

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Carine Maria Angst

**FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NO ROMANCE
“O CASO MOREL”, DE RUBEM FONSECA**

Santa Maria, RS
2022

Carine Maria Angst

**FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NO ROMANCE
“O CASO MOREL”, DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

Orientador: Prof. Dr. Dionei Mathias.

Santa Maria, RS
2022

Angst, Carine Maria
FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NO ROMANCE "O CASO MOREL", DE
RUBEM FONSECA / Carine Maria Angst.- 2022.
142 p. : 30 cm

Orientador: Dionei Mathias
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2022

1. Romance 2. Rubem Fonseca 3. Identidade 4.
Fragmentação 5. Pós-modernidade I. Mathias, Dionei II.
Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, CARINE MARIA ANGST, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Carine Maria Angst

**FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NO ROMANCE
“O CASO MOREL”, DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

Aprovada em 20 de julho de 2022:

Dionei Mathias, Dr. UFSM
(Presidente/ Orientador)
(por videoconferência)

Lizandro Carlos Calegari, Dr. (UFSM)
(por videoconferência)

Pablo Lemos Berned, Dr. (UFFS)
(por videoconferência)

Santa Maria, RS
2022

NUP: 23081.086629/2022-03 **Prioridade:** Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

18/08/2022 14:18:57

DIONEI MATHIAS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)
08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE

18/08/2022 14:52:35

LIZANDRO CARLOS CALEGARI (PROFESSOR ENSINO BÁSICO, TÉCNICO E TECNOLÓGICO)
26.04.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE ENSINO - DE-POLI

22/08/2022 15:26:03

PABLO LEMOS BERNED (Pessoa Física)
Usuário Externo (828.***.***-**) 1960

Código Verificador: 1737183

Código CRC: 7aa3918b

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos, amigos, esposo por todo apoio e compreensão.

Ao meu orientador, Dionei Mathias, por toda a disponibilidade, orientações e por dividir seus conhecimentos comigo.

Ao professor Lizando Calegari e Pablo Lemos Berned, por terem aceitado compor a banca de qualificação e de defesa.

Aos professores e professoras da área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, pelas contribuições na formação acadêmica que me permitiram ampliar meus conhecimentos em literatura.

A todos aqueles que direta ou indiretamente estiveram envolvidos neste processo: professores; funcionários da seção de pós-graduação e da biblioteca; professores do programa de pós-graduação; colegas de graduação, das disciplinas da pós-graduação que, com suas contribuições durante as aulas, muito me ajudaram, ainda que não saibam disso.

Obrigada a todos pela compreensão quanto à ausência e pelo incentivo.

RESUMO

FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NO ROMANCE “O CASO MOREL”, DE RUBEM FONSECA

AUTORA: Carine Maria Angst
ORIENTADOR: Prof. Dr. Dionei Mathias

O presente trabalho tem por objetivo analisar elementos de identidade no romance **O caso Morel** (1995), de Rubem Fonseca. Para isso, em um primeiro momento, traçaram-se algumas características importantes do contexto histórico em que o romance foi escrito, ademais de realizar uma reflexão quanto à configuração social em nível mundial e de Brasil nesse período. Tal discussão teve como objetivo entrelaçar o contexto de produção da época com a fragmentação do romance e identificar possíveis diálogos com o período em que o texto foi produzido. Em um segundo momento, teceram-se algumas considerações sobre o pós-modernismo, período em que o romance foi produzido e recebido pelo público e pela crítica. Assim, as teorias de Fredric Jameson (1997), Jean-François Lyotard (2009), Linda Hutcheon (1991), Sérgio Rouanet (1987), Zygmunt Bauman (2005) e Stuart Hall (2006) foram escolhidas por considerar-se que suas pesquisas sobre a pós-modernidade e identidade convergem com a estrutura fragmentária do romance em estudo. Em um terceiro momento, analisou-se a composição fragmentária dos narradores através dos planos narrativos que se intercalam no texto, seguida da análise dos laços sociais e íntimos estabelecidos, principalmente, pelo narrador-personagem do romance. Em seguida, explorou-se como os espaços e tempos são utilizados na narrativa pelos protagonistas para estabelecer elos com seus projetos identitários. Por último, observou-se como a forma e a estrutura do romance dialogam e reforçam a fragmentação da voz narrativa, dos laços sociais, do espaço e do tempo através de rupturas, falta de linearidade, citações e hibridismo genérico dos planos narrativos. Por fim, a pesquisa retrata que os personagens Morel, do primeiro plano narrativo, e Vilela, do segundo plano narrativo, representam a provisoriidade e fragmentação identitária do homem da pós-modernidade. Os resultados apontam que o romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, desconstrói, reconstrói e depois rompe com a própria estrutura do texto, expondo que a ficção pós-moderna objetiva problematizar a referência, que resulta na fragilização de sentidos, na fragmentação da poética e na fragmentação identitária.

Palavras-chave: Romance. Rubem Fonseca. Identidade. Fragmentação. Pós-modernidade.

ABSTRACT

IDENTITY FRAGMENTATION IN RUBEM FONSECA'S NOVEL "O CASO MOREL"

AUTHOR: Carine Maria Angst
ADVISOR: Prof. Dr. Dionei Mathias

This thesis aims to analyze identity elements in the novel **O caso Morel** (1995), written by Rubem Fonseca. For this, at first, some important characteristics of the historical context in which the novel was written were traced, in addition to carrying out a reflection on the social configuration at the world level and in Brazil in that period. This discussion aimed to intertwine the context of production at the time with the fragmentation of the novel and to identify possible dialogues with the period in which the text was produced. In a second moment, some considerations were made about postmodernism, a context in which the novel was produced and received by the public and critics. Thus, the theories of Jameson (1997), Lyotard (2009), Hutcheon (1991), Rouanet (1987), Bauman (2005) and Hall (2006) were chosen because it is considered that their research on postmodernity and identity converge with the fragmentary structure of the novel under study. In a third moment, the fragmentary composition of the narrators was analyzed through the narrative levels that are interspersed in the text, followed by the analysis of the social and intimate ties established, mainly, by the narrator-character of the novel. Then, it was explored how space and time are used in the narrative by the protagonists to establish links with their identity projects. Finally, it was observed how the form and structure of the novel dialogue and reinforce the fragmentation of the narrative voice, social ties, space and time through ruptures, lack of linearity, citations and generic hybridism of the narrative construction. Finally, the research portrays that the characters Morel, in the narrative foreground, and Vilela, in the narrative background, represent the provisionality and identity fragmentation of the postmodern man. The results show that the novel **O caso Morel**, by Rubem Fonseca deconstructs, reconstructs and then breaks with the very structure of the text, exposing that postmodern fiction aims to problematize the reference, which results in the weakening of meanings, in the fragmentation of poetics and in identity fragmentation.

Keywords: Novel. Rubem Fonseca. Identity. Fragmentation. Postmodernity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NO ÂMBITO EUROPEU, AMERICANO E LATINO-AMERICANO	15
2.1	A LITERATURA DOS ANOS 1960 E 1970 NO BRASIL	20
2.2	A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RUBEM FONSECA NOS ANOS 1970, 1980 e 1990.....	27
2.3	RUBEM FONSECA E O SUBCAMPO DA LITERATURA POLICIAL.....	29
3	CONSIDERAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO	35
3.1	JAMESON E O PRINCÍPIO DO ESMAECIMENTO	35
3.2	LYOTARD E A CRISE DAS NARRATIVAS DE LEGITIMAÇÃO.....	39
3.3	LINDA HUTCHEON E OS PARADOXOS DO PÓS-MODERNO (1991)	44
3.4	ROUANET E A TEORIA DA CONTINUIDADE MODERNA.....	50
3.5	A MODERNIDADE, A PÓS-MODERNIDADE E A IDENTIDADE	56
4	A FRAGMENTAÇÃO DO NARRADOR: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	60
4.1	NARRADOR AUTODIEGÉTICO: A AUTOBIOGRAFIA DE PAUL MOREL.....	63
4.2	NARRADOR HOMODIEGÉTICO: A HISTÓRIA DE VILELA E A INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	69
4.3	AS PERSPECTIVAS DOS NARRADORES E O ESPELHAMENTO DOS PERSONAGENS MOREL E VILELA	75
5	A FRAGMENTAÇÃO DOS LAÇOS SOCIAIS	79
5.1	ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DOS LAÇOS FAMILIARES	83
5.2	RELACIONAMENTOS AMOROSOS E O HEDONISMO VAZIO.....	88
5.3	O EXPERIMENTO FAMILIAR DE MOREL	98

6	FRAGMENTAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL E DA CONFIGURAÇÃO TEMPORAL	102
6.1	O ESMAESCIMENTO DOS ESPAÇOS INTENSIFICADOS PELA FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA.....	104
6.2	A FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA E A SUBJETIVIDADE E RELATIVIDADE DO TEMPO	115
7	A FRAGMENTAÇÃO DA ESTRUTURA E DA REFERÊNCIA	120
7.1	ENTRE O FAZER ARTÍSTICO E LITERÁRIO: REFLEXÕES SOBRE AS IDENTIDADES DE MOREL E VILELA.....	124
7.2	A FRAGMENTAÇÃO DA ESTRUTURA DA NARRATIVA E A IMPOSSIBILIDADE DA ELUCIDAÇÃO DO CRIME.....	128
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	REFERÊNCIAS	140

1 INTRODUÇÃO

O caso Morel, lançado em 1973, é o primeiro romance do escritor Rubem Fonseca. Renomado escritor brasileiro, Rubem Fonseca nasceu em 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais. É formado em Direito pela Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro) e, antes de se dedicar à carreira literária, trabalhou como comissário no 16º Distrito Policial, de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Após um tempo trabalhando na rua, tornou-se policial de gabinete e passou a ser responsável pelas relações públicas da corporação.

Em 1953, Fonseca fez um curso de aperfeiçoamento em Comunicação, nos Estados Unidos, e também aproveitou para fazer um curso de Administração de Empresas, na Universidade de Nova Iorque, regressando ao Brasil em 1954. Em 1958, foi exonerado da polícia e se dedicou exclusivamente à carreira de escritor, já que antes havia realizado alguns trabalhos como roteirista e argumentista. Seu primeiro livro de contos publicado, **Os Prisioneiros**, data de 1963, e retrata o mundo violento de centros urbanos.

Ganhou vários prêmios como Coruja de Ouro, o Kikito, do Festival de Gramado, o Prêmio Jabuti e o Prêmio Camões. Teve o romance **Agosto** (1990) adaptado para a TV Globo em 1993, e a obra **A Grande Arte** (1983) ganhou uma série no canal HBO em 2005. Dentre suas publicações estão **A Coleira do Cão**, de 1965; **Lúcia McCartney**, de 1967; **Feliz Ano Novo**, de 1975 - censurado durante a Ditadura Militar; **O Cobrador**, de 1979; **Buffo & Spallanzani**, de 1986; **Diário de um Fescenino**, em 2003; **O Romance Morreu**, de 2007, entre outros. O escritor faleceu vítima de um ataque cardíaco, em 15 de abril de 2020, no Rio de Janeiro.

O enredo do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, apresenta dois planos narrativos que são entrelaçados pela investigação de um crime. De um lado da história, temos Paul Morel, artista suspeito de matar sua namorada e preso preventivamente enquanto o crime é investigado. No outro plano narrativo, temos o escritor e ex-comissário de polícia Vilela, que visita Paul na cadeia com o objetivo de auxiliá-lo na escrita de sua autobiografia. Durante o romance, realidade e ficção são recorrentemente entrelaçadas e questionadas, quando o escritor Vilela volta à sua antiga profissão e investiga o caso pelo qual Morel foi preso.

Nessa investigação, Vilela busca a verdade dos fatos, mas, quanto mais busca essa verdade, mais ela parece suscitar dúvida em relação àquilo que realmente ocorreu. Já Morel, considerado um suspeito em potencial por relacionar-se com várias mulheres ao mesmo

tempo e ter uma personalidade instável, acaba confundindo Vilela e os leitores sobre a verdade dos acontecimentos, uma vez que sua escrita não precisa ter, necessariamente, o comprometimento com a verdade. O papel do leitor também é essencial na narrativa, já que o romance é fragmentado e as identidades de Morel e Vilela acabam, muitas vezes, se mesclando, tornando as personalidades e decisões de ambos bastante similares. Portanto, quando o enredo não apresenta a resolução do crime, mesmo que trabalhe com mais de uma possibilidade de assassino, é o leitor que precisa procurar entender o propósito desse desfecho.

Compreende-se que o texto do romance **O caso Morel** aponta para algo que está em constante construção. A forma como o romance é estruturado, com base na fragmentação da forma, intensifica também a fragmentação da voz narrativa, dos laços sociais, do espaço e do tempo, refletindo e intensificando a fragmentação identitária dos protagonistas. Por isso, o estudo sobre as questões identitárias vistas como reflexo da pós-modernidade no romance de Rubem Fonseca são importantes, pois a literatura retrata e faz refletir sobre os acontecimentos e valores de uma sociedade. Ao propor a análise das questões identitárias representadas¹, principalmente, pelos protagonistas do romance, percebeu-se que características como a provisoriedade e constante transformação das identidades são elementos abarcados pelo período do pós-modernismo.

Por esse motivo, é fundamental inteirar-se da produção literária do escritor Rubem Fonseca, a fim de que possamos estabelecer os elos necessários da presente pesquisa e associá-la também ao pós-moderno. Tendo em vista sua vasta produção literária, Fonseca utiliza-se de alguns temas recorrentes em suas obras, que a pesquisadora Vera Follain de Figueiredo (1996) retratou de forma bastante objetiva. Para ela, os textos do escritor giram em torno de temáticas que abarcam a violência urbana e a procura da verdade frente às várias versões sobre o mesmo fato:

A cidade se configura como uma rede intrincada, tecida pelos fios de uma violência que perpassa os mais diversos campos, tornando-se inútil tentar descobrir onde tudo começa, identificar responsáveis, denunciar a grande mentira que encobre, sobretudo, as ações criminosas dos detentores de alguma espécie de poder. Espaço de produção e circulação de inúmeras versões sobre um mesmo acontecimento, na cidade, a busca da verdade, frequentemente, resulta na situação final do romance [...] (FIGUEIREDO, 1996, p. 88)

¹ Utiliza-se o verbo *representar* de forma não genérica, ou seja, com o intuito de retratar e particularizar a análise dos protagonistas do romance em estudo.

Em função das temáticas abordadas nas obras, a caracterização do espaço urbano é muitas vezes associada ao mundo do crime, da violência e do poder. Assim, a cidade do Rio de Janeiro, na ficção do autor, é dividida conforme a situação socioeconômica: a Zona Sul é predominantemente rica, enquanto na Zona Norte vivem os pobres e localizam-se os subúrbios. O que une essas duas realidades é o crime, “que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade” (FIGUEIREDO, 1996, p. 89).

Por consequência, muitas vezes esses dois mundos se aproximam porque o empresário não quer sujar as mãos e paga um marginal para fazer o trabalho. Sob outra perspectiva, Figueiredo (1996) ressalta que existe um mecanismo de exclusão na cidade, que faz com que um estrato da população gire em torno de toda ela, circulando em todos os espaços, porque não tem, efetivamente, nenhum espaço. A incapacidade de o sujeito se estabilizar no espaço realça o caráter provisório da identidade na pós-modernidade, uma vez que esse indivíduo não busca fixar raízes nos espaços em que circula.

Dessa forma, os excluídos buscam a Zona Sul para assaltar, matar e fazer cobranças, como também se infiltram em bairros ricos. Assim, “o crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos” (FIGUEIREDO, 1996, p. 89). Além disso, a escolha pelo gênero policial também tem como objetivo reiterar e priorizar a violência da vida urbana. Nesse sentido, Figueiredo (1996) defende que Rubem Fonseca estabelece um diálogo crítico com o que é considerado *roman noir*, partindo dessas obras para chegar a questionamentos mais intensos como a dissolução dos valores humanos e a banalização do crime.

Figueiredo (1996, p. 90) ainda faz uma ressalva sobre a literatura policial de Fonseca: “O texto policial de Rubem Fonseca, entretanto, retoma, na trajetória do detetive narrador, a tradição do romance policial, imprimindo-lhe uma marca própria”. Assim, essa construção também está relacionada com a busca da verdade dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que contesta a produção lógica do romance de enigma. Nessa construção, os personagens narradores constroem uma história verossímil e que encena a verdade inatingível. Assim,

O deslizamento constante de um papel para outro influencia a oscilação da narrativa de primeira para terceira pessoa. Em consequência da identificação narrador/detetive, a busca da verdade resvala da investigação dos fatos para o ato de narrar: em vez de o perseguir os suspeitos para chegar à causa e ao autor do crime, procura-se variar o foco narrativo para ver os fatos de maneira mais completa, ainda que não necessariamente mais verdadeira. Assim como é difícil chegar ao autor do crime, pode ser difícil chegar ao autor do texto, pois este se tece de mil outros textos [...] (FIGUEIREDO, 1996, p. 91).

Tais características estão fortemente presentes no romance **O caso Morel**, pois, ao mesmo tempo em que temos dois protagonistas – um que narra em primeira pessoa e outra em terceira – que realçam a fragmentação do romance, isso também contribui para que o foco narrativo oscile com os relatos dos acontecimentos, encenando o desafio atrelado ao acesso à verdade que motiva o enredo ficcional. Assim, a representação clássica de detetive é igualmente modificada, contribuindo para a não resolução do crime.

Essa variação de foco narrativo é construída também pela falta de linearidade do romance e pela intercalação de dois enredos que retratam um mesmo acontecimento a partir de pontos de vista diferentes. Por isso que o autor do crime não é revelado para o leitor, pois se tece uma busca pela verdade dos fatos, que são sempre desestruturados e subvertidos. Percebe-se que as produções literárias de Rubem Fonseca, em sua grande maioria, trabalham com a fragmentação identitária, seja de narradores, de protagonistas/personagens, do enredo, o que acaba desafiando o leitor, pois dificulta a construção dos elos narrativos em busca da significação causal, retratando o caráter pós-moderno das obras do escritor.

Assim sendo, a escolha por analisar elementos de identidade na obra **O caso Morel** foi motivada pela fragmentação da identidade dos protagonistas, construída através da estrutura do romance. Com base nisso, objetiva-se explorar, neste estudo, a construção fragmentária dos narradores, dos laços sociais e íntimos dos personagens, além de refletir sobre os espaços e tempos que auxiliam na construção de verdades e valores pelo romance pós-moderno. Num último momento, o foco recai sobre a fragmentação da própria forma do texto, que fundamenta a representação dos elementos anteriores.

Com esse propósito, inicialmente, cabe expor algumas características importantes do contexto histórico em que o romance foi escrito, além de realizar uma reflexão acerca da configuração social a nível mundial e de Brasil nesse período, abarcando a transição do período moderno para o período pós-moderno. Essa discussão tem como objetivo enlaçar o contexto de produção da época com a questão fragmentária do romance e identificar possíveis elos de diálogo com o período em que o texto foi escrito, denominado de pós-moderno.

2 MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NO ÂMBITO EUROPEU, AMERICANO E LATINO-AMERICANO

Para iniciar nossa reflexão sobre o contexto histórico da década de 1960 e 1970, considera-se necessário fazer um mapeamento/contextualização da produção literária e das preocupações estéticas articuladas nesse período. Com isso, percebe-se que, mesmo que o objetivo desta análise não seja enquadrar o livro em estudo em um período literário específico, muitas das discussões sobre as produções literárias dessa época abordam termos como modernismo e pós-modernismo para situar as mudanças ocorridas no campo literário e refletidas na produção literária dessa época e nas épocas subsequentes. A recuperação de tal horizonte de discussão pode contribuir para reconhecer o modo como leitores e críticos entendem o posicionamento de Rubem Fonseca diante das reflexões tecidas no período em questão.

Coutinho (2005) propõe uma importante reflexão acerca da produção literária dos anos 60 e 70, comparando-os com produções contemporâneas de vários lugares do globo. Para fazer isso, o autor considera importante inserir a produção e recepção literária daquele contexto em um período literário, não se esquecendo de problematizá-los, já que essas fronteiras ainda não estão bem definidas pelos teóricos. Nesse sentido, Coutinho (2005) defende que o Pós-Modernismo dos anos 90 não é mais o mesmo dos anos 60 ou 70, como também o Pós-Modernismo europeu é diferente daquele que imperou na América do Norte. O pesquisador elucida a diferença dos termos pós-modernidade e pós-modernismo, propondo que a primeira “implica uma série de transformações no panorama cultural ocidental”, enquanto a segunda procura representar “um estilo de época, marcado por traços mais ou menos definíveis, que reflete tais transformações” (COUTINHO, 2005, p. 34).

O crítico ainda esclarece que os prefixos sinalizam ideias de posterioridade e contrariedade relacionadas a períodos anteriores. Em seguida, propõe uma retomada sobre a possibilidade de início da condição moderna, levando em consideração os estudiosos da época, mas ressalta que, indiferentemente do início dessa época, o importante é que ela trata de um período de muitos séculos e de variados estilos, muitas vezes antagônicos entre si. Para Coutinho (2005), provavelmente o auge desse período foi marcado pela civilização burguesa no século XIX e as grandes utopias que dominaram o homem na primeira metade do século XX, bem como pelo crescimento da industrialização que permitiu os avanços técnico-científicos e originou novas formas de produção da verdade.

Coutinho (2005, p. 35) também ressalta que o Modernismo – o de língua inglesa, já que desse adveio o Pós-Modernismo – “é um movimento da literatura e das artes em geral” e tem lugar na primeira metade do século XX. Além disso, menciona características do Modernismo que podem ser considerados dados de continuidade ou de ruptura do Pós-modernismo:

Assim, lembremo-nos de que o Modernismo, reagindo à transparência da representação realista da segunda metade do século XIX, associada à ordem social burguesa, instaurou uma crise da representação, marcada pela auto-referencialidade e por uma defesa da autonomia da obra de arte que lhe conferiram uma perspectiva fortemente elitista e a-histórica. Dissociada de seu contexto histórico e de qualquer preocupação de ordem estratégica, a obra apresentava um impulso universalizante e totalizador que a inscrevia numa esfera aurática, centralizadora e hegemônica, calcada num princípio hierarquizante, que, excluía toda manifestação que não correspondesse aos parâmetros instituídos. É claro que o Modernismo, mesmo em sua versão anglo-americana, nunca foi um fenômeno monolítico – ele incluía, por exemplo, tanto a euforia da modernização, quanto algumas das mais duras críticas a esse processo -, mas a recusa da tradição passadista era um componente fundamental do movimento, que se colocava lado a lado à utopia da modernização pela via da padronização e da racionalização. Daí o princípio que regiam de modo geral o movimento serem a unidade, o fechamento, a ordem, o anseio de absoluto e a racionalidade. (COUTINHO, 2005, p. 35-36)

Dessa forma, o estudioso argumenta que o Modernismo foi o responsável por instalar uma crise de representação, assinalada pela autorreferencialidade e pela defesa da autonomia da obra de arte, que era considerada elitista e a-histórica. Nesse sentido, a obra de arte era desconexa do seu contexto histórico e produzida dentro de um padrão já instituído – universal, totalizador, centralizador, hegemônico, hierárquico e aurático. Mesmo que o Modernismo não seja considerado monolítico, havia princípios que governavam o movimento, como ‘a unidade, o fechamento, a ordem, o anseio de absoluto e a racionalidade’.

Além disso, o pesquisador argumenta que esse quadro de produção cultural começou a se esgotar no período posterior à Segunda Guerra Mundial, com a finalidade de contestar a arte hegemônica. Mesmo assim, os termos pós-modernismo e palavras relacionadas só começaram a ser utilizados pelos críticos norte-americanos no final da década de 1950. Segundo Coutinho (2005), durante os anos 1960, o termo pós-modernismo foi utilizado por manifestações de *arte pop* nos Estados Unidos e, em 1970, foi utilizado nas mais diversas esferas, tais como na arquitetura, na dança, no teatro, na pintura, no cinema e na música.

Dessa forma, foi no fim da década de 1970 que a expressão pós-modernismo passou a ser utilizada por Kristeva e Lyotard, na França, e por Habermas, na Alemanha, representando um conceito central na discussão estética e filosófica europeia e americana. Conforme Coutinho (2005), o pós-modernismo surge no contexto norte-americano pelo fato de a

literatura do Modernismo ter chegado à exaustão, para depois se expandir mundialmente. Também foi nos anos 70 e 80 que, nos Estados Unidos, críticos começaram a associar manifestações artísticas a contextos sociais que transformaram a ordem econômica e marcaram a pós-modernidade, chamada por Jameson (1997) de “capitalismo tardio”.

De acordo com Coutinho (2005), o Modernismo chegou aos Estados Unidos em um momento no qual primava a ideologia desenvolvimentista – princípios ontológicos e valores ocidentais - e a era industrial. Assim, calcava-se no Iluminismo, que defendia as classes dominantes, e apoiava-se no *New Criticism*, que defendia a autonomia da obra de arte bem como buscava modelos universalizantes. Já em 1960, quando surgia o Pós-modernismo, a situação era de crise, pois o país passava por uma instabilidade do poderio americano, questionado por protestos das classes minoritárias insatisfeitas e pela desilusão causada pela guerra do Vietnã. É nesse período que surge uma preocupação com o contexto histórico do texto, já que discursos hegemônicos e ideais universalistas a-históricos caem por terra:

A obra de arte deixou de ser modelar, questionando veemente o cânone, e a onda de politização que invadiu então o contexto norte-americano, onde as vozes de todos os excluídos começaram a se fazer ouvir, multiplicou as formas de expressão artística. As novas possibilidades proporcionadas pela mídia assinalaram caminhos diversos e a distância entre o erudito e o popular foi decisivamente rompida. A estética pós-moderna, se assim se pode chamar, havia sido associada ao novo panorama político-social, mas carecia ainda de um lastro filosófico que justificasse os embates sofridos pelos ideais remanescentes do humanismo liberal naquele contexto (COUTINHO, 2005, p. 39).

Diante dessa situação, como a obra de arte começou a questionar o cânone, as vozes esquecidas começaram a ser ouvidas, trazendo uma nova representatividade para as formas de expressão artística. Nesse momento também foi rompida a distância entre o erudito e o popular. Posterior a isso, os anos de 1970 e 1980 foram marcados pelas lutas políticas de grupos minoritários (mulheres, afro-americanos e demais grupos étnicos), também considerados na produção estética. Nessa época, o Pós-Modernismo já havia chegado também à Europa, e era representado pelas reflexões do teórico Jean-François Lyotard.

Segundo Coutinho (2005), o Pós-modernismo dos anos 1960 foi contra a assimilação do Modernismo canônico pelo consenso liberal-conservador da época, que usou isso como arma de propaganda na Guerra Fria. Desse modo, o Pós-modernismo de 60 também tentou revigorar as vanguardas europeias incorporando um caráter norte-americano a elas. Para o autor, a diferença do Pós-Modernismo de 1970 e 1980 com o período anterior é que a retórica do vanguardismo se encerrou e com ela fez com que a tecnologia (televisão, vídeo e

computador) da mídia e também da cultura popular fossem substituídos por avaliações mais críticas.

Mesmo assim, nos anos 90, as principais tendências dos anos 70 e 80 prevaleceram no contexto norte-americano, perpetuando ainda mais a produção de grupos minoritários e evidenciando o debate teórico. Coutinho (2005, p. 47-48) faz uma ressalva muito importante ao manifestar “que o que vem sendo chamado de Pós-Modernismo em países, por exemplo, da Europa Oriental, e principalmente da Ásia, África e América Latina são manifestações muitas vezes bastante distintas dos modelos norte-americanos e da Europa Ocidental”, convidando, portanto, a diferenciar as discussões estéticas.

Para isso, o autor tece algumas considerações sobre a produção da América Latina, comparando-a à produção euro-norte-americana e suas distinções culturais. Sabe-se que, em países de primeiro mundo, a pós-modernidade está ligada à informatização e, conseqüentemente, à tecnologia. Assim, Coutinho (2005) problematiza essa questão, uma vez que a América Latina carece, em vários contextos nacionais, de recursos que possibilitaram essa informatização. As diferenças socioeconômicas apresentam características bastante peculiares nas respectivas sociedades atingidas pela desigualdade econômica, como o Brasil e a Argentina, por exemplo. Esse cenário também impacta no modo como a discussão estética acaba se desenvolvendo em cada contexto.

Coutinho (2005) sinaliza que a América Latina passou por um processo de modernização, na segunda metade do século XX, marcado por uma economia dependente e uma realidade diversa. Isso ocorreu porque a mescla entre as culturas é gigantesca – indígenas tribais, campesinato tradicional, descendentes de escravos, proletariado urbano, elite cosmopolita –, e podem demonstrar uma época até pré-industrial e longe do pós-industrial. Quando o autor abarca a transição do Modernismo para o Pós-Modernismo, o faz com ressalvas:

[...] a relação Modernismo/Pós-Modernismo – qualquer exame cuidadoso da produção estético literária latino-americana dos anos 1950 ou 1960 até o presente em contraste comum a anterior traz de imediato à tona uma série de elementos que sinalizam uma inegável mudança, de natureza bastante significativa, e muitos desses elementos apresentam denominadores comuns com os de outra produção congênere, dentre as quais as de países do Primeiro Mundo arroladas como pós-modernistas. (COUTINHO, 2005, p. 51)

Dentre essas culturas, o autor sinaliza movimentos distintos entre o Modernismo anglo-americano, as vanguardas hispano-americanas e o Modernismo brasileiro. Assim, explica que o Modernismo anglo-americano foi socialmente marginal e separou o estético e o

político, enquanto o Modernismo da América Latina, em vez da oposição ao social, promoveu a sua complementação. Coutinho (2005) argumenta que a ruptura da forma das Vanguardas hispano-americanas e do Modernismo brasileiro eram posturas políticas conscientes, mesmo que oscilassem no seu grau de intensidade.

Assim, “o Modernismo brasileiro e seus equivalentes hispano-americanos apresentaram uma feição própria que os distinguiu do movimento anglo-americano, e esta feição é resultado das circunstâncias histórico-culturais em que eles emergiram e frutificaram” (COUTINHO, 2005, p. 52). Todo esse contexto foi influenciado pela dependência econômica, diferenças sociais evidentes, miséria, revolta contra a cultura oficial, e isso fez com que a produção estético-literária ocidental da primeira metade do século XX valorizasse também a tradição popular e suas várias faces e regiões. Coutinho (2005) expressa que o processo de modernização pelo qual passou a América Latina é peculiar, fruto de uma economia dependente e de uma realidade social heterogênea, representada pelas manifestações estéticas surgidas nesse contexto.

Renato Ortiz (1991) também discute os processos da modernidade nos países de periferia, como é o caso do Brasil, muitas vezes não contemplados por autores cujo foco se restringe exclusivamente ao próprio contexto. O autor ressalta que o modernismo pretendia ser uma ruptura com o passado, cortando a relação com tudo que fosse tradicional. Porém, Ortiz (1991) destaca que, no Brasil, essa ruptura não aconteceu de fato nos anos 20 porque o processo de industrialização caminhava a passos lentos. Por isso, a revolução de 30 apresentou uma política de modernização da sociedade, mesmo que o modernismo no Brasil tenha existido sem a modernização e, por isso, vai se identificar, em 1924, com a questão nacional.

Segundo Ortiz (1991), a questão é muito mais ampla e não se aplica somente a um movimento artístico, pois a sociedade brasileira passou a se desenvolver a partir dos anos 60, o que foi chamado pelos economistas de ‘Segunda Revolução Industrial’. Isso fez com que o Brasil desse um salto na economia, no mercado publicitário e na televisão, surgindo um mercado cultural a nível nacional que retirou o país da posição periférica antes ocupada. Assim, o processo de industrialização, segundo o autor, fez com que o país estivesse frente a uma sociedade moderna, mesmo que sua história seja e continue sendo diferente da história das sociedades hegemônicas.

Ortiz (1991) pontua, ainda, que a modernidade trouxe desafios e outras formas de dominação, enquanto a ideia de que ela terminaria com o subdesenvolvimento e as injustiças

sociais era, de certa forma, uma ilusão. Então, ao mesmo tempo em que se continua tendo problemas do passado, têm-se, agora, outros, resultantes da nova configuração da sociedade. Além do mais, Ortiz (1991) ainda assinala que, no Brasil, a sociedade se modernizou, mas elementos tradicionais não desapareceram, e sim se articularam de diversas formas no interior da ordem urbano-industrial. Mesmo assim, ainda vivemos em uma sociedade que carrega as recordações e projetos políticos e culturais das gestões dos anos 50 e 60. Essa proximidade com o passado exige uma atitude clara, a fim de impedir uma confusão de fronteiras.

Modernidade, modernismo, modernização são temas que sempre estiveram associados de alguma maneira à questão nacional. No entanto, no Brasil, assim como na América Latina, a busca da identidade nacional foi constante, pois se tratava de construir um Estado e uma nação modernos. Assim, todos tinham uma preocupação básica: a de construir uma identidade brasileira que nos colocasse ao ritmo das sociedades europeias. Mas foi a tradição quem proporcionou os símbolos principais com os quais a nação acabou identificando-se: o samba, o carnaval, o futebol. Nesse cenário socioeconômico, também se inserem as novas formatações estéticas oriundas da discussão em volta do pós-modernismo.

2.1 A LITERATURA DOS ANOS 1960 E 1970 NO BRASIL

Silviano Santiago (2002, p. 13) identifica uma distinção central na literatura produzida antes e pós-64 no Brasil, que deixa de “apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem”. Esse abandono, segundo Santiago (2002), sucedeu-se de forma gradativa, mesmo que a questão da desigualdade social e econômica tenha se intensificado nos anos 60, na América Latina:

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos (SANTIAGO, 2002, p. 14, *grifo do autor*).

Dessa forma, como a literatura passou a refletir de que modo funcionam e atuam as formas de poder, a literatura pós-64 passou a criticar o autoritarismo, não só no Brasil, mas na América Latina, quando foram instauradas forças militares como formas de poder. Santiago (2002) também relata que, nessa época, sentiu-se uma ruptura na literatura do modernismo, abrindo espaço para o aparecimento de um novo período literário denominado pós-modernista/pós-moderno.

Além disso, segundo Santiago (2002), a literatura pós-64, especialmente no que se refere ao estilo, pode retomar alguns princípios estéticos do realismo dos anos 30 ou também se conciliar com a literatura hispano-americana, contemporânea a ela, e, por isso, precisa fugir do naturalismo na representação, por causa da censura artística. Assim, entram em cena a escrita metafórica ou fantástica, pouco comuns no Brasil.

No entanto, a crítica ao autoritarismo e ao poder militar feita pela literatura pós-64 fica evidente quando comparada a temáticas antes abordadas pela literatura:

A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64. São tematizadas as várias origens do poder, na sociedade ocidental e na época colonial brasileira, no tenentismo de 30 e no Estado Novo, também nos nossos dias com o aparato policial convenientemente resguardado da imprensa pela censura; reflete-se sobre suas formas globais e centralizadas, como também sobre seus esfarelamentos em infinitas partículas moleculares pelo cotidiano. A abrangência do poder repressor e vingativo pode ser total ou localizada, conseguindo eficazmente neutralizar os assaltos que lhe são feitos pela razão crítica e pelas grandes questões do século. Dessa forma, o escritor brasileiro pós-64 coloca em segundo plano nos seus textos a dramatização dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas nacionais clássicos, e ainda discute sem piedade os temas oriundos de 22 que falavam da indispensável modernização industrial do país. (SANTIAGO, 2002, p. 19)

Santiago (2002) destaca a produção da literatura pós-64 construída através das relações estabelecidas pela “violência do poder”, corroborada pelo período de ditadura no Brasil, ao mesmo tempo em que discute e envolve várias origens do poder, inclusive o ocidental. Ficam para segundo plano, na literatura, temas universais e utópicos do período moderno, abarcando ainda temas provenientes de 22, que tratavam sobre “a modernização industrial do país”.

Para Santiago (2002, p. 20), a produção literária pós-64 teve uma “compreensão profunda de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil estava sendo feita, mas à custa de tiros de metralhadoras e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escala de violência militar e policial sem precedentes na história deste país [...]”. A produção literária dessa época, segundo o pesquisador, que abordou e discutiu a questão do poder, foi imprescindível para que o cidadão tomasse seu lugar e espaço na sociedade, e lutasse por ela, modificando, assim, a identidade desses indivíduos. Além disso, foi fundamental para conscientizar o Brasil da necessidade de democratização e dar voz e vez a fim de construir um país para todos.

É certamente por essa razão que a boa literatura pós-64 *não carrega mais o antigo otimismo social que edificava*, encontrados em toda a literatura política que lhe é

anterior. Por essa razão também é que o texto literário deixa de se expressar pelos tons grandiloquentes e pelos exercícios de alta retórica. A boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial. (SANTIAGO, 2002, p. 21, grifos do autor)

Desse modo, constata-se que, na literatura pós-64, muitas das vertentes tinham compromisso com uma crítica social contra o autoritarismo. Ao mesmo tempo, o período também introduz uma série de outras produções, que abarcaram os anos 60 e 70 no Brasil. Barbieri (2003), em **Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**, teceu algumas breves considerações sobre as décadas de 50 e 60, e de forma sucinta, sobre os anos 70, para posteriormente focar seu estudo nos anos 80 e 90. Neste ensaio, Barbieri (2003) optou pela análise da prosa narrativa de ficção, mas com cuidado, pois se trata de um período instável, ainda sujeito a mudanças em sua representação discursiva. Assim, a autora selecionou produções literárias que melhor ilustrassem os anos em estudo.

Conforme a estudiosa, a década de 50 foi marcada pela produção de Guimarães Rosa, responsável por deixar marcas memoráveis que prevaleceram em obras subseqüentes. A de 60, segundo a autora, foi marcada pelo experimentalismo vanguardista, que abriu caminhos para outros autores produzirem com mais desembaraço, até mesmo aqueles que eram contra a vanguarda. A década de 70 “é predominantemente ocupada pela literatura de denúncia política social, preenchendo espaços jornalísticos, já que a imprensa, amordaçada, deixava vácuos de informações” (BARBIERI, 2003, p. 81), já abordada por Santiago (2002). Por isso, a literatura dos anos 80 dá continuidade à literatura de denúncia, reforçando-a e ultrapassando-a. A literatura dos anos 80 e 90 recupera muitos traços da produção dos anos 70, mas também se produziram elementos distintos, que podem ser encaixados em uma nova tendência observada na produção literária, marcada pelo período pós-moderno.

Além disso, a profissionalização do escritor repercute na literatura produzida nos anos 80 e 90 no país, com o objetivo de aumentar o público leitor. É nessa época que o livro começa a competir com outros produtos e com os meios de comunicação de massa, concorrência que será responsável por estimular a literatura a entrar em contato com sistemas semióticos distintos, e vai também aumentar o grau de hibridismo da narrativa. Assim, a produção literária se posiciona diante das novas mídias e dialoga com os novos formatos de produção de sentido.

Desse modo, o livro passa a ser objeto de disputa pelo mercado e pela massa para a qual os autores produzem, de modo que esses elementos interferem na produção literária dessa época:

Liberta-se, por outro lado, da tirania da objetividade, que, sob o rótulo de literatura-verdade, fizera florescer romances-reportagem e contos-reportagem no Brasil dos 70, documento e depoimento, confissão e testemunha que, na geração massacrada pelo AI-5, preenchiem as lacunas deixadas pela imprensa sob censura e perderam substância nos 80 (BARBIERI, 2003, p. 81).

Esse novo contexto introduz novos matizes na problematização em volta do conceito de verdade e de sua representação na produção artística, como é o caso do romance **O caso Morel** (1995), de Fonseca. Assim, de acordo com Barbieri (2003, p. 81), nesse momento surge uma literatura “sem compromissos com a revelação ou propagação de uma verdade, recupera forças uma ficção de molde hiper-realista”, e como exemplo, a autora cita o escritor Rubem Fonseca. A produção literária que não apresenta compromisso com uma única verdade também vai adotar e retratar o surgimento de novos projetos identitários, modificando os sujeitos daquela sociedade. Além disso, o autor Rubem Fonseca, em 1976, teve seu livro **Feliz ano novo** censurado pela ditadura, alegando que ele violava a moral e os bons costumes, além de instigar a violência. O escritor ganhou a causa quando recorreu da decisão da Justiça, obrigando o Estado a indenizá-lo por danos morais e materiais. Barbieri (2003, p. 82) caracteriza esse livro de contos com episódios de muita “violência moral, física, policial, política e social”.

Outro estudioso que volta sua atenção para a produção desse período literário é Schøllhammer (2009). O estudioso ressalta que nos últimos 50 anos, o Brasil deixou de ser um país rural e, por isso, hoje concentra a maioria da população nas áreas urbanas e nas grandes cidades. Diante disso, Schøllhammer (2007) expõe que a alusão ao medo da violência no Brasil começou em 1950, mas ganha visibilidade discursiva efetiva nos anos de 1970. Segundo o pesquisador, a violência foi resultado do “milagre econômico” que auxiliou no crescimento desenfreado dos centros urbanos e da população, principalmente em metrópoles como o Rio de Janeiro e São Paulo. Conseqüentemente, em poucas décadas, o Brasil foi de um país agrário e coronelista para um país majoritariamente urbano. Schøllhammer (2007) faz uma comparação: em 1960, 45% da população residia em áreas urbanas, número que foi para 78% ao final do século.

Para Schøllhammer (2009), isso fez com que, na década de 1960, a prosa estivesse também ligada à realidade das grandes cidades. Já nos anos 70, a produção literária serviu para atribuir aos escritores uma expressão estética sobre a situação política e social do regime autoritário, segundo já apontado anteriormente por Santiago (2002) e Barbieri (2003). Essa

responsabilidade social acaba implicando na procura de uma linguagem inovadora e de alternativas estilísticas pertencentes ao realismo.

Nessa fase, foram postos em segundo plano os temas nacionais clássicos e a dramatização das grandes questões universais e utópicas, além das questões sobre o futurismo em relação ao projeto modernista dos anos 20. Segundo Schøllhammer (2009), optou-se pelo realismo porque a prosa pós-golpe não foi o suficiente para ligar a geração de 1970 ao realismo urbano, já que tinha sido característico dos contistas e do *romance-reportagem*. Dentre as tendências daquela época, Schøllhammer (2009) menciona a opção pelo hibridismo entre formas literárias e não literárias, tais como o *romance-reportagem* e o *romance-ensaio*. Assim, os escritores (muitos deles jornalistas), sob uma forma ficcional, incluíram a notícia censurada e ligaram-na às relações perigosas entre policiais corruptos e esquadrões da morte ou com a repressão do criminoso comum com o combate da resistência política. Além disso, essas mudanças de cenário vão alterar significativamente as identidades da população, o que irá refletir na produção literária da época.

A principal inovação literária desse período, segundo Alfredo Bosi (1975), foi o *brutalismo*:

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciosos a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagens do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca (BOSI, 1975, p. 18)

Assim sendo, o brutalismo é resultado de uma sociedade oprimida e ao mesmo tempo consumista, que gerou “caos e agonia de valores” identitários. Para Bosi (1975), o brutalismo foi iniciado e usado por Rubem Fonseca com a publicação dos contos **Os prisioneiros**, em 1963. Nas palavras de Schøllhammer (2009, p. 27), “o brutalismo caracteriza-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos”. Além disso, prefere a realidade marginal, em que se encontrava o delinquente das grandes metrópoles e, ao mesmo tempo, revela a parte sóbria e cínica da alta sociedade:

Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo -, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”. Outros escritores, como Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, seguiam os passos de Fonseca e de seu

companheiro e precursor, o paranaense Dalton Trevisan, desnudando uma “cruza humana” até então inédita na literatura brasileira. Além de constituir um elemento realista na literatura urbana, a exploração da violência e da realidade do crime alavancava a procura de renovação da prosa nacional. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27-28).

Assim, para Schøllhammer (2009, p. 28), a vida marginal e a paisagem das cidades revitalizavam o realismo literário à medida que a violência “desafiava os esforços poéticos dos escritores”. Com isso, uma nova imagem da realidade brasileira manifestou-se com mudanças socioculturais bem significativas. O pesquisador destaca, ainda, que, para a maioria dos críticos e “alguns censores do estado, a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana continha uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 35). Por esse motivo, o livro de contos **Feliz Ano Novo** (1976), de Fonseca, foi censurado pelo governo da época, pois acreditava-se que incitava revoltas contra o regime estatal sem legitimidade, conforme já abordado por Barbieri (2003).

Outrossim, essa literatura retratava uma realidade social excluída, que sofria com o crescimento das desigualdades sociais, como por exemplo os assaltos, os sequestros e os assassinatos. Para o teórico, esse retrato da realidade utilizado na ficção permitiu ressignificar a violência resultante dos confrontos sociais do submundo das grandes cidades. A utilização de uma linguagem mais coloquial, que abarca um maior número de leitores, também foi um marco para superar as barreiras sociais da comunicação estabelecidas pelo realismo tradicional, já que a linguagem literária passou a abarcar uma nova realidade urbana.

Schøllhammer (2007) expõe que, antes de Rubem Fonseca, outros autores já abordaram a realidade dos submundos das cidades criando personagens baseados na realidade brasileira, como foi o caso de Antônio Fraga e João Antônio. Mesmo que esses autores façam parte da criação literária mais “realista”, Schøllhammer (2007, p. 36) ressalta que nenhum autor se destacou tanto como Rubem Fonseca com a “crueldade violenta das grandes cidades e de seus personagens”.

Assim,

Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social, e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 36)

Como exemplo, o pesquisador aborda o conto “Passeio Noturno”, no qual um executivo próspero sai com sua Mercedes para atropelar e matar pedestres simplesmente pelo prazer da violência. O uso da violência e do crime na literatura dos anos 1980, de acordo com Schøllhammer (2007), aparece em obras de outros autores, como João Gilberto Noll, em **O cego e a bailarina** (1980), e Sérgio Sant’Anna, no conto “O Assassino” (1969).

Outro elemento de destaque na produção literária de Fonseca é a construção dos personagens, que são desprovidos de heroísmo e representam estar sempre à margem da sociedade, pois não existe esperança política para eles. Schøllhammer (2007) cita o caso do conto “Cobrador”, no qual o personagem utiliza sua revolta individual contra o ódio da desigualdade social para cobrar tudo o que é seu por direito, e, assim, passa a matar pessoas “responsáveis” por fortalecer ou não lutar para terminar com a desigualdade no país. Neste sentido,

Percebemos a emergência de um novo tipo de bandido, para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas. É um jovem, mal-nutrido, dentes ruins, fraco, analfabeto e sem opções, igual a milhões de brasileiros nascidos nas décadas de 1970 e de 80 (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 36).

Dessa forma, o bandido é resultado de uma nova ordem social, onde as quadrilhas têm muito poder nas periferias das cidades. Para Schøllhammer (2009), a prosa de Fonseca também retrata a cidade não mais como sendo orientada pela justiça e pela racionalidade do espaço público, e sim como divisão entre “cidade oficial” e “cidade marginal”:

Vale notar que Fonseca soube retomar o material dos dramas cotidianos da crônica urbana brasileira que vem desde Machado de Assis e Lima Barreto, passando por João do Rio até Nelson Rodrigues, João Antônio e Antônio Fraga. Fonseca renovou a prosa brasileira com uma economia narrativa nunca antes vista, que marcaria as premissas da reformulação do realismo, cujo sucesso de público e de crítica consolidou um novo cânone para a literatura urbana brasileira. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28)

Assim, como a produção de Rubem Fonseca é ressaltada por inserir uma narrativa “nunca antes vista”, criando um novo cânone para a literatura urbana brasileira, consideramos analisar também a produção literária do autor nos anos 70, 80 e 90, visto que o romance em estudo, **O caso Morel**, foi publicado em 1973, mas ainda perduram algumas características em produções literárias subsequentes, como é o caso da estrutura de romance policial utilizada nas obras do autor. Esse romance problematiza, como tantas outras obras, a questão

da representação de diferentes verdades, que vão ressignificar também as imagens do si, com sua narrativa identitária.

2.2 A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RUBEM FONSECA NOS ANOS 1970, 1980 e 1990

Segundo Coronel (2005), os anos 70 no Brasil foram marcados pela Copa do Mundo, pela TV em cores, pelo crescimento econômico que gerou vários empregos, mas foi concomitante com um período difícil da ditadura. O chamado “milagre brasileiro” aconteceu de forma paradoxal aos “anos de chumbo”, instaurados pelo AI-5 em dezembro de 1968. Assim, para Coronel (2005), essa utopia política usou da televisão, com uma linguagem do espetáculo, para marcar o fechamento político e servir como um estímulo do governo para intensificar o crescimento do mercado de bens simbólicos do Brasil. Com o lema “Brasil que vai para frente”, estimulada pelos meios de comunicação, principalmente pela televisão, fortalecia aos donos do poder para reprimir a população aos elementos básicos de identidade nacional.

Assim, quando essa fase começa a se esgotar, o governo lança, em 1975, o I Plano Nacional de Cultura, cujo objetivo era intervir com mais influência na cultura do país. Neste sentido, o governo optou por incentivar distintas produções de cunho artístico e cultural com a finalidade de acrescentar a atividades censuradas ações que incentivassem a produção artística, controlando a produção cultural do país: “É claro que somente recebiam verbas governamentais produções condizentes com as expectativas do Estado em relação à esfera da cultura, identificadas no mais das vezes com a possibilidade de agradar um grande público e viabilizar, assim, o consumo de massa” (CORONEL, 2005, p. 2)

Dessa forma, as três obras de Rubem Fonseca datadas dos anos 70 inseriram-se em um cenário cultural no qual prevalecia a arte de cunho comercial, cujo objetivo era chegar ao público. Primeiro, o escritor publica o romance **O caso Morel**, em 1973, depois as coletâneas de contos **Feliz Ano Novo**, em 1975, e **O cobrador**, em 1979. Para Coronel (2005), a temática marginal é usada nas três produções de Fonseca, mesmo que de formas distintas, e mostra o bandido sempre mais próximo ao indivíduo que, por sua vez, identifica-se cada vez mais com as condutas ilícitas do criminoso:

Ao longo da década de 70, como se viu, Rubem Fonseca elaborou uma forma ficcional agressiva, brutal. Por meio de diferentes personagens, o autor aproximou as figuras do escritor e do bandido, o que pode ser entendido enquanto resistência à acomodação estética que resultava da dupla atuação da censura e da força do mercado sobre o conjunto das produções artísticas (CORONEL, 2005, p. 10).

Além da literatura de Rubem Fonseca ser caracterizada como agressiva e brutal, a opção de aproximar escritor e bandido foi entendida como resistência contra a acomodação estética, resultado do jogo duplo da censura e da força do mercado em relação às produções artísticas. Assim, a literatura dos anos 70 possibilitou ao autor expressar a resistência e o combate, utilizando-se da brutalidade para narrar cenas que a televisão tinha por objetivo esconder, e criar um “espaço no qual se procurava desconstruir e confrontar a retórica do ‘país que vai pra frente’, da euforia patriótica da grandeza da Nação” (CORONEL, 2005, p. 10). O contexto cultural dos anos 70 foi marcado pelo sucesso da literatura-verdade, dos romances-reportagens, dos textos confessionais, dos depoimentos político-bibliográficos, do memorialismo, mas a produção literária de Rubem Fonseca fugiu a isso, pois criou “uma literatura excessivamente auto referenciada e indigesta” (CORONEL, 2005, p. 9), diferente do que era produzido pelo mercado.

Pereira (2000) analisou a recepção fonsequiana nos anos 80 e 90. Para a pesquisadora, nos anos 80, verificou-se uma preocupação da literatura com as questões sociais, procurando retratar a realidade através da ficção. Pereira (2000) reforça que essa relação estabelecida com a sociedade, na qual o texto se volta contra o próprio contexto abordando questões de uma “sociedade fria e abominável” (PEREIRA, 2000, p. 17), tornou a identificação do leitor com narradores e personagens problemática.

Já nos anos 90, “a crítica propõe leituras mais centradas nos próprios artifícios fundadores da narrativa, razão pela qual privilegia determinados aspectos como intertextualidade, *mise-en-abyme*, construção irônica do texto ou tipologia do romance policial” (PEREIRA, 2000, p. 14-15). Segundo a pesquisadora, as histórias de Fonseca são marcadas pela “indeterminação”, como é o caso do gênero policial que exige um leitor vigilante e desconfiado, pois a narrativa é construída através de paradoxos, evasivas e sucessivos equívocos.

Dessa forma, o texto esconde o jogo ao mesmo tempo em que seduz o leitor e o convida a tornar-se cada vez mais reflexivo e suspeito: “Assim, de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa” (PEREIRA, 2000, p. 23). Por conseguinte, o receptor precisa ir em busca da significação, costurando meios-sentidos e meias-verdades, enquanto é seduzido pelos desafios e encantos da narrativa. Por isso, Rubem Fonseca demonstra uma preocupação com características do romance policial e também com a linguagem violenta, erótica, que atinge o leitor. Nos anos 90 também se manteve a revalorização dada ao leitor, iniciada por alguns teóricos já nos anos 80.

Assim, os leitores de Fonseca foram seduzidos pela sua produção literária, ao mesmo tempo em que a crítica entrou em consenso sobre algumas conclusões acerca das produções literárias do autor:

“trata-se de uma literatura marcadamente intertextual, que contrapõe o coloquialismo à erudição, ao mesmo tempo em que tematiza o cotidiano da vida urbana, explorando seus aspectos violentos, absurdos, grotescos. Outro ponto consensual é que a excelência do escritor encontra-se mais nos contos que nos romances” (PEREIRA, 2000, p. 15).

De acordo com as abordagens teóricas expostas e discutidas até aqui, necessita-se ainda abordar a trajetória da literatura policial e as marcas próprias que Rubem Fonseca empregou em seus contos e romances, utilizando esta literatura.

2.3 RUBEM FONSECA E O SUBCAMPO DA LITERATURA POLICIAL

Reimão (1983) revela que a literatura de romance policial foi uma das mais vendidas no século XX em decorrência do surgimento dos jornais populares naquela época. Essas narrativas geravam prazer e estima nos leitores, e estão atreladas ao surgimento da polícia no século XIX, quando esta era composta, em sua maioria, por ex-condenados, e também ao cenário das cidades industriais, posto que era época da Revolução Industrial.

Como exemplo mais expressivo de narrativa de enigma, de acordo com a autora, temos Edgar Allan Poe (1809-1849), com a publicação do livro de contos **Os crimes da rua Morgue**, em 1841. A representação do detetive Dupin, que não faz parte da corporação policial, faz sucesso justamente porque a sociedade estava insatisfeita com a instituição policial, e Dupin é um detetive que despreza os métodos utilizados por essa instituição e, com isso, consagrou o sucesso de Poe.

Outro fator que consagrou a narrativa policial, foi o fato de a sociedade passar a ver o criminoso como um inimigo social com sua moral e ética corrompidas, e não mais um crime cometido somente contra um indivíduo. Para Reimão (1983), Edgar Allan Poe é o criador da narrativa policial e, dessa forma, o romance de enigma liderou as narrativas policiais durante bastante tempo, consagrando também escritores como Agatha Cristie, Dashiell Hammet e Conan Doyle. Assim, surgiram os primeiros grandes detetives que não se enquadram à classe de policiais, mas se utilizam do raciocínio e da lógica para desvendar os enigmas e/ou os crimes. Desse modo, também surgem o criminoso como inimigo e o detetive representando o ser do bem.

Conan Doyle (1859-1930) criou um dos detetives que mais fizeram sucesso no mundo: Sherlock Holmes. Nessa narrativa, em comparação com as de Edgar Allan Poe, muda-se o foco narrativo, uma vez que quem conta as investigações de Holmes é seu amigo e companheiro, Watson. Assim, o narrador reconstrói os passos de Holmes e apresenta, muitas vezes, as mesmas dúvidas que o leitor tem sobre a investigação, pois só tem acesso parcial às informações, pistas e deduções de Holmes.

Posterior a isso, surge o romance negro que, de acordo com Reimão (1983) e Boileau e Narcejac (1991), foi produzido para o leitor que já estava fatigado com o romance de enigma clássico. Como criador da narrativa de romance negro, temos Dashiell Hammett, sendo Raymond Chandler um seguidor representativo deste. Ambos retratam em suas obras personagens com distintas visões de mundo, caracterizando os espaços sociais como violentos, imorais, enquanto nem sempre o investigador é o solucionador do caso.

As narrativas de enigma fazem parte dos gêneros mais consumidos pela população de massa como forma de lazer, e foram classificadas por Koethe (1994, p. 123) como uma novela de detetive com “uma hermenêutica popularizada”, decorrentes da industrialização capitalista e do crescimento das cidades. Já o romance negro, para Boileau e Narcejac (1991), ao incrementar ingredientes novos a essa clássica narrativa de enigma, tornou-a ainda mais consumida pela população de massa, gerando um grande capital financeiro. Por isso, as narrativas policiais dentro do campo literário são menos consagradas que as literaturas canônicas, por terem sido produzidas para consumo de leitores da massa.

Percebe-se que as mudanças sofridas pela literatura policial estão interligadas aos momentos históricos e à evolução da modernidade. Por isso, muitos autores passaram a utilizar o romance policial na alta literatura, interligando o mistério e reflexões sobre a literatura e o mundo. Nesse sentido, a opção de se trabalhar com literatura policial nunca deve ser vista como uma escolha acidental, até porque as produções contemporâneas utilizam a forma da estrutura policial para questionar e provocar o leitor.

O detetive representa, metaforicamente, o homem em busca da verdade. É nesse contexto que se encaixa a discussão sobre a pós-modernidade e da modernidade: esta acreditava na existência de uma verdade (absoluta) e aquela acredita na existência de várias verdades que se modificam de acordo com os questionamentos. Dessa maneira, a pós-modernidade se preocupa com uma busca constante da verdade, pois tudo é provisório e instável e, principalmente, se modifica com o ponto de vista do leitor. Isso explica a mudança

de perspectiva do detetive, que não precisa mais ser perfeito e muito menos apresentar uma lógica excepcional.

Diante de tais constatações, vamos analisar alguns desses aspectos nas obras de Rubem Fonseca, que se utiliza da estrutura de romance policial, mas de uma maneira bem peculiar. É importante mencionar que o objetivo não é analisar todas as obras do escritor e, tampouco, realizar uma análise aprofundada dessas obras, mas conseguir relacionar essas mudanças da literatura policial aos aspectos pós-modernos.

Em **A grande Arte** (1990), investiga-se o assassinato de uma prostituta e sua amiga, ambas marcadas, com a letra “P” na bochecha, escrita com faca. Então, neste romance policial, o advogado Mandrake tenta dissolver o mistério, que envolve a morte, respectivamente, de Gisela e Danusa. Ao descobrir o envolvimento das duas mulheres com Cila, esta também aparece morta. Mandrake e sua namorada Ada acabam saindo para jantar e, na volta, Mandrake é esfaqueado, enquanto Ada é estuprada. Por isso, o advogado começa a perseguir aqueles que fizeram isso com eles, além de seguir investigando os assassinatos de Gisela, Danusa e Cila. Mandrake também não é um exemplo de homem que segue a moral e os bons costumes, pois, durante sua trajetória, declara-se apaixonado por Ada, mas não deixa de se relacionar com outras mulheres e encontra dificuldades em ser fiel. Além do mais, o protagonista busca os culpados dos assassinatos mais pelo desejo de vingança – pois acredita que os crimes tenham relação – do que propriamente para fazer justiça.

Já em **Agosto** (1990), Rubem Fonseca intercala elementos da ficção e da história envolvendo o assassinato do presidente Getúlio Vargas, no Brasil. A obra é narrada em terceira pessoa pela perspectiva do comissário Mattos, responsável por investigar o atentado contra o jornalista Carlos Lacerda, opositor ao governo Vargas naquela época. Porém, no atentado, morre o major Vaz, da aeronáutica, enquanto o jornalista fica apenas ferido. O comissário Mattos, responsável pela investigação, é um dos únicos que não aceitam suborno e, com isso, irrita vários banqueiros corruptos e mafiosos. O romance retrata o suicídio de Vargas, que revolta a população, e o comissário Mattos, que solta todos os presidiários. Mattos e a namorada Salete acabam sendo mortos por Chicão, responsável por matar também o banqueiro Paulo Gomes Aguiar, envolvido em esquemas de corrupção. O romance envolve várias histórias de corrupção bancária, de subornos policiais concatenados ao atentado contra Lacerda, e Mattos se envolve direta e indiretamente com todos eles por não aceitar ser subornado. Mesmo podendo ser considerado um policial que segue a moral e a ética em sua

profissão e defensor da justiça e da honestidade, na vida amorosa ele se envolve com Salete, namorada de Magalhães.

Em **Bufo & Spallanzani** (1991), temos a investigação acerca do assassino de Delfina Delamare. O romance é um livro de memórias, narrado em primeira pessoa pelo escritor Gustavo Flávio, amante de Delfina. O romance também é recheado de citações de outros autores e possui uma narrativa descontínua, pois várias narrativas se cruzam, dentre elas o passado de Gustavo Flávio e a estada em um refúgio para o escritor escrever seu livro denominado “Bufo & Spallanzani”. O detetive Guedes não tem muita relevância na investigação criminal, dado que o enredo e o acesso à investigação são feitos por Gustavo, inclusive a apresentação da elucidação do crime. Assim, só Gustavo Flávio representa, de fato, o papel do investigador no romance, pois acessa todas as informações, já que mantinha um caso com Delfina.

O conto “Romance Negro” (2004) utiliza a narração em terceira pessoa, e conta o caso de usurpação e assassinato de um escritor reconhecido no campo literário, chamado Peter Winner. O usurpador e assassino, chamado John Landers, não só usurpa seu lugar como também a carreira promissora do escritor. O conto traz uma discussão acerca da consagração do romance policial dentro do campo literário, além da citação de vários nomes como Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Hammet com suas respectivas obras e detetives. Mas o mais interessante é que há, no conto e também é reforçado pelo título, uma discussão acerca do *roman noir*, ou seja, do romance negro. Além disso, o usurpador Landers publica um livro com esse mesmo título, “Romance Negro”, assim como também acontece em **Bufo & Spallanzani**, no qual Gustavo Flávio escreve um romance com o mesmo título.

Constata-se que “os detetives” de Fonseca não apresentam um raciocínio excepcional e, tampouco, uma postura de seres humanos perfeitos, além de serem muito distintos de Poe, Chandler, como foi indicado por Boileau e Narcejac (1991). A própria denominação de vilão e mocinho passa a ser muito relativizado com a construção de personagens que apresentam uma dualidade desconcertante para o leitor, com finais dúbios ou abertos. É o caso do romance **O caso Morel**, no qual temos um assassinato e uma investigação do crime feito mais por Vilela, ex-comissário de polícia, do que pelo policial responsável, também chamado Matos.

Umberto Eco, em **Pós-escrito a O Nome da Rosa** (1985), reitera o caráter intertextual que contém a literatura: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e disseram muitas e muitas vezes): os livros falam sobre outros livros, e toda a história conta uma história que já

foi contada” (ECO, 1985, p. 20). Portanto, pode-se dizer que Rubem Fonseca constrói tramas policiais nas quais consegue abordar, muitas vezes, outros aspectos como a metalinguagem e o fazer literário. Fica evidente que Fonseca rompe com a estrutura tradicional de romance policial e vai além: também transgride suas regras e rompe com a sua tradição, justamente com a intenção de chamar a atenção do leitor.

Além disso, Eco (1995) reitera que “a resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”. É importante ressaltar que o Brasil não tem uma tradição reconhecida de literatura policial, sendo ela exclusivamente estrangeira, sobretudo europeia e, por isso, a comparação é feita com Edgar Allan Poe e Conan Doyle.

Além do mais, conforme Pereira (2000), as narrativas de Rubem Fonseca que envolvem vestígios de romance policial dirigem-se a todos os tipos de leitores:

A narrativa dirige-se, dessa forma, ao leitor comum de romance policial, ao leitor culto que compreende os termos estrangeiros e àquele, ainda mais refinado, que percebe o trabalho de intertextualidade, ao ensaísta que desenvolve uma leitura crítica e analítica, ao cinemaníaco que assistiu a todos os filmes referidos, ao consumidor de cultura de massa via televisão, história em quadrinhos e congêneres. Se a obra que trabalha com a heterogeneidade da língua pretende atender a um mercado literário complexo e regido por diferentes recepções, busca também dizer a ilusória totalidade do mundo e das coisas que, por ser inalcançável, fascina e desafia a criação. (PEREIRA, 2000, p. 111)

De certa forma, as produções literárias de Fonseca podem ser consideradas de massa e contra a totalidade, porque justamente abarcam todos os tipos de leitores. Quanto mais assíduos os leitores, mais perceptíveis são os elos e elementos intertextuais percebidos por ele. Medeiros (2019) abarca a questão da sobrevida e reaproveitamentos dos personagens nas obras do escritor e sinaliza que o comissário Vilela aparece primeiro no conto “A coleira do cão”, e depois no romance **O caso Morel**. Também o personagem Matos aparece primeiro em **O caso Morel** para depois se tornar protagonista em **Agosto**: “Rubem Fonseca, numa estratégia narrativa, ao transcender suas próprias páginas, resgata anteriores personagens reconduzindo-as em novos enredos, recuperando tramas e ampliando suas figurações” (MEDEIROS, 2019, p. 358).

No romance **O caso Morel** percebe-se a referência feita à vida de comissário de polícia de Vilela: “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” (FONSECA, 1995, p. 116). É uma referência explícita do que aconteceu no conto “A coleira do cão”: “‘Ajoelha’, gritou Vilela, tirando do

cinto uma automática negra. Jaiminho ajoelhou-se. ‘Eu não sei de nada’, soluçou. Seu corpo nu tremia. Vilela encostou o cano da arma no peito de Jaiminho, que começou a bater os dentes” (FONSECA, 2013, p. 168).

Além disso, Medeiros (2019) reforça que o personagem Vilela, assim como Fonseca, também foi policial, advogado e escritor. Isso também acontece com outros protagonistas dos romances e contos, que são delegados, inspetores, detetives, advogados e escritores, assim como foi Rubem Fonseca.

Com efeito, o escritor se distancia do modelo narrativo linear, introduzindo a fragmentação da realidade diegética e forçando o leitor a adotar outras formas de decodificação da malha de sentido, a fim de apreender a imagem de si que emerge dessa textualidade fragmentada. Nessa perspectiva, para atender aos questionamentos suscitados e aos objetivos deste estudo, o próximo capítulo tratará sobre teorias do pós-modernismo que oferecem um crivo teórico para refletir sobre a questão da fragmentação da narrativa, bem como para problematizar a maneira pela qual o romance contribui para produzir uma imagem de fragmentação identitária.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO

Nesta seção, objetiva-se tecer algumas considerações sobre o pós-modernismo, momento literário no qual o romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, foi produzido e recebido pelo público e pela crítica. No entanto, é importante mencionar que os períodos do modernismo e do pós-modernismo ainda suscitam discussões divergentes entre os teóricos. Levando isso em consideração, para a nossa pesquisa, optou-se em trabalhar com Fredric Jameson (1997), Jean-François Lyotard (2009), Linda Hutcheon (1991) e Sérgio Rouanet (1987), por considerar que as pesquisas destes sobre o pós-modernismo convergem com o romance em estudo. Além dessas considerações, julgou-se necessário trazer as considerações de Hall (2006) e Bauman (2005) acerca da identidade cultural na modernidade e pós-modernidade, uma vez que o objetivo principal da dissertação é analisar os elementos de identidade retratados pelo romance neste período.

3.1 JAMESON E O PRINCÍPIO DO ESMAECIMENTO

Jameson (1997) expõe que o pós-modernismo está baseado numa quebra radical cujas origens remontam ao começo dos anos 60. Assim, essa ruptura estaria ligada ao atenuamento ou extinção do movimento moderno e teria como características também a mudança na arquitetura para uma “espécie de populismo estético” (JAMESON, 1997, p. 28). Outra característica marcante foi o cessar da fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa, o que fez surgir novos tipos de textos, de formas e das categorias e conteúdos da mesma indústria cultural.

Além disso, Jameson (1997) argumenta que essa ruptura do pós-modernismo não é puramente cultural, pois também está associada à sociedade pós-industrial e ligada ao consumo, às mídias, às sociedades da informação e à sociedade eletrônica. Por isso, essa nova concepção não seguiria mais as leis do capitalismo clássico da produção industrial e da presença da luta de classes.

O autor deixa bem claro que pretende estabelecer uma hipótese de periodização, mesmo que a proposta de periodização histórica seja muito problemática, embora muitas vezes seja tratada como se fosse homogênea. Para Jameson (1997), portanto, o pós-modernismo não é visto como um estilo e sim como uma dominante cultural, na qual as características, independentemente de serem dependentes umas às outras, são bem distintas. Além disso, o autor defende que o pós-moderno é um campo de forças no qual se encontram

tipos bem diferentes de impulso cultural, o que exige entrar em um consenso/caminho a fim de se chegar a uma efetividade.

Nessa perspectiva, Jameson (1997) vai abordar cinco elementos constitutivos do pós-moderno. O primeiro elemento faz referência a um “[...] novo tipo de achatamento ou a falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal” (JAMESON, 1997, p. 35). O autor ressalta que a profundidade é substituída pela superficialidade, e isso se aplica em diversos contextos, não apenas na literatura. Para isso, o sujeito e a sociedade sofrerão com rupturas sociais que irão refletir na sociedade como um todo. Além disso, o sujeito que antes era centrado passa por um descentramento, tratado na teoria contemporânea como a morte do sujeito e com o esmaecimento dos afetos “autossustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia” (JAMESON, 1997, p. 43).

Compreende-se que esse descentramento do sujeito vai implicar e modificar as relações sociais e pessoais dos indivíduos em sociedade, transformando assim a identidade, que passa a ter como característica o enfraquecimento dos afetos e apresentar um novo tipo de euforia. O segundo elemento, de acordo com o crítico, refere-se à variedade estilística e à referência histórica. Para Jameson (1997), com o desaparecimento do sujeito individual cresceu também a inviabilidade de um estilo pessoal.

Juntamente com esse novo estilo vem à tona um esmaecimento da historicidade, ou seja, a possibilidade de o sujeito precarizar a interpretação social e histórica. Isso acaba acarretando ao sujeito uma crise da temporalidade, na qual a organização de seu passado e de seu futuro, como um processo coerente, resulta em um sujeito fragmentado e aleatório. Nesse contexto, para a construção da identidade não são mais considerados o passado histórico, acarretando em um indivíduo que vive o presente, sem muita percepção e propósito de futuro, resultando em um sujeito fragmentado e desagregado à vida social.

O terceiro elemento, que está ligado e também é resultado da crise da historicidade, é a escrita esquizofrênica. Para isso, Jameson (1997) retoma algumas considerações de Lacan, as quais sintetizam a esquizofrenia como “ruptura na cadeia de significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado” (JAMESON, 1997, p. 53). Ainda que o significado gere bastante discussão, é quando se quebram essas cadeias de significantes que temos a esquizofrenia como um “amontoado de significantes distintos e não relacionados” (JAMESON, 1997, p. 53). Assim, percebe-se que a ruptura de significantes se torna característica do sujeito que não consegue encadear as

informações recebidas, tornando-se acrítico o que corrobora ainda mais a fragmentação identitária.

O significado não estável causado pela ruptura de significantes resulta numa série de significantes que não encontram nexos causais. Esse exercício de descontinuidades e de sentenças desconexas é aplicado e passa a ser recorrente na produção e na recepção literária:

Muitas coisas poderiam ser ditas a respeito desse interessante exercício de descontinuidades não sendo a menos paradoxal entre elas a reemergência de um sentido global mais unificado ao longo dessas sentenças desconexas. Na verdade, na medida em que de forma curiosa e secreta esse é um poema político, ele parece captar um pouco da excitação da enorme e inacabada experiência da Nova China – sem paralelo na história do mundo -, o aparecimento inesperado, entre as duas superpotências, do “número três”, o frescor de um mundo objeto totalmente novo, produzido por seres humanos que controlam seu destino coletivo e, acima de tudo, o acontecimento marcante de uma coletividade que se tornou um “novo sujeito da história”, e que, após a longa sujeição ao feudalismo e ao imperialismo, de novo fala sua própria voz, por si mesma, pela primeira vez. (JAMESON, 1997, p. 55-56)

Entende-se essa construção literária formada por descontinuidades como paradoxal, ao mesmo tempo em que também constrói um sentido unificado produzido por sequências desconexas. No poema “China”, o poeta Bob Perelman, nascido em San Francisco (Califórnia), utiliza a fragmentação esquizofrênica como estética fundamental. O poema desconexo passa para o leitor a excitação da nova realidade do país, ao se tornar, inesperadamente, a terceira potência mundial, sem construir elos com acontecimentos a nível mundial. Esse acontecimento também produz um novo sujeito que, pela primeira vez, pode ter vez e voz, dado que foi, anteriormente, sujeitado ao feudalismo e ao imperialismo.

Assim, o quarto elemento abordado por Jameson (1997) para completar a exploração do tempo e do espaço pós-modernistas é a análise da euforia e das intensidades. Para o autor, a euforia e as intensidades estão ligadas às novas tecnologias, frutos do mercado que produzem novas mídias e, estas, por sua vez, reforçam e identificam o consumo midiático. Dessa forma, o autor reforça que “a tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle [...]” (JAMESON, 1997, p. 64). As novas mídias e consumo midiático influenciam de forma consciente e não consciente na construção das identidades, pois controlam através do fascínio e da hipnose o consumo dos indivíduos através das redes. Isso também colabora para construir sujeitos mais eufóricos e intensos, pois recebem continuamente estímulos construídos com essas bases e que têm por objetivo intensificar o consumo midiático.

O quinto e último elemento está ligado à organização do espaço pós-moderno, delimitado como um novo hiperespaço. Esse hiperespaço, de acordo com Jameson (1997, p. 70), “conseguiu ultrapassar a capacidade do humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável”. Desse modo, o sujeito, além de não relacionar os fatos históricos, também se tornaria incapaz de processar os nexos e as orientações do espaço urbano, perdendo, assim, sua posição no mundo. Portanto, para esse sujeito, não interessa estabelecer laços efetivos com a sociedade e as pessoas nem com o espaço que ele ocupa, pois a relação por ele construída é desconexa e descontínua. Para a construção do si, a perda do espaço no mundo reforça ainda mais a fragmentação do sujeito da pós-modernidade.

Jameson (1997), para finalizar, argumenta que a concepção de pós-modernismo proposta não é somente estilística, mas também histórica. Por isso, o autor defende que o pós-modernismo é uma dominante cultural e vem acompanhada pelo capitalismo tardio e não simplesmente um estilo entre os muitos disponíveis em nossa sociedade. O lugar de fala em que Jameson (1997) realiza sua pesquisa é distinto da realidade do Brasil, sobre o qual escreve Rubem Fonseca. Ribeiro (2017, p. 46) pondera que “o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”.

Por isso, apesar de Jameson (1997) realizar a sua pesquisa em um lugar diferente do que fala Rubem Fonseca, podem-se identificar através da pesquisa algumas características abordadas pelo teórico que são notórias no romance **O caso Morel**. Primeiramente, o romance pode ser considerado tanto de alta literatura como de literatura de massa, dependendo do tipo de leitor que está lendo o texto, e encaixa-se em uma nova categoria cultural, como abordou Jameson (1997). O Brasil também sofre, mas de maneira distinta, as consequências da pós-industrialização, já que a globalização e a internet permitem o acesso à diversidade de culturas, consumo e ideias. Isso explica as características distintas e independentes com que Jameson (1997) caracteriza o pós-modernismo: a falta de profundidade, variedade estilística e a referência histórica, a escrita esquizofrênica, a euforia e as intensidades, e, por último, o hiperespaço.

A falta de profundidade é uma característica predominante do narrador-personagem Morel que, durante toda a narrativa, demonstra ter uma identidade descentrada e transitória. Essa fragmentação identitária resulta em uma perda da noção de temporalidade, uma vez que Morel vive eternamente no presente, sem projeções futuras e reflexões sobre o passado.

Assim, a forma do romance, com escritas desconexas e sem a projeção do tempo, reporta a impossibilidade de elaboração de nexos causais por Morel retratados, principalmente, na escrita de sua autobiografia. Por só viver o presente, Morel é intenso quanto às suas paixões e se demonstra eufórico diante de novas ideias, como foi o caso da constituição familiar por várias mulheres. Assim sendo, Morel não tem raízes e não estabelece laços permanentes na vida amorosa, nem na vida profissional e social e, por conseguinte, perde seu espaço no mundo. Muitas das características de Jameson (1997), portanto, se encaixam na análise do romance em estudo, que será aprofundada nos capítulos posteriores.

3.2 LYOTARD E A CRISE DAS NARRATIVAS DE LEGITIMAÇÃO

Jean-François Lyotard, em seu livro **A condição pós-moderna** (2009), no horizonte do pós-estruturalismo francês, também tece várias considerações importantes sobre o pós-modernismo. Porém, o autor analisou as transformações quantitativas pequenas que geraram um salto qualitativo de época: do moderno ao pós-moderno. Além disso, para Lyotard (2009), o livro não deve ser lido como um manual sobre o pós-moderno, uma vez que se tratava dos anos 80 e o período histórico ainda não estava pronto e acabado.

Lyotard (2009) também considera os anos 50, chamados de “era pós-industrial”, responsáveis por marcar transformações significativas nos estatutos da ciência e da universidade. Assim, se a revolução industrial demonstrou que, sem riqueza não se tem tecnologia e ciência, a condição pós-moderna atesta que, sem saber científico e técnico, não se tem riqueza. Essa mudança de perspectiva, da mesma forma, vai instaurar o fim ou/e o desuso das grandes narrativas de legitimação, resultado da crise da filosofia e das instituições universitárias dependentes dela. Assim,

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. (LYOTARD, 2009, p. xvi, grifos do autor)

Nessa perspectiva, a universidade, a pesquisa e o ensino passam a formar profissionais que não buscam mais exclusivamente a “verdade” para a sociedade e para os indivíduos, mas sim a capacidade de produzir uma mercadoria capaz de garantir “o poder” para manter o capital: “O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa para ser para si

mesmo seu próprio fim; perde seu ‘valor de uso’” (LYOTARD, 2009, p. 05). Com isso, “a verdade” e o “poder” não podem mais ser separados e, conseqüentemente, a política também não. Além disso, a transformação do conceito de verdade focado no poder do mercado também vai afetar a identidade dos sujeitos, pois a verdade vai ser sempre transitória e favorecerá o capital, reforçando o caráter momentâneo e transitivo das identidades.

É nesse contexto pós-moderno que surge uma crise de legitimação, pois

[...] a legitimação é o processo pelo qual um ‘legislador’ ao tratar do discurso científico é autorizado a prescrever as condições estabelecidas (em geral, condições de consistência interna e de verificação experimental) para que um enunciado faça parte deste discurso e possa ser levado em consideração pela comunidade científica (LYOTARD, 2009, p. 13).

Assim, até a questão da legitimação passa por dissoluções e reformulações, refletindo na forma como as leis funcionam e acarretando diretamente a fragmentação da identidade, em uma sociedade em que a ordem e os deveres passam a ser questionados pelo capital e sofrem contínuas modificações. Isso também gera vários jogos de linguagem diferentes, que segundo Lyotard (2009), acontecem devido à heterogeneidade e elementos da situação. Além disso, a questão *input/output* são constituintes importantes para manter a *performance* do poder, uma vez que a otimização da *performance* depende do aumento das informações obtidas (*output*) e a diminuição da energia para consegui-las (*input*).

Dessa forma, entende-se que esse sistema pretende baixar os custos da produção ao mesmo tempo em que requer mais esforço dos trabalhadores. Isso se deve a mudança do princípio da motivação, em que a razão se tornou o fruto do capital e os indivíduos passam a se mover tendo isso como princípio básico. Em outras palavras, a construção da identidade do sujeito pós-moderno também se modificará, pois os jogos de linguagem que perpassam sua identidade têm o intuito recorrente de aumentar a *performance* e favorecer o capital, mesmo que isso imbrigue em mudanças recorrentes e muitas vezes isentas de reflexão para o indivíduo.

[...] outro jogo de linguagem onde o que está em questão não é a verdade mas o desempenho, ou seja a melhor relação *input/output*. O estado e/ou a empresa abandona o relato de legitimação idealista ou humanista para justificar a nova disputa: no discurso dos financiadores de hoje, a única disputa confiável é o poder. Não se compram cientistas, técnicos e aparelhos para saber a verdade, mas para aumentar o poder. A questão é saber em que pode consistir o discurso do poder, e se ele pode constituir uma legitimação. (LYOTARD, 2009, p. 83)

Como o grande relato perdeu sua legitimidade, também efeito das tecnologias desenvolvidas após a Segunda Guerra Mundial, como relata Lyotard (2009), a tecnologia acabou sendo usada para desenvolver a *performance*, que melhora o poder, situação responsável por suscitar o mínimo de investimento para obter o máximo de impacto. Dessa forma, o funcionamento da sociedade está ligado diretamente à formação de indivíduos que deem retorno de desempenho para a empresa, o estado ou o país, com pouco investimento. A identidade individual, anteriormente formada levando em consideração o sujeito idealista ou humanista, agora passa a formar o sujeito fundamentado no aumento da *performance* para que ele possa cooperar com o poder.

A questão da legitimação é dada pelo poder. Assim, “o poder legitima a ciência e o direito por sua eficiência, e esta por aqueles” (LYOTARD, 2009, p. 84). Parece, portanto, que o poder se autolegitima como também parece configurar o fortalecimento da *performance*. Por isso, a transformação dos saberes não é mais destinada a formar os cidadãos para a emancipação, mas sim para assegurar aos seus jogadores os saberes necessários para manter o poder nos contextos em que estão inseridos. Novamente, esse jogo de poderes reflete na identidade dos indivíduos, que tende a ser cada vez mais flexível, maleável e fragmentada para atender às necessidades do mercado.

Com essas mudanças significativas e, principalmente, com o fim dos metarrelatos, também acontece uma dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais para uma massa composta de átomos em movimentos aleatórios. Lyotard (2009) classifica essa sociedade como organicamente perdida, porque o si nunca está isolado, mas completamente envolto em relações mais complexas e móveis do que nunca. Por isso, o sujeito nunca está protegido das mensagens que circulam e atravessam seu ser, seja ele remetente, destinatário ou referente. Assim, essas mensagens complexas e móveis auxiliam construções identitárias cada vez mais complexas e fragmentárias.

Lyotard (2009, p. 29) alega que “a questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga: esta questão já é assim o vínculo social”. Deste modo, o sujeito, mesmo o mais desfavorecido, nunca está isolado, pois sempre está inserido nos jogos de linguagem pelo poder. Ademais, esse sujeito, mesmo que não de forma consciente, é atingido por um sistema de poder capaz de encorajar os deslocamentos, efeitos de jogos de linguagem:

Os átomos são colocados em encruzilhadas de relações pragmáticas, mas eles são também deslocados pelas mensagens que os atravessam, num movimento perpétuo. Cada parceiro de linguagem sofre por ocasião dos “golpes” que lhe dizem respeito um “deslocamento”, uma alteração, seja qual for o seu gênero, e isto não somente na qualidade de destinatário e de referente, mas também como remetente. (LYOTARD, 2009, p. 30)

Assim, o sujeito não é só agente como também produto e fruto de todo esse sistema. E como fruto, ele também participará do jogo de linguagens incorporado por tal sistema. Por isso, a natureza do saber narrativo permite uma pluralidade de jogos de linguagem que também ajuda a compreender a questão da legitimidade, e acaba refletido no sujeito.

Os diversos jogos de linguagem que perpassam os indivíduos da sociedade acabam sendo fundamentais para a construção do sujeito atomizado e aleatório. Com a mudança constante das regras desse jogo, o sujeito busca não estabelecer elos fixos em sociedade e nas relações afetivas, porque justamente as considera passíveis de transformações contínuas. Além disso, também colabora para aumentar a individualidade e reforçar que os interesses coletivos perderam espaço.

Dessa forma, com os jogos de linguagem, o próprio sujeito social se dissolve e se fragmenta porque é manipulado de forma consciente e inconsciente a seguir as regras do jogo:

O sujeito é um sujeito concreto ou suposto como tal, sua epopeia é a sua emancipação em relação a tudo aquilo que o impede de se governar a si mesmo. Supõe-se que as leis que para si mesmo estabelece sejam justas, não porque elas estarão ajustadas a determinada natureza exterior e sim pelo fato de que, por constituição, os legisladores não são outros senão cidadãos submetidos às leis e que, em consequência, a vontade de que a lei faça justiça, que é a do cidadão, coincide com a vontade do legislador, que é a de que a justiça seja lei. (LYOTARD, 2009, p. 64).

A questão da emancipação do sujeito pós-moderno também sofre modificações porque as aspirações dos indivíduos também se transformam. Assim, se são os interesses individuais que prevalecem na sociedade, as leis também serão elaboradas para esse fim. Nessa concepção, compreende-se porque os grandes relatos de legitimação perderam espaço, já que não constituem a causa principal do interesse pelo poder. Desse modo, os conceitos de verdadeiro e falso, justo e injusto, relevantes quando a sociedade está em busca da emancipação, caem por terra.

Segundo Lyotard (2009), é possível representar o saber do mundo pós-moderno por um jogo de informações em que o saber científico pode ser acessado por todos. O segredo está justamente na aptidão por mudar as regras do jogo uma vez que a produção e a aquisição dependem desse jogo:

Nessa disseminação dos jogos de linguagem é o próprio sujeito social que parece dissolver-se. O vínculo social é de linguagem (*langagier*), mas ele não é construído de uma única fibra. É uma tecitura onde se cruzam pelo menos dois tipos, na realidade um número indeterminado, de jogos de linguagem que obedecem a regras diferentes (LYOTARD, 2009, p. 73, grifos do autor).

Como é considerado um jogo com diferentes regras em que indivíduos/instituições buscam manter o poder, esse jogo resulta cada vez mais em um sujeito desestabilizado e fragmentado. Constata-se, dessa forma, que a identidade do sujeito pós-moderno é resultado das mudanças causadas pela crise de legitimação e pela transformação do conceito da verdade, que se torna uma busca permanente do indivíduo, pois não se tem mais uma verdade absoluta. Assim como essas transformações resultam na dissolução dos vínculos sociais, também a identidade do sujeito tende a ser cada vez mais desestabilizada e fragmentária.

Diante dessa exposição, Lyotard (2009) explica que a procura pela legitimação dessa nova ordem não busca o consenso e sim a paralogia. Entende-se, assim, que essa nova condição pós-moderna não tem parâmetros de verdade, mas sim uma lógica paradoxal conduzida pelos jogos de linguagem empreendidos a fim de manter o capital e o poder. Por fim, é interessante salientar que Lyotard (2009) não se refere diretamente ao texto literário ao tecer suas considerações sobre o pós-moderno. Mas, o contexto é reflexo do texto literário ou vice-versa e, assim, considera-se que os estudos do teórico são fundamentais para mapear características do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca.

Lyotard (2009) também fala de um lugar diferente de Rubem Fonseca, mas também acredita que o pós-moderno está associado ao pós-industrial, como aponta Jameson (1997). Lyotard (2009) ao tecer reflexões acerca da mudança na produção de conhecimento das universidades, envolvidas com as relações de poder na sociedade, deixa claro que as relações entre os sujeitos ficaram mais complexas e móveis do que nunca. Decorrente dos jogos de linguagem e da transformação do conceito da verdade que agora segue leis mercantis, capazes de explicar a transformação do sujeito na sociedade. A transitividade das identidades é algo bastante recorrente no romance **O caso Morel**, pois os dois planos narrativos trazem Morel e Vilela em busca de encontrar a sua posição no mundo, mas essa busca parece não ter fim. Ainda que Vilela valorize mais os interesses coletivos, ele não consegue ter elos fixos na vida amorosa. Parece que ele procura algo inatingível, assim como Morel.

Além do mais, Vilela passa por uma crise em sua vida profissional, pois não está mais conseguindo escrever. Esse fato desestabiliza o escritor, já que o que impera na sociedade pós-moderna é o capital. Além do mais, a confusão pela qual passa a identidade de Vilela é

justamente pelo fato de ter seguido as regras quando era policial e sempre ter feito o que era considerado como correto, caracterizando a emancipação do sujeito. Quando conhece Morel, um sujeito que segue seus impulsos independentemente dos preceitos da sociedade, Vilela fica confuso quanto a sua identidade e se questiona se poderia ter o mesmo fim que o artista. Consta-se, dessa forma, que a mudança constante das regras do jogo, como retratado por Lyotard (2009), interfere nas escolhas e na caracterização das identidades de Morel e Vilela, que não são estáveis, o que colabora para o final aberto e dúbio do romance. O leitor não tem muita certeza do que aconteceu com as personagens antes e nem depois, pois eles estão em constante transformação.

A crise da legitimação também é representada no romance, uma vez que quem é incriminado pelo assassinato de Heloísa é Félix, pois “um ladrão é considerado um pouco mais perigoso do que um artista” (FONSECA, 1995, p. 165), mesmo que não se tenham provas suficientes para incriminá-lo. Como questões coletivas perdem espaço no pós-moderno, percebe-se que essa crise é resultado de interesses individuais que jogam os jogos do poder, e são retratados no romance pela não concretização de um desfecho para o assassinato, bem como pelas identidades desestabilizadas e fragmentadas de Paul Morel e Fernando Vilela.

3.3 LINDA HUTCHEON E OS PARADOXOS DO PÓS-MODERNO (1991)

Segundo Linda Hutcheon (1991), em **A poética do pós-modernismo**, existe uma relação do pós-guerra para com os dias atuais em que o mundo se modificou de forma simbólica, econômica, representada por uma fase capitalista, individualista e muito mais virtual, o que fortaleceu uma possível poética do pós-modernismo. Assim, a autora expõe sua percepção do pós-modernismo: “[...] em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

A definição de pós-modernismo proposta pela teórica encaixa-se no romance **O caso Morel**, uma vez que o texto trabalha uma versão da realidade para, posteriormente, questioná-la com outra versão dos acontecimentos retratada sob outro ponto de vista. Dessa forma, o romance trabalha com uma constante contradição, pois é relatado um acontecimento que, posteriormente, passa a ser questionado pela narrativa. Isso também vai fortalecer a

transitoriedade da identidade do sujeito pós-moderno, que vai sendo constantemente corrompida e questionada na sociedade e no espaço em que está inserido.

Segundo Hutcheon (1991), esses paradoxos podem proporcionar prazer ou problemas, dependendo da perspectiva do leitor, pois este pode ser seduzido pelas provocações ou ficar perturbado pela ausência de resolução. A autora considera também que o pós-modernismo não é um fenômeno cultural internacional, pois trata-se de um fenômeno substancialmente europeu e (norte e sul) americano, e também confere novos sentidos a estruturas já consagradas, para depois questioná-las. Assim, seja na literatura, na escultura ou no cinema, o pós-modernismo vive do seu próprio questionamento.

A pesquisadora esclarece que vai privilegiar o gênero romance, principalmente uma de suas formas, denominada de metaficção historiográfica. Ela justifica sua escolha argumentando que a maioria dos trabalhos acerca do pós-modernismo – e que chamam mais atenção – utilizam-se da narrativa, seja na literatura, na história ou na teoria.

Assim, para Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica passa a ser a fundamentação para repensar a reelaboração e os conteúdos do passado nos romances. Essa reelaboração é feita através da autorreflexão, que se apropria de acontecimentos e personagens históricos:

[...] fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. [...] A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença. (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Nesse sentido, percebe-se que a metaficção historiográfica é necessária para as produções escritas, sendo elas ficcionais ou não, porque conduz os leitores à autorreflexão, a questionarem as verdades absolutas, pois ambas são empregadas através de mecanismos da linguagem. Nessa situação, o papel da metaficção historiográfica é essencial para contrastar a visão do grupo dominante com a dos excêntricos da sociedade, através do caráter narrativo que contém a história.

Além disso, na percepção da autora, a metaficção historiográfica permite analisar questões da narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, a relação do fato histórico e o acontecimento empírico com o objetivo de problematizar o que antes era aceito como uma certeza pela literatura e pela historiografia. Ademais, segundo a teórica, o pós-modernismo também vai desafiar a questão da uniformização da cultura de massa:

Eu concordaria e, na verdade, afirmaria que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea [...] A diferença – ou melhor, no plural, as diferenças – pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Nesse sentido, tem-se a percepção de que não é mais possível buscar uma identidade homogênea, muito pelo contrário, a questão identitária é caracterizada como sendo diversa, múltipla e provisória. Além disso, o pós-modernismo se recusa a propor qualquer estrutura e, para isso, Hutcheon (1991) retoma Lyotard (2009) – para reiterar que a incredulidade nas narrativas mestras tenha trazido a perda de sentido para a arte e para o mundo. Lembrando que isso não significa que o conhecimento desapareça, mas propõe um paradigma de mudanças para a questão do consenso. Assim, constata-se que a produção literária do momento em questão vai ser responsável por retratar essa ruptura das narrativas mestras, e, com isso, trazer à tona a multiplicidade, a diversidade e a ideia de provisório na figuração estética.

Hutcheon (1991) argumenta que as fronteiras entre os gêneros literários se tornaram fluídas, dificultando sua fusão. Outra característica dos textos contraditórios ressaltada pela autora é a sua relação paródica feita através da relação intertextual com as tradições e convenções dos gêneros envolvidos. Assim, o texto literário passa a permitir conexões com diversas esferas e gêneros a fim de intensificar a pluralidade e a fragmentação:

Eu afirmaria que, como textos contraditórios tipicamente pós-modernistas, romances desse tipo usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato *usar* a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de comodificação. [Assim], esse tipo de romance híbrido atua no sentido de abordar e subverter essa fragmentação com seu recurso pluralizante aos discursos da história, da sociologia, da teologia, da ciência política, da economia, da filosofia, da semiótica, da literatura, da crítica literária, etc. (HUTCHEON, 1991, p. 40, grifo da autora).

O recurso pluralizante, construído pela união da literatura popular com a elitista, reforça a fragmentação da narrativa que utiliza essa ferramenta para “abordar e subverter” discursos da sociedade ligados “a história, a sociologia, a teologia, a ciência política, a economia, a filosofia, a semiótica, a literatura, a crítica literária”. Assim sendo, essa fragmentação da narrativa é produzida através do recurso pluralizante que permite ao leitor uma permanente reflexão e contestação sobre diversos setores da sociedade, estejam eles relacionados à história, à economia ou à própria literatura.

Além disso, Hutcheon (1991, p. 29) argumenta que, na ficção, os narradores também passam a ser múltiplos e difíceis de localizar, ou provisórios e limitados: “O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática)”. Para a autora, a arte pós-moderna estabelece e depois ataca princípios como ordem, sentido, controle e identidade, isso porque, mesmo que ainda operem na sociedade, muitos acreditam que esses princípios não são mais eternos e imutáveis. Isso, de certa forma, revela as escolhas construídas em respostas às necessidades das pessoas e do mundo.

Nessa perspectiva, segundo Hutcheon (1991), no aspecto exterior do pós-modernismo, interessam os processos de produção e recepção, assim como sua relação paródica com a arte do passado. A paródia, na visão da autora, seria responsável por causar, de modo paradoxal, a ligação entre o presente e o passado e entre o político e o histórico:

Vou afirmar que o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois estabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (HUTCHEON, 1991, p. 43).

Entende-se que a contradição é construída justamente no jogo de abusar e subverter, estabilizar e depois desestabilizar para ressaltar o sentido paradoxal e provisório, características do texto pós-moderno. Esse jogo narrativo permite uma nova reflexão crítica acerca das produções do passado, que são reinseridas de forma paródica a fim de realçar o traço paradoxal da arte e do texto literário.

Dessa forma, para questionar a produção literária produzida até o momento, a literatura vai buscar esse jogo da estabilização e desestabilização para permitir que o leitor consiga estabelecer elos nunca antes construídos pela literatura. Para isso, os paradoxos e as contradições também são necessários de modo a ressaltar os recursos de desestabilização e fragmentação da narrativa, que perpassam também as questões identitárias.

Assim, na visão da autora, o passado é incorporado e modificado, recebendo sentidos novos e distintos. Isso também acontece na arquitetura, uma vez que esta utiliza o passado de forma irônica para criar uma arte paradoxal, ambígua e vital: “A obscuridade e o hermetismo do modernismo são abandonados em favor a um envolvimento direto do espectador nos processos de significação por meio de referências sociais e históricas recontextualizadas” (HUTCHEON, 1991, p. 54-55).

O envolvimento do espectador se torna fundamental para a construção de significados e irá produzir novos sentidos a fatos sociais e históricos, modificando assim também a identidade dos indivíduos. De outra parte, pelo fato desse discurso estar conectado ao discurso social, a paródia associa-se ao discurso dos excêntricos, dos marginalizados. A crítica salienta que essa estratégia é utilizada como um acerto de contas em relação à cultura predominante em nossa sociedade, que é branca, heterossexual e masculina. Além disso, as contradições e interrogações iniciam entre a arte do presente e a arte do passado ou ainda entre a cultura do presente e a história do passado:

É assim que a paródia pós-moderna caracteriza sua duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão. Na arquitetura, na literatura, na pintura, no cinema ou na música, a paródia pós-modernista utiliza sua memória histórica e sua introversão estética para indicar que esse tipo de discurso auto reflexivo está sempre inextricavelmente preso ao discurso social (HUTCHEON, 1991, p.57-58).

Assim, para Hutcheon (1991), na arquitetura, por exemplo, a paródia irônica é utilizada para representar o passado. Dessa forma, repensa o passado a fim de ressaltar o que tem de fato valor e, com isso, tanto o passado quanto o presente acabam sendo julgados. Além de negar, o pós-modernismo contesta as verdades tanto da realidade como da ficção. A ficção, por sua vez, é representada como uma das formas pelas quais elaboramos as versões da nossa realidade, e podem ser modificadas ou reconstruídas por pontos de vista distintos. No romance **O caso Morel**, por exemplo, temos duas vozes narrativas que apresentam duas versões sobre o mesmo acontecimento, levando o leitor a refletir sobre a noção de que existe uma verdade absoluta.

O destaque aos contextos da ficção, dado tanto pelo autor como pelo leitor, revela outra característica interessante do texto pós-modernista: “ele recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico e estético nos quais esses processos e esse produto existem (HUTCHEON, 1991, p. 64). Nesse sentido, percebe-se uma mudança tanto na produção como na recepção do romance na sociedade, uma vez que a população de massa passa a ter poder aquisitivo para consumi-lo. Por isso, a mescla da produção elitista e de cunho popular ficam tão evidentes nesse período, nos Estados Unidos, a fim de que consigam agradar a dois públicos distintos e construir significações nunca antes produzidas pela literatura.

A autora também ressalta que a relação do pós-modernismo com a cultura de massa é crítica: “O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e

fechados, questiona, mas não destrói” (HUTCHEON, 1991, p. 65). Percebe-se, assim, que o pós-modernismo, ao se aproximar da cultura de massa, propõe ao leitor um constante questionamento aos sistemas totalizantes, centralizados, hierarquizados e fechados, que perduraram e predominaram na literatura, para inserir uma nova estética aberta, mas que não deixa anular a literatura elitista e suas proposições. Assim, o romance **O caso Morel** apresenta essa oscilação entre a estética da cultura de massa – retratada pela estrutura de romance policial – e uma estratégia estética aberta e desafiadora, que questiona os sistemas totalizantes:

Não seria difícil imaginar o que o pós-modernismo contesta e que tentativas de mudança ele oferece para substituir esse conjunto de defeitos: a democratização cultural das distinções entre arte elevada e arte inferior, e um novo didatismo; um questionamento político potencialmente radical, contextualizando teorias sobre a complexidade discursiva da arte; e uma contestação de todas as visões anistóricas e totalizantes (HUTCHEON, 1991, p. 76).

Assim, o pós-modernismo utiliza-se da literatura para inserir questionamentos importantes tanto para a esfera literária, como nacional e global, ao permitir reflexões sobre duas culturas opostas (popular e elitista), questionamentos políticos, papel da arte e a contestação de sistemas totalizantes. Diante do exposto por Hutcheon (1991), que também fala de um lugar distinto de Rubem Fonseca, pode-se perceber muitas similaridades entre a teoria apresentada pela autora e o romance da pesquisa. Um dos elementos de maior destaque no romance **O caso Morel**, de Fonseca, é a escolha de personagens marginalizados tais como um artista excêntrico, um ex-policial e atual escritor em crise profissional, além da caracterização das mulheres como prostitutas, pintoras e grã-finhas.

Rubem Fonseca, ao escolher personagens comumente à margem da sociedade e caracterizados como sujeitos fragmentados e desestabilizados, insere-os na literatura com o objetivo de questionar e provocar o leitor a questionar os sistemas totalizantes, centralizados e fechados que perduraram anos na sociedade. Assim, o romance problematiza o que antes era aceito como certeza, não só pela caracterização dos personagens, mas também pela forma como o romance é construído, com dois planos narrativos, trechos rompidos e a não certeza sobre os acontecimentos. Assim, em consonância com Lyotard (2009), as produções literárias vão apresentar uma ruptura com as narrativas mestras e, conseqüentemente, trabalhar aspectos como a multiplicidade, a diversidade e a ideia de provisório no patamar estético.

Com essa perspectiva, **O caso Morel** permite conexões com o mundo artístico e literário pelo fato de Morel ser artista e estar escrevendo seu próprio livro, ao mesmo tempo em que o romance permite a mescla com outros gêneros, tais como cartas, diário, exame

pericial. Assim sendo, constrói esse recurso pluralizante que torna o romance capaz de mesclar literatura popular e de elite, com uma linguagem que também passa a ser consumida no Brasil pela população de massa. A forma como o romance é construído, estabilizando e desestabilizando o leitor através dos planos narrativos e também sobre várias versões que envolvem o assassinato de Heloísa, ressaltam o caráter provisório e paradoxal do texto literário, e que também refletirá nas identidades de Morel e Vilela.

Por conseguinte, ao contestar e negar verdades antes tomadas como absolutas, tanto na realidade como na ficção, o pós-modernismo também vai transformar as identidades dos leitores. Por fim, podemos ressaltar que **O caso Morel** apresenta uma estética aberta, que permite aos leitores – sejam eles leitores da alta literatura ou leitores de massa – a questionar e reformular preceitos e ideologias, antes instauradas pelo próprio campo literário.

3.4 ROUANET E A TEORIA DA CONTINUIDADE MODERNA

Diante de todas as reflexões sobre o pós-modernismo, é importante mencionar que nem todos os críticos identificam uma certa ruptura entre o moderno e o pós-moderno. Dentre eles está Sérgio Rouanet (1987), que defende haver, no plano estético, uma continuação das experimentações formais vistas no modernismo, denominando-o como neomodernismo. Acredita-se que a visão do crítico é importante, pois ele fala do mesmo lugar que o escritor Rubem Fonseca, aspecto a ser considerado para a presente pesquisa.

De acordo com Sérgio Rouanet (1987), ao validar as reflexões de artistas, críticos, e escritores, estamos vivendo um período pós-moderno ou a era da pós-modernidade, aplicado por alguns à arquitetura, à literatura, à pintura ou, ainda, à totalidade da esfera cultural, que abrangem a ciência e a filosofia. Para outros, o termo ainda pode ser aplicado à economia, à política, ou à sociedade em geral. Alguns afirmam que é um fenômeno recente, outros o associam a partir dos anos 50 ou, ainda, acreditam ser ele um fenômeno presente em toda a humanidade. Assim, o pós-moderno pode ser visto por alguns como um salto para frente, mas também como um regresso ao passado.

Segundo o autor, a polissemia para definir o conceito de pós-moderno é bastante abrangente e, por isso, os teóricos deveriam ter uma certa atenção a alguns preceitos elementares quando se trata do princípio da identidade:

o pós-moderno não pode ser ao mesmo tempo tudo e seu contrário. Mas, quando se trata de exprimir uma sensibilidade, uma certa indeterminação semântica é talvez

inevitável. Se o termo é tão indefinido, é porque reflete um estado de espírito, mais que uma realidade já cristalizada (ROUANET, 1987, p. 230).

Nesse sentido, para o autor, existe uma consciência de ruptura com o moderno, entretanto, não de ruptura real, o que caracteriza dois extremos. A questão da identidade, por exemplo, sempre foi confrontada com os antigos através da superioridade dos modernos ou através das gerações futuras, caracterizando sempre uma ruptura. Porém, para verificar se a pós-modernidade é real, Rouanet (1970) analisa se a modernidade social – que abrange economia, o Estado e a cultura – estaria mesmo transitando para uma nova perspectiva pós-moderna. Para isso, o pesquisador retoma a modernidade a partir dos conceitos de Max Weber, o qual defende que a modernidade é produto da racionalização ocorrida no ocidente ao final do século XVIII, que causou também a modernização social a nível de sociedade e de cultura.

Antes de iniciar a análise, Rouanet (1987, p. 233) trabalha com a possibilidade da pós-modernidade social se expressar por uma percepção cotidiana diferente da modernidade em que a sociedade sofre os impactos da tecnologia: “o homem é seduzido pelo objeto para se integrar no circuito do capitalismo como obra de arte. O mundo social se desmaterializa, passa a ser signo, simulacro, hiper-realidade”. Nessa perspectiva, nos deparamos com um homem focado em si, em busca da própria verdade, “O homem pós-moderno é esquizóide, é permeável a tudo que o toca, deixa-se penetrar por todos os poros e orifícios” (ROUANET, 1987, p. 234).

Além disso, o autor retoma também as considerações de Lyotard (2009) sobre a sociedade pós-moderna para chegar à conclusão de que uma característica comum dessa sociedade são as multiplicidades e os particularismos, responsáveis por programar os homens a serem átomos ao mesmo tempo em que são contrários às totalizações. Rouanet (1987) questiona o fato dos setores econômicos e políticos ficarem de fora dessa análise.

Para não estender a explicação, para Rouanet (1987):

[...] teríamos uma pós-modernidade social que se manifesta, no plano do cotidiano, por uma onipresença do signo e do simulacro, do vídeo e da hiper comunicação; no plano econômico, por uma planetarização do capitalismo (com suas correspondentes manifestações superestruturais, inclusive a cultura informatizada), e, no plano político, por um Estado que busca no passado modelos de uma inocência perdida e por grupos segmentares que explodem em mil estilhaços o campo da política moderna (ROUANET 1987, p. 238).

Para fortalecer a análise, Rouanet (1987) tece considerações sobre o nível do saber na modernidade – que envolve questões de ciência e de filosofia – e rompe com as visões de mundo tradicionais, entrando em voga a autonomia da razão que provocou mudanças significativas na economia e no Estado, tais como o crescimento da riqueza material e, conseqüentemente, a perda de liberdade. Assim, temos como consequência um homem niilista, vazio e estéril de valores regidos pela razão e pela moral, e isso também reflete nas práticas de poder que passaram a ser governadas pelo saber. Essas reflexões são baseadas em pesquisadores como Nietzsche, Heidegger, Derrida e Foucault, os quais sinalizam que a modernidade já é percebida como transitória na duração das coisas, e “sem continuidade, sem totalizações, sem subjetividade fundadora e sem uma razão classificatória” (ROUANET, 1987, p. 246). Nesse sentido, esses teóricos já sinalizam a fragmentação como recurso a ser utilizado contra as totalizações, contra as grandes narrativas e também contra a razão.

Nessa caracterização encaixa-se o protagonista Paul Morel, do romance em análise neste estudo, pois ele não segue preceitos morais e, tampouco, regidos pela razão. Percebe-se que ele é um personagem niilista, vazio e, conseqüentemente, estéril, uma vez que não contribui socialmente para a emancipação da sociedade. A transitoriedade de seus desejos e acepções o tornam um sujeito sem continuidade, que resulta na fragmentação identitária. A própria estrutura do romance, construída de maneira fragmentária, auxilia e reforça o caráter transitório de sua personalidade. Nessa acepção, a teoria de Rouanet (1987) também se torna válida, pois defende que a modernidade já marcava a transitoriedade das coisas, e isso será analisado mais profundamente nos capítulos subsequentes.

Para analisar a questão da moral, o autor se baseia em Weber, para o qual a modernidade fez com que houvesse a secularização e a racionalização da moral, tornando-as universais. Desse modo, a moral moderna perdeu seu lugar de privilégio e também sofreu um processo de atomização da condição pós-moderna.

Em relação à arte, é necessário recordar que foi nas esferas estéticas que o termo pós-modernismo foi usado pela primeira vez. Para traçar algumas considerações, o autor retoma alguns argumentos de Jameson, como, por exemplo, a perspectiva que o pós-moderno fez desaparecer as fronteiras entre arte popular e arte erudita. Uma outra possibilidade de distinção, mencionada por Rouanet (1987) com base em Assan, considera que o pós-modernismo “prefere formas lúdicas, disjuntivas, abertas, precessuais, anárquicas, enquanto o modernismo enfatiza o desígnio, a conjunção, o fechamento, o objeto, a ordem” (ROUANET, 1987, p. 255).

Retomando, o autor classifica o cotidiano pós-moderno como distinto do moderno,

por características como a estetização da mercadoria, a predominância da informação, a substituição do livro pelo vídeo, o hedonismo e o consumismo generalizado, uma estrutura psíquica caracterizada ao mesmo tempo por um violento narcisismo e por um total esvaziamento da subjetividade, a extinção dos espaços de intimidade etc (ROUANET, 1987, p. 258).

Para problematizar a discussão sobre o termo pós-moderno, o autor questiona se, de fato, a informatização da sociedade do pós-moderno é tão diferente da maquinização da vida ocorrida durante o período moderno. Na visão de Rouanet (1987), o cenário moderno é caracterizado pelos efeitos positivos e negativos da tecnologia. Para o autor, não é só a tecnologia a responsável por determinar as mudanças de um período, são também as relações sociais que acabam se modificando, tais como o consumismo, o hedonismo, o narcisismo e o psíquico do indivíduo.

Diante da análise, Rouanet (1987) sinaliza que não existe de fato um corte na modernidade para denominarmos que estamos em um período pós-moderno, e argumenta que foram Adorno, Horkheimer e Marcuse os responsáveis por marcar que o indivíduo sofreu modificações pela indústria cultural e pela publicidade, pela erotização das mercadorias, o mundo da cultura subordinado ao valor de troca, entre outras características. Também argumenta que os estudos de Tocqueville e Stuart Mill, para quem o humano era caracterizado como imbecilizado pelo conformismo, não são tão distintos da caracterização do homem pós-moderno, alienado para pensar e consumir as mesmas mercadorias.

Tratando-se da economia, o autor também não percebe uma ruptura real, embora um período seja caracterizado como industrial (moderno) e o outro como pós-industrial (pós-moderno), mas sem que haja de fato uma ruptura na forma de produção, pois ambas continuam baseando-se na economia capitalista que objetiva sempre aumentar ainda mais os lucros. Rouanet (1987) também refuta a tese de Jameson de que a mudança estaria dentro do capitalismo multinacional, porque isso não prova nada em relação à existência de uma sociedade pós-moderna.

Rouanet (1987) também tece uma crítica ao estado e à política pós-moderna ao afirmar que, na percepção dele, não acontece uma ruptura, pois os governos são transitórios e estes escolhem filosofias de governo incapazes de apresentar um corte com o moderno. Também frisa que a ação do Estado sobre a economia está baseada na tendência de transferir funções para o setor privado, estratégia esta também conhecida pelo estado moderno, já que, ao

mesmo tempo, o governo é responsável pela questão previdenciária e empregatícia, mas não consegue cumprir obrigações sociais por falta de recursos. Assim,

A prova é que a mesma causa – a depressão europeia do início dos anos 80 – levou a duas opções políticas diferentes: a ascensão de um governo conservador na Alemanha e de um governo socialista na França. Uma opção é tão “moderna” quanto a outra. Quanto à política, vejo na emergência dos movimentos sociais como o das mulheres, dos homossexuais, dos pacifistas e dos ecologistas, muito mais um enriquecimento do campo do político que a superação da política moderna por uma nova política, pós-moderna, segmentar e micrológica. (ROUANET, 1987, p. 261).

Nessa acepção, deve-se recordar que as identidades sofrem com transformações políticas e econômicas. Para acontecer, de fato, um movimento social dos que viviam há muito tempo à margem da sociedade, é preciso que o governo permita esse espaço a essas pessoas. A barbárie do holocausto, por exemplo, modificou as identidades dos indivíduos daquela época e foi um acontecimento que está interligado diretamente a convenções políticas e marcou a história mundial.

Como contra-argumento da ciência classificada como pós-moderna, o autor retoma a condição pós-moderna de Lyotard, que consiste na descrença da ciência em relação às grandes narrativas como também a questão da legitimidade de a ciência estar baseada na paralogia. Para Rouanet (1987, p. 262, grifos do autor), Lyotard estaria confundindo “a *aceitabilidade* do enunciado científico com a *legitimidade* da ciência”. Assim, os critérios da aceitabilidade da ciência ainda continuam sendo os mesmos da modernidade. Quanto à legitimação, as grandes narrativas não teriam poder para determinar se algo realmente é científico, uma vez que a base para fazê-lo refere-se a regras da pragmática científica. Em relação à filosofia, Rouanet (1987) recorda que a crise da modernidade já retrata a questão da fragmentação do homem e da razão.

Sobre a moral livre e pluralista, o pesquisador não consegue delimitar uma ruptura real com a modernidade, uma vez que esta também retratou culturas marginais que fugiam da moral burguesa. O mesmo acontece com a arte, visto que a erradicação das fronteiras entre a cultura erudita e a de massas é comparada ao dandismo ou à prática do pastiche que, segundo Benjamin, na modernidade, recuperava objetos do passado para serem incorporados no presente. Assim, Rouanet (1987) finaliza suas considerações respondendo que, de fato, não existe uma ruptura real com a modernidade social e nem cultural, mas existe uma *consciência de ruptura*. Tal consciência de ruptura seria resultado de males que caracterizaram o mundo moderno, como as duas guerras mundiais, depois de Auschwitz e de Hiroshima, entre outros. Assim,

Essa é a verdade do pós-moderno. Sua ilusão é a tentativa de reagir às patologias da modernidade através de uma fuga para frente, renunciando a confrontar-se concretamente com os problemas da modernidade. Eles ficam para trás, no cinzento país do moderno. É mais fácil refugiar-se num pós-moderno contracultural, verde e com crescimento zero, ou num pós-moderno anárquico, pluralista, em processo de desconstrução permanente, ou num pós-moderno eletrônico, povoado por *lasers*, vídeos e conjuntos de *rock*. (ROUANET, 1987, p. 269)

Nessa perspectiva, a modernidade precisa ser completada e, inclusive, resolver suas pendências antes de partir para um outro período. Por esse motivo, Rouanet (1987) sugere utilizar o termo neomoderno em oposição ao pós-moderno. Dessa forma, teríamos uma modernidade social que aceita o desenvolvimento causado pelo uso das tecnologias e da indústria, diferente do pós-moderno, que acredita numa nova guinada universal. Além do mais, o neomoderno se preocuparia com os efeitos causados pelas inovações tecnológicas e lutaria contra formar cidadãos alienados e consumistas. Em relação à modernidade cultural, o neomoderno acredita que libertar o homem da tradição e da autoridade não o transformou em um sujeito com perda de sentido.

Em relação à ciência, argumenta que o discurso científico não deve sofrer interferências, porém a política científica ficaria encarregada de decidir o objeto da pesquisa, delimitar as áreas e suas prioridades. No que tange à filosofia, o neomoderno é racionalista ao defender que o holocausto, o fascismo e o irracionalismo – com base em Marx e Freud – estavam baseados na mentira, no poder ou ideologia, numa visão de razão deturpada. Na moral, a consciência neomoderna desprende a concepção de mundo e religião das éticas universalistas com objetivo de tornar as normas objetos de justificação e argumentação.

Para encerrar, Rouanet (1987) tece considerações sobre o contexto da arte, a qual é percebida pelo neomoderno como transgressão, que não separa completamente o estético e o social e é uma forma de educar e formar o indivíduo. O autor finaliza arguindo que “a consciência neomoderna é a consciência de uma modernidade que refletiu sobre si mesma, sobre suas origens e seus desvios” (ROUANET, 1987, p. 273).

Diante disso, a teoria de Rouanet (1987) é primordial para este trabalho, pois retoma a necessidade do diálogo com as teorias do moderno, uma vez que não existe ainda um consenso entre os pesquisadores de que se está, de fato, no período pós-moderno. Por isso, nos capítulos de análise do romance, se traçará uma discussão abordando teorias modernas, contemporâneas e pós-modernas, ressaltando sempre que o texto é a base primordial para as

escolhas teóricas. Levando isso em consideração, o debate teórico sobre identidade também abordará o conceito relacionado à modernidade e a pós-modernidade.

3.5 A MODERNIDADE, A PÓS-MODERNIDADE E A IDENTIDADE

A discussão sobre identidade foi feita através de uma entrevista concedida por Zygmunt Bauman (2005) a Benedetto Vecchi, no livro intitulado **Identidade**. Bauman (2005) associa o debate sobre a questão identitária à modernidade líquida, outra discussão teórica do autor, segundo a qual a sociedade está constantemente em fase de mudança. Nesse sentido, para o autor também a identidade sofre o impacto dessa transição e, assim, assevera que “a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas” (BAUMAN, 2005, p.22).

Além do mais, o pesquisador defende que a identidade nasceu da *crise do pertencimento*, desencadeada pela ideia de identidade dada pelo Estado a um grupo de indivíduos com quem mantinha a condição de dever obrigatório. Essa concepção de identidade advém do “desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo” (BAUMAN, 2005, p. 35). Isso porque a ideia de pertencimento e identidade não são sólidas, mas sim consideradas transitórias e em constante transformação: “Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é herói popular, ‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p. 36).

Dessa forma, a modernidade considera o indivíduo como condutor de cultura e interligado ao coletivo. Essa troca cultural é possibilitada através da internet, que constrói identidades por meio das facilidades de trocas e comunicação oferecidas por esse meio cultural. Bauman (2005) também ressalta a provisoriedade das conexões que facilmente são feitas e desfeitas.

Toda a discussão tecida sobre o termo identidade, Bauman (2005) considera fruto da modernidade líquida: “Estamos agora passando da fase ‘sólida’ da modernidade para a fase ‘fluida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob influência de menores forças” (BAUMAN, 2005, p. 57).

Desse modo, não é possível mais ter confiança perante as novas identidades que vêm surgindo, pois elas estão em permanente movimento e transição. Se antes a identidade era

vista como algo confiável e proporcionava certa segurança para o indivíduo, a era da tecnologia as tornou transitórias e fluídas. Por isso, não é possível ter uma única identidade para uma vida toda. E a globalização interfere também nas mudanças identitárias, visto que desconstrói as identidades duradouras, concretas e confiáveis pelo simples fato de intercalar várias culturas e acesso a várias possibilidades de relacionamentos. A globalização e a tecnologia, têm, portanto, uma força em relação às identidades que permitem formar uma identidade compartilhada, capaz de se modificar rapidamente.

Stuart Hall, em seu livro **A identidade cultural na pós-modernidade** (2006), argumenta que as “as velhas identidades”, vistas como unificadas, estão em declínio, fazendo com que novas identidades fragmentadas surjam com o mundo moderno. Essa transformação, segundo o autor, resulta de um processo mais amplo de mudança de estruturas e de processos centrais da era moderna, que desestruturou o estabilizador das identidades.

Hall (2006) alega que um tipo diferente de mudança estrutural está fragmentando as sociedades modernas do século XX no que se refere à cultura de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Assim, essas transformações também vão modificar as identidades, fazendo com que a estabilidade de pertencer integrados a uma sociedade vá sendo abalada. Para o autor, o sujeito sofre com um duplo deslocamento, pois um faz referência ao seu lugar no mundo social e cultural e o outro do si mesmo, resultando na “crise de identidade” para o sujeito.

Nessa perspectiva, com o objetivo de investigar a transformação das identidades, Hall (2006) apresenta três concepções diferentes de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e o do sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo, era caracterizado como “centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 10). Assim, o indivíduo possuía um centro/núcleo que se desenvolvia conforme a sua existência.

Já o sujeito sociológico é o reflexo do complexo mundo moderno e, portanto, não permitia a visão de que o núcleo da constituição da identidade fosse autônomo e autossuficiente, e sim que fosse resultado das interações sociais das quais o indivíduo fazia parte. Nesse sentido, a identidade era fruto dos interlocutores e através dessas interações entre o eu e a sociedade era construída a identidade. No entanto, verifica-se que é justamente essa unificação e estabilidade entre sujeito e mundos culturais que está se modificando, gerando o sujeito fragmentado, composto por várias identidades, contraditórias e muitas vezes não resolvidas entre si:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 12-13)

Na vida pós-moderna, a identidade fixa não existe. Um mesmo si, um mesmo eu, tem diversas identidades conflitantes e que criam rupturas entre si. Dessa forma, a mudança da modernidade tardia também vai estar relacionada ao processo de globalização e à interferência que causa sobre a identidade cultural. A mudança constante, rápida e permanente faz parte da sociedade moderna e é a principal diferença dessa para as sociedades consideradas tradicionais.

Hall (2006) também aborda as principais mudanças conceituais de sujeito e identidade do pensamento moderno, relacionando-o à história. Assim, as transformações ocorridas na modernidade libertaram o indivíduo da tradição e da estabilidade. Para o autor, os marcos históricos importantes para esse período de transição e de ruptura com o passado foram: a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das crenças religiosas da igreja; O Humanismo Renascentista, responsável por colocar o homem no centro do universo; e o Iluminismo que, libertando o homem do dogma da intolerância, passou a considerá-lo como ser humano racional, capaz de compreender e dominar a história da humanidade.

Diante disso, os grandes processos da vida moderna estavam centrados no sujeito da razão e, com o passar do tempo, tornaram-se mais complexas ainda, e passaram a considerar o coletivo e o social. Desse modo, as teorias clássicas liberais do governo, baseadas até aqui na individualidade, foram transformadas para dar conta das necessidades do estado-nação e das grandes massas. Por isso, o capitalismo moderno, época da Revolução Industrial, teve que ser administrado por um estado também moderno, permitindo a ascensão de uma concepção mais social do sujeito.

Hall (2006) pontua que dois movimentos foram importantes para ampliar os fundamentos conceituais para o sujeito moderno: a biologia darwiniana e o surgimento das novas ciências sociais. Isso resultou em um indivíduo mais isolado, exilado ou alienado, e uma multidão mais anônima e impessoal. Além disso, Stuart Hall (2006) esboça cinco grandes avanços da teoria social e das ciências humanas sucedidas no pensamento, na modernidade tardia (segunda metade do século XX), e que resultaram no descentramento do sujeito cartesiano.

O primeira é o descentramento causado pelo pensamento marxista; o segundo relaciona-se à descoberta do inconsciente por Freud; o terceiro, pelos estudos do linguista estrutural Ferdinand de Saussure; o quarto descentramento é causado pelo trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault; e, por último, temos o impacto do feminismo, como crítica teórica e também como movimento social. É importante ressaltar aqui que todos os cinco avanços retratados por Hall (2006) para culminar no descentramento do sujeito são adicionais e não excludentes. Dessa forma, o autor mapeou, conforme alguns teóricos, o sujeito do Iluminismo, representado como sujeito de identidade fixa e estável e que foi descentrado, “resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2006, p. 46).

Por fim, todas essas considerações teóricas abordadas visam auxiliar na análise de elementos da identidade no romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca.

4 A FRAGMENTAÇÃO DO NARRADOR: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Levando em consideração a discussão e as relações entre modernidade e pós-modernidade, neste capítulo, também se estabelecerão algumas considerações acerca do narrador moderno, contemporâneo e pós-moderno. Optou-se por traçar e debater esses conceitos, pois percebeu-se que há uma similaridade entre eles, importante para nos ajudar a analisar os narradores do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca. Além disso, a análise da voz narrativa é fundamental para relacioná-la à convergência da identidade dos personagens, foco deste estudo.

Ginzburg (2012), em sua análise sobre o narrador contemporâneo, considera a produção literária brasileira de 1960 até o presente como contemporânea ao mesmo tempo em que acredita também ser um desafio para os críticos literários. De forma a justificar seu argumento, o autor expõe que, nos últimos anos, surgiram obras bastante complexas e, em muitos casos, também controversas. Com essa diversidade de estilos, temas e vocabulário, Ginzburg (2012) considera impossível denominar um estilo de época levando em consideração a periodização convencional, mas acredita ser viável pontuar alguns temas e interesses recorrentes, tais como a fuga à representação de um modelo que “prioriza homens brancos, de classe média ou alta adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras” (GINZBURG, 2012, p. 200).

Nessa concepção, em várias produções, a literatura contemporânea representaria, de certa forma, uma ruptura com o tradicional e com os valores patriarcais representados, na narrativa, pelos personagens e narradores. Assim, os comportamentos e moralidades usados na literatura do século XIX e XX vão sendo desafiados por grande parte da literatura contemporânea, questionando narrativas que priorizavam a tradição patriarcal brasileira.

A principal hipótese de reflexão consiste que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (GINZBURG, 2012, p. 201).

Nesse sentido, percebe-se que parte da literatura contemporânea tende a confrontar culturas instauradas no país, tais como o patriarcado, a política conservadora, entre outros já mencionados, na procura de concepções inovadoras, já que busca o descentramento aspirando

combater a exclusão social, política e econômica. Entende-se que uma das funções da literatura é questionar estruturas e culturas de uma forma permanente, sempre tentando retratar diferentes realidades e pontos de vista para que o leitor também reflita sobre essas leituras de mundo. É por isso que, segundo Ginzburg (2012), temas considerados intimistas ou universais, como por exemplo maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais, são incorporados na história, evidenciando conflitos do contexto social.

Assim como mudam os temas abordados pela literatura contemporânea, também a perspectiva do narrador se modifica. Nessa concepção, Adorno (2003) expõe que há uma diminuição da distância estética na literatura moderna e, por isso, prevalece um narrador precário e fragmentado. Para o autor,

o encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 61).

Consequentemente, com a transformação dos temas e da perspectiva do narrador, também se modificará a retratação das concepções identitárias na produção literária. Nesse sentido, Ginzburg (2012, p. 212) alega que grande parte dos textos contemporâneos contêm narradores “que se inclinam à indeterminação, à fragmentação”, e essas tendências ultrapassam influências do início do século XX, associando-se a problemas específicos da contemporaneidade. Karl Erik Schøllhammer (2009) expõe que o termo contemporâneo ainda gera muitas dúvidas e costuma ser associado a vocábulos como “atual, presente, moderno, pós-moderno”, entre outros. Com esse objetivo, o autor realiza um mapeamento da literatura brasileira partindo dos anos de 1960 até os dias atuais, por representar a transição/ruptura dos períodos do modernismo e do pós-modernismo, bem como “temas e opções estilísticas e formais que se apresentam nas escritas dos autores contemporâneos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 21).

Silviano Santiago (1989) tece algumas considerações sobre o narrador pós-moderno. Para isso, o autor entrelaça algumas reflexões feitas por Walter Benjamin sobre a obra de Nicolai Leskov e o narrador clássico, o narrador de romance e o narrador jornalista (desvalorizado pelo autor e valorizado pelo pós-moderno): “É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Parte desse

movimento aconteceu devido à modernização da sociedade que, segundo Santiago (1989), tornou a comunicação e o diálogo mais difícil e precário. Assim sendo,

[...] algo de mais profundo que é o denso mistério que cerca a figura do narrador pós-moderno. O narrador se subtrai da ação narrada (há graus de intensidade na subtração [...]) e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc (SANTIAGO, 1989, p. 44, grifos do autor).

Percebe-se, portanto, que o leitor se faz mais necessário pelo fato de o narrador se subtrair da ação narrada. Assim, o leitor precisa preencher os lapsos deixados pelo narrador, a fim de buscar os nortes de sentidos atribuídos à narrativa. Além disso, com a fragmentação do narrador, os personagens acabam sendo valorizados, pois serão essenciais para atribuir sentido à ficção.

Essas características são muito recorrentes no romance **O caso Morel** em virtude da presença de narradores fragmentados, trechos rompidos, espaço e tempo descontínuos que implicam na concepção de identidade construída no romance. Nesse sentido, é importante a presença dos personagens para ajudar o leitor a buscar e atribuir sentido e significados às questões identitárias representadas no texto. Além disso, a falta de linearidade dos enredos também é mais um elemento a influenciar a construção do romance pós-moderno:

A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar. Essa é a lição que se depreende de todas as grandes rebeliões de menos experientes que abalaram a década de 60 [...]. (SANTIAGO, 1989, p. 46-47)

Diante dessas considerações, neste capítulo, objetiva-se analisar os narradores do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, a fim de identificar as fragmentações, rupturas e discontinuidades apresentadas pela malha da narrativa, primordiais para construir a identidade dos protagonistas. Além disso, como já observado por Santiago (1989), é importante explorar o diálogo dos personagens uma vez que nenhuma escolha da narrativa é feita de maneira aleatória pelo narrador, pois sempre possui um objetivo.

4.1 NARRADOR AUTODIEGÉTICO: A AUTOBIOGRAFIA DE PAUL MOREL

O romance é narrado sob uma perspectiva autodiegética pois, enquanto está preso sob acusação de ter matado uma de suas namoradas, Paul Morel decide escrever sobre sua história de vida na cadeia. Já de início, é importante mencionar que a narrativa não é linear e desenvolve-se em paralelo com a história de Vilela e da investigação sobre o caso. O enredo envolve acontecimentos da infância do narrador-personagem Paul Morel², da relação deste com o pai, da profissão de artista e de suas relações amorosas com Lígia, Carmen, Cristina, Joana, Ismênia e Elisa.

Em um outro plano narrativo, sob a perspectiva de um narrador homodiegético e em terceira pessoa, é contada a trajetória de Vilela e a investigação do crime que pôs Morel na cadeia. Vilela, escritor e ex-comissário de polícia, retorna para sua antiga profissão por estar passando por uma fase improdutiva como escritor. Vale destacar que essa investigação teve início depois que Vilela visita Morel na cadeia, uma vez que o artista solicitou falar com um escritor.

É interessante discutir, antes do início da análise sobre o narrador autodiegético, que a escrita de uma autobiografia de uma pessoa pública – caso do artista Paul Morel – mostra a percepção pessoal e individual do si. Logo, essas duas esferas – a pública e a privada –, fazem com que existam diferenças e até contradições entre a caracterização do personagem e a imagem do si projetada para a sociedade. Todorov (2008), em sua análise acerca da categoria do *ser* e do *parecer* dos personagens no texto literário, explora as diferentes relações entre as ações e seus personagens. Para ele, “cada ação pode primeiramente parecer amor, confiança, etc., mas pode, em seguida, revelar-se como uma relação totalmente diferente” (TODOROV, 2008, p. 234). Além disso, o pesquisador deixa evidente que essa percepção vem dos personagens e não dos leitores, evidenciando, assim, a aparência e a essência dos relacionamentos.

Como o narrador-personagem traz a percepção individual do si e dos acontecimentos marcantes da sua vida através da escrita da autobiografia (categoria do *ser*), no outro plano narrativo evidencia-se mais a categoria do *parecer*, pois traz a percepção projetada pelo personagem através das suas ações para as demais personagens da esfera social ao ser investigado pelo crime de assassinato. Essas categorias também auxiliam na construção de

² Nome artístico, o nome verdadeiro é Paulo Morais.

personagens com certa duplicidade nas suas relações, o que intensifica a fragmentação identitária e da voz narrativa no romance.

Além de esses dois planos narrativos serem desenvolvidos concomitantemente, em muitas situações o leitor precisa identificar de quem são os diálogos, pois nem sempre são marcados pelos narradores, seja pelo narrador autodiegético ou pelo homodiegético. Em alguns momentos, para narrar uma sequência narrativa e intercalá-la com outras, o narrador autodiegético utiliza-se da expressão “tempo” e, em outros, não há nenhuma marcação da passagem de tempo: “Fui até o espelho que havia no quarto. Na verdade eu estava mesmo com a cara perigosa de sujeito com gonorreia. [...] *Tempo*. Acordei, como sempre, com uma *sensação de desperdício*, naquele dia em que tudo começou e reencontrei Joana” (FONSECA, 1995, p. 11-12, grifo nosso). O trecho destacado dá indícios de que o narrador-personagem está sofrendo com a perda dos nortes existenciais em sua vida, ressaltado pela expressão “sensação de desperdício” e “papel ridículo”.

Além do mais, após saber da morte da mãe e do encontro fracassado com uma ex-trapezista, Paul Morel resolve tomar outras atitudes diante de sua vida e demonstra estar insatisfeito com suas escolhas e a vida que estava tendo: “Naquele dia eu estava decidido a parar de beber, me reintegrar na sociedade, ceder, transigir, manear. ‘Farei tudo o que quiserem!’, exclamei olhando o meu rosto no espelho” (FONSECA, 1995, p. 12).

Percebe-se que o narrador-personagem, após a perda da mãe e de um encontro amoroso frustrante, sente-se impelido a mudar sua identidade e, para isso, reforça as características de sua personalidade que devem ser deixadas de lado para se inserir novamente à sociedade, dentre elas deixar de beber, ser mais tolerante e, portanto, ceder e manear. Essa confissão, para o leitor, permite uma caracterização identitária do narrador-personagem, ao mesmo tempo em que insere uma perspectivação de seu projeto de mudança de identidade.

Porém, a narrativa revela que essa mudança de postura da personagem não se concretiza. Pelo contrário, os relatos seguintes apresentam a fragmentação dos laços afetivos estabelecidos com várias mulheres. Um encontro no apartamento de Miguel Serpa³ faz com que Paul Morel revele seu desejo por Elisa Gonçalves e reencontre Joana: “Joana tinha vinte anos, exatos. Elisa no fim dos trinta” (FONSECA, 1995, p. 13).

Além disso, logo após combinar de sair daquele local com Joana, o narrador-personagem retorna ao salão para “ver se apanhava alguma mulher” e ainda justifica “eu só pensava nisso. Encontrei” (FONSECA, 1995, p. 15). O esmaecimento dos laços afetivos do

³ Na autobiografia de Morel, Miguel Serpa é um industrial famoso.

narrador-personagem fica evidente logo no início do romance, e demonstra para o leitor que o projeto de mudança identitária traçado por Morel não se concretiza. Além do mais, a justificativa utilizada para explicar essa postura do personagem ao expressar pensar só em “apanhar mulher”, demonstra a relação desconexa e descontínua que tem amorosamente com as mulheres.

Antes de encontrar-se com Joana em seu apartamento, Paul Morel consegue o número de telefone de Lígia. No encontro com Joana, o narrador-personagem fala sobre sua profissão de artista:

[...] Eu tive vontade de dizer a ela que ultimamente eu falava cada vez menos. Arte tradicional, não queria mais fazer. Caixas, objetos, montagens fotográficas, fazia coisas assim, pois na verdade eu havia secado. Os cretinos dos críticos, esses pobres-diabos, rufiões de criatividade, ficavam descobrindo significados esotéricos naquele lixo todo. Eu estava vazio, minha única saída era soldar sucata, colar, simular, tapear, copiar, enquanto pudesse. (FONSECA, 1995, p. 15-16)

Percebe-se que o narrador-personagem também se encontra em uma crise com sua profissão, o que corrobora ainda mais a sua identidade fragmentada. As expressões “secado”, “vazio”, significam que o artista perdeu a criatividade, elemento necessário à sua profissão. Além do mais, o narrador-personagem, ciente da crise, sobrevive a ela, pois optou por “soldar sucata, colar, simular, tapear, copiar” para sobreviver. A crise profissional pela qual passa Morel ao revelar estar vazio para criar novas artes e que, por isso, precisa “soldar sucata, colar, simular, tapear, copiar”, também revela a crise de identidade pela qual passa o personagem, refletida também na vida profissional do artista.

Paul Morel então decide escrever sobre a mulher com quem foi casado durante dez anos: “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” (FONSECA, 1995, p. 41). Através dessa passagem, constata-se uma tentativa de Morel em responder às expectativas e exigências da sociedade que, muitas vezes, impõe ao sujeito que se case, compre uma casa, tenha um emprego para ser aceito pelos demais. O narrador-personagem ainda enfatiza que, para ser reconhecido, precisava ser “dono de uma porção de coisas”. A passagem revela também que o artista seguiu esses preceitos por algum tempo, pois queria ter em sua posse “uma mulher” e, por isso, se submeteu às exigências da sociedade.

Ao decidir se divorciar da esposa, Morel declara: “Vou virar esta merda de casa de pernas para o ar”. “Esta merda já está de pernas pro ar”. A minha vida estava de cabeça para baixo” (FONSECA, 1995, p. 42). A atitude de Morel indica que o artista somente mantinha a casa para demonstrar ser dono de uma mulher e, no momento em que isso é desmanchado,

revela não haver mais a necessidade de manter essa postura. Além do mais, o trecho destacado solidifica a provisoriedade da identidade de Morel e evidencia que, naquela época, a vida do artista já estava “de cabeça para baixo”, pois retrata a desordem emocional pela qual já passava o personagem. Percebe-se, assim, que Morel já estava passando por uma desestabilização emocional antes de se separar de sua esposa e iniciar sua vida libidinosa.

Intercalados com as visitas de Vilela e de Matos⁴, na cadeia, o narrador-personagem escreve sobre o objetivo de seduzir Elisa Gonçalves e a troca de cartas com Joana, que estava em Paris. Nessa altura da narrativa, o leitor já compreendeu que o objetivo de Paul Morel era conquistar mulheres para saciar os prazeres da carne. Posterior ao relato do prêmio vencido na Bienal, Morel conversa com Joana sobre a possibilidade de constituir uma família com várias mulheres: “Fiquei imaginando: eu vivendo, na mesma casa, com várias mulheres. Quanto mais eu pensava, mais a ideia me agradava” (FONSECA, 1995, p. 64).

Entende-se, dessa forma, que as relações desconexas e descontínuas do narrador-personagem são características de sua identidade, evidenciadas pela ideia de constituir uma família com “várias” mulheres, já que suas relações amorosas são provisórias. Além disso, Morel escreve sobre a noite promíscua que passa na casa do editor Pedro Magalhães, evidenciando novamente as relações superficiais estabelecidas com as mulheres, reflexo da identidade fragmentária do personagem. O foco da narrativa recai novamente sobre a seleção das mulheres para constituir sua família. Diante disso, a narrativa revela o que Lyotard (2009) chama de fim dos metarrelatos, pois o vínculo social de Morel com suas parceiras está em constante dissolução, retratando relações complexas e transitórias, desafiando assim um modelo de família patriarcal e heteronormativo.

Nessa altura da narrativa, percebe-se que o narrador-personagem não reflete sobre as escolhas que faz, simplesmente tem um pensamento e busca satisfazê-lo. O mesmo acontece com seu desejo de saciar os prazeres da carne, em que não mede palavras e ações para conseguir convencer as mulheres com quem se relaciona a fim de conseguir satisfazer suas vontades carnis. Assim sendo, a falta de reflexão e civilidade tornam o narrador-personagem em um sujeito sem continuidade (ROUANET, 1987) e também demonstram a dissolução com o vínculo social, uma vez que as decisões são tomadas sem considerar o bem comum, ou seja, a emancipação da sociedade.

Quando convida Ismênia para participar da família, essa característica do personagem é evidenciada:

⁴ Policial responsável por investigar o caso pelo qual Morel foi preso preventivamente.

‘Antes de vir aqui fui ao cinema, depois fiquei andando pelas ruas, preparando o meu discurso... apenas porque não sei dizer, simplesmente: você quer vir morar na minha casa com outras mulheres — uma puta, uma jeune fille com pendores artísticos, uma grã-fina que não sei se topará...’ Pausa. [...] ‘Como se fosse uma família’, continuei, ‘uma família diferente, que não existe ainda, onde todos os integrantes são livres, em que os laços não são os de proteção, mas os de amor.’ Merda pura, a minha conversa (FONSECA, 1995, p. 86-87).

Testemunha-se, neste trecho, que o narrador-personagem fala uma coisa, mas sente outra ao confessar não acreditar em suas próprias palavras. A necessidade de preparar o discurso atesta a falta de confiança do si, bem como a incredibilidade e despreparo do personagem. Portanto, seu discurso serve somente para persuadir e conseguir o que quer naquele momento específico – no caso, convencer Ismênia a fazer parte da família. Além do mais, a voz narrativa expressa não conhecer, de fato, Ismênia, o que impossibilita vislumbrar um futuro concreto, uma vez que não há um planejamento identitário, mas muito mais um ser incitado por pulsões as quais ele não domina, mas fragmentam sua capacidade de criar laços. Isso fica evidente quando emprega a expressão “Merda pura, minha conversa”, desconstruindo toda a argumentação usada para convencer Ismênia a fazer parte da família. Constata-se, assim, que o narrador-personagem não consegue organizar os argumentos, pois tem falta de clareza sobre seus sentimentos, suas percepções afetivas e sobre a formação de uma família. Isto significa que os jogos de linguagem, ao obedecer a regras diferentes, acabam por dissolver o sujeito social, resultando em um sujeito desestabilizado e sem clareza de objetivos.

Morel encontra-se com Lígia para fazer o mesmo convite, mas desiste afirmando que ela “era muito cretina” (FONSECA, 1995, p. 92). O artista, nesse encontro, relata esquecer com qual mulher estava ao sair do carro para buscar o compacto que Lígia esquecerera em sua casa: “Quem era mesmo a mulher que me esperava no carro? Eu havia esquecido” (FONSECA, 1995, p. 90). A desestabilização emocional relatada pelo artista reforça a imagem do si desconexa e descontínua, o que enfatiza a imagem de um sujeito achatado e com falta de profundidade, colaborando para a construção de uma identidade fragmentária e provisória, conforme sinalizava Jameson (1997).

Elisa Gonçalves também foi convidada por Morel para fazer parte da família, após este jantar na casa dela. Porém, ela recusa a proposta alegando não querer abrir mão do conforto e regalias proporcionadas pelo marido, no casamento. Durante a conversa dos dois, Morel responde a Elisa: “‘Se citar Shakespeare novamente eu te estupro aqui mesmo’, ameacei” (FONSECA, 1995, p. 93). Dessa forma, a postura do artista corrobora a construção de uma

imagem do si contraditória e sem nexos, pois está propondo a Elisa que vá morar com ele e, um instante depois, ameaça estuprá-la.

Além da ameaça, o artista expressa sentir-se desconfortável naquele local: “As pessoas eram elegantes, limpas, portavam-se bem, sorriam amáveis, cerimoniosas, satisfeitas – e me enchiam de ódio por isso” (FONSECA, 1995, p. 94). Essa imagem reforça o desprezo do artista por uma sociedade que parece seguir os preceitos da ordem e da civilização, além de ser economicamente favorecida.

Enfim, a “família” então foi constituída por Paul, Joana, Ismênia, Carmen e seu filho Marcelo. Logo após, há o relato da ida de Paul e Joana à praia, em que os dois acabam tendo relações sexuais e Joana pede para Morel espancá-la. Morel escreve duas vezes sobre esse acontecimento: “Descrevo novamente o que aconteceu, com mais detalhes. (Rememorei tudo à noite.)” (FONSECA, 1995, p. 101). Dessa forma, para o leitor, fica cada vez mais difícil confiar no narrador-personagem, pois ele escreve sobre o mesmo acontecimento duas vezes, marcando o inacabado e o transitório no texto e levando o leitor a questionar a veracidade dos fatos característica marcante do texto pós-moderno.

Assim, o texto instala a informação, mas, posteriormente, ela é contestada, criando uma contradição que estabiliza e desestabiliza o leitor com frequência. Esses paradoxos de informações do texto literário possibilitam ao leitor tecer várias possibilidades de interpretação do texto e, portanto, atribuem novos sentidos a estruturas já consagradas pela literatura. Dessa forma, o texto ressalta o caráter provisório e heterogêneo da narrativa e da concepção de identidade, características abordadas pela teórica Linda Hutcheon (1991).

Além disso, posterior a esse relato, o narrador-personagem retrata como ficou sabendo da morte de Joana, na praia: “Não sei quantos dias se passaram. Eu estava bêbado a maior parte do tempo. Carmem surgiu histérica, com um jornal na mão, gritando ‘Joana apareceu morta na praia!’” (FONSECA, 1995, p. 102). Compreende-se que o artista estava perdendo a civilidade e apresentava não estar mais apto a conviver em sociedade. Isso é comprovado quando confessa estar bêbado na maior parte do tempo, o que permite ao leitor questionar, novamente, a veracidade das informações trazidas pela voz narrativa, conforme já apontava Santiago (1989). Por conseguinte, o narrador-personagem consegue perceber que a sua identidade está fragmentada ao afirmar ter perdido a noção de tempo e de lucidez.

Porém, ao ser confrontado por Vilela na cadeia – no outro plano narrativo do romance –, o qual afirma ter o artista escrito coisas diferentes do que diz, Morel se defende: “Eu me lembro de tudo, com muita lucidez. Deixei Joana viva, tenho certeza” (FONSECA, 1995, p.

135). Novamente o leitor é desestabilizado com essa informação, pois a representação identitária de Morel construída até o momento na narrativa é de fragilização e não composta de “lucidez e certezas”.

Vilela, durante a investigação do caso, visita a casa do editor Gomes, para quem Morel ilustrou um livro: “A cabeça dele já não andava muito boa nesta época”, Gomes. [...] Um dia eu o convidei para uma reunião e ele ficou andando nu pela casa. Isso foi um pouco antes de ele matar a moça” (FONSECA, 1995, p. 142). Vilela, então, diz não ter sido assim que Morel relatou em seus escritos, pois havia apontado que a festa terminou em orgia.

As categorias do *ser* e *parecer* (TODOROV, 2008) também entram em conflito quando comparadas pelas diferentes vozes narrativas no romance, pois a imagem do si – categoria do *ser* – projetada por Morel na autobiografia, é constantemente questionada por relatos de outros personagens. Gomes responde: “Orgia? Ele disse isso, o moralista? Algumas pessoas, de fato, foram para a cama com outras, naquele dia, mas ninguém, como ele, andou nu pelos corredores ou se embriagou a ponto de ter que ser carregado para casa” (FONSECA, 1995, p.142). Assim, percebe-se que as informações contraditórias traçadas pelo narrador homodiegético, análise a ser apresentada no próximo capítulo, irá reforçar o caráter provisório da identidade de Morel, bem como da identidade de Vilela.

4.2 NARRADOR HOMODIEGÉTICO: A HISTÓRIA DE VILELA E A INVESTIGAÇÃO CRIMINAL

Narrada sob a perspectiva do narrador homodiegético e em terceira pessoa, a história de Vilela inicia com as conversas que o escritor tem com o acusado Morel na cadeia. As histórias de Vilela e Morel se entrelaçam no plano narrativo quando o artista pede a Matos para falar com um escritor, já que pretendia escrever um livro na prisão:

“Nem sei como começar”, diz Morel. “O Rei disse para Alice ‘começa no princípio, depois continua, chega ao fim e para’. Mas onde é o princípio?” Vilela: “Você também pode começar do fim e terminar no princípio, ou no meio”. “Preciso da sua ajuda.” “Diga como.” “Eu preciso escrever um livro. Matos não lhe falou?” “Disse que você queria falar com um escritor.” (FONSECA, 1995, p. 07).

O trecho já revela que o romance de Morel não vai ser linear e sim fragmentado. Vilela deixa bem claro que não existe a necessidade da narrativa ser linear, argumentando que pode iniciar pelo fim e terminar no meio ou pelo começo. Isso também tece uma perspectivação no leitor referente à identidade do escritor, pois arquiteta uma visão de não

linearidade do mundo ou até de si mesmo. Além do romance **O caso Morel** também apresentar essa fragmentação da narrativa, não podemos esquecer que contém dois planos narrativos: a escrita da autobiografia de Morel e a história de Vilela com a investigação do crime.

Nesse sentido, a vida de escritor é responsável por unir as duas histórias: a de Paul Morel e de Vilela. Assim, o encontro dos dois personagens ligados pelo objetivo de escrever também revela uma perspectivação de confluência identitária. Porém, como Vilela também já foi policial, tem uma veia investigativa: “‘O meu advogado é uma besta’, diz Morel. ‘Você também foi advogado, não foi?’ ‘Fui.’ ‘Foi polícia, também?’ ‘Fui.’ ‘Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas’” (FOSECA, 1995, p.27). Ao ler os escritos de Morel, a veia investigativa de Vilela é acionada novamente e ele começa a relacionar os escritos do artista com a realidade, uma vez que pretende descobrir a verdade sobre os fatos.

Nesse sentido, percebe-se que os dois personagens têm e exerceram profissões malvistas pela sociedade. Além do mais, Vilela traça uma trajetória identitária e profissional intrigante, pois Morel julga que ele está com as mãos sempre sujas. Vilela conta a Morel já ter sido policial, advogado e agora escritor e, a partir disso, infere-se que ele sempre lida e lidou com o submundo, a corrupção, mortes e crimes, mesmo que agora somente de uma forma ficcional. Após várias visitas de Vilela a Morel na cadeia e da leitura dos escritos de Paul, a narrativa começa a desenvolver a história de Vilela: “‘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’” (FONSECA, 1995, p. 52). Nesse diálogo, Vilela admite a Morel que a vida dele não é muito diferente da do artista, pois também é uma “sucessão de besteiras”. Até esse momento, a narrativa focou mais na história escrita por Morel na cadeia, deixando em segundo plano a história de Vilela e da investigação.

Assim, através da narrativa, começa-se a perceber uma relação de similaridades identitárias, posto que os dois confessam que a vida de ambos é uma sucessão de besteiras. Além do mais, o leitor passa a identificar as confluências e as dissonâncias entre Morel e Vilela para caracterizar também a identidade deste, que até então ainda não havia sido contemplada na narrativa. Também é relatado pelo narrador homodiegético que Vilela tem uma amante: “‘Dulce na porta de casa antes de entrar: ‘Estou cansada de ser a mulher de sua vida, enquanto você continua casado com outra mulher, que além de tudo não te ama’” (FONSECA, 1995, p. 67). Constata-se que Vilela, assim como Morel, representa um personagem com uma identidade fragmentada e desestabilizada afetivamente, ao ter uma

relação extraconjugal com outra mulher. Portanto, à medida que Morel e Vilela vão se conhecendo melhor, passam por esse processo de identificação.

Além disso, o narrador faz um resumo da vida do escritor para o leitor: “Ele gosta de ficar isolado em seu carro, dirigindo livremente pelas estradas. Repassa a sua vida. Quase cinquenta anos, dois casamentos fracassados, uma amante nova que não o ama mais” (FONSECA, 1995, p. 67). Desse modo, entende-se que a imagem identitária de Vilela, retratada pela voz narrativa, revela o caráter provisório das suas relações amorosas ao empregar “amante nova”, dando a entender que já teve outras antes.

Além do mais, a voz narrativa também revela que ele gosta de ficar isolado, refletindo sobre sua vida, diferentemente do personagem Morel, a qual não reflete sobre suas ações. Assim, Vilela projeta uma imagem do si que ainda pensa sobre sua trajetória de vida, apesar de, no passado, colecionar dois casamentos fracassados, demonstrando a fragilização dos relacionamentos afetivos.

Além da crise amorosa, o personagem também está enfrentando incertezas relacionadas a sua escolha profissional como escritor:

Vilela de volta ao apartamento *vazio* adormece, sentado numa poltrona. De madrugada acorda, vai para a cama, porém não consegue dormir novamente. Assiste, *impaciente*, a noite findar, tem vontade de beber, resiste ao impulso. Lembra-se do tempo em que, quando tinha insônia, ia para a máquina 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 deixavam *deprimido*. *Estou vazio*, pensa Vilela, recordando-se logo que Morel havia dito a mesma coisa (FONSECA, 1995, p. 68-69, grifos nossos).

O fato de Vilela adormecer na poltrona e depois acordar e ser acometido pela insônia revela a perturbação do personagem. Este se sente ainda mais incomodado por lembrar que, quando era policial, ainda conseguia escrever, e agora nem isso consegue mais. Além disso, agora que depende exclusivamente da sua carreira de escritor, não consegue escrever, situação capaz de intensificar o estado deprimente do personagem. Assim, constata-se que a imagem do si projetada é de alguém fracassado, incapaz de trabalhar e de dormir.

As expressões “enorme esforço”, “deprimido”, “estou vazio”, sinalizam a paralisação pela qual está passando a carreira de escritor de Vilela. A estagnação admite também que o personagem não consegue reagir às dificuldades e tampouco mudar a situação pela qual está passando. Além de relatar estar “impaciente” para ver a noite acabar, ele revela sua vontade de beber, mas acaba resistindo ao impulso. Essa impaciência pode ser entendida como fruto da estagnação de Vilela, que não consegue sair deste estado e revela a ansiedade por mudanças significativas para o si.

Todos esses sentimentos são ressaltados pelo vazio existencial do personagem, também reforçado pelo espaço do apartamento em que vive, pela crise profissional e pela conturbada vida amorosa. A projeção de identidade que o personagem produz para o mundo e para ele mesmo é de fracasso, frustração, ansiedade e nervosismo, mesmo que a voz narrativa demonstre a intenção de Vilela em querer mudar essa situação.

Assim, após ler os escritos de Morel, Vilela decide investigar o caso pelo qual o artista estava sendo acusado de assassinato. Para isso, entrega os escritos para Matos, um dos responsáveis pela investigação: “‘Eu sabia que você acabaria tendo que me dar estes papéis para ler’, diz Matos. Na cara, o mesmo sorriso de anos atrás, quando ganhou de Vilela nas eleições para o Diretório Acadêmico da faculdade” (FONSECA, 1995, p. 109). A passagem revela um ressentimento antigo de Vilela pelo ex-colega de profissão, Matos, por este ter ganho as eleições para o Diretório Acadêmico da faculdade. Matos novamente demonstra superioridade quando Vilela precisa lhe entregar os escritos “autobiográficos” de Morel.

Isso faz Vilela recordar de quando era policial: “Vilela pensa no seu tempo de polícia, o percurso através da miséria, do medo, do nojo. Matos na aposentadoria” (FONSECA, 1995, p. 109). Vilela não gostava da profissão que desempenhava anteriormente, pois o narrador classifica e resume essa trajetória com as palavras “miséria, medo e nojo”. Compreende-se que Vilela e sua trajetória de policial foram traçadas pela miséria, possível de ser entendida como o reconhecimento salarial, bem como a situação em que os policiais trabalhavam, na qual se enquadra também a adjetivação “medo e nojo”. Além do mais, o trecho reforça que Vilela novamente vai “perder” para Matos, uma vez que ele já está no fim de sua carreira, perto da aposentadoria, enquanto Vilela passa por uma crise como escritor.

Essa é a motivação pela qual Vilela resolve retornar à sua antiga profissão e investigar o crime que colocou Morel preventivamente na cadeia. Assim, o romance também sofre com a fragmentação dos planos narrativos, que começam a ser comparados na investigação, posto que temos duas versões sobre os fatos: “‘Li a coisa de Morais’, continua Matos, ‘o sujeito te imita, pensei que estava lendo o teu último livro, igualzinho’” (FONSECA, 1995, p. 111).

Matos, ao comparar a escrita de Vilela com a de Morel, pelo uso expressões “o sujeito te imita” e “igualzinho”, representa as similaridades identitárias dos personagens na produção literária, reforçando novamente o processo de identificação. Para isso, também, infere-se que os personagens tiveram experiências de vida compatíveis para que consigam expressar visões de mundos e estilos parecidos em seus escritos. Isso pode ser evidenciado pelo fato de os protagonistas já terem confessado seus fracassos em relacionamentos amorosos e sociais, o

que resulta em produções literárias similares: “‘Claro que li. Já disse que ele escreve como se fosse você.’ ‘Ele não confessa’” (FONSECA, 1995, p. 114).

Enquanto Vilela investiga o caso, relembra a sua vida como policial e como iniciou a vida de escritor: “Não, não era feliz naquele tempo. Apenas tinha um objetivo definido: escrever. Enquanto os outros se divertiam, dormiam – escrever obsessivamente. E agora? Horas em frente da máquina, bebendo, sem gravar uma linha” (FONSECA, 1995, p. 116). Neste trecho, o narrador revela, através do pensamento do escritor, que Vilela não era feliz quando era policial. Porém, também retrata outro drama da vida do escritor: estar há dois anos sem produzir nada significativo. Essa passagem fortalece a imagem do si fragmentada e fracassada de Vilela, já que confessa não ter sido feliz como policial, mesmo conseguindo escrever obsessivamente naquela época, tampouco consegue satisfazer-se como escritor atualmente por estar estagnado.

Vilela decide visitar a mulher que achou o corpo de Heloísa⁵ na praia. Ao se deparar com o casal, começa a revelar sua percepção de mundo: “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). Ao expressar repugnância pelo casal – quando percebe que eles são temerosos –, percebe-se que o escritor demonstra resignação ao se deparar com a forma de sujeição à vida daquelas pessoas.

Entende-se, assim, que Vilela considera importante reagir e modificar a realidade quando não está em perspectiva com seus valores. Dessa forma, também fica mais claro porque o estado de estagnação o incomoda tanto, pois ele está habituado a reagir frente às dificuldades. Isso também justifica o motivo de Fernando Vilela ficar tão incomodado por estar há dois anos sem produzir nada significativo como escritor, pois ele busca reagir aos obstáculos impostos pela vida.

Possivelmente isso também justifique a escolha do personagem ao se envolver na investigação do caso Morel, pois percebeu que precisava tomar uma atitude frente à crise enfrentada na carreira como escritor. Segundo a voz narrativa, essa situação faz com que Vilela se compare a Morel:

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).

⁵ Na autobiografia de Morel foi chamada de Joana.

Percebe-se que ambos os personagens são acometidos pela deterioração da ordem em suas vidas, visto que a emoção e os impulsos comandam, muitas vezes, as ações dos protagonistas. Eles perdem os nortes existenciais que valorizam o bem comum e asseguram a civilidade quando confessam ter “consciência da própria crueldade”, demonstrando que suas identidades são similares e têm consciência da falta de civilidade e das consequências que essa escolha traz para a sociedade.

Além do mais, esse trecho revela que Morel e Vilela tiveram a vida marcada pela pobreza, pela solidão e repugnância à violência, o que pode justificar a semelhança na produção literária. Essa revelação é feita para o leitor quando Fernando Vilela está investigando o caso Morel, e têm contato com as namoradas do escritor e com o diário de Heloísa. Paralela a essa investigação, também é narrada a separação de Vilela e de Isabel. Assim, novamente, percebem-se similitudes das vidas do artista Morel e do escritor Vilela, já que ambos colecionam casamentos fracassados.

Vilela tem acesso a pistas importantes para a investigação: o diário de Heloísa, o Exame Pericial, o Exame Cadavérico e as filmagens e encenações que se encontravam na casa de Paul Morel. Por isso, Matos faz uma pergunta a Vilela: ““Você está gostando de brincar de polícia?” e Vilela responde: ‘Não muito’” (FONSECA, 1995, p. 132). Percebendo ser a trajetória identitária de Morel parecida com a de Vilela, o escritor acaba forçado a encerrar os seus conflitos identitários, o que intensifica suas crises existenciais.

Vilela vê tanto o reflexo da vida dele na história de Paul Morel que, em uma conversa com o artista, desabafa: “Gostaria muito de saber se as coisas que aconteceram com você poderiam ter acontecido comigo” (FONSECA, 199, p. 133). Esse trecho retrata que Vilela, ao contrário de Morel, muitas vezes conseguiu gerenciar seus impulsos, como quando deu vontade de beber, mas não o fez. Nesse sentido, a imagem e situação de Morel, de certa forma, retratam um sujeito incapaz de se orientar na vida em sociedade, enquanto Vilela ainda busca essa orientação.

Vilela, durante a investigação, consegue identificar Elisa Gonçalves que, na verdade é Marta, e faz uma breve visita à casa dela. Ao fazê-lo, percebe ter a mesma percepção de Morel sobre a moça: ““É isso?”, pergunta Vilela, sentindo o mesmo prazer amargo de Morel em ofender Marta. Os pobres odeiam os ricos e Vilela naquele momento exerce uma forra vinte anos antiga” (FONSECA, 1995, p. 145). Nesse momento da narrativa, percebe-se que Morel e Vilela sentem repugnância pela mesma pessoa pelo fato dela estar em uma classe superior à deles. O prazer sentido por Vilela ao humilhar a moça retrata uma “vingança”, e

culpa os mais privilegiados economicamente pela pobreza dos demais. Por conseguinte, Vilela reflete sobre sua identidade fragmentada:

No carro, coloca Mozart no cassete. Sou várias pessoas, ninguém é um só, mas poucos enfrentam essa realidade, deixam-se ser uma corporação de muitos. Estamos todos no carro, um ouve música, outro carrega um revólver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, eu e mim... Este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro... (FONSECA, 1995, p. 153).

A imagem do que Vilela vê refletido no espelho representa bem a fragmentação e ruptura do personagem ao admitir ser formado por vários “eus”. Assim, confessar que “Sou várias pessoas”, permite-lhe ser aquele que escuta música, ou o outro que carrega o revólver e, ainda, ser aquele que sente pena de si mesmo. Desse modo, a voz narrativa apresenta o esmaecimento dos vínculos profissionais, afetivos e sociais do escritor.

A vida do personagem Vilela não é desenvolvida no início do romance, pois o foco recai sobre a escrita da “autobiografia” de Morel. Apenas posteriormente que a trajetória do escritor começa a ser desenvolvida e relacionada com a história de Morel através do narrador homodiegético. Na conversa que Vilela tem com o investigador Matos, confessa estar passando por uma fase crítica como escritor e também na vida: “‘Você tem escrito?’ ‘Esvaziei. Isso acontece com escritores e artistas em geral ao descobrirem que é tudo uma besteira.’ ‘O quê?’ ‘Tudo’” (FONSECA, 1995, 160).

Nesse diálogo, ao incluir os artistas na sua confissão, Vilela reforça novamente sua identificação com a personalidade e identidade de Morel. Além do mais, quando revela “que é tudo uma besteira”, retrata a busca pela verdade, tanto feita socialmente como individualmente, e responsável representar a dissolução dos valores e a crise de legitimação pela qual passa a sociedade. A perspectiva pós-moderna aponta para o esvaziamento de sentido das coisas, ressaltado tanto por Vilela quanto por Morel ao admitirem estarem vazios, marcando, assim, o fim dos vínculos com a estética metafísica. Além disso, retratam o fim das narrativas mestras, ou seja, a perda de sentido para a arte e para o mundo e que se relaciona e justifica o caráter provisório da identidade.

4.3 AS PERSPECTIVAS DOS NARRADORES E O ESPELHAMENTO DOS PERSONAGENS MOREL E VILELA

Diante da análise dos narradores e da escolha dos diálogos feita por eles, percebeu-se que as histórias contadas em paralelo – a de Morel por um narrador autodiegético e a de

Vilela por um narrador homodiegético – acabaram por representar sujeitos fragmentados e muito similares entre si. O personagem Morel apresenta a perda da ordem e a entrada em um mundo no qual prevalece o caos de forma gradativa, pois ele tentou seguir as normas sociais ao se casar, tornar-se um artista renomado, mas essas escolhas vão sendo desconstruídas até a vida do personagem virar um caos na esfera privada e social.

Paralelamente a essa história, desenvolve-se também a do escritor Vilela. Inicialmente, este parece seguir os preceitos de uma vida civilizada, contudo, o leitor é surpreendido com as revelações da narrativa: Vilela e pessoas que o rodeavam percebiam as similitudes entre Morel e ele. Depois, ainda é narrado que a vida de Morel estava vazia, assim como ele próprio. Dois casamentos, amantes, repúdio à pobreza, marcam as semelhanças entre os protagonistas, ambos com suas vidas marcadas pelo cansaço e pelo vazio existencial.

Além do mais, acontece uma operação de neutralização e de banalização dos personagens, que ajudam a construir um sujeito a-histórico e sem nexos causais, percebidos, principalmente, por Morel e Vilela não terem projeções futuras e, tampouco, conseguirem ou almejem modificar a realidade na qual estão inseridos. Para reforçar essas similaridades, o fim da investigação do caso Morel precisa ser analisado. Com tantos enigmas e dúvidas não sanadas, o final do romance impõe outro, ao deixar o leitor confuso quanto ao assassinato de Heloísa, no capítulo denominado “fim”:

Um ladrão é considerado um pouco mais perigoso do que um artista. Matos foi visitar Morel, contou para ele os últimos acontecimentos: a morte de Félix, a reabertura do inquérito, as perspectivas de liberdade imediata. “No entanto ele não parecia muito satisfeito.” “A condenação de Félix é um final perfeito para nossa história. Vamos esquecer que ele é inocente, pulou da janela com medo (já havia sido preso e sabia o que o esperava). Vamos também esquecer que a mulher foi espancada e não mudou suas declarações. (Quem se agarraria a uma mentira tão inútil?)” (FONSECA, 1995, p. 165).

Narrado em terceira pessoa pelo narrador homodiegético, o caso deu-se por encerrado por Félix atirar-se de um prédio e estar com a aliança de Heloísa. Porém, no trecho, não fica claro qual o responsável pelos questionamentos e observações feitas pela reação de Morel ao descobrir o desfecho da investigação, bem como não há pistas de quem dá as informações a respeito de Félix e Creuza, o que instaura novamente um enigma ao leitor e deixa o final em aberto.

Além do mais, após isso, o narrador homodiegético enfatiza as semelhanças de Vilela e Morel:

Estamos na mesma cela e nos contemplamos em silêncio. “Você não sabia como iniciar o seu livro. Saberia como terminar?” “Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita. A story told by a fool...” “E a biografia? Saberia 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)

As semelhanças entre Morel e Vilela já foram ressaltadas durante a análise, mas neste trecho elas são evidenciadas pelo narrador: “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”. O narrador expressa um espelhamento de um personagem com o outro e, com isso, justifica o fato de eles terem o mesmo fim. O trecho comprova, deste modo, que os projetos identitários de Morel e Vilela são similares, e reforçam a fragmentação da personalidade dos protagonistas.

Além disso, a contemplação em silêncio de Vilela e Morel na cela retrata novamente como suas identidades e atitudes são semelhantes. Ao discutirem sobre a escrita, denominada por Vilela denomina como “livro” e classificada por Morel como “apenas uma pequena biografia”, reforçam a visão de cada um sobre a produção literária, que não sabem se vão conseguir terminar. O cansaço expressa, no sentido metafórico, uma interminável busca pela verdade dos personagens, que nunca é alcançada e, por isso, sempre é desconexa e descontínua.

Dessa forma, o assassino de Heloísa não é desvendado para o leitor através das considerações trazidas pelo narrador. A busca pelo verdadeiro assassino ou pela verdade das ocorrências também não é retratada pela voz narrativa, motivo pelo qual os protagonistas ainda se encontram desestabilizados com os acontecimentos. Com isso, a fragmentação dos protagonistas e da voz narrativa convergem para um mesmo fim: não ter fim e nem desfecho. Percebe-se, assim, que a fragmentação dos personagens Morel e Vilela criados pelos narradores são resultados também da fragmentação da voz do narrador:

Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquarterado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouca conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados (SANTIAGO, 1989, p. 48).

Nesse sentido, temos narradores pós-modernos na obra de Rubem Fonseca, que contam pouco ao leitor e, por isso, utilizam um processo de comunicação sumamente complexo. Percebe-se, portanto, que o leitor tem o papel de inserir e projetar as múltiplas

possibilidades de interpretação que propõe o romance, mesmo que sua função seja não ter desfecho e não trazer interpretações absolutas. Além do mais, essa fragmentação da voz narrativa representada pelos dois planos narrativos reforça a provisoriedade e a multiplicidade das identidades na pós-modernidade retratadas no romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca.

Para dar continuidade ao trabalho, no próximo capítulo, se analisará a fragmentação identitária dos protagonistas do romance, característica do sujeito da pós-modernidade, para relacioná-las com a fragmentação dos laços sociais.

5 A FRAGMENTAÇÃO DOS LAÇOS SOCIAIS

Bauman (1999) assinala que a modernidade favoreceu o nascimento da ordem: “a ordem do mundo, do hábitat humano, do eu humano e da conexão entre os três” (BAUMAN, 1999, p. 12). Assim, a modernidade instaurou a alternativa da ordem e do caos, na qual uma precisa da outra para existir:

A ordem como conceito, como visão, como propósito, só poderia ser concebida para o discernimento da ambivalência total, do acaso do caos. A ordem está continuamente engajada na guerra pela sobrevivência. O outro da ordem não é uma outra ordem: sua única alternativa é o caos. O outro da ordem é o miasma do indeterminado e do imprevisível. O outro é a incerteza, essa fonte e arquétipo de todo o medo. Os tropos do “outro da ordem” são: a indefinibilidade, a incoerência, a incongruência, a incompatibilidade, a ilogicidade, a irracionalidade, a ambiguidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência (BAUMAN, 1999, p. 14).

Nesse sentido, para questionar a ordem, surge a pós-modernidade, que instaura outra forma de enxergar a ambivalência e o caos. Essa fragilização do sentido, discutida por Bauman (1999), é destacada no romance **O caso Morel** pelo narrador-personagem e também pelo narrador homodiegético, quando abordam sujeitos que perdem a coerência, a lógica, a racionalidade, tornando-se ambíguos e confusos. Assim, ao exercer grande domínio no romance, a ambivalência e o caos vão interferir na formação e transformação das identidades dos personagens e, conseqüentemente, a sociedade também é estremecida e sofre com as conseqüências desses fatos.

Entende-se, dessa forma, que a modernidade se esforça para manter a ordem e combater o caos e a ambivalência. Já a pós-modernidade parece assimilar a ambivalência e o caos, o que modifica as visões de mundo e reflete na intensificação da fragilização de sentido produzida através de uma desordem individual e social. Assim, essa dissolução dos sentidos – dos personagens evidenciadas pelas vozes narrativas no romance **O caso Morel** – contribuem para retratar um risco aos mapas que orientam a vida particular e social.

É interessante observar que os personagens não renunciam completamente a ordem, mas a fragilização dos sentidos parece levar as identidades a caracterizarem-se cada vez mais como instáveis e provisórias. Na construção identitária dos personagens isso fica muito claro, uma vez que a dissolução das narrativas tradicionais ligadas à nação, cultura e sexualidade permite o surgimento de um conjunto de novas possibilidades para a construção do sujeito pós-moderno. Porém, tem-se uma nova problemática relacionada à construção de novas

narrativas individuais, uma vez que os jogos de poder e de linguagem ofertam inúmeras possibilidades de construções identitárias.

Nessa perspectiva, Lipovetsky (1986) argumenta que cada geração encontra e reconhece sua identidade em uma grande figura mitológica e de acordo com os problemas do momento. Por isso, para ele, o da pós-modernidade é Narciso:

Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el capitalismo autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte; emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos. Si la modernidad se identifica con el espíritu de empresa, con la esperanza futurista, está claro que por su indiferencia histórica el narcisismo inaugura la posmodernidad, última fase del *homo aequalis* (LIPOVETSKY, 1986, p. 50).

Diante desta constatação, percebe-se que o narcisismo inaugura um novo perfil de sujeito e suas relações consigo mesmo, seu corpo, com os outros indivíduos, com o mundo e com o tempo. Do mesmo modo, o capitalismo torna-se hedonista e permissivo, transformando o sujeito em individualismo puro e destituído de valores sociais e morais. Assim, as mudanças na esfera privada, em que prevalecem os desejos transitórios dos indivíduos – representadas pelo personagem Morel no romance –, também vão refletir em transformações na esfera social e, com isso, é instaurada, com sua indiferença histórica, a pós-modernidade.

Lipovetsky (1986, p. 50) argumenta que o narcisismo consiste em “vivir en el presente y no en función del pasado y del futuro [...]”. Isso faz com que o sujeito perca o sentido da continuidade histórica e o sentimento de pertencimento, característico da sociedade narcisista. Trata-se de um indivíduo que passa a viver por si mesmo, em um presente infinito, desligando-se do seu passado e sem conseguir criar expectativas quanto ao seu futuro, sem preocupação com as tradições e a posterioridade:

De hecho, el narcisismo surge de la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales provocada por el proceso de personalización. Abandono de los grandes sistemas de sentido e hiperinversión en el Yo corren a la par: en sistemas de ‘rostro humano’ que funcionan por el placer, el bienestar, la desestandarización, todo concurre a la promoción de un individualismo puro, dicho de otro modo *psi*, liberado de los encuadres de masa y enfocado a la valorización generalizada del sujeto (LIPOVETSKY, 1986, p. 53)

Esse sujeito apresenta a ausência de reflexão e de sentido e busca somente o prazer, o bem-estar, justamente por passar por esse processo de personalização. Nessa concepção, o personagem Morel, por exemplo, encaixa-se no narcisismo exacerbado, pois a deterioração dos laços afetivos e sociais na vida do artista são decorrentes da falta de reflexão e de sentimentos diante das escolhas e ações do personagem. Percebe-se também que o personagem vive em função do presente, pois a narrativa não apresenta indícios de planos futuros ou de qualquer reflexão referente a atos do seu passado, o que reflete também na construção não linear da narrativa.

Ainda de acordo com Lipovetsky (1986), o narcisismo permite o isolamento social do indivíduo e o abandono da esfera pública, viabilizando, dessa forma, a expansão do Ego puro. Com isso, o Eu perde suas referências, sua unidade, dada por excesso de atenção, possibilitando, com isso, a dissolução do Eu e criando uma nova ética permissiva e hedonista. Assim, tudo que necessita de sujeição e disciplina é desvalorizado, porque prevalece a busca pelo desejo e sua realização imediata:

La pasión narcisista no procede de la alienación de una unidad perdida, no compensa una falta de personalidad, genera un nuevo tipo de personalidad, una nueva conciencia, toda ella indeterminación y fluctuación. Que el Yo se convierta en un espacio 'flotante', sin fijación ni referencia, una disponibilidad pura, adaptada a la aceleración de las combinaciones, a la fluidez de nuestros sistemas, esa es la función del narcisismo, instrumento flexible de ese reciclaje *psi* permanente, necesario para la experimentación posmoderna (LIPOVETSKY, 1986, p. 58-59).

A paixão narcisista gera um novo tipo de personalidade e uma nova consciência, marcada pela indeterminação e a flutuação que levam o indivíduo a não ter fixidez e nem referências, tornando-o suscetível à experimentação pós-moderna. Nesse sentido, a transformação social pós-moderna dissolveu as referências tradicionais, enquanto o processo de personalização narcisista realizou o desmonte das referências do Eu e o esvaziou de qualquer conteúdo definitivo. Essas implicações vão transgredir e afetar as relações sociais e afetivas dos indivíduos, tornando-as relações mais transitórias, fluídas e fragmentárias.

Assim, o processo de personalização cria uma existência puramente atual, uma subjetividade total e sem finalidade nem sentido, entregue à vertigem da auto sedução. Com a obsessão pela busca da verdade psicológica, o narcisismo enfraquece a capacidade de lidar com a vida social, tornando impossível a distância entre o que se sente e o que se exprime, pois a capacidade de se expressar é perdida. A identidade fragmentária ressaltada pela teórica é construída através da contradição entre o que se sente e o que se diz, resultado da perda de

sentido e clareza de objetivos, também retratada pelo personagem Morel no romance e analisada no capítulo anterior.

Dessa maneira, segundo Lipovetsky (1986), as relações humanas, públicas e privadas, foram convertidas em relações de domínio, de conflito, baseadas na sedução fria e na intimidação, como Morel faz com as mulheres que atrai a fim de saciar seus desejos carnisais. A sociedade hedonista provoca então o superficial, a intolerância, a indulgência e, conseqüentemente, nunca a ansiedade, a incerteza, a frustração alcançaram esses níveis.

Por isso, a expressão “‘Si al menos pudiera sentir algo!’: esta fórmula traduce la ‘nueva’ desesperación que afecta a un número cada vez mayor de personas” (LIPOVETSKY, 1986, p. 75). Os transtornos narcisistas classificados de carácter apresentam um mal-estar difuso, de vazio interior e de absurdo da vida, bem como uma incapacidade de sentir as coisas e os seres. A impossibilidade de sentir, o vazio emotivo, explica a verdade do processo narcisista. Assim, quando Vilela é acometido por tal vazio, percebe-se que essa impossibilidade de sentir determina a estagnação pela qual passa a identidade do personagem e sua vida de escritor. Já em Morel, acarreta na perda dos nortes existenciais e da civilidade, o que corrobora a fragmentação dos laços sociais, como é percebido através da contradição entre o que o personagem sente e o que ele diz: “‘Como se fosse uma família’”, continuei, “‘uma família diferente, que não existe ainda, onde todos os integrantes são livres, em que os laços não são os de proteção, mas os de amor.’” Merda pura, a minha conversa. (FONSECA, 1994, p. 87).

Para finalizar, Lipovetsky (1986) cita Chr. Lash, para quem os indivíduos aspiram cada vez mais ao desapego emocional, com medo da instabilidade sofrida com as relações pessoais atuais. O perfil do narcisista busca ter relações interindividuais sem um compromisso profundo, para não se sentir vulnerável e assim desenvolver a própria independência afetiva e viver sozinho. A fuga do sentimento retrata o medo da decepção, das paixões e de tudo que é subjetivo, tornando as identidades da pós-modernidade ainda mais fragmentadas e provisórias.

Bauman (2004), em seu livro intitulado **Amor Líquido**, propõe uma reflexão sobre a fragilidade dos laços humanos, em que prevalecem indivíduos preocupados em se conectar sem o compromisso da permanência na sociedade moderna. Assim, ao abordar o tema da afetividade humana, o teórico retrata que os vínculos familiares e as relações amorosas estão cada vez mais flexíveis e volúveis, conforme retratará a pesquisa dos relacionamentos familiares e amorosos de Morel.

Ao analisar as relações concatenadas com a “modernidade líquida” – em que nada permanece ou dura –, Bauman (2004) enfatiza que existem mudanças frequentes nos relacionamentos e nada dura como antigamente. Da mesma forma, os relacionamentos vivem na superficialidade, sendo rompidos na primeira dificuldade. Desse modo, as relações sólidas estão se escasseando cada vez mais, sem possibilidade de reconciliação: “Reduzir riscos e, simultaneamente, evitar a perda de opções é o que restou de escolha racional num mundo de oportunidades fluidas, valores cambiantes e regras instáveis” (BAUMAN, 2004, p. 60).

Bauman (2004) assinala que a figura central dos tempos modernos é o “homem sem vínculos”, em constante fuga de algo durável e sólido, buscando permanentemente o instantâneo e o provisório, características predominantes da identidade de Morel. Conseqüentemente, no romance, as relações pessoais do narrador-personagem retratam a instabilidade emocional do artista ao fugir de compromissos e se relacionar com várias mulheres ao mesmo tempo, bem como propor constituir uma família com elas, com o intuito de satisfazer apenas um desejo instantâneo. Parece que, para Morel, tudo é provisório, inclusive o amor. Já o personagem Vilela, que também experimenta o vazio existencial, não demonstra tal atitude com as mulheres, mas parece passar por instabilidades similares ao confessar ter tido relações extraconjugais durante seus casamentos, reforçando, com isso, a superficialidade dos afetos.

Portanto, a imagem do narcisista, na pós-modernidade, retrata um sujeito que passa por um achatamento e é totalmente descentrado, resultando na superficialidade do indivíduo e permitindo novas construções identitárias baseadas na fragmentação, na desestabilização e na dissolução dos vínculos sociais. Diante disso, a análise a seguir objetiva focar na fragmentação dos vínculos sociais estabelecidos pelo personagem Morel em sua vida familiar, afetiva e social, bem como retratar o modo pelo qual a fragmentação identitária reflete na deterioração dos laços sociais na vida do personagem.

5.1 ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DOS LAÇOS FAMILIARES

Durante a narrativa, Paul Morel relata alguns acontecimentos relacionados à família e à sua vida durante a infância e adolescência. Os relacionamentos sociais do protagonista que envolvem a vida familiar e também o início da vida amorosa são constituídos de memórias descontínuas e fragmentadas, pois não apresentam linearidade e, muitas vezes, há falta de conexões. Com isso, objetiva-se analisar, neste subcapítulo, como a construção dos laços

familiares e amorosos durante a infância e a adolescência, bem como as relações do protagonista implicaram na construção de sua identidade, e reforçam o caráter provisório e fragmentado de sua personalidade.

Dessa forma, Morel menciona pela primeira vez a mãe quando recebe um telegrama, depois de um encontro com uma ex-trapezista: “Ao chegar no hotel encontrei um telegrama dizendo que minha mãe havia morrido e sido enterrada, na terra dela. Trazer de volta o corpo custava muito dinheiro” (FONSECA, 1995, p.11). A voz narrativa autodiegética, neste sentido, não demonstra sentimentos pela perda da mãe, uma vez que meramente informa ao leitor sobre o falecimento desta, enfatizando apenas a informação de que trazer o corpo seria muito caro. Assim, o leitor é levado a inferir que a relação do protagonista com a mãe não era de proximidade.

Além de fazer uma menção rápida à morte da mãe, quando retorna do almoço com Carmen, Morel pensa no pai: “Eu havia me lembrado do velho, doente” (FONSECA, 1995, p. 20). Depois vai ao hospital visitá-lo e relata que o pai já está internado há trinta dias. Retornando ao quarto do acamado, de onde havia saído a pedido da enfermeira, a qual precisava virar o corpo do doente, ouve do pai: “‘Quando você quiser saber como eu estou, me pergunte. Essas vacas não sabem nada.’ ‘Pensei que o senhor estivesse dormindo.’ ‘E não pergunte como é que vai ele. Eu tenho nome.’ ‘Como é que vai o senhor Alberto?’” (FONSECA, 1995, p. 21).

Além de demonstrar pouca afeição pela mãe, percebe-se que o narrador-personagem tem pouco apreço também pelo pai, já que este chama a atenção do filho por não lhe perguntar diretamente como estava e também por referir-se ao pai com o pronome “ele”. Além do mais, para referir-se ao pai, Morel utiliza as expressões “ele”, “velho”, “doente”, “o senhor”, “o senhor Alberto”, e somente em alguns momentos a expressão “pai” (FONSECA, 1995, p. 20-21), demonstrando que o artista não tem uma relação de proximidade e intimidade com a figura paterna. Além disso, Alberto impõe ao filho uma relação de respeito e hierarquia, pois Morel responde fazendo referência ao pai com o pronome de tratamento “senhor”, seguido do nome “Alberto”.

Diante disso, entende-se que os laços de Morel com a figura materna e paterna são frágeis, pois a relação deles é retratada como sendo fria, de pouco contato e amorosidade. Assim, infere-se que a narrativa identitária de Morel também é resultado das relações familiares pouco sólidas construídas durante a infância e adolescência do personagem. Além do mais, Morel também escreve sobre as dificuldades financeiras pelas quais a família passou

quando ainda era criança/adolescente, as quais contribuem para aumentar a distância afetiva entre eles:

O último objeto de valor empenhado foi o relógio de ouro de meu pai. Nunca sabíamos as horas. A igreja protestante, perto de casa, possuía um relógio em sua torre, mas logo depois seria demolida. Mamãe cosia para fora; eu e o meu irmão trabalhávamos durante o dia e cursávamos o ginásio noturno. Era raro o dia em que a família se reunia para jantar (FONSECA, 1995, p. 23).

Constata-se, assim, que a vida do artista durante a infância e adolescência foi marcada pela pobreza, pois quase sempre faltava o alimento para o jantar, e todos os integrantes da família trabalhavam. A falta de regularidade com que se reuniam demonstra o esmaecimento das relações familiares e a falta de estrutura e laços afetivos construídos entre eles. O artista também escreve que a família alugara o quarto da casa durante anos, enquanto ele passou a trabalhar para o Sr. Guimarães e, depois do falecimento deste, ocupa o lugar dele como vendedor de fábrica. Todas essas lembranças são intercaladas com as visitas de Vilela à cadeia ou às histórias já adultas do artista.

Entrei no hospital e cantei: *Como vai, papai,/ Seus olhos estão muito azuis, ai, ai, papai, de olhos azuis, azuis.* Em seguida dancei um pouco. “Continuas um palhaço, mas na tua idade eu era muito mais engraçado do que tu”, disse o velho. Ele achava que era melhor do que eu em tudo. “O senhor está precisando de alguma coisa?” “O quê, por exemplo? Já não posso comer mulheres, nem pêssegos. As coisas de que mais gostava”, tossiu. (FONSECA, 1995, p. 28-29, grifos do autor)

Percebe-se que Morel tem um ressentimento no relacionamento com o pai, pois relata que o genitor se achava melhor em tudo. Além do mais, o pai expressa uma similitude com o protagonista ao admitir não poder mais “comer mulheres”, uma vez que expressa ser uma das coisas que mais gostava de fazer. A fragmentação dos laços sociais é evidenciada pela identidade desestabilizada do pai que, em vez de estabelecer um relacionamento saudável com o filho, opta por se comparar a ele, considerando-se “melhor” do que Morel em “tudo”.

Mesmo percebendo que o pai estava prestes a morrer por estar cada vez mais branco e pálido, Morel tece suas observações de modo não afetivo, pois afirma que não dormia há dez dias para não ser apanhado pela morte e de surpresa. Essa falta de elos afetivos também é evidenciada quando chega na portaria e já liga para Lígia com o objetivo de marcar um encontro amoroso. Morel, nas visitas que faz ao pai, também não expressa seus sentimentos, reforçando, novamente, a possibilidade de os dois não serem muito próximos.

Logo após esse relato, Morel conta sucintamente sua experiência do primeiro beijo com uma vizinha chamada Sílvia, bem como sobre seu beijo com Yara logo após ter colocado um dente de ouro quando tinha apenas quatorze anos. Parece que os dois relacionamentos amorosos durante a adolescência do artista foram temporários, pois a narrativa não revela a continuidade desses laços: “Quando me apaixonei por Sílvia, a moça que enfiou a língua dentro da minha boca e depois não quis mais saber de mim [...]” (FONSECA, 1995, p. 157). Ao relatar para o leitor suas primeiras experiências amorosas, percebe-se o caráter provisório dos relacionamentos amorosos de Morel já na adolescência.

Na sequência da narrativa, o artista parece não estar preocupado com a situação do pai enfermo, pois não tem interesse em ir visitá-lo no hospital: “Peguei o carro e saí dirigindo sem destino. Surpreso, notei depois de algum tempo que estava na porta do hospital. Meu pai estava lívido, com olheiras negras que lhe davam um ar devasso, devassado, devastado. ‘Não passo de hoje’, ele conseguiu dizer. Vi que não passava mesmo” (FONSECA, 1995, p. 47). Assim, o fato de Morel sair dirigindo sem destino e parar justamente na porta do hospital expressa que a intenção inicial não era de ir ver o pai, mesmo sendo este o destino final. Novamente, a voz narrativa evidencia a falta de elos afetivos entre pai e filho, não só na infância e adolescência de Morel, mas também durante a vida adulta do narrador-personagem.

Durante essa visita ao pai, o protagonista faz uma confissão: “‘Papai, estou fodido.’ ‘Está todo mundo fodido’” (FONSECA, 1995, p. 47). Após essa confissão, o pai de Morel falece e o artista relembra os tempos de glória da figura paterna: “Lembrei-me do tempo em que ele jogava tênis, dirigia velozmente o seu automóvel e as mulheres faziam charme para ver se ele as comia. Phlebas” (FONSECA, 1995, p. 47). Nessa situação, a narrativa reforça as similitudes entre Morel e seu pai, pois ambos parecem ter o poder de seduzir as mulheres e ambicionam esse poder.

Constata-se, dessa forma, que as lembranças do artista acerca do pai envolvem também o sucesso que Alberto tinha ao seduzir as mulheres para saciar os desejos da carne. Além do mais, a falta de laços sociais construídos pelo pai é evidenciada na narrativa pelo fato de Morel relatar que, no enterro de Alberto, estavam somente o filho, a ex-mulher Cristina, os coveiros e os assistentes. O irmão também não conseguiu se fazer presente, pois Morel não tinha mais contato com ele: “Não consegui avisar meu irmão, não sabia onde ele estava” (FONSECA, 1995, p. 47). Portanto, demonstra-se que o Senhor Alberto também mantinha poucas relações sólidas com a família e com a sociedade, assim como aparenta ser Morel.

Em contrapartida, em uma das visitas de Vilela à cadeia, Morel lhe entrega uma carta na qual narra parte da sua infância. É importante salientar que essa carta está em uma nota de rodapé do romance, e, dessa forma, não se pode afirmar que foi lida por Vilela. Ademais, ela não é constituinte da “autobiografia” escrita por Morel na cadeia. Nessa carta, o artista descreve que nem sempre a família careceu de recursos financeiros, bem como nem sempre foi distante do seu irmão:

Éramos pessoas finas. Minha mãe fumava com uma piteira de ouro. Eu e meu irmão usávamos cabelos compridos cacheados, roupas de veludo. [...] Eu e meu irmão, dois anos mais velho do que eu. Na sala vazia, arrancamos duas pernas de cadeiras. “Escondemos dentro do dólma”, ele disse. Usávamos uniformes cáquis, de botões pretos, com emblema do colégio. “Bate na cabeça, quando eles chegarem perto, pra sair sangue.” “Não quero fazer isso”, pedi. “Eles vão rasgar a nossa roupa, bater na gente, enfiar o dedo no nosso cu, para o resto da vida”, respondeu meu irmão. Adiante do colégio, fechando o caminho, nos esperavam. Arrancaram a pasta das minhas mãos. Bati com o pau no rosto do mais próximo. Devia ter uns oito anos, como eu. O rosto coberto de sangue. Fui batendo. Meu irmão batia. Eu queria matar. Depois que eles fugiram, apanhamos nossos objetos, fomos para casa. Deixei de criar insetos dourados. De qualquer forma, um ano depois perdemos a casa e no lugar apertado onde fomos morar não tinha terra, nem árvores (FONSECA, 1995, p. 27).

Nessa carta, Morel menciona apenas a mãe e o irmão. Novamente, o foco da narrativa não recai na descrição de laços afetivos da família, e sim no fato de que a família tinha uma vida confortável, pois a mãe fumava numa “piteira de ouro” e os irmãos vestiam “roupas de veludo” e “uniformes cáquis”. Mesmo que a família de Morel expresse ter mais poder aquisitivo, o relato da briga na escola e a confissão de que “queria matar” enquanto batia em um colega evidenciam as dificuldades do artista em se relacionar socialmente desde pequeno. Entende-se, dessa forma, que a desordem emocional do personagem não advém somente da falta de recursos da família, já que, quando os tinha, o artista já apresentava sinais de perda dos nortes existenciais.

Além dessa carta, Morel escreve em sua “autobiografia” sobre essa fase da família e, dessa vez, fala de seu pai: “Papai sentado na biblioteca de nossa casa, no tempo em que era rico, lendo, de paletó de veludo azul, segurando o queixo, pensativo e refinado, como convinha” (FONSECA, 1995, p. 157). Assim, novamente as recordações que ficaram na memória de Morel corroboram o distanciamento dos laços sociais, pois o foco da voz narrativa não recai nas relações afetivas entre o narrador personagem e seu pai. Além do mais, nessa narrativa, Morel novamente relata os romances mantidos pelo pai, mesmo sendo casado: “Isto é que era chato nele, pretender que não era um vil escravo de todas as suas

paixões, fingindo o tempo todo de cogito ergo sum” (FONSECA, 1995, p. 157). Na escrita, Morel relata ter visto o pai com uma mulher, mas não lembra qual idade tinha nessa época.

Subsequentemente, Morel já fala da época em que a família havia perdido o poder aquisitivo: “Trabalhavam, ele e mamãe, noite e dia, na época da miséria. Economizando para irem uma última vez à terra deles. Mamãe morreu lá. Papai voltou. Perguntei se queria morar comigo. Ele me olhou como se eu fosse um estranho, o que eu era, e respondeu que não” (FONSECA, 1995, p. 158). Nesse trecho, fica evidente a falta de laços construídos entre Morel e seu pai, especialmente pelo emprego do vocábulo “estranho” para definir o relacionamento entre eles. Do mesmo modo, o pai de Morel não expressa a intenção de construir laços com seu filho, pois se recusa a ir morar com ele.

Diante disso, constata-se que os laços sociais construídos pela família de Morel são desestruturados e desestabilizados, independentemente do acesso aos recursos financeiros pela família. Assim, percebe-se que a construção identitária do narrador-personagem não é totalmente perdida em seu percurso durante a vida adulta, pois esta já é fragmentária e decorrente da estrutura familiar a que pertenceu Morel, enquanto os laços afetivos não se efetivaram entre a família e suas primeiras paixões.

5.2 RELACIONAMENTOS AMOROSOS E O HEDONISMO VAZIO

Nesse subcapítulo, vamos analisar os relacionamentos amorosos de Paul Morel. Para isso, é importante lembrar que não se tem certeza da ordem dos acontecimentos e de quando os relacionamentos e encontros amorosos aconteceram, porque a narrativa não é linear. Em sua “autobiografia”, Paul relata já ter sido casado, mas enfatiza que a relação foi esfriando com o tempo e os dois decidiram pelo divórcio. Após isso, o artista se relaciona com várias mulheres simultaneamente e demonstra estar sempre preparado para conquistar mais mulheres. A narrativa revela que o foco dos relacionamentos é seduzir mulheres para que o narrador-personagem possa saciar os desejos da carne.

Por isso, na narrativa, o artista expressa ter um “poder” sobre as mulheres: “Ensaboando meu corpo: cada vez mais magro, as olheiras negras, uma figura romântica. As mulheres todas dando bola para mim. Repugnância” (FONSECA, 1995, p. 12). Embora afirme sentir repugnância, uma vez que conseguia chamar a atenção de todas as mulheres, percebe-se que Morel também faz de tudo para conquistar a mulher desejada. Isso pode ser constatado após relatar seu encontro com Elisa Gonçalves, na casa de Miguel Serpa: “Nunca

me interessou, mas naquele dia senti, inesperadamente, uma terrível atração por ela” (FONSECA, 1995, p. 13). O sentimento de atração move o artista a satisfazer esse desejo, ou seja, o hedonismo precisa ser saciado.

Apesar de ter se encontrado também com Joana no Cocktail na casa de Serpa, os próximos passos do artista têm o objetivo de conquistar Elisa, já que a ricaça o despreza: “‘Eu sei quem é você e não estou interessada.’ Elisa voltou a conversar com a pessoa a seu lado” (FONSECA, 1995, p. 14). Mesmo considerando ser muito desejado pelas mulheres, Morel é incitado pela recusa de uma mulher da alta sociedade. Aparentemente, a identidade fragmentária do artista é evidenciada pelo desejo e sexualidade que impactam as escolhas do personagem, tornando suas relações instáveis.

Posterior a isso, marca de se encontrar com Joana em seu apartamento e ela promete comprar e levar um chicote:

Os dois olhando um para o outro, enquanto nossos corpos se movimentavam. Agarrei com força a cabeça de Joana, puxando-a de encontro a mim. “Você não vai me bater?” “Com o chicote?” Nossos movimentos cada vez mais violentos. “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. “Bate, 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, p. 16-17).

As relações afetivas-amorosas de Paul Morel são baseadas na relação sexual e retratam, dessa forma, o fim dos metarrelatos ao expressar os desejos em uma forma mais alternativa. Por outro lado, essa permissividade representa também a fragmentação dos laços afetivos que envolvem duas pessoas em busca da satisfação sexual acima de tudo, sem um compromisso profundo. Percebe-se isso pelo fato do narrador-personagem ter frequentemente o objetivo de seduzir as mulheres para poder saciar aos desejos da carne. Além do mais, com Joana, ambos estabelecem também uma relação sádica, pois ela pede para que Morel bata em seu rosto.

Após esse encontro com Joana, Morel relata seu primeiro contato com Carmem, uma das integrantes de sua família, quando o artista foi fazer as fotos para Andrade&Leitão, que fariam uma campanha de cerveja. Quando terminou de fotografar, disse que levaria “a loura”

para casa, porém, ao conversarem, Morel descobre que teria de pagar para ter aquele encontro. Mesmo ameaçando desistir por não estar “acostumado a pagar”, Morel leva Carmem para almoçar. Percebe-se, assim, que a satisfação sexual é o objetivo ao contatar outras mulheres, jamais a de estabelecer laços sociais e afetivos.

Durante o almoço, descobre pela expressão de tristeza da garota de programa que ela tem um filho de quatro anos, o qual vive com a tia. Morel ainda pensa: “toda puta tem um filho” (FONSECA, 1995, p. 20) e opta por se encontrar com Carmem em outro dia porque essa história o havia deixado sem vontade. Ao que tudo indica, a intenção de construir laços sociais pela prostituta – ao contar da sua vida particular – deixa Morel sem interesse pelo ato sexual e demonstra que o artista perde o apetite sexual ao permitir a construção de elos afetivos.

Intercalado com a história da ida ao hospital para ver seu pai acamado, o artista marca o encontro com Lígia. Nesse primeiro encontro, porém, Morel não consegue seduzi-la: “Lígia prometeu que ia para a cama comigo, mas não naquele dia, ‘não fica bem, logo na primeira vez, você não acha?’. Mas me fez prometer que na segunda vez cumpriríamos o nosso dever” (FONSECA, 1995, p. 30). Diante disso, percebe-se que o foco do narrador-personagem é não construir laços sociais, pois a narrativa revela que o artista foge de compromissos profundos, buscando apenas a sedução fria. Assim, Morel consegue morar sozinho sem se sentir vulnerável e sem estabelecer compromisso com ninguém, construindo sua independência afetiva.

As relações fluídas que o narrador-personagem tem em sua vida amorosa ficam muito claras, uma vez que todas as situações relatadas envolvem a conquista de uma mulher. Isso é percebido durante seus trabalhos como artista, como coquetéis, e intercalado às visitas ao pai no hospital. Além disso, muitas vezes depois de um encontro amoroso, segue-se o relato de outro encontro amoroso, sempre com o mesmo objetivo: satisfazer o hedonismo vazio. Do mesmo modo, é importante ressaltar que o foco da narrativa autodiegética também recai em narrar a conquista dessas mulheres, bem como esclarecer se Morel conseguiu satisfazer o seu desejo sexual. Dessa maneira, apresenta-se uma ausência de tentativas de estabelecer laços sociais com as mulheres com quem Morel se relaciona, produzindo uma narrativa descontínua e fragmentada.

Assim, logo depois do artista Paul Morel ter se encontrado com Lígia, ele relata ter ido visitar a pintora Ismênia:

“Todo mundo diz que você é meio louco. Eu não conheço você direito mas estou começando a achar que as pessoas têm razão.” “Quantas vezes já nos vimos?” “Esta é a segunda vez, e, de acordo com a voz corrente, você hoje vai querer me levar pra cama.” “Vou mesmo. E esta *não* é a segunda vez que nos vemos.” “Ah, ah. Você é mesmo um idiota, além de mau pintor” (FONSECA, 1995, p. 31).

Nesse trecho, Morel enfatiza não ser a segunda vez que vê a pintora, pois já a conhecia desde a adolescência, quando ela alugava um quarto da casa da família dele. Posterior a isso, Morel faz Ismênia recordar que já haviam morado na mesma casa e vai conquistando a confiança da pintora. A recuperação da memória do passado aparenta estar ligada à estratégia do artista de conquistar a moça, pois ele não demonstra interesse em estabelecer um laço social.

É interessante mencionar que Morel, embora tenha exposto a conquista de várias mulheres na escrita de sua “autobiografia”, demonstra ainda estar inconformado com a recusa de Elisa Gonçalves. Por esse motivo, escreve uma carta para a moça, abordando astrologia e depois ainda explica o motivo de tentar aquela cartada: “*a*) que cem palavras numa carta valem mais do que mil sopradas no ouvido, e *b*) que todo mundo gosta de ouvir falar de si, e a astrologia é o melhor de todos os pretextos” (FONSECA, 1995, p. 33). Embora o artista esteja mantendo contato com Joana, Carmen e Ismênia, ele demonstra estar comprometido a reverter a situação com Elisa, conquistando-a. Percebe-se que o narrador-personagem é movido pelo hedonismo e, portanto, busca saciar seus desejos provisórios.

Na sequência narrativa, Paul marca de ver Joana, pois estava prestes a ir para Paris: “Enquanto bebíamos, Joana me perguntou: ‘Você tem trabalhado muito?’. Fugi da pergunta: ‘Tuas pernas estão muito bonitas’” (FONSECA, 1995, p. 35). A fragilização e superficialidade dos relacionamentos amorosos do narrador-personagem também são evidentes no romance. Apreende-se isso quando Joana tenta falar sobre a vida pessoal do artista e ele admite “fugir” da pergunta ao elogiar as pernas da companheira. Compreende-se, dessa maneira, que a imagem do si fragmentada parece fugir de um confronto de perguntas sólidas feitas a Morel por Joana. Além disso, o artista aparenta querer permanecer no superficial, e, portanto, não busca construir vínculos sociais sólidos.

De outra parte, durante o encontro, novamente, é ressaltada pelo narrador-personagem a relação erótica que mantém os dois unidos: “Joana queria ser espancada, aviltada, sodomizada, queria ter o rosto lambuzado pelo meu sêmen. Fiz a sua vontade” (FONSECA, 1995, p. 39). Percebe-se, pela narrativa, que Morel tem mais contato com Joana do com que as demais mulheres e, mesmo assim, não consegue estabelecer os elos necessários para um relacionamento, pois o contato entre os dois é primordialmente sexual.

A fragmentação da narrativa e a perda da linearidade das histórias também são evidenciadas quando Morel, em uma conversa com Vilela, entrega os escritos sobre Cristina, a mulher com a qual foi casado durante anos: “Lembro-me de Cristina dizendo: ‘Eu sinto que você não está mais próximo de mim como antes, alguma coisa está acabando, pelo amor de Deus, não deixa que isto aconteça, era uma coisa tão linda’” (FONSECA, 1995, p. 40). Constata-se, pelo diálogo da ex-mulher, que antes da separação ambos tinham um relacionamento promissor e ela pede para que o artista não deixe isso terminar. Nesse sentido, a ausência de linearidade das histórias da “autobiografia” escritas por Paul Morel corrobora para retratar a fragmentação do si, pois o narrador-personagem parece optar pela descontinuidade da narrativa. Essa opção aparenta permitir a Morel fugir do confronto entre as várias facetas do si, o que também consente a fuga de seus sentimentos e ações.

Dando continuidade acerca dos escritos sobre seu casamento, o artista expõe para o leitor como foi o relacionamento com sua ex-mulher e o motivo que o levou a separar-se dela:

Nós estávamos casados havia dez anos. Eu cada vez ficava mais egoísta. Pensava: não aguento mais esta vida, mas não tinha coragem de abandonar Cristina. Não era devido a nenhum sentimento de generosidade. Apenas porque não suportava a ideia de que alguém passasse a viver com ela. 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 autoanálise etc. Eu ainda não tinha largado Cristina apenas porque a considerava minha propriedade privada (FONSECA, 1995, p. 41).

Entende-se que Morel não tem mais laços afetivos com sua esposa e também não sente mais desejos sexuais por ela, depois de dez anos de casamento. Pela trajetória do artista, constata-se que o imperativo do desejo tem um grande valor para a vida de Morel e, quando confessa não ter mais esse sentimento pela mulher, marca o fim dos laços sociais entre eles. Além disso, o sentimento de posse expresso por Morel em relação à esposa, naquele momento, retrata que o artista já estava passando por uma desestabilização dos nortes existenciais em sua vida. Também revela que seu projeto de identidade não visa compartilhar momentos e construir laços efetivos e muito menos fazer planos futuros com alguém, além de comprovar não estar disposto a enfrentar as dificuldades de uma vida conjugal.

Além do mais, mesmo depois que o artista e Cristina resolvem se separar, ele confessa para o leitor que acabariam reatando o relacionamento: “Cristina estava certa de que, cedo ou tarde, eu acabaria chamando-a de volta” (FONSECA, 1995, p. 42). Novamente, a narrativa é interrompida para relatar parte da adolescência do narrador-personagem e a busca pelo

professor Khaiub para marcar o encontro de Elisa Gonçalves. Entende-se, assim, que a intercalação e interrupções narrativas retratam e reforçam a fragmentação dos laços sociais, pois eles nunca parecem ser realmente estabelecidos entre as figuras femininas com quem Morel se relaciona. O casamento de Morel, por exemplo, esclarece para o leitor que o artista não reflete sobre a experiência amorosa para melhorar seus futuros relacionamentos e nem apresenta pretensão para isso, o que reflete no presente indefinível do artista.

Posterior a essas narrativas, o narrador-personagem relata que depois do enterro do pai foi para a casa da Ismênia: “‘Não pude trazer o cadáver de meu pai, ele foi enterrado hoje’. ‘Nunca sei quando você está falando sério’, disse Ismênia” (FONSECA, 1995, p. 49). Nesse trecho, percebe-se que a relação dos dois também é marcada pela fragilização das verdades, uma vez que Ismênia admite não saber quando Morel diz a verdade. Os dois acabam indo para a cama, mas Morel admite achar que está ficando impotente, pois não consegue manter-se animado para a relação sexual, configurando assim, novamente, a perda da virilidade ao estabelecer laços afetivos.

Os relatos subsequentes do artista revelam a obsessão de Morel para conquistar Elisa: “Eu queria levar Elisa Gonçalves para a cama por ser ela uma mulher rica e famosa. No Rio existiam milhares de prostitutas melhores do que Elisa: na cama de pouco adianta a haute couture” (FONSECA, 1995, p. 53). A fragilização da identidade do narrador-personagem e que acomete também as relações amorosas do artista Paul Morel são evidenciadas quando ele admite querer levar uma mulher para a cama apenas por ela ser “rica e famosa”. O artista já se relaciona com várias mulheres diferentes simultaneamente e almeja sempre conquistar outras. Para que a conquista de Elisa se efetive, Morel contrata um sujeito chamado Zé para se passar pelo professor Khaiub.

O narrador-personagem rememora a troca de cartas com Joana, que estava em Paris. Nelas, Joana expressava estar com saudades de Morel, escreve sobre o centenário de Proust, questiona se o artista estava dormindo com uma mulher mais bonita e inteligente que ela e pede para Morel visitá-la em Paris. O artista responde que cansou de Paris e pede a Joana para voltar ao Brasil: “‘E você? Está amando alguém?’ Respondi: ‘Não aguento mais de saudades de você. Nada de importante acontece aí nesse velho deserto. Você já viu a tumba bordeaux de Napoleão nos Inválidos? É de morrer de rir. Volta logo, sua puta’” (FONSECA, 1995, p. 57).

Constata-se que a relação de Morel com Joana é mais íntima, pois os dois discutem sobre arte e literatura. Além do mais, percebe-se que Joana sente ciúmes de Morel ao pensar

na possibilidade de ele estar saindo e amando outra mulher. Morel já é mais ríspido em suas palavras ao pedir que ela volte logo e ao chamá-la de “puta”. Nota-se que Joana pretende estabelecer um laço social com o artista, ao sentir ciúmes ante a possibilidade de ele estar saindo com outra mulher, mas essa construção de laços não é correspondida por Morel, já que ele não responde ao questionamento de Joana e a chama de “puta”, reiterando que, por parte dele, prevalece o imperativo do desejo.

Intercalado a esse episódio, Morel narra o encontro com o suposto professor Khaiub e Elisa, que aconteceu na casa do artista, no qual a ricaça acaba descobrindo a farsa:

“Você é um idiota”, disse Elisa. “Por quê?” “Porque pensa que *os outros* são idiotas.” “Não estou entendendo.” Elisa pegou a bolsa e antes de sair disse, irônica, “desta vez não deu certo”. Eu não disse uma palavra, não fiz um gesto para impedir que ela fosse. Fiquei bebendo cerveja e depois fui para a cama. Quando Elisa ficar velha ela vai sofrer muito, pensei com satisfação. Resolvi saborear a minha longa vingança: a Grande Dama envelhecendo, as pernas afinando, enquanto aumentava a rotunda flacidez abdominal; Elisa perde o equilíbrio e desaba na rua de pernas para o ar; vejo cair o cabelo ralo e seco pelo uso da tintura e surgirem rugas, queixo duplo, sebo nos seios, olhos empapuçados, burrice, medo, rancor, inveja, desespero, mesquinhez, mofo no hálito; ovário avariado; a enfermeira tira a dentadura de Elisa com medo de que ela a engula, na infecta cama do hospital de velhos; a catarata não a deixa mais ver os antigos retratos gloriosos; a memória de Elisa dói de maneira insuportável e ela sente frio nos pés. Dormi satisfeito (FONSECA, 1995, p. 61).

A passagem mostra que o importante, de fato, no horizonte pessoal do personagem é a afirmação do corpo e do desejo. Um corpo decaído, portanto, lhe parece ser o ápice da vingança, e é o que ele deseja para a parceira, revelando como administra relações quando não consegue o que almeja. As relações, dessa forma, apenas têm validade na medida em que contribuem para a afirmação do desejo. Nessa perspectiva, intensifica-se a fragmentação, pois o social não sobrevive à lei intransigente da selva. Percebe-se que o narrador-personagem, apesar de se considerar sedutor e achar que nenhuma mulher resiste ao seu charme, sente-se inconformado pela segunda “recusa” que sofre da parte de Elisa. Assim, um sentimento de raiva toma conta do artista e ele deseja a ela muito sofrimento quando ficar mais velha. Durante suas divagações ao imaginar o que poderia acontecer a Elisa em sua velhice, expressa sentir-se satisfeito e adormece.

Posteriormente, escreve sobre o retorno de Joana de Paris: “‘Posso ficar aqui alguns dias?’, perguntou, depois dos beijos e abraços” (FONSECA, 1995, p. 63). Morel ainda questiona: “‘Você estava com saudades minhas?’, perguntei. ‘Morrendo.’ ‘Então tira essa roupa’, eu disse me despindo. (FONSECA, 1995, p. 63). Além disso, Morel ressalta que o envolvimento sexual foi sem violência: “Não bati em Joana. Amei-a delicadamente, sem

violência. (FONSECA, 1995, p. 63). Compreende-se que, até este momento da narrativa, o narrador-personagem reflete em um indivíduo narcisista que não estabelece compromissos profundos para não se sentir vulnerável e, assim, estabelece a própria independência afetiva ao viver sozinho.

Posterior a isso, Joana sugere que Paul Morel conviva com mais de uma mulher, pois o artista revela não ter mais paciência para viver somente com uma mulher. Joana então diz que Morel pode viver com mais mulheres, contanto que ela fosse uma delas. Mesmo que essa atitude revele novas formas de relacionamento – marcando o fim dos grandes relatos –, a voz narrativa não demonstra uma mudança de perspectivas ou de estabilização da identidade. O artista, então, decide quem serão as mulheres convidadas para constituir sua família:

“Já sei quem serão as mulheres de nossa família”, eu disse. “Quem?” “Carmem, Ismênia e Lígia.” “Não conheço...” “Carmem é uma 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 a 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. Mande gravar dentro: Paul ama Joana (FONSECA, 1995, p. 65).

A proposta de construir um novo conceito de família, que foge completamente da imagem tradicional, não oferece a Morel a possibilidade de estabilidade dos laços sociais. Isso pode ser percebido pelo fato de ele escolher as mulheres de sua família amparado pelo imperativo do desejo, e não pela possibilidade de construção de elos afetivos, aparentando novamente ser mais um experimento a intensificar a fragmentação do personagem. Além do mais, Morel compra uma aliança para Joana, o que não faz para nenhuma outra mulher com quem se relaciona ou vai constituir sua família, demonstrando, dessa forma, importar-se com a pintora. Mas até aqui não se sabe se o símbolo da aliança representa um laço social ou simplesmente é feito pelo fato de Joana demonstrar ser mais ciumenta e possessiva em relação à Paul.

Quando o artista vai convidar Carmen para a sua família, ela lhe conta toda a história de vida que envolve seu filho, suas irmãs e seu cunhado. Assim, ao retrazar o percurso da vida afetiva, Carmen parece querer estabelecer laços afetivos com Morel. Mesmo depois de escutar a história de Carmem, ele faz o convite: “‘Você quer ir morar na minha casa?’ ‘Na sua casa?’ ‘Eu tenho uma casa grande em Santa Teresa.’ ‘Depois de tudo que eu lhe contei, você quer me convidar para a sua casa?’ ‘Quero’” (FONSECA, 1995, p. 84). Morel explica que quer morar com várias mulheres e permite a Carmen levar o filho para morar com eles.

Assim, convence a mulher, que promete ir buscar o filho em Minas e, depois, ir direto para a casa do artista. Aparentemente, nesse trecho, existe a possibilidade de o artista ter se sensibilizado com a história de Carmen e de seu filho, pois permite que uma criança também vá morar com eles.

Após a conversa com Carmen, Morel encontra-se com Ismênia para lhe fazer a mesma proposta:

“Quem vai lavar os pratos?” Ismênia não acreditava. “Sei lá. Eu. Rodízio. Nós todos.” “Você está falando sério?” “Lembra do meu pai? Ele tinha morrido, eu falava sério e você não acreditou. Acredita hoje?” “Hum, hum.” “Por favor.” “Está bem. Acredito. Mas eu gosto da minha casa. Por que vou morar com um monte de mulheres e um artista louco, desculpe, neurótico, quer dizer, difícil?” (FONSECA, 1995, p. 86).

Ismênia deixa bem clara a sua opinião sobre Morel ao caracterizá-lo como “louco, neurótico e difícil”. Ao empregar esses adjetivos, Ismênia não tem convicção de que Morel cumprirá com os compromissos, bem como não acredita que o artista consiga investir em laços sociais. Morel, porém, consegue convencer Ismênia ao argumentar: “Faz de conta que você está tirando férias. É uma experiência interessante. Teremos longas conversas sobre arte, o mundo, as pessoas.” (FONSECA, 1995, p. 86). Enfim, Ismênia concorda em fazer parte da experiência com a condição de voltar para casa caso considerasse a vivência enfadonha.

Diante disso, depreende-se a possibilidade de Morel tentar fugir da solidão e do confronto de seus sentimentos ao propor construir uma família com várias mulheres. Dessa forma, ele não se compromete a criar laços sociais com as figuras femininas, ao mesmo tempo em que a construção de uma família com várias integrantes permite a fuga de pensamentos e sentimentos pelo artista.

Depois de Morel ir à casa de Joana, ele marca um encontro com Lígia: “Embriagada, Lígia falava sem parar: ‘Se um homem chegar para mim e disser ‘vem comigo’, e eu notar que é uma pessoa sensível e atraente, não resisto. Qualquer um me apanha na rua. Já andei com todas as letras do alfabeto’”. (Fonseca, 1995, p. 89). Neste sentido, as relações mantidas por Lígia com seus parceiros também são fragmentadas, o que se assemelha com a identidade de Paul. Após a conversa sobre a vida amorosa de Lígia, finalmente Morel consegue seduzi-la:

Lígia levantou-se e começou a tirar a roupa. “Por favor, me entende, não é só sexo... É por isso que eu bebo, que eu queimo, tomo bolinha, para me libertar. Eu sou uma puta.” Eu disse que ela era uma mulher generosa e pura. Apanhei o vibrador. “Isso não vai me machucar?” “Não.” Só parei quando os meus braços estavam doendo. Lígia teve vários orgasmos. Foi penetrada, por mim e pelo objeto, em todos os orifícios do corpo (FONSECA, 1995, p. 90).

O fragmento revela a possibilidade de semelhança entre as identidades de Morel e de Lígia, pois ambos procuram um refúgio ao se relacionar sexualmente com vários parceiros e, de certa forma, evitar o confronto com o sentimento e o vazio que sentem em suas vidas. Assim, buscam o hedonismo vazio como forma de fugir da possibilidade de constituir laços sociais, ou seja, de estabelecer conexões afetivas. Assim, Paul desiste de convidar Lígia para constituir sua família por considerá-la “muito cretina” (FONSECA, 1995, p. 92), mas, ao que tudo indica, foi a semelhança entre as identidades o motivo da desistência do pedido.

O artista relata subseqüentemente ter recebido um convite para jantar na casa de Elisa Gonçalves e de Ricardo, o marido dela. Quando se encontram: “‘Você é um louco furioso’, disse Elisa. ‘É a pura verdade’, admiti. ‘Inventar essa história de Khaiub... Louco, mentiroso, farsante...’ Elisa porém não parecia realmente aborrecida comigo. (FONSECA, 1995, p. 92). Depois dessa conversa, Paul admite que fez tudo aquilo porque sentia desejo por Elisa. A conversa com ela abre a possibilidade da satisfação erótica sentida por Morel, reforçando a transitoriedade dos desejos e aceções do personagem, tornando-o um sujeito sem continuidade.

Além disso, nesse encontro, quebra a promessa feita a Joana e convida Elisa a fazer parte da família: “Eu queria convidar você para participar de uma experiência. Morar comigo e mais três mulheres...” (FONSECA, 1995, p. 93). Elisa então responde: “Maluquinho, eu tenho um apartamento em Paris, outro em Londres, uma casa de campo em Itaipava, outra em Angra dos Reis, um iate, moro neste palácio. Você acha que eu posso largar isso tudo para me integrar no harém de um pintor de perigoso aspecto magro e faminto?” (FONSECA, 1995, p.93). Constata-se que Elisa novamente esnoba um pedido feito por Morel, além de confessar considerá-lo de aspecto magro e faminto.

A recusa de Elisa também evidencia que a identidade da personagem não visa construir laços sociais, mas sim ser dona e usufruir de bens materiais. Assim como Morel, Elisa retrata uma personagem fragmentada a fim de realizar seus desejos transitórios ligados ao conforto disponibilizado pelos bens materiais. Apesar de não aceitar o convite de Morel, Elisa o convida a ir a um rito secreto que está acontecendo naquele momento em sua casa. Morel entra em uma sala com cinco pessoas e percebe que elas estão fumando maconha. Aproveita a deixa, sai da mansão, leva Elisa para seu apartamento e tenta seduzi-la: “‘Eu sou muito difícil de ser comida’, disse Elisa, sentando na cama. Ela não estava ali, nem eu estava ali. Levantei-me, vesti a roupa, coloquei Elisa de pé, enfiei-lhe o vestido pela cabeça abaixo.

(FONSECA, 1995, p. 98). Morel novamente fracassa na tentativa de ter uma relação sexual com Elisa.

5.3 O EXPERIMENTO FAMILIAR DE MOREL

Diante do exposto, a família de Morel foi constituída por Ismênia, Joana, Carmen e Marcelo, filho desta. Assim, este subcapítulo tem o propósito de analisar as relações familiares da nova família de Morel e avaliar se as construções de laços sociais entre os integrantes modificaram a perspectiva identitária do artista. Sob essa perspectiva, serão consideradas primordialmente as percepções de Morel sobre o relacionamento que tem com as mulheres e sobre o grupo como um todo, tendo em vista o protagonismo do personagem.

Em seus escritos, Morel afirma não se interessar por mais nenhuma mulher, além das que constituíam sua família:

Eu pensava que odiava crianças. Sempre achei que elas eram estúpidas e chatas. Quando Marcelo chegou, me enchi de paciência para aturá-lo. Mas tenho que admitir que no fim de uma semana estava encantado com o menino. Ele era estúpido e chato, mas eu gostava dele. Joana e Ismênia também gostavam de Marcelo. Vivíamos em paz. Eu não me interessava por nenhuma outra mulher além de Joana, Carmem e Ismênia. Às vezes eu dormia com Carmem e Ismênia ao mesmo tempo. Carmem e Ismênia às vezes dormiam juntas. Joana, quando não dormia comigo, dormia sozinha. Todos cozinhavam. Eu apenas sabia fazer bife com batatas fritas, mas estava aprendendo mais coisas. A melhor cozinheira do trivial era Carmem. A pior, Ismênia. Joana era a que tinha mais imaginação, porém às vezes a sua criatividade falhava e éramos obrigados a mandar buscar uma pizza no restaurante (FONSECA, 1995, p. 99).

Além disso, o artista escreveu sobre a rotina da casa, sobre como funcionavam as relações sexuais entre a família. Joana era a que se relacionava sexualmente e exclusivamente com Paul Morel. Também falou sobre a preparação de Ismênia para sua exposição em Buenos Aires e sobre Carmem, que estudava inglês e taquigrafia e trabalhava como modelo em uma empresa de tecidos e malhas. Inclusive “admitiu” ter se encantado por Marcelo, mesmo considerando as crianças “estúpidas e chatas”. Parece haver um sinal de construção de laços afetivos, pois Morel não precisa mais seduzir as mulheres, o que oferece um tempo para os elos afetivos.

Morel também escreve que passeava sozinho com Joana, caminhando pelas praias da cidade: “Éramos felizes, todos nós — eu supunha” (FONSECA, 1995, p. 100). Porém, Joana não tem a mesma percepção da realidade, retratada pela “autobiografia” de Morel:

“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.” (A frase final era exatamente o que eu havia dito ao meu pai, de mim mesmo, pouco antes de ele morrer.) “Tudo isso só porque eu não bato mais em você?” “Deixa de ser bobo” (FONSECA, 1995, p. 100).

Percebe-se que, para Joana, sua relação com Morel é comandada pelo imperativo do desejo e, por isso reclama da mudança do corpo do parceiro. Além disso, os sinais de que talvez Morel estivesse se curando da apatia através da promiscuidade e vivendo uma “felicidade pacata” por indicar a possibilidade de construção de laços é considerado uma “porcaria” por Joana. No entanto, quando Vilela pergunta especificadamente sobre a constituição familiar de Morel, a resposta do artista institui novamente a ambiguidade na narrativa: “‘Você gostava de Heloísa?’ ‘Não, nem ela gostava de mim.’ ‘E das outras? Lilian e Aracy?’ ‘Nosso conhecimento era superficial. Lilian era uma pessoa que temia o futuro. Tinha uma idade tenra, inutilmente. Aracy era uma boa professora de pintura’” (FONSECA, 1995, p. 145).

Quando questionado por Vilela, Morel faz um resumo acerca da rotina e dos relacionamentos e sentimentos entre os constituintes da família:

“Você perguntou pela família. Nós fazíamos filmes em super-oito, jogo, teatrinho, sexo, mas sexo ia ficando sem importância, era bom ir para a cama com elas, mas não era obsessivo. Eu estava interessado nos trabalhos que Ismênia fazia, era uma merda naïve boba, mas eu queria principalmente que ela fosse feliz, mais do que levá-la para a cama. A mesma coisa com Lilian. Ela trabalhava e eu me preocupava com o que ela fazia, ela era uma moça muito sensível e eu tinha muito cuidado com ela; Lilian foi puta, isso a angustiava muito e eu queria que ela esquecesse o passado. Tudo ia muito bem. Mas Heloísa não estava feliz” (FONSECA, 1995, p. 146).

Dessa forma, o narrador-personagem revela a tentativa de criar laços sociais com as integrantes e admite que a obsessão pela atividade sexual ficou em segundo plano. Porém, toda essa concepção é abalada pelo fato de uma das integrantes não estar “feliz”. Joana, então, pergunta a Morel: “Por que você não é mais o mesmo comigo, na cama?” (FONSECA, 1995, p. 100). Na sequência narrativa, Morel levou Joana até um bar e posterior a isso, foram se deitar na areia da praia. Nesse momento Morel conta que deu pontapés em Joana, pois ela pediu para que a batesse. Aparentemente, o artista tenta satisfazer os desejos da mulher, já que a relação entre eles era sádica. Porém, depois de alguns dias, Joana foi encontrada morta na praia, Carmem viu a notícia no jornal e mostrou a Morel: “Comecei a chorar. Dor, pena dela, de mim. ‘Coitada’, disse Carmem. Deixei as lágrimas escorrerem pelo meu rosto sem a menor vergonha. Queria chorar” (FONSECA, 1995, p. 102).

Assim, a narrativa revela que o projeto de família de Morel permitiu ao narrador-personagem criar alguns vínculos afetivos, o que pode ser inferido a partir da reação do artista frente à morte de Joana. No entanto, quando intimado a depor na polícia, o artista deixa um recado para Carmem: “*Carmem. Estou sendo levado por um homem da polícia. Eu te amo. Paul. Eu precisava amar alguém. Joana estava morta*” (FONSECA, 1995, p. 103, grifos do autor). Já nessa situação, o verbo “precisar” exclui a possibilidade de vínculo afetivo e possibilita a resposta a uma convenção social.

Por conseguinte, a “autobiografia” de Paul Morel revela os paradoxos e contradições que permeavam a vida amorosa do artista. Primeiramente por dizer que não tinha mais paciência de dividir a casa somente com uma mulher ao ser questionado por Joana e agora por dizer que “precisava” amar alguém já que Joana estava morta. Nesse sentido, considera-se a possibilidade do artista sentir medo do vazio, isto é, da fragmentação completa de sua personalidade.

A fragmentação da identidade do artista com suas contradições e paradoxos perceptíveis pela constituição da sua família e pela relação mantida com as mulheres, demonstra que o narrador-personagem mantinha relações baseadas na descontinuidade e procurava, acima de tudo, satisfazer sua vontade sexual. Quando Morel é interrogado na delegacia por Matos, este lê trechos do diário de Joana que descreviam os atos sexuais e de violência mantidos pelos dois, e confronta o artista: “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?” (FONSECA, 1995, p. 105). Após isso, Morel pergunta: “‘Vou ficar preso aqui?’ ‘Aqui ou em outro lugar. Estou pedindo ao juiz a sua prisão preventiva.’ ‘Mas sou inocente!’, exclamei. Na minha cabeça, como num filme em câmera lenta, eu chutava o rosto de Joana” (FONSECA, 1995, p. 105). A própria narrativa faz com que o leitor fique em dúvida sobre as alegações de Morel, pois ele não expressa ter certeza dos fatos, mesmo alegando não ter matado Joana.

O romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, passa a explorar a investigação da morte da parceira de Morel por uma outra perspectiva, marcada pela mudança da voz narrativa. Nessa perspectiva, Vilela investiga o caso e consegue identificar a verdadeira identidade das mulheres que constituíram a família de Morel e, dessa forma, a narrativa explora sumamente os relacionamentos pelo ângulo das parceiras do narrador-personagem. Como o intuito da pesquisa é investigar principalmente a identidade fragmentária do

protagonista, as concepções sobre o relacionamento familiar sob as perspectivas das companheiras não serão exploradas neste trabalho.

Diante da análise realizada neste capítulo, constata-se que as atitudes e ações do personagem Morel traçam um percurso distinto de identificação, principalmente em suas relações amorosas. Conforme aponta Lipovetsky (1986), um novo tipo de personalidade, marcada pela indeterminação e flutuação, é retratada por Morel no romance, uma vez que este não estabelece relações fixas e faz novas experimentações, como é o caso da formação familiar com várias companheiras. Além disso, o modelo tradicional de família é totalmente dissolvido nessa nova constituição familiar, marcando a transformação social do pós-moderno. Assim sendo, o eu – no caso de Morel – busca uma existência puramente atual, pois o que impera é a superficialidade, a sedução, as quais resultam em um vazio interior que o incapacita sentir as coisas e os seres. Apesar de Rouanet (1987) não concordar com a teoria pós-moderna e defender que estamos vivendo uma continuidade do moderno, - que ele chama de neomoderno – percebe-se que o personagem Morel é niilista, pois ele não segue preceitos morais, tampouco racionais, uma vez que vive em busca de satisfazer seus desejos como abordado pela análise desse capítulo, tornando-se um sujeito sem continuidade e em permanente transição. Mesmo assim, considera-se as teorias da modernidade para esta pesquisa, por contemplarem reflexões importantes para o período da pós-modernidade e, por ainda estarem suscetíveis à mudanças.

Da mesma forma, Bauman (2004) já sinalizava que os vínculos afetivos familiares e amorosos estavam mais volúveis e flexíveis pelo fato de o sujeito fugir dos compromissos, principalmente daquilo que está ligado ao permanente. Isso é percebido pelos relatos autobiográficos de Morel quando se refere à ex-esposa, além de expor os motivos de ter aceitado o modelo tradicional de família. Após romper com esse vínculo, percebe-se que o artista se torna um “homem sem vínculos”, no qual predomina a satisfação sexual ao envolver-se com várias mulheres simultaneamente.

Por conseguinte, a construção de um sujeito pós-moderno superficial, baseado na fragmentação identitária e na dissolução de vínculos sociais, faz com que uma desordem individual e social seja instaurada (BAUMAN, 1999). Nesse sentido, a identidade do homem pós-moderno é acometida pela ambivalência e pelo caos, representados no romance pelo protagonista Paul Morel e, também, com menos ênfase, pelo personagem Vilela.

6 FRAGMENTAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL E DA CONFIGURAÇÃO TEMPORAL

Neste capítulo, o objetivo é apresentar algumas considerações sobre o espaço e o tempo na narrativa de modo a analisar esses elementos no romance **O caso Morel** (1995), de Rubem Fonseca, bem como relacioná-la aos elementos de identidade, foco de estudo deste trabalho. Para isso, nossa reflexão se baseará nas mudanças de perspectivas traçadas pelo romance moderno e pós-moderno ao retratar os espaços e a passagem do tempo no romance, além de concatená-los às questões identitárias.

Como já abordado na dissertação, muitas das nossas teorias discutem a relação entre o moderno e o pós-moderno, por tratar-se de um período que ainda suscita muitas dúvidas pelos teóricos. Por isso, vamos trazer algumas considerações sobre o tempo e o espaço no romance moderno para depois falar do romance pós-moderno. Rosenfeld (1996) propõe uma reflexão sobre o romance moderno levantando algumas hipóteses que envolvem o espaço e o tempo: “A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p. 75). Assim, para o teórico, existe interdependência, mútua influência e unidade entre ciências, artes e filosofia que acompanha todas essas atividades.

Em uma segunda hipótese, propõe que é importante o campo das artes deixar de considerar os preceitos miméticos, ou seja, deixar de reproduzir a realidade empírica. Nesse sentido, segundo o autor, as duas possibilidades apresentam uma negação ao realismo, isto é, uma mudança de perspectiva de como a realidade é compreendida pelos sentidos. Assim, considerando as duas primeiras hipóteses, chega-se à terceira, a qual retrata que as modificações ocorridas nas artes também serão encontradas no romance, embora sejam menos perceptíveis do que os encontrados na pintura, por exemplo:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’ (ROSENFELD, 1996, p. 80).

Nesse sentido, como o espaço e o tempo são formas relativas da consciência e sempre foram manipuladas como formas absolutas, elas passam a ser consideradas como relativas e subjetivas no romance moderno. Desse modo, segundo o teórico, parte do público também

encontra dificuldades para se adaptar a essa nova forma de pintura e romance, uma vez que a arte moderna negou o compromisso com o “mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81). A partir disso, uma visão mais real e profunda que a do senso comum é inserida à totalidade da obra, pois só dessa forma tal visão pode ser realmente validada, tendo em vista as questões estéticas. Mesmo assim, a arte tradicional não deixa de ser aclamada pelo público, embora se insiram as transformações da época moderna.

O teórico também aborda outras transformações ocorridas nesta perspectiva, como a mudança do narrador. Conforme Rosenfeld (1996, p. 84-85), essa ‘radicalização’ do romance trouxe consequências que “invertem por inteiro a forma do romance tradicional”. Com isso, a abolição do tempo cronológico faz com que se utilizem recursos para reproduzir a máxima fidelidade à vida psíquica:

Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade (ROSENFELD, 1996, p. 85).

A fragmentação do tempo, do espaço e da causalidade já são apresentados na discussão do romance e da arte moderna, pois destacam uma nova visão do homem e da realidade. Na discussão proposta por Rosenfeld (1996), o espaço, o tempo, a causalidade e o ser humano foram desmascarados, ou seja, foram fragmentados e, portanto, deixam de retratar indivíduos íntegros – característicos do romance realista.

No pós-moderno, segundo Jameson (1997), o sujeito passa por um esmaecimento histórico e social, que resulta em uma crise da temporalidade, na qual o sujeito só vive o presente constante. Assim, a falta de projeções futuras e reflexões sobre o passado resultam em um indivíduo fragmentado e desagregado da vida social:

Pode-se sugerir agora que esse ponto de disjunção alarmante entre o corpo e o ambiente construído [...] é o da incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais (JAMESON, 1997, p. 70-71).

A incapacidade de se localizar e de organizar o espaço e o tempo, além de se incluir e pertencer a um espaço, é uma característica do pós-moderno, em que o sujeito não consegue cartografar, ou seja, “espaço onde as pessoas são incapazes de mapear (em suas mentes) sua

própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram” (JAMESON, 1995, p. 76). Além de o sujeito perder a capacidade da orientação espacial e temporal, ele também perde a capacidade de organizar mapas mentais, impossibilitando a compreensão de informações e de se posicionar frente aos acontecimentos do cotidiano. Como resultado, temos um sujeito acrítico e a-histórico, que fortalece a construção de uma identidade mais fragmentária do que a do sujeito moderno.

Por outro lado, também podemos voltar ao fenômeno da espacialização já mencionado aqui, e ver em todas essas diferentes visões utópicas, tal como emergiram dos anos 60, o desenvolvimento de uma série de utopias verdadeiramente espaciais, nas quais a transformação das relações sociais e das instituições políticas se projeta na visão do lugar e da paisagem que inclui o corpo humano. Então, a espacialização, por mais que diminua nossa possibilidade de pensar o tempo e a história, ainda abre uma porta para um domínio totalmente novo para um investimento libidinal de tipo utópico ou mesmo protopolítico. É essa, de qualquer forma, a porta entreaberta que nós procuramos, no que segue, se não escancarar, pelo menos perscrutar (JAMESON, 1997, p. 177).

Nesse sentido, as relações do sujeito tendem a ser desconexas e descontínuas no momento em que se perde a noção espacial e, conseqüentemente, refletem no social e nas instituições políticas. Além disso, segundo Jameson (1997), o sujeito pós-moderno apresenta uma oscilação entre a indiferença e a euforia, de modo que os espaços não oferecem coordenadas de orientação, dissolvendo numa extensão espacial sem sentidos concretos. Assim, para a construção da identidade, a perda da noção espacial reforça ainda mais a fragmentação do sujeito da pós-modernidade.

Levando em consideração esses elementos, propõe-se analisar, a seguir, como o espaço e o tempo são representados no romance a fim de ressaltar a ruptura com a cronologia e a espacialização, para interferir com a sequência causal, o enredo e a representação identitária dos personagens.

6.1 O ESMAESCIMENTO DOS ESPAÇOS INTENSIFICADOS PELA FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA

Neste subcapítulo, será analisado o esmaecimento dos espaços percorridos pelo protagonista Paul Morel, que auxiliam na imagem da fragmentação do personagem. Considera-se importante, também, analisar os espaços percorridos por Fernando Vilela, personagem que também apresenta indícios de fragmentação e investiga o caso pelo qual Morel foi preso.

No primeiro capítulo, são retratados pelo romance o espaço e as circunstâncias em que Morel conhece Vilela:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldade para entrar, mas com Matos as portas são abertas. Chegam à cela de Morel. Cubículo pequeno. Cama estreita com cobertor cinzento. Mesa cheia de livros; rádio portátil; pia; latrina; mais livros empilhados no chão (FONSECA, 1995, p. 7).

O espaço descrito pelo narrador supõe que o artista passa o tempo na cela lendo livros e escutando rádio, pois, além das peças necessárias como a cama, cobertor, pia, latrina, é ressaltada a presença de livros em cima da mesa e também empilhados no chão. Esse espaço reforça o que une os dois protagonistas do romance: a arte. O espaço da cadeia ainda revela que o protagonista não organiza muito bem o local, pois tem livros empilhados até no chão, o que induz o leitor a identificar que a personalidade do artista sofre com uma ruptura pela organização do seu espaço.

Já os espaços percorridos pelo narrador-personagem quando ainda não estava preso eram divididos com diferentes mulheres e interligados com o objetivo de saciar aos desejos carnis. Dessa forma, ao escrever sua autobiografia, Paul Morel descreve alguns espaços e lugares que conheceu:

Lembro-me de que quando entrei no cabaré, em São Paulo, a velha Doroteia foi logo pedindo que eu tocasse guitarra para ela. Infelizmente não era possível, eu não sabia tocar o instrumento. Em Belo Horizonte o céu era limpo. Eu saía com os bolsos cheios de tangerinas e andava pelas ruas tentando chutar todos os caroços. Em BH eu não era músico. “Vi logo pela sua cara que você era um homem do mar”, disse Marlene Lima, [...]. Estávamos na Zona. Eu descrevia para Marlene as minhas aventuras pelos países da Ásia. No Rio voltei à minha impostura de músico de orquestra (FONSECA, 1995, p. 9).

Os espaços percorridos pelo protagonista são o cabaré, as ruas, as zonas das cidades de São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, além das aventuras na Ásia. Em algumas situações e locais, Morel fingia ser músico de orquestra e classifica-se como impostor. Os espaços são sempre divididos com mulheres e infere-se que a “impostura de músico de orquestra” era utilizada para seduzi-las. Percebe-se que o personagem não cria raízes, ou seja, não estabelece laços efetivos com as mulheres com quem se relaciona. A narrativa é desestabilizada no momento em que o próprio narrador-personagem se classifica como um “impostor” por considerar-se músico e/ou um homem do mar em diferentes contextos da sua vida.

Outro espaço também muito abordado pela narrativa e que sofreu modificações constantes foi a casa de Morel, a qual ele dividiu com sua ex-mulher, Cristina:

Meu quarto todo desarrumado. Ao me separar de Cristina, uma neurótica compulsiva, eu dissera ‘quando você for embora, vou virar esta merda de pernas para o ar, chega de arrumação, aspiradores de pó, faxineiras que mexem nos meus livros e nos meus quadros, isto vai virar uma mata virgem’. As roupas jogadas no chão, junto com câmeras, lentes, fotos, garrafas, livros, pedaços de sucata, telas, tubos de tinta, discos, copos. Minha cabeça um palimpsesto (FONSECA, 1995, p. 12).

O ato de qualificar o espaço da casa compartilhada com Cristina como “merda”, demonstra o cansaço do narrador-personagem com a ordem que imperava no local, bem como o incômodo em compartilhá-la com a mulher. Isso pode ser comprovado quando Morel expressa e classifica sua ex-mulher como uma “neurótica compulsiva”, uma vez que ela mantinha os objetos da casa em ordem e era a principal responsável pela organização da casa. Isso demonstra que o projeto de identidade do artista já não se identifica com a semiótica espacial, pois o espaço já não oferece sentido, passando a ser caos e contingência.

Por isso, Morel diz que a primeira coisa a fazer quando os dois não ocuparem mais o mesmo local é colocar tudo em desordem, isto é, “virar esta merda de pernas para o ar”. Além do mais, ao empregar o verbo “chega”, o artista determina que o espaço vai sofrer uma mudança drástica, a qual decretará o fim da “arrumação, aspiradores de pó, faxineiras”, enquanto enfatiza, também, que aquele local vai ficar parecido como uma “mata virgem”. Diante disso, percebe-se o desconforto e o incômodo do personagem diante do espaço organizado e ordenado. Nesse sentido, o espaço do quarto desarrumado parece consolar o protagonista e retrata, de certa forma, a fragilização e fragmentação de seus sentimentos. Por conseguinte, “as roupas jogadas no chão, junto com câmeras, lentes, fotos, garrafas, livros, pedaços de sucata, telas, tubos de tinta, discos, copos” expressam o caos que impera na vida do artista.

A personagem Cristina reforça essa crítica ao espaço compartilhado com Morel: “Naquele dia, Cristina disse, ao entrar no meu estúdio: ‘Isto parece um chiqueiro’. ‘É minha maneira de trabalhar’” (FONSECA, 1995, p. 41). Ao utilizar a palavra “chiqueiro” para caracterizar o espaço no qual o artista trabalha, a ex-mulher exprime a sua reprovação quanto à postura e escolhas adotadas pelo ex-marido, após sua separação. Há, dessa forma, um choque de concepções do espaço ideal entre dois projetos de identidade que não encontram mais consonância.

Outro momento no qual os dois compartilham o mesmo espaço é quando Morel sepulta seu pai: “No enterro havia mais coveiros do que assistentes. Eram três, os homens que enterraram meu pai. Eu e Cristina assistimos. Cristina jogou uma flor sobre o caixão. O cemitério estava vazio. Viemos andando lentamente, por entre as árvores da alameda” (FONSECA, 1995, p. 48). É interessante ressaltar que, nesse momento da narrativa, os dois não eram mais casados, mas mesmo assim, Cristina participa do enterro do pai de Morel. O espaço retratado demonstra a falta de raízes e de laços construídos pelo narrador-personagem, pois somente Cristina compareceu ao enterro do pai.

Joana/Heloísa também expressa estar preocupada com o artista após ver o estado de desorganização do espaço em que Morel vivia: “Acabamos de comer e fomos para minha casa. ‘Não dá bola pra desarrumação.’ ‘Não estou gostando das coisas que você anda fazendo’, Joana disse, depois de ver os objetos no chão” (FONSECA, 1995, p. 36). Joana/Heloísa, de certo modo, interpreta a bagunça do espaço no qual vive o narrador-personagem com as escolhas e ações deste. Pode-se dizer que, quase a totalidade dos espaços percorridos pelo protagonista e descritos em sua autobiografia, envolvem suas relações amorosas com a ex-mulher, com as mulheres com quem já tem uma relação e as que ainda deseja conquistar. Isso pode ser observado pela representação dos espaços, pois, mesmo quando Morel está trabalhando, o seu foco recai na conquista dessas mulheres.

Percebe-se, dessa forma, que a organização espacial construída pelo protagonista na vida perde o sentido, fragmentando-se e o impedindo de estabelecer uma nova ordem e um novo projeto identitário. Apesar de Morel demonstrar um cansaço com a ordem de sentido que imperava nos espaços divididos anteriormente com sua ex-mulher, parece que a busca por uma nova ordem em sua vida não acontece e, por isso, ele fica perambulando pelas coordenadas sem um norte, sem uma ordem semiótica estabilizada. Importante salientar que isso reflete na identidade do protagonista, tornando-a desconexa, fluída e fragmentada.

O único espaço a romper com essa delimitação é o hospital no qual Morel encontra-se com seu pai adoentado: “No hospital. Com uma bomba de sucção a enfermeira tirava catarro do pulmão do velho, que, de olhos fechados, procurava impedir que a borracha descesse por sua garganta abaixo” (FONSECA, 1995, p. 20). A descrição do espaço destaca o estado terminal do pai do artista. Na segunda visita que faz ao pai, diz Morel: “Entrei no hospital e cantei: [...] Em seguida dancei um pouco” (FONSECA, 1995, p. 28). Logo após visitar o pai no hospital, o protagonista ligou para uma mulher com quem desejava encontrar-se: “Da portaria telefonei para Lígia” (FONSECA, 1995, p. 29). Inclusive quando o pai vai a óbito,

depois do enterro, Morel também muda de espaço repentinamente: “Do cemitério fui para a casa de Ismênia” (FONSECA, 1995, p. 48).

Essas mudanças súbitas de espaço representam a falta de fixidez e a necessidade incessante de trocar de lugares, permitindo reforçar, também, a descontinuidade das relações sociais, profissionais e amorosas do protagonista. Constata-se, assim, que a diversidade dos espaços percorridos pelo narrador-personagem corrobora a construção fragmentária do espaço e também identitária do personagem. Essa desestabilização da identidade é retratada, ainda, pela falta de um discurso estável quando tece contatos e quando percorre esses ambientes.

Quando Morel rememora a infância e a adolescência, sempre fala do quarto que os pais alugavam: “Havia um quarto nos fundos, separado por uma área pequena de serviço. [...] Alugamos quartos durante anos” (FONSECA, 1995, p. 23-24). A referência ao quarto é feita para informar ao leitor como Morel começou a trabalhar com o Sr. Guimarães, bem como a forma pela qual se deu seu primeiro contato com Ismênia: “O quarto do sr. Guimarães ficou pouco tempo vago. Foi alugado para uma moça chamada Ismênia” (FONSECA, 1995, p. 42). Possivelmente, pode-se inferir, aqui, que as memórias relatadas por Morel em sua “autobiografia” trazem momentos de fixidez identitária, os quais o narrador-personagem foi perdendo ao longo de seu percurso.

Por outro lado, quando reencontra Ismênia, conta isso a ela: “Rua Evaristo da Veiga, 26, sobrado. Sempre pensei que você fosse francesa. Você alugou o quarto da frente, eu ficava na sala fingindo estudar, cansado de carregar a mala de amostras o dia inteiro, esperando você vir escovar os dentes na pia da copa” (FONSECA, 1995, p. 31). Nessa situação, com Morel já adulto, os espaços e as memórias são utilizados pelo narrador-personagem com o intuito de aproximar-se de Ismênia.

O espaço dividido pelo artista com as mulheres, na maioria dos casos, é usado para que consiga seduzi-las a fim de saciar seus desejos carnis: “Você vê, nós estamos aqui, num restaurante de luxo, mas sem a menor intimidade” (FONSECA, 1995, p. 35) e, logo em seguida, consegue levar Joana/Heloísa para casa e satisfazer seus desejos. Os espaços escolhidos pelo artista não são aleatórios e sempre condizem com os interesses ou desejos de Morel. Compreende-se que, através dos locais percorridos pelo protagonista bem como pela falta de profundidade da narrativa, ele não consegue estabelecer uma semiótica. Por isso, os espaços mudam constantemente, ilustrando a superficialidade afetiva de Morel, bem como sua inabilidade em construir laços sociais.

Alguns espaços descritos no romance representam o local de trabalho de Paul Morel, ou quando era convidado para as festas da alta sociedade por ser artista, como acontece na festa de Pedro Magalhães: “O apartamento cheio de mulheres. Também alguns homens” (FONSECA, 1995, p. 71). A descrição do espaço sempre inclui a presença das mulheres, pois o objetivo era sempre conquistá-las: “‘Posso usar qualquer quarto?’ ‘Pode. Usa o meu. É todo forrado de espelhos, cetim, aparelhos de som, fotos e estátuas de gente nua, uma mistura de bordel de Macau, lupanar romano e Sears Roebuck’” (FONSECA, 1995, p. 73). O espaço da festa é descrito por Morel como se muitas orgias ali tivessem acontecido, o que é questionado por Pedro Magalhães quando Vilela investiga o caso:

Na sala, uma meia dúzia de pessoas nuas, mas apenas dois estavam abraçados em um sofá. Os outros, descansando, conversando, dormindo. Sobre um aparador, várias garrafas de uísque, gelo, soda e outras bebidas. Preparei uma bebida para cada um de nós, e, de copo na mão, prosseguimos em busca do banheiro. Abrimos vários quartos cheios de gente nua (FONSECA, 1995, p. 77).

Os lugares são descritos, na maioria das vezes, do ponto de vista de Morel. Por isso, deve-se levar em consideração que o foco de sua vida é a conquista e os relacionamentos com várias mulheres simultaneamente e, desse modo, a descrição dos espaços retrata envolvimento amoroso e a vida promíscua do protagonista. Esses espaços quase sempre são representados com pessoas nuas e mantendo relações sexuais. Portanto, pode-se considerar que os espaços percorridos e retratados por Morel estão interligados aos propósitos de vida do artista. No entanto, esse propósito é modificado quando o narrador-personagem decide constituir uma família com várias mulheres.

A ideia de constituir uma família com várias mulheres ocorreu a Morel quando Joana/Heloísa pede para morar com ele, depois do retorno dela de Paris:

Eu morava numa enorme casa velha, em Santa Teresa. Sempre gostei de casas grandes. Talvez para compensar o período esquálido em que toda a minha família morava num sobrado, com dois cômodos, em cima da loja do meu pai. Ou então saudade da casa de minha infância. Ou as duas coisas. Joana foi tirar as roupas da mala. Ela ia ficar num quarto de onde se via a cidade: uma massa de blocos de cimento armado, ao longe (FONSECA, 1995, p. 64).

Desse modo, a narrativa apresenta uma mudança de perspectivas e de espaço. Morel, o qual antes demonstrava querer morar sozinho para poder usar o espaço da casa da maneira que bem entendesse, passa drasticamente por uma nova transformação, já que a casa vai ser ocupada pelas mulheres escolhidas para constituir a família. Desse modo, percebe-se uma

mudança na narrativa de identidade do protagonista e, com isso, ocorre também uma transformação no modo como o espaço é concebido por ele.

Quando pretende convidar Lígia, o narrador-personagem escolhe a sua casa para fazer o convite: “O encontro foi na minha casa. [...] Continuamos bebendo e ouvindo música. De copo na mão, Lígia dançando em frente ao meu quadro *Cem bundas*, [...]” (FONSECA, 1995, p. 89-90). Assim, o narrador-personagem utiliza-se da arte exposta em sua casa e a compartilha na presença de uma mulher, vendo-a exhibir-se em sua dança. Nesse sentido, o quadro aponta que a semântica do espaço da casa do narrador-personagem revela uma dinâmica identitária na qual a arte está associada aos desejos que constituem a personalidade do personagem.

Outro espaço frequentado por Morel é a casa do Sr. Gonçalves, onde vai para fazer o convite a Elisa. Esta o questiona: “‘Como foi que você se decidiu a aceitar o convite para este jantar burguês? O grande premiado da Bienal. Foi por mim?’ [...] ‘Eu queria convidar você para participar de uma experiência. Morar comigo e mais três mulheres...’” (FONSECA, 1995, p. 93). Como já analisado no trabalho, o projeto de identidade do protagonista tece uma crítica contra a burguesia, bem como contra o status e a ostentação representados por essa classe. Entretanto, Morel aceita circular nesse mesmo espaço motivado pelo desejo de tornar Elisa uma das integrantes da família.

Assim, os espaços pelos quais o protagonista circulava se modificam, pois ele passa mais tempo com a sua família. Além disso, quase sempre acompanhava Joana/Heloísa à praia: “Quase todos os dias eu saía com Joana e caminhávamos pelas praias da cidade. Gostávamos de andar. Às vezes dormíamos na areia” (FONSECA, 1995, p. 99). É nesse espaço que acontece o crime pelo qual Morel foi preso. Nesse sentido, a narrativa descreve os espaços pelos quais Joana/Heloísa e Morel passaram antes de ela ser morta:

Joana queria cerveja. Fomos para um bar. Passamos a tarde bebendo, em silêncio. Então saímos e Joana deitou na areia. Ficamos olhando o pôr do sol. Depois espanquei Joana a pontapés, como se ela fosse uma lata vazia. [...] Fui para casa. Não dormi bem durante a noite. Acordei várias vezes, fui à janela ver a rua vazia (FONSECA, 1995, p. 100).

Morel escreve duas vezes sobre o espaço onde Joana/Heloísa foi encontrada morta: na primeira vez, ressalta tê-la espancado a pontapés como se ela fosse “uma lata vazia”. Na sequência, pontua que Joana/Heloísa não o acompanhou até em casa e ele não conseguiu dormir naquela noite. Em um segundo relato, o artista revela:

Havíamos passado a tarde bebendo. “Quero ver o mar”, Joana. Fomos andando. [...] O sol estava desaparecendo quando chegamos na praia deserta. Ela disse: ‘Quero ficar aqui’. Deitamos na areia. [...] Dei um pontapé em Joana. Ela riu. Continuei dando pontapés nela, enquanto ela ria e eu olhava o pôr do sol. Era uma coisa linda, indescritível. Joana parou de rir. Deitei ao lado dela. Senti o rosto dela úmido de sangue. ‘Viu o que você me fez fazer?’ Joana não respondeu” (FONSECA, 1995, p. 101-102).

Nesse trecho, Morel não modifica os espaços percorridos, os quais são o bar e a praia, respectivamente, bem como afirma que era fim de tarde, pois contemplava o pôr do sol. Porém, nesse relato, o artista finda dizendo ter ficado sem resposta de Joana/Heloísa após espancá-la a pontapés. Depois de alguns dias, Morel lê a notícia no jornal ressaltando ser a praia a cena do crime: “‘Morta na praia, a polícia investiga’” (FONSECA, 1995, p. 102).

Observa-se, a partir do discurso de Morel, que é construído um espaço romantizado com praia, sol e muita beleza, porém esse propósito não se concretiza por não desenvolver uma cena de amor, e sim uma cena de crime. Isso revela a incapacidade do protagonista de estabilizar uma identidade, pois, quando os relacionamentos afetivo-amorosos começam a criar uma certa solidez, são rompidos, resultando novamente na fragilidade de laços e, conseqüentemente, na sua fragmentação.

Morel, então, vai tentar contatar a polícia: “Delegacia de Homicídios. Mandaram aguardar o delegado Matos, encarregado do caso. [...]. ‘Ele está no Médico Legal assistindo uma autópsia. Da grã fina que apareceu morta na Barra’” (FONSECA, 1995, p. 102). Após esse acontecimento, Morel volta a ficar sozinho: “Dois dias dentro do meu quarto, sozinho, sem querer conversar com ninguém. Também ninguém me procurava” (FONSECA, 1995, p. 103). O artista parece não estar convicto se “ficar sozinho” realmente lhe agrada, pois assegura que “ninguém o procurava”. O isolamento espacial do protagonista após a morte de uma das parceiras representa, de certa forma, o sentimento de vazio a permear sua identidade. Mesmo expressando sentir-se bem ao estar sozinho em sua casa após separar-se da ex-mulher, esse sentimento parece não ser estável, resultando na desestabilização emocional do personagem.

Morel também foi agredido por policiais na delegacia, pois eles tinham apreendido o diário de Joana/Heloísa:

O tira me agarrou. “Aqui não”, disse Alfredo. Os dois me seguraram e foram me empurrando aos trambolhões até uma sala, sem janelas, fracamente iluminada por uma lâmpada amarela dependurada por um fio. Durante o trajeto eles me deram socos nos rins. Fui algemado, curvado num banco de pernas ligadas por uma trave, as mãos encostadas no chão (FONSECA, 1995, p. 106).

Após a apreensão de Morel, o espaço revela-se outro: uma sala sem janelas, pouca iluminação e, por fim, foi algemado e curvado em um banco. Naquele local, Morel perde sua liberdade, pois não pode mais fazer exatamente o que lhe dá vontade. Isso é confirmado pelo trecho, quando um dos policiais diz “aqui não”, ou seja, impondo que, a partir daquele momento, o protagonista passará a ter restrições e regras de comportamento mais severas. O espaço impõe outra lógica na administração de sentidos. Assim, a narrativa de identidade não segue mais os sentidos do protagonista, mas sim da instituição e de seu espaço.

Quando Vilela passa a investigar o caso, novos espaços são inseridos na narrativa: “Quem morava naquele barraco, mencionado no laudo de Exame de Local? Vocês investigaram?” “Uma mulher chamada Creuza que vivia com um sujeito chamado Félix Assunção Silva.[...]” (FONSECA, 1995, p. 112). Desse modo, a narrativa expõe ao leitor outra possibilidade de desfecho da investigação pela morte, na praia, de Heloísa e, por conseguinte, os espaços também vão ser elencados com essa perspectiva.

Vilela então procura o casal que encontrou o corpo de Heloísa na praia, depois começa a visitar as mulheres da família formada por Morel: Lilian, Aracy e, por último, Marta, que também frequentava a casa do artista mesmo sem fazer parte da família. Dessa forma, a narrativa e os espaços passam a girar em torno dessa investigação, mesmo que, paralelamente, ainda apareçam escritos de Paul Morel falando sobre como conheceu Joana/Heloísa e de um encontro marcado por eles com outra mulher. Vilela também retorna à casa de Morel para pegar os filmes e fotos feitos na casa pela família constituída por várias mulheres.

Dessa forma, percebe-se que os espaços percorridos por Vilela – além da cadeia onde conhece Morel – também representam indícios de fragmentação:

Dentro do carro, na avenida Atlântica, Vilela espera o dia raiar. Ele está cansado, mas não quer ir para o novo apartamento onde mora. Quando o bar em frente abre, às dez horas, Vilela ocupa uma das mesas da calçada e bebe cerveja. As pessoas que passam, em direção à praia, são feias e tristes. Uma mulher sardenta, carregando uma menina no colo, pede “o senhor quer me ajudar? Esta menina não pode ver batata frita”. A menina geme, confirmando (FONSECA, 1995, p. 67).

Percebe-se que Vilela também tenta fugir de certos confrontos, ressaltados pela recusa em ir para o novo apartamento, e pelo fato de esperar o bar abrir para beber cerveja. Depois de beber cerveja, o narrador informa que Vilela retorna para o carro, bem como ressalta o gosto do personagem de dirigir livremente para pensar na sua vida. O espaço do carro e a sensação de liberdade expressam a fuga pela estabilidade, ou de um espaço que represente estabilidade para o personagem. Nesse momento, Vilela reflete sobre a sua vida e informa

para o leitor que tem quase cinquenta anos, casou-se duas vezes e a nova amante não o ama mais.

Os espaços representam um indicativo de fragmentação do personagem, pois, quando volta ao apartamento “vazio” (FONSECA, 1995, p. 68), Vilela acaba adormecendo, acorda de madrugada com insônia e resiste ao impulso da bebida. Nesse espaço, o personagem rememora as noites de insônia na época em que era policial e ia para a máquina de escrever. Como já analisado no capítulo acerca dos narradores, é nesse espaço que Vilela constata estar vazio: “Estou vazio” (FONSECA, 1995, p. 69), além de o espaço reforçar que já fazia dois anos desde o lançamento de seu último livro.

O espaço pelo qual transita Vilela também retrata a crise no casamento com Isabel: “Vilela carrega as malas de Isabel. Apaga as luzes do apartamento, fecha a porta. Descem pelo elevador, em silêncio. De volta, deitado na cama, o diário de Heloísa ao lado, Vilela divaga” (FONSECA, 1995, p.115). Essa cena é descrita pelo narrador depois de um diálogo entre Vilela e sua esposa, quando ela pergunta se conhece a atual amante do seu marido.

Constata-se, novamente, a fuga de confrontos relacionados à vida amorosa de Vilela. Quando retorna ao espaço que divide com a esposa, o personagem não reflete sobre seu casamento, mesmo com a esposa demonstrando ter conhecimento de que ele tinha uma amante. Quando Vilela retorna para seu apartamento, encontra uma carta escrita por Isabel, que reitera: “Não quero continuar vivendo com você” (FONSECA, 1995, p. 127) e, desse modo, rompe o relacionamento dos dois, bem como, conseqüentemente, a divisão do mesmo espaço.

Diante dessas constatações, percebe-se que as trajetórias de Vilela e de Morel se cruzaram devido à crise de criatividade do escritor. Assim, os espaços percorridos por Vilela estão interligados à investigação do crime – para também preencher o tempo enquanto não consegue escrever –, decorrentes da sua crise identitária que afeta também a vida profissional e amorosa. Por isso, lugares como a cadeia e a delegacia são percorridos pela trajetória do escritor. Além disso, durante a investigação do crime, Vilela reencontra Marta/Elisa, e a narrativa retrata que ambos já se conheciam:

‘Como naquele dia em que fomos ao baile e eu perguntei que traje era aquele que você estava usando, e você fez esta cara e não disse mais uma palavra?’ ‘Eu havia alugado aquela roupa, me sentia ridículo dentro dela.’ ‘Chorei a noite toda depois que você me deixou em casa. Eu queria ficar com você, eu...’ Marta sorri. ‘...eu gostava muito de você...’ ‘Eu era um jovem idiota’ (FONSECA, 1995, p. 143).

A narrativa revela, dessa forma, que Vilela já conhecia uma das companheiras de Morel, pois havia se envolvido emocionalmente com ela no passado. O espaço do baile retrata o sentimento e o envolvimento dos dois, mesmo que ambos não tivessem, na época, maturidade suficiente para corresponder a esse sentimento. Além disso, quando vai visitar Carmen/Lillian para interrogá-la, Vilela demonstra certo interesse por ela: “‘Você me acha bonita mesmo?’ ‘Acho.’ ‘Onde está a sua mulher?’ ‘Ela me deixou. As mulheres acabam sempre me deixando.’ ‘Posso voltar aqui outro dia?’ ‘Pode.’” (FONSECA, 1995, p. 150).

Embora a narrativa não revele se esse encontro aconteceu mesmo, no trecho destacado é possível perceber o interesse de Vilela por Lillian. Assim, percebem-se os indícios de fragmentação identitária do personagem quando este demonstra interesse em Marta e Lillian, que também se relacionavam e frequentavam a casa de Morel. Ademais, durante a investigação do caso, Vilela demonstra perder o controle de suas emoções:

Vilela desliga o projetor. Acende a luz da sala. Levanta-se. Abre uma gaveta da mesa. Apanha um revólver. Dois cavalinhos prateados impressos no cabo e um outro no aço, um traço fino, quase invisível, no lado esquerdo da coronha. Trinta e oito especial CTG Cobra. Na mira, pequenos sinais de ferrugem. As raias do cano estão boas. Memórias misturadas: o chão de terra batida... cheiro de capim... suor... rosto apavorado fugindo. Vilela aperta o negro e duro objeto em sua mão, seus dedos procuram a fácil posição certa e mortífera, estica o braço e durante alguns segundos mira um alvo à sua frente. [...] Vilela bota o revólver no cinto, fecha o paletó, salta do carro. O tempo está encoberto, ao contrário da vez anterior (FONSECA, 1995, p. 153).

A narrativa revela que Vilela utiliza o revólver para intimidar Creuza e seu parceiro, mesmo que o escritor não faça mais parte da corporação. Ademais, o revólver traz lembranças de desestabilidade emocional sofrida durante a carreira de policial, sinalizadas pelo trecho “Memórias misturadas: o chão de terra batida... cheiro de capim... suor... rosto apavorado fugindo”. Os indícios de fragmentação identitária são induzidos pelas projeções da família de Morel, assistidas por Vilela na sala de seu apartamento. A mesa com a gaveta e o acesso a uma arma também representam rupturas em seu posicionamento, já que Vilela não pertencia mais à polícia.

Por isso, depois de o marido de Creuza ser incriminado pelo assassinato, Morel e Vilela terminam no mesmo espaço onde se conheceram: “Estamos na mesma cela e nos contemplamos em silêncio” (FONSECA, 1995, p. 165). Como já explanado no capítulo anterior, pela análise dos narradores, percebe-se que as histórias e espaços percorridos pelos personagens Morel e Vilela intensificam a fragmentação identitária dos personagens, mesmo que a de Vilela demonstre indícios de uma busca por ordem.

6.2 A FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA E A SUBJETIVIDADE E RELATIVIDADE DO TEMPO

Nesta seção, analisar-se-á como é representada a passagem do tempo no romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, e de que forma isso contribui para retratar a perda do embasamento temporal – passado, presente e futuro – do protagonista. Essa análise é necessária, pois a perda dos nortes existenciais evidenciada pelo protagonista é reforçada pela noção fragmentária do tempo representada pelo texto. O personagem Vilela – pelo fato de sua trajetória não ser tão evidenciada no romance – não será analisado nesta seção, mesmo sendo relevante considerar que o personagem utiliza seu tempo para investigar o caso, já que passa por uma crise de criatividade como escritor.

Antes de iniciar a análise, é necessário mencionar que a passagem do tempo é pouco evidenciada no romance, pois o enredo não enfatiza a ordem temporal como estratégia estética para encenar como o protagonista experimenta também o esmaecimento do raio temporal. Percebe-se que a representação do tempo no romance é retratada como um grande presente contínuo, com intensidades (indiferença e euforia), como propõe Jameson (1997). Interpreta-se essa escolha como forma de retratar a identidade fragmentária representada principalmente pelo personagem Morel, em que a perda da noção temporal reflete também na falta da ordem do indivíduo no romance.

Nesse sentido, a expressão “tempo” (FONSECA, 1995, p. 11; p. 23, p. 42; p. 61; p. 99) é usada repetidas vezes no romance para reforçar a não linearidade e a falta de sequência dos acontecimentos (JAMESON, 1997). Além disso, como já exposto pela análise do espaço, a descrição dos espaços é subjetiva (ROSENFELD, 1996) e reforça os desejos de Morel e, assim, as ações não são desenvolvidas cronologicamente. O que pode interferir também nessa escolha é a investigação de Vilela – história desenvolvida em paralelo com a de Morel –, a qual corrobora a quebra da cronologia e do tempo no romance.

Além disso, existem outras situações no romance que refletem sobre a passagem do tempo. Morel, por exemplo, relata um encontro com uma trapezista em um hotel na Ilha do Governador no qual, subitamente, o artista expressa o desejo de ir embora mesmo sem ter saciado os desejos da carne: “Me deu vontade de ir embora. ‘Vou-me embora.’ ‘Calma, rapaz.’[...] ‘Vou-me embora.’[...] ‘Eu quero ir embora, é só isso.’[...] Saí” (FONSECA, 1995, p. 11). Dessa forma, a passagem do tempo é exposta, na maioria das vezes, pela angústia do personagem Morel em querer estar ou querer sair de um local ou da presença de uma mulher.

Percebe-se que a identidade do protagonista sofre com uma espécie de angústia contra a continuidade e a solidez, pois, quando a narrativa e as situações começam a demonstrar uma estabilidade, o narrador-personagem foge da situação. Assim, infere-se a possibilidade de o protagonista confrontar questões não resolvidas das quais ele desvia, fragmentando tempo, espaço e laços sociais.

Em outra situação, Joana/Heloísa expressa também necessidade de ficar sozinha com o artista: “‘Por que não damos o fora daqui?’, perguntou Joana. [...] ‘Você quer ficar aqui no meio desses arrivistas enfarpelados?’” (FONSECA, 1995, p. 14). Morel estava na festa de Miguel Serpa, com pessoas influentes e com alto poder aquisitivo, e decide acompanhar Joana/Heloísa. Embora o narrador-personagem utilize-se desses eventos para “conquistar mulheres”, parece também sentir-se incomodado por usar do seu tempo e compartilhá-lo com essas pessoas. Além do mais, Joana/Heloísa é uma amante possessiva e quer muito que o tempo de Morel seja dividido com ela. Dessa forma, o artista não se identifica com pessoas influentes, mas tampouco deseja estabilidade em seus relacionamentos.

Morel fala um pouco sobre a passagem do tempo para conquistar Ismênia: “‘Já se passaram muitos anos’ (FONSECA, 1995, p. 32) desde o primeiro encontro com Ismênia, quando ele era ainda um garoto. Essa passagem do tempo é constantemente ressaltada na convivência entre os dois:

‘Você ficou pensando em mim esse tempo todo?’, Ismênia perguntou. ‘Fiquei’, respondi enquanto beijava a orelha dela. ‘Desde o tempo de rapazinho, na época em que eu alugava um quarto na tua casa?’ ‘Desde esse tempo. Não eram vinte e quatro horas por dia, nem todo o dia, mas pensava muito em você’ (FONSECA, 1995, p. 49).

Constata-se que Morel revisita o passado e constrói uma linha temporal capaz de expressar o seu interesse pelo sexo feminino desde cedo. Porém, o narrador-personagem não tece nenhum elo com o passado e não demonstra nenhuma projeção futura com essas intenções, enfatizando que vive em um presente contínuo, fragmentando sua temporalidade para viver a euforia do hoje, tornando-se um sujeito sem continuidade.

Assim, o artista escreve sobre o que considera importante para sua autobiografia, mas não situa o leitor quanto ao tempo, já que suas pontuações são vagas, não contêm datas, muito menos horas. Além disso, espera-se que a autobiografia tenha linearidade, bem como pontue trajetórias significativas de um indivíduo e apresente elos de sentido e de relacionamentos significativos. Assim, quando se verifica que isso não acontece na escrita da história de vida de Morel, pode-se entender que a incapacidade de se situar no tempo e no espaço são

características da identidade do protagonista. Ademais, a perda do embasamento temporal do romance e da fragmentação identitária do personagem Morel são evidentes na narrativa, resultando também na impossibilidade cronológica da autobiografia de Morel e também refletida na estrutura do romance.

O encadeamento das duas histórias – a de Morel e a de Vilela – permite ao leitor considerar o romance não linear e, portanto, não cronológico. A ideia de tempo sugerida pelo romance ao leitor é de descontinuidade e fragmentação, estrutura que reforça a fragmentação identitária do protagonista. Assim, ao ler o romance, permite-se constatar que não é possível a organização temporal dos acontecimentos, justamente porque o narrador autodiegético não permite essa organização, ao fazer referências muito vagas e difusas sobre a passagem do tempo. Outro fator a consolidar tal construção descontínua do tempo é a pouca confiabilidade passada para o leitor através dos escritos de Morel, pois este, muitas vezes, encontra-se embriagado e demonstra ter incertezas sobre a ordem e o tempo dos acontecimentos. Desse modo, a sensação de tempo e sua representação estética se esvaem, apresentando uma nova forma de abordar o tempo no romance pós-moderno.

Em outra perspectiva, verifica-se que o uso do tempo feito por Morel na cadeia é distinto: “Morel faz flexões. ‘Quantas você está fazendo por dia?’ ‘Trezentas. Sem beber, sem fumar, dormindo oito horas por dia, estou em perfeita saúde, na melhor forma da minha vida. Mas de que me adianta isso?’ (FONSECA, 1995, p. 52). Percebe-se que o narrador-personagem consegue usufruir do tempo na penitenciária de forma benéfica e muito oposta a sua vida antes de ser preso preventivamente. Mesmo assim, ele questiona de que adianta tantos cuidados com a saúde e o corpo quando se está em uma cela de cadeia.

Infere-se, dessa forma, que o narrador-personagem faz tal questionamento pela falta de projeções futuras tecidas enquanto usufruía de sua liberdade. Em nenhum momento da narrativa, ele reflete sobre o passado e, muito menos, faz projeções sobre o futuro, demonstrando que Morel não agrega um sentido para a vida, o que o impede de planejar e construir teias temporais e ordenar o tempo. Por isso, o protagonista vive em um presente contínuo, pois expressa não ter a intenção de conquistar sonhos ou objetivos em sua vida.

Em uma outra visita de Vilela à cadeia, ambos conversam sobre os escritos de Morel, que estava se exercitando novamente:

Vilela dá a Morel as folhas datilografadas por Hilda. Morel termina a leitura. Estende-se no chão e começa as flexões. ‘Você me espera chegar para começar a fazer as flexões?’ ‘Faço de hora em hora. Cinquenta vezes.’ ‘Quantas horas?’ ‘Oito horas. Cinco vezes oito, quarenta: quatrocentas flexões.’ ‘Daqui a pouco você passa

o Pantera Negra.’É isso que me mantém vivo, aqui dentro. As mil flexões [...]” (FONSECA, 1995, p. 79).

Nessa conversa, ao contrário do que relata em sua autobiografia, Morel tem plena consciência do tempo, que é movido por ele para conseguir atingir seu objetivo: fazer mil flexões por dia. O protagonista ainda ressalta que isso o mantém vivo dentro da cela, pois existem várias restrições de atividades no local. Aparentemente, a cadeia recobrou a importância do tempo para o narrador-personagem, mas ainda existe a fuga contra o confronto do sentido da vida que o protagonista parece preencher fazendo os exercícios diários.

Antes ele não era confrontado com a ausência de sentido, pois estava dedicado à conquista das mulheres. Entende-se que as duas atividades – o ato de seduzir as mulheres e as mil flexões diárias - são uma estratégia de fuga, de preencher o presente, e permitem ao artista não precisar pensar no passado e nem no futuro. Assim, o tempo do protagonista não apresenta coordenadas e, por isso, fica esmaecido e fragmentado dentro da cadeia e também no convívio social.

Além disso, dentro da cela, Morel porta-se de uma maneira diferenciada comparado à postura fora da cela, pois não existem muitas alternativas de atividades a serem feitas. Porém, a ausência de reflexão sobre seu passado e futuro ainda demonstram uma fuga e ausência de sentido, ressaltada quando o protagonista revela ter perdido a noção do tempo desde o momento em que Heloísa/Joana foi encontrada morta na praia: “Não sei quantos dias se passaram. Eu estava bêbado a maior parte do tempo” (FONSECA, 1995, p. 102).

Além do mais, a perda da ideia de passado e de futuro, bem como da importância destes para uma sociedade e para os indivíduos, também pode gerar bastante reflexão através da leitura do livro. Como Morel utiliza-se sempre do tempo presente para ludibriar-se e saciar seus desejos carnis, percebe-se que ele não reflete sobre suas ações do passado e nem traça planos para o futuro e, tampouco, demonstra estar preocupado com isso. A fuga constante do confronto entre passado e perspectivas futuras fazem com que o protagonista viva em um presente hedonista. Dessa forma, resulta na fragmentação identitária do personagem, também representada pela perda dos elos temporais na narrativa.

Portanto, para encerrar a análise do espaço e do tempo do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, percebe-se que a dissolução da cronologia e do espaço também refletem no enredo e na construção da identidade dos personagens, uma vez que os espaços e a passagem do tempo estão relacionados às escolhas e personalidades dos indivíduos. Murilo Eduardo dos Reis (2018) investigou a caracterização do romance policial em três livros do autor Rubem

Fonseca, dentre eles, o romance **O caso Morel (1995)**. O objetivo do trabalho foi identificar se Fonseca traz contribuições para o gênero romance policial e a forma como utiliza os recursos clássicos desse gênero. Para isso, o pesquisador analisou a história, os personagens, a narração, a focalização, bem como o espaço e o tempo nos romances, concatenando-os às características dos romances policiais.

Reis (2018, p. 50), ao analisar o tempo e o espaço no romance, enfatiza que, diferentemente dos romances policiais clássicos, “não há unidade de tempo, lugar e ação” no romance **O caso Morel**. Isso se deve ao fato de o crime (assassinato de Heloísa/Joana) acontecer em uma praia, e a narrativa desenvolver-se em localizações distintas, interligadas às mudanças de espaços e aos avanços e retrocessos do tempo: “Morel inicia o seu relato em Belo Horizonte para depois representar o centro carioca (onde passou a infância), os nobres salões onde participa de *cocktails* e a casa em que viveu com as três mulheres no bairro de Santa Teresa” (REIS, 2018, p. 50, grifos do autor). Além disso, segundo o autor, as investigações indicam que o espaço temporal é extenso pelo fato de Vilela realizar a investigação intercalada aos encontros com Morel na cadeia. Portanto, o assassinato acaba não sendo o centro da ação, pois é dividido pelas demandas que envolvem o espelhamento de Vilela (o escritor) e Morel (o artista) – “a duplicidade de identidades e o lado promíscuo dos protagonistas” (REIS, 2018, p. 50).

Por conseguinte, mesmo que o foco da pesquisa do autor seja diferente do abordado neste trabalho, ele também evidencia a falta da cronologia espacial e temporal do romance, as quais refletem nas ações e identidades dos protagonistas no romance.

7 A FRAGMENTAÇÃO DA ESTRUTURA E DA REFERÊNCIA

Neste capítulo, será analisado como a forma do texto reflete e intensifica a fragmentação identitária dos protagonistas. Percebe-se, desde o início do romance, que o fio condutor da realidade diegética e do sentido não é sólido nem estável e, tampouco, linear, bem como é apresentado de forma fragmentada, rompida e descontínua. Entretanto, antes de iniciarmos nossa análise, é importante salientar que a forma do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, já foi foco de estudo da dissertação de Dulce Mary Godinho Pereira (2008), e, por isso, vamos considerar também a análise da autora para, posteriormente, concatená-la aos projetos identitários dos personagens.

Para iniciar nossa discussão, algumas perspectivas sobre as mudanças nas formas e estruturas do texto literário serão abordadas e, em seguida, interligadas à parte da análise do texto. Nessa perspectiva, Leyla Perrone-Moisés (1978), em seus ensaios, deixa bem claro que, desde o fim do século XIX, uma das principais características das transformações das obras literárias foi a multiplicação dos significados que autorizam ou até exigem uma leitura múltipla:

Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original (MOISÉS, 1978, p. 58).

Desse modo, a autora sinaliza que essa intercomunicação de discursos não é nova, pois, a partir do século XIX, ela foi sistematizada e assumida de forma implícita pelos escritores. Assim, os textos foram reelaborados ilimitadamente tanto na forma como no sentido, sem que haja somente um sentido final condizente ou contrário ao discurso que foi incorporado: “O que hoje verificamos não é só uma dissolução das fronteiras entre os gêneros literários mas também uma abolição das fronteiras entre as diferentes artes” (MOISÉS, 1978, p. 75).

Assim,

existe uma presença forte da reescritura na ficção brasileira recente com inegáveis e férteis contribuições, e é claro que nenhum autor hoje escreve a partir da estaca zero, todos se defrontam, por bem ou por mal, com uma tradição que seus textos deixam mais ou menos visível (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 137).

No caso do romance **O caso Morel**, percebe-se que o texto rompe com a estrutura tradicional do gênero romance, incorporando uma mudança visível tanto para o leitor como para a crítica. Nessa perspectiva, Hutcheon (1991, p. 196) defende que “a ficção pós-moderna não enquadra nem nega o referente (por mais que este seja definido); ela atua no sentido de problematizar toda a atividade da referência”. Assim, retomamos os paradoxos e contradições que permeiam o pós-moderno, entre eles as mesclas de gêneros utilizados e populares, diminuindo a distância entre alta e baixas formas artísticas e, possibilitando, dessa forma, a apreciação tanto da crítica como também da massa. Uma das contradições da pós-modernidade é a coexistência de gêneros literários, como é o caso do romance **O caso Morel**, que mescla romance policial com outros gêneros, tais como autobiografia, cartas, diário, filmes, Exame Pericial e Exame Cadavérico, tornando as fronteiras entre os gêneros literários fluidas.

A metaficção historiográfica também questiona como “as da forma da narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tomar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura – como uma certeza” (HUTCHEON, 1991, p. 14). Assim, a metaficção historiográfica é um elemento literário pós-moderno que retrata a relação contraditória e complexa do passado com o presente e também da história com a ficção.

O romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, não dialoga explicitamente com um acontecimento histórico, embora não deixe de problematizar a questão das formas estéticas, principalmente das certezas que constituíram o campo literário e agora passam a ser questionadas pelo próprio texto. Outro elemento explorado pela metaficção historiográfica, segundo Hutcheon (1991), é a voz dos excêntricos, dos que foram excluídos ou marginalizados pela literatura, uma vez que a presença do passado se dá a partir dos textos históricos ou literários. Dessa maneira, o personagem Morel e sua caracterização retratam uma voz marginalizada pela literatura, pois é um artista e suspeito de um crime envolvendo um assassinato.

Assim, de acordo com Hutcheon, (1991, p. 202), ao desestabilizar a ficção e a história, “os discursos pós-modernos inserem e depois contestam nossas tradicionais garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades”. O romance em estudo revela uma contestação quanto à tradição e construção dos romances policiais, bem como sobre a divisão entre vilão e o mocinho da história, pois Morel não é estritamente um vilão ao

passo que não pode ser considerado mocinho. O mesmo acontece com Vilela, o qual a narrativa revela um espelhamento com o personagem Morel, ambos com as identidades fragmentadas.

Nesse sentido, para reconstruir o passado, a autora utiliza a paródia em uma concepção diferente da “ridicularização” de uma obra anterior, mas como uma maneira de integrar, de forma literária, o passado no texto do presente. Assim, entende-se que a paródia é utilizada no texto pós-moderno através da intertextualidade e/ou da relação entre vários textos para inserir e depois contestar a significação e, nesse caso, possibilitar múltiplas leituras e a construção de identidades provisórias.

O estudo de Pereira (2008) parte do pressuposto de que a obra fonsequiana analisada neste estudo traz um *mal-estar* (grifo da autora) na escritura, caracterizado pelas desconstruções e desconfortos propostos pela narrativa. Além disso, a mescla entre fato e ficção transfere para o leitor a responsabilidade por desvendar esse jogo como se fosse o coautor do enredo e também um “agente ativo e modificador” (PEREIRA, 2008, p. 14), diferente do papel complementar que ocupava na narração. Segundo a pesquisadora, a ambiguidade da voz narrativa faz com que o leitor seja o personagem do diálogo, uma vez que, em alguns momentos, quem dialoga com o leitor é o narrador e, em outros momentos, são os personagens, como se o leitor fosse o investigador do crime. O estilo de Fonseca também chama a atenção:

Quanto ao estilo, percebemos que Fonseca possui uma escrita fragmentada, com rupturas na narrativa para a introdução de trechos: alguns do próprio Morel, e outros, de alguns autores que ele lê na prisão, além de simulações de outros gêneros textuais, por exemplo: diário, exames cadavéricos, cartas e passagens escritas em outros idiomas. Há um imbricamento de narrativas caracterizando um hibridismo textual formando um grande quebra-cabeça, característico de romance de intriga policial (PEREIRA, 2008, p. 12).

Pereira (2008) aponta para o estilo do texto de **O caso Morel**, o qual é “fragmentado, com rupturas na narrativa”, além da inclusão de “outros gêneros textuais” que resulta em um “hibridismo textual”. Por isso, neste capítulo, também nos propusemos a analisar como esse estilo de escritura reforça a fragmentação identitária dos personagens no romance. A autora explana que as citações – epígrafes de livros e as referências internas tanto explícitas ou implícitas – do texto nem sempre servem para aclarar o caminho do leitor, mas sim para tornar esse caminho da significação mais difícil: “Na obra fonsequiana há sempre relatos que devem ser decifrados pelo leitor: frases em outros idiomas, citações, menções aos escritores,

às artes plásticas, à filosofia, à antropologia, entre tantos. Há uma escrita enigmática, pois o leitor fonsequiano não deve ser um ingênuo” (PEREIRA, 2008, p. 23).

É importante mencionar que a fragilização da referência torna o caminho do leitor bastante instável, pois a narrativa não possibilita estabilizar um sentido. Diante disso, constata-se que a fragmentação da referência é reflexo da construção das narrativas identitárias do romance, que também passam por essa instabilidade e são reforçadas com as rupturas sofridas pelo próprio gênero.

Além do mais, segundo a pesquisadora, a recepção está sempre se modificando e o leitor precisa se adaptar aos diferentes gêneros que vão aparecendo: “leitor de romance, leitor de memórias, leitor de carta, de exames médicos, de diários, de citações, enfim, vários gêneros textuais para um múltiplo leitor” (PEREIRA, 2008, p. 47). A autora ainda ressalta que os documentos sobre os exames cadavéricos e o diário utilizam uma linguagem referencial e, ao mesmo tempo, subjetiva de modo a questionar se as informações são realmente confiáveis.

Ao que parece, esse hibridismo genérico e a subjetividade de gêneros como o diário, refletem na caracterização e construção do personagem principal, pois em alguns momentos ele expressa ter certeza quanto à sequência dos fatos, já em outros expressa estar mentalmente confuso. Portanto, a inclusão de diferentes gêneros e sua consequente subjetividade dentro da estrutura do romance reforçam também a instabilidade identitária de Morel, por exemplo.

Outro elemento analisado são as citações nas línguas originais e que necessitam ser traduzidas pelo leitor, também caracterizadas por um tipo de *mal-estar*, pois o leitor necessitar traduzir o texto da melhor forma possível: “A presença de outros idiomas é um aspecto irônico e, ao mesmo tempo, intrigante, pois a traduzibilidade é, se não tentada pelo leitor, algo que o incomoda pela própria incompletude proposital” (PEREIRA, 2008, p. 78). A incompletude também é uma caracterização do personagem-narrador, que sempre está em busca de satisfazer seus desejos temporários, tornando-o um sujeito desagregado dos valores sociais e morais da sociedade.

Além disso, a pesquisadora também explora outra marca do escritor: a marginalidade, presente nos personagens de Fonseca, como é o caso das prostitutas e dos artistas não renomados. Da mesma forma, inclui o duplo como característica estilística, pois existe a presença de um intelectual, retratado por Moraes, e a figura do detetive, retratada por Vilela, também caracterizando essa duplicidade como um elemento de marginalidade.

Frequentemente, da mesma forma, o intelectual se transforma em marginal, ou ainda aparece tentando controlar essa transgressão, caso do personagem Vilela.

O romance também tem a interferência de memórias do personagem-narrador e, ao mesmo tempo, a escrita da autobiografia, o que quebra a narrativa e deixa para o leitor realizar as suas percepções e inferências sobre a caracterização do personagem-narrador:

Por isso, a marginalidade é também a duplicidade, em que há a verificação de um outro que está fora do centro, contrastando com o familiar, o conhecido. Tudo isto, são marcas que se apresentam, neste estudo, como “estranhas”, trabalhando com a questão de que são elaborações conhecidas, e, no entanto, causam uma renovação, um estado de desconforto, pois as peças do quebra-cabeça do romance serão montadas a partir das escolhas do leitor (PEREIRA, 2008, p. 61-62).

Esse aspecto da marginalidade também é explorado por Linda Hutcheon (1991) e caracterizado como um elemento do romance pós-moderno ao contar histórias de indivíduos que sempre viveram à margem da sociedade. Assim, a questão do estranho, ou seja, do *mal-estar* na escritura de Rubem Fonseca, em **O caso Morel**, é construída através de “um jogo narrativo que provoca a recepção, num movimento familiar, porém, diferente, estranho ao costume” (PEREIRA, 2008, p. 64). Portanto, a escolha da forma de narrar, a construção dos personagens, o duplo, a marginalidade, o discurso e o narrador causam esse estranhamento no leitor.

Toda a construção da forma do texto que permite causar esse estranhamento no leitor reforça a perspectiva de que diferentes elementos do texto mostram a fragmentação da poética e intensificam, também, a fragmentação identitária. Diante disso, na próxima subseção vamos analisar a forma como foi estruturado o romance de modo a possibilitar ao leitor e à crítica uma múltipla leitura, ao mesmo tempo que, em sua tessitura, provoque reflexões sobre o fazer literário e artístico.

7.1 ENTRE O FAZER ARTÍSTICO E LITERÁRIO: REFLEXÕES SOBRE AS IDENTIDADES DE MOREL E VILELA

Nesta subseção, objetiva-se tecer algumas considerações acerca da discussão sobre arte e literatura, sugerida pelo próprio romance a partir da construção dos personagens Morel, artