzir a investigação (nível da diegese na primeira história ou principal). Assim, estabelece-se relação de dependência dos textos localizados no nível metadieético (originais e diário) para com o situado no plano diegético (história da investigação).

Retomando o conceito de encaixe elaborado por Todorov (2013, p. 124), essa relação de dependência coincide com a forma sintática das orações subordinadas, à qual a linguística moderna dá o nome, coincidentemente, de *encaixe*. Assim, as histórias contadas por Morel e Joana são subordinadas à narrativa principal, que é a protagonizada por Vilela.

No sexto capítulo, em conversa com o ex-policial, Morel revela que os fatos realmente são autobiográficos ao mencionar sua ex-mulher: “Reparou como falo pouco de Cristina? Tenho aqui mais algumas páginas sobre ela, e essa mulher foi casada comigo dez anos.” (FONSECA, 1995, p. 40). Ele também dá a Vilela, nesse capítulo, uma pista para o desenlace da sua história: os jornais. Porém, o principal elemento da trama não foi publicado nos tabloides. O ex-policial percebe, então, que deverá olhar para a narrativa como quando se olha para uma fotografia: a imagem imóvel e isolada, que invoca algo que não é mostrado.

⁶ É o próprio conteúdo narrativo (GENETTE, [197-], p. 228).

⁷ Trata-se da enunciação de um relato a partir do nível intradieético, isto é, uma personagem da história é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira (GENETTE, [197-], p. 226-227).

Em seus manuscritos, Morel revela o desejo de viver em uma casa com muitas mulheres. Para satisfazê-lo, mesmo amando-o (ou, talvez, justamente por esse motivo), Joana aceita fazer a sua vontade. As outras convidadas a integrar o que ele chama de família são Carmem, Ismênia e, como eventual agregada, Elisa Gonçalves. Passadas muitas semanas, Joana chega à conclusão de que a “vida em família” fez com que Morel perdesse a sensibilidade e a inquietação do artista de vanguarda. Passeando em um fim de tarde, chegam a uma praia afastada. Ela o provoca até conseguir que ele a agrida. O narrador descreve a cena de maneira elíptica, como se as lembranças fossem constituídas de imagens turvas, ou como se o anel de focalização da lente de sua câmera não houvesse sido ajustado. Tal procedimento dá ideia da embriaguez de Morel naquele momento, já que, tanto ele quanto Joana tinham bebido muito:

Passamos a tarde bebendo em silêncio. Depois saímos e Joana deitou na areia. Ficamos olhando o pôr-do-sol. Depois espanquei Joana a pontapés, como se fosse uma lata vazia.

“Viu o que você me fez fazer?”

Ela não respondeu.

“Tenho horror da sua crueldade”, eu disse, quase chorando.

Joana abriu os olhos e fitou o céu, tranquilamente. Sua boca estava manchada de sangue, mas ela não parecia sentir dor. (FONSECA, 1995, p. 100).

Vemos a habilidade fotográfica do narrador em primeira pessoa que, utilizando-se de poucas palavras, capta uma última imagem, como se construísse um quadro: uma mulher que, após ser espancada, olha placidamente para o céu de um fim de tarde litorâneo. O sangue que escorre de sua boca contrasta com a expressão tranquila de quem não aparenta estar sentindo dor.

A repugnância que Morel diz ter da crueldade de Joana certamente vem do horror que ele tem da própria ferocidade. O comportamento da parceira, que expressa tendências masoquistas, faz com que seu pior lado – o do sadismo e da violência – venha à tona.

Alguns dias depois, escreve o artista plástico, chega a notícia de que Joana fora encontrada morta em uma praia. Em segredo, ela escrevia um diário em que as violentas relações sexuais do casal eram descritas com detalhes. O caderno é enviado à polícia por um

delator anônimo. O artista, por estar em todos os momentos ali relatados, é detido e considerado culpado pelo assassinato da parceira.

Nesse diário – referido por Morel em seus escritos, em que ele menciona que Joana escrevia num caderno –, a autora dá versões diferentes e mais viscerais das mesmas situações descritas pelo artista em seu livro. Em outras palavras, outro ponto de vista sobre um mesmo acontecimento dado por um diário dentro de um possível livro, em abismo. O narrador da história principal cede a palavra a Joana – assim como faz, também, nos momentos em que Morel narra sua história.

Entre as três histórias, há diferença nos discursos dos narradores não apenas pela diferença de pessoa verbal, mas também de linguagem. Tal característica distingue o livro em pauta do romance *Crônica da casa assassinada* (2015), de Lúcio Cardoso, em que há muitas vozes, mas a variação discursiva é pequena.

Veja-se um excerto do diário:

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 meu rosto, apanhou uma garrafa em cima da pia, eu coloquei as mãos para a frente, a pancada atingiu 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 desertou Paul. Meu bem, ele disse carinhosamente... (FONSECA, 1995, p. 105).

Anteriormente, vimos um recorte do manuscrito de Morel em que, como é comum em relatos ficcionais ou não, o narrador alterna discurso direto com narração em primeira pessoa para revelar a violência que crescia entre eles de maneira gradual até o momento do orgasmo do protagonista. No trecho ora em destaque, que é o do diário, Joana dá voz ao parceiro, para representar uma situação repleta de taras. O desenvolvimento do episódio, também narrado em primeira pessoa, ocorre como se fosse a técnica cinematográfica chamada de plano-sequência: a câmera da narradora acompanha, sem cortes, por trás das personagens, a correria protagonizada por elas pelos corredores da casa, do quarto até a cozinha, onde Morel fratura o braço de Joana com uma garrafa de vinho. No cinema, diretores como Cary Fukunaga são exímios executores desse procedimento – como podemos conferir em cenas da primeira temporada da série televisiva também centrada em investigações criminais *True detective*

(2014). A intenção, ao utilizar-se essa técnica, é fazer com que o espectador tenha a sensação de estar mais próximo daquilo que é vivido pela personagem. Da mesma maneira, Rubem Fonseca busca imergir seu leitor na situação representada por Morel e Joana.

2. A leitura como método de investigação

Como destacamos, Antoine Compagnon (2010) cita Carlo Ginzburg, para quem o leitor se assemelha ao caçador que analisa as pegadas do animal para recriar a sua trajetória. Em “Assassinatos na Rua Morgue” (2009), Dupin, o conhecido detetive de Edgar Allan Poe, exerce essa função pela leitura das notícias de jornal, seguindo as marcas dos textos até chegar ao verdadeiro assassino.

Apesar de já ter sido delegado de polícia, Vilela não atua mais como investigador e tem como ocupação a de escritor. Assim como Dupin, decide, de maneira autônoma, decifrar o enigma do assassinato de Joana. Embora todos os indícios apontem o artista como culpado, Vilela, reproduzindo o comportamento de seus precursores, não se deixa levar pelas aparências e remonta os fatos a partir da narrativa autobiográfica de Morel. Para ele, não há provas de que o acusado seja homicida, mesmo com o diário de Joana anexado aos autos da investigação e os escritos de Morel pareçam evidência cabal. Em sua opinião, Paulo Morais foi preso pelo estapafúrdio motivo de ser artista. Veja-se o diálogo entre Vilela e Matos, policial e amigo de Vilela, que efetuou a prisão e comanda as investigações:

“A prisão preventiva já foi decretada. Meu pedido foi conciso. Bastava juntar a cópia do diário.”

“É evidente que o juiz tinha que decretar”, diz Vilela. “Morel é artista e assim, o que faz dele, no mínimo, uma ameaça. Aposto que a fiança dele foi negada com base no parágrafo quatro do artigo trezentos e vinte e três – a incaucionabilidade dos vagabundos.” (FONSECA, 1995, p. 108).

Ao ler os originais de Morel, Matos detecta o espelhamento que há entre detetive e encarcerado e nota que o estilo de escrita de Vilela e Morel é extremamente parecido – reflexão, como vimos anteriormente, citada por Dällenbach (1979, p. 53-54) como importante elemento de caracterização da *mise en abyme*. Compara, também, fatos que ocorreram no plano da investigação (nível diegético) com o que o encarcerado escreve (nível metadieético)

e chega à conclusão de que Joana seria a representação de Heloísa Wiedecker, a mulher que fora encontrada sem vida na praia:

“Li a coisa de Morais”, continua Matos, “o sujeito te imita, pensei que estava lendo o teu último livro, igualzinho. Joana é Heloísa. Você acha que as outras mulheres existem? Várias ocorrências do livro são verídicas, ele ganhou mesmo um prêmio na Bienal, se separou da primeira mulher... No interrogatório na polícia, Morais declarou que vivia sozinho com Heloísa na casa de Santa Teresa. Estava mentindo? Não sei... Tenho que investigar isso.” (FONSECA, 1995, p. 111).

Como Vilela, Matos busca encontrar pontos de convergência entre a narrativa de Morel e o que foi levantado na investigação. Ambos seguem os rastros das personagens representadas no manuscrito e de suas possíveis identidades, considerando a possibilidade de que suas páginas sejam baseadas em fatos reais.

As outras mulheres representadas no livro às quais Matos se refere são, como foi dito, Carmem, Ismênia e Elisa Gonçalves – que, no nível da investigação (diegético), são Lilian, Aracy e Marta, respectivamente. O ex-policial, como o caçador de Ginzburg (COMPAGNON, 2010, p. 129), vai atrás delas e começa a examinar as marcas deixadas pela caça: compara as memórias de Morel com as das mulheres que viveram com ele e busca indícios que confirmem comportamentos agressivos.

Ao ler o texto escrito por Paulo Morais/Morel, Vilela e Matos procuram as outras mulheres que, com nomes trocados, teriam vivido com ele e Heloísa. Ciente da identidade de duas delas, Vilela busca seus depoimentos, com a finalidade de encontrar indícios que confirmem os fatos narrados pelo encarcerado em seu livro e, conseqüentemente, a sua culpabilidade ou a sua inocência.

Vilela inicia as investigações pelas lembranças que poderiam ser compartilhadas pelos quatro elementos do grupo. Assim, compara o relato de Morel (contido nos originais) com os das mulheres que com ele conviveram, incluindo o de Joana. Para isso, colhe o depoimento de Lilian/Carmem:

“Heloísa era uma pessoa muito doida. Ou estava alegre ou muito triste, toda esculhambada ou na maior elegância, muito gentil ou muito grosseira, com ela não havia meio-termo. Acho que ela não gostava da gente”.

[...]

“Que brincadeiras vocês faziam?”

“Brincávamos de teatrinho, cada um inventava uma história em que todos tinham que representar, era muito engraçado. Fazíamos filmes. Era bacana.”
“Morel participava?”
“As ideias eram dele.”
“E Heloísa?”
“Às vezes ela brincava. Ela gostava mais de fazer cinema e de cantar, sabia todas as músicas, tinha uma voz muito bonita. Tocava violão muito bem. Nós viveríamos muito felizes, se a Heloísa não fosse tão ciumenta. Passávamos filmes, daqueles bem... sabe como é...”
“Ela gostava muito de Morel?”, pergunta Vilela.
“Todas nós gostávamos muito de Morel. Eu estava apaixonada por ele.”
(FONSECA, 1995, p. 123).

O ex-policia! utiliza o mesmo procedimento com Aracy/Ismênia, pintora que conheceu Paul Morel ainda menino. Apesar de ter presenciado grande parte dos momentos citados por Lilian, ela tem uma opinião diferente a respeito de Heloísa/Joana:

“A senhora morou na casa dele quando era um jovem estudante. Como foi isso?”
“Acho melhor o senhor se sentar.” Aracy cai numa cadeira com um suspiro.
“Como foi? Eu vim do norte e aluguei um quarto na casa da mãe dele. Paul era um garoto inexpressivo que me seguia dentro da casa, como um cachorrinho. Morei lá, mais ou menos um ano, e quando o reencontrei, anos mais tarde, não o reconheci.”
“Por quê?”
“Ele estava mudado, não era mais um rapazinho tímido... era um homem cínico e amargo. Mudara o nome.”
“A senhora acha que ele seria capaz de matar Heloísa?”
“É chato ter que dizer isso, mas acho que sim.”
“E Heloísa? Que tipo de pessoa ela era?”
“Uma moça mimada, rica. Logo que a conheci, Heloísa me disse: ‘É preferível ser comida pelo lobo do que passar a vida dentro da casa de tijolos, como o porquinho prudente’.”
“Foi a senhora quem enviou o diário de Heloísa para a polícia?”
“Que diário? Nem sei do que se trata.”
Vilela sabe que Aracy está mentindo. (FONSECA, 1995, p. 124-125).

Ao mesmo tempo, como dito, Vilela utiliza o diário como se fosse a própria Heloísa/Joana que estivesse dando o seu testemunho a respeito de sua relação com Morel. Nas páginas escritas por Heloísa, são narradas situações vividas apenas pelos dois.

Apesar de Heloísa/Joana potencializar o sadismo do parceiro nesses momentos, o artista mostrava-se cortês no convívio social. Para decifrar as incongruências, Vilela, da mesma maneira que Dupin, analisa os depoimentos das testemunhas, os escritos da vítima e o

livro do prisioneiro. Depois desse trabalho de leitura, o detetive fonsequiano chega, ao ler o laudo de Exame Local, a mais dois suspeitos – o casal Creuza e Félix, moradores de um barraco situado próximo ao local onde o corpo de Heloísa/Joana foi encontrado – o que coloca dúvidas em um caso até então pautado por determinadas direções.

Desprovido da astúcia intelectual de Dupin, Vilela utiliza-se da força para extrair a verdade. Munido de seu *Colt Cobra 38*, tenta ouvir a fôrceps uma confissão do casal. Calejado pela rotina violenta imposta à sua profissão, coage dois indivíduos que vivem na linha da miséria com a dureza impiedosa herdada dos norte-americanos Sam Spade e Philip Marlowe:

Vilela tira o revólver da cintura. Olha a mulher e recita, didático:
“Trinta e oito carga dupla, do tamanho de um Smith especial, mas apenas a metade do peso, uma liga de antimônio e outro metal, mas o que sai daqui, do cano, mata com a mesma rapidez, tem o mesmo veneno, por isso o seu nome é Cobra... Criatividade dos homens do marketing... Se encostar na carne de alguém, na barriga, assim, abre um rombo chamado buraco de mina... A metáfora dos que lidam com a morte é sempre muito seca... As bordas do ferimento ficam chamuscadas, negras... A mina inspiradora deve ter sido a de carvão... Você me pergunta por que o senhor me ameaça com essa arma... Eu respondo, porque você mentiu para mim... Por que você mentiu para mim?” (FONSECA, 1995, p. 153).

Sendo escritor e ex-policia, Vilela domina a arte de utilizar as palavras certas para causar medo em seus interlocutores. Ao descrever o estrago causado pelo disparo do *Colt Cobra*, elabora uma narrativa que poderia ser considerada de arrepiar os cabelos, como as concebidas pelos autores de *thrillers*. Com isso, consegue amedrontar Creuza e José ao impor-lhes a possibilidade de terem a carne incinerada por um projétil.

Além disso, dissertando sobre as especificações técnicas da arma, o detetive apresenta característica recorrente na obra de Rubem Fonseca: citações enciclopédicas. Esse mesmo procedimento é realizado, por exemplo, em *A grande arte* (1990), oportunidade em que o autor demonstra ter feito vasta pesquisa a respeito de facas. O recorte acima aproxima a arte literária de Rubem Fonseca da cinematográfica do filme *Nascido para matar* (2009), de Stanley Kubrick. Lançado em 1987, o longa-metragem apresenta uma cena em que a personagem Leonard "Gomer Pyle" Lawrence (interpretado por Vincent D'Onofrio), tomado por uma espécie de transe, descreve cada aspecto mecânico do fuzil que tem nas mãos, bem

como a composição metálica de seus projéteis (o título original do filme é *Full metal jacket*, que, se traduzido livremente, seria “totalmente revestido de metal”). Depois de recitar as características da arma, Lawrence aponta-a para a própria cabeça e efetua o disparo fatal.

Outro ponto a ser destacado é o momento em que Vilela justifica seu método de repressão. Em uma investigação que apresenta somente incertezas, ao detectar uma mentira, ao invés de prová-la (como faria Dupin), ele resolve extrair a verdade pela repressão do mais fraco.

De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 50), Agatha Christie sentiu que deveria humanizar as personagens, pois, em um romance de enigma, há personagens que são negligenciadas: os suspeitos. Na opinião da escritora, via-se que estavam lá para dar mais consistência à narrativa, mas deveria ser-lhes dada muito mais importância para que fossem mais do que indivíduos sem álibi. Assim, pode-se dizer que, em *O caso Morel* (1995), há certa atenção aos suspeitos.

Vilela descobre que José – tendo Creuza como cúmplice –, com medo da polícia, forjou a própria morte e assumiu a identidade de Félix, com a justificativa de ter sofrido muito sob a custódia dos policiais quando detido por furto. José/Félix, ao ser procurado por detetives para mais esclarecimentos, entra em pânico e foge pelos corredores do hotel onde trabalhava como faxineiro. A pergunta é: temia passar novamente por apuros na prisão ou teve a certeza de ter sido descoberto como participante direto da morte de Heloísa? Impossível saber, pois, encurralado em um quarto, pula pela janela. E, apesar de Creuza garantir que encontraram o corpo sem vida, o anel de Heloísa – com a inscrição “Paul ama Heloísa” – é achado junto ao cadáver de José.

3. O detetive como leitor crítico da sociedade, sua relação com o romance policial e com o seu duplo

O detetive de Rubem Fonseca também possui um olhar crítico com relação aos desníveis sociais que o cercam, característica herdada dos detetives do romance policial estadunidense. Dentro do pequeno cômodo habitado por Creuza e José/Félix, Vilela analisa a situação de miséria em que vivem o homem e a mulher:

Uma mulher magra, feia, os cabelos presos por um elástico, os dentes cariados. Um homem que mal consegue falar e talvez nem mesmo saiba usar a força dos seus braços. Duas pessoas habituadas a temer. O medo dos dois enche Vilela de repugnância. (FONSECA, 1995, p. 119)

No jogo de espelhamento das personagens produzido pela *mise en abyme*, Morel, assim como Vilela, detém a mesma visão crítica a respeito da sociedade. Com acidez e ironia (traços também peculiares dos detetives durões em romances policiais), o artista de vanguarda disserta sobre racismo, machismo e injustiça social, o que dá à narrativa de Rubem Fonseca um aspecto que vai muito além da baliza do tipo de literatura de entretenimento:

“A maioria dos homens na nossa classe social [...] inicia a vida sexual comendo putas ou empregadinhas domésticas, meninas importadas do Norte ou trazidas das favelas, a maioria mulatinhas que o garoto da casa fode com desprezo [...]” “O menino cresce achando que o ato sexual é uma subterrânea experiência indigna, e que as mulheres *que se submetem* não podem jamais ser respeitadas; [...]. O grande mito brasileiro da mulata como deusa sexual deriva dessa contingência cultural. A mulata é suficientemente preta para parecer inferior às mulheres da família do macho branco, permitindo-lhe refazer as desejáveis condições da primeira experiência sexual, sem qualquer ansiedade. Não há nada como uma mulata para uma boa sacanagem, é uma frase padrão em todo o país.” (FONSECA, 1995, p. 96)

Esse olhar crítico aponta também para outros problemas. Morel opera a sua câmera e focaliza tensões invisíveis. Capturado pela polícia, detecta o sadismo, que conhecia bem, no âmago do torturador, que canaliza o sentimento de prazer na violência ao desferir golpes contra o prisioneiro. O policial encobre tal motivo da sessão de tortura por caber-lhe fazer o preso sofrer pelo (suposto) assassinato de Joana: “Eu era a pessoa ideal para ele exercer o seu sadismo, sem risco de sentimentos de culpa ou reprovação social.” (FONSECA, 1990, p. 106).

Morel também descreve ambientes repletos de iguarias, objetos, comportamentos e tipos sociais peculiares aos salões da alta sociedade carioca. Como se tivesse uma câmera na mão, ele representa esses espaços com pequenos recortes, imagens que formam um grande mosaico:

Era impressionante o número de pessoas que fazia perguntas sem querer resposta. Era comovente a voracidade deles comendo caviar grátis.

Toalhas de linho, louça importada, copos de cristal. As mulheres eram trabalhadas por especialista (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. (FONSECA, 1995, p. 94).

De acordo com Osman Lins (1976, p. 80), quando o narrador é a personagem, ele compõe a ambientação franca, que seria a descrição do ambiente a partir de sua observação. Vilela, por sua vez, lê a ambientação descrita por Morel e rememora os tempos de policial. Os lugares por onde andava são totalmente diferentes dos descritos pelo artista. Trata-se dos espaços privilegiados por Rubem Fonseca em sua produção nas décadas de 1960 e 1970, época em que poucos conheciam uma favela.

Em sua primeira aparição como protagonista, no conto “A coleira do cão” (1994), de 1965, o então policial sobe o morro para investigar um crime possivelmente ligado à máfia do jogo do bicho:

O carro não pôde subir até ao alto do morro, onde havia uma clareira. Vilela saltou, acompanhado de Washington e Casemiro. Havia chovido na véspera; o caminho enlameado sujava o sapato dos três. De cima, imóveis, umas seis pessoas observavam a aproximação dos que subiam; mas quando eles chegaram, viraram o rosto ou olharam para o chão. Vilela chegou perto do corpo caído. Na testa negra havia um orifício avermelhado; a parte de trás da cabeça tinha desaparecido, em seu lugar havia um buraco onde se viam restos de miolos, lascas de ossos misturados com cabelos, coágulos de sangue escuro cheios de mucosas. Sangue empapava a camisa, no peito e nas costas. (FONSECA, 1994, p. 167).

Já em *O caso Morel* (1995), Vilela relembra, com certa amargura, as noites em que percorreu aterros sanitários com a intenção de arrancar confissões de prisioneiros:

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 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. (FONSECA, 1995, p. 116).

As casas de campo burguesas representadas por Agatha Christie não caberiam no universo de Rubem Fonseca. A cidade, com suas diferentes arquiteturas sociais e humanas, apresenta-se como versão distópica das tranquilas casas de campo inglesas.

O fato de Vilela apresentar novas evidências e colocar em xeque a investigação da polícia, de um lado, dá continuidade à tradição do detetive que prova ser melhor do que a instituição responsável por solucionar crimes. Edgar Allan Poe (2008, p. 57), pela voz de Dupin em “A carta roubada”, já destacava a limitação das habilidades da polícia parisiense. De outro lado, Vilela critica os policiais – as sessões de tortura às quais Morel é submetido provam isso – que veem o acusado apenas como um pervertido que merece uma lição e que abusam de sua posição. Além disso, eles não possuem o poder de observação de Vilela que, escritor e ex-policial, leitor de literatura, conseqüentemente, é acostumado a procurar significados ocultos nos sinais.

O ex-policial é herdeiro também das características antissociais de Holmes, Poirot e companhia. Já em “A coleira do cão” (1994), ele é visto pelos colegas de trabalho como excêntrico, pois carrega um pequeno livro no bolso, o qual, invariavelmente, lê com muita atenção. Em *O caso Morel* (1995), com a carreira de escritor consolidada e exonerado de sua antiga função, vindo de um casamento fracassado, apresenta a mesma incapacidade sentimental dos precursores.

Diferentemente dos heróis do romance policial clássico – como Dupin e Sherlock Holmes – e mais próximo dos calejados detetives particulares – como Sam Spade e Philip Marlowe –, Vilela não pertence à alta sociedade carioca. Como no procedimento de caracterização de personagens destacado por Antonio Candido (2014), em que o escritor simplifica os traços da personagem e opta por elementos significativos que a marquem para a identificação do leitor, Rubem Fonseca descreve apenas a capacidade analítica e o olhar crítico com relação à sua própria existência. Tais características Boileau e Narcejac (1991, p. 61) chamam de “colocar um olhar cansado sobre as coisas”. Além disso, o gosto pela leitura do protagonista colabora para que esses traços ganhem contornos mais fortes.

Ao contrário dos romances policiais clássicos, em *O caso Morel* (1995), não há unidade de tempo, lugar e ação. A morte de Heloísa/Joana aconteceu em uma praia, mas a

narrativa desenvolve-se em localizações variadas – as mudanças de cenário estão ligadas sobretudo a avanços e a retrocessos temporais.

Diferentemente dos romances protagonizados por Poirot, a linha temporal é longa – as buscas de Vilela ocorrem nos intervalos semanais dos encontros com Morel. O homicídio, aqui, não é o centro da ação, que se divide nas questões envolvendo o espelhamento entre escritor e artista, a duplicidade de identidades e o lado imoral dos protagonistas.

Pouillon (1974, p. 27) menciona o leitor que, no plano do romance, transpõe o próprio sentimento para aquilo que imagina que o herói está sentindo. Tal sensação faz com que a personagem exista para aquele que lê. Assim, Vilela enxerga em Morel traços que vê em si mesmo, sendo o sadismo e a propensão à violência os mais profundos deles. O problema é que, na história de Vilela, Morel é Moraes, uma pessoa real, acusada de um crime cuja ocorrência seria resultado do masoquismo de Heloísa/Joana completado pelo sadismo do parceiro, o que confunde a visão do detetive e o impede de chegar à verdade:

Vilela se acha parecido com Morel – a mesma vida marcada pela pobreza, a solidão, a repugnância pela violência. O sadismo de Morel perturba Vilela. Ele sente o mesmo impulso vital para a violência, não uma selvagem manifestação de atavismo, mas o desejo maduro e lúcido, que permitia a Morel a consciência da própria crueldade. (FONSECA, 1995, p. 125).

Segundo análise de Figueiredo (2003, p. 110), há muitas duplas que se estendem em múltiplas versões do próprio criador nos textos fONSEQUIANOS. Morel e Vilela, em *O caso Morel* (1995), Ivan Canabrava e Gustavo Flávio, no romance *Bufo & Spallanzani* (1991), Landers e Winner, no conto “Romance negro” (1994), todos constituem as duas almas que até parecem habitar o mesmo corpo, como se vê no diálogo seguinte:

Estamos na mesma cela e nos contemplamos em silêncio.
“Você não sabia como iniciar seu livro. Saberria como terminar?”
“Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita. A story told by a fool...”
“É a biografia? Saberria como terminar?”
“Talvez abrir uma porta.” Vemos a grade de ferro e sabemos que não é aquela.
Estamos de pé.
Estamos muito cansados. Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também sente. Lógico.
Portanto o nosso fim também é o mesmo. (FONSECA, 1995, p. 165).

Considerações finais

Segundo Tânia Pellegrini (1999, p. 93), apesar das semelhanças com autores de romances policiais, Rubem Fonseca é mais sofisticado no tratamento das razões do crime, o que torna possível questionar tal rótulo em suas obras.

Além disso, em *O caso Morel* (1995), essa sofisticação se estende ao modo como o romance é estruturado. Tem-se a história principal (investigação), na qual se encaixa outra história, a dos manuscritos de Morel e nela, a história de Heloísa/Joana e seu diário. Acompanhamos essas narrativas secundárias pelos olhos de Vilela, ex-policial que conduz a investigação. Ao contrário de romances de enigma como os escritos por Arthur Conan Doyle, nos quais o detetive está sempre à frente do leitor, lemos os originais de Morel e o diário de Heloísa/Joana pelos olhos de Vilela.

Outro ponto que difere o primeiro romance de Rubem Fonseca dos contos protagonizados por Dupin são os motivos que levam o protagonista a embarcar numa complexa investigação criminal. O detetive criado por Edgar Allan Poe o faz por distração, em oportunidades que encontra para exercitar seu intelecto. Já a personagem fonssequiana, ao ver-se espelhada no artista acusado de assassinato, busca explorar a própria identidade. Nisso, Vilela difere até mesmo dos detetives particulares do romance policial estadunidense, que têm as investigações como ganha-pão.

Imbricada à investigação do crime, conforme vimos, está a crítica social exercida tanto por Vilela quanto por Morel, atribuindo à obra função que, num tipo de literatura considerada apenas para entretenimento como a policial, não é recorrente. Além disso, essa característica não alienante dada às duas personagens reforça o jogo de espelhamento peculiar à *mise en abyme*.

Ademais, *O caso Morel* (1995) não segue a linha de narrativas motivadas pela razão e pela lógica, elementos peculiares aos contos de Edgar Allan Poe. A utilização de variados recursos técnicos (tipos de narrador, planos narrativos e tempos verbais alternantes) faz do primeiro romance de Fonseca não só uma aprimorada história detetivesca, mas também obra que reflete sobre o processo de leitura e interpretação do texto literário, suscitando dúvidas a respeito do que é ficção ou realidade.

A complexidade desse procedimento, o modo como o romance é estruturado, a investigação inconclusiva e o espelhamento entre as personagens principais contribuem para que seja visitado outras vezes por seu leitor – ao contrário da maioria dos romances policiais que, após a primeira leitura e a resolução do enigma, são colocados de lado.

Referências

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien, Intertexto e autotexto. In: *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, trad. Clara Crabbé Rocha, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

NASCIDO para matar. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick; Jan Harlan; Philip Hobbs. Intérpretes: Matthew Modine; Adam Baldwin; Vincent D'Onofrio; Lee Erme; Dorian Harewood; Arliss Howard; Kevyn Major Howard; Ed O'Ross. Música: Vivian Kubrick. Manaus: Warner Home Video, 2009. 1 DVD (116 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias*. Trad. Wiliam Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RICOEUR, Paul. Os jogos com o tempo. In: _____. *Tempo e narrativa*. Trad. Márcia Valéria Martinez Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 103-172.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TRUE detective. Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Steve Golin; Richard Brown; Matthew McConaughey; Woody Harrelson; Scott Stephens; Cary Joji Fukunaga; Nic Pizzolato. Intérpretes: Woody Harrelson; Matthew McConaughey; Michelle Monaghan; Michael Potts; Tory Kittles. Música: T Bone Burnett. Manaus: Warner Home Video, 2014. 3 DVD (456 min.), son.,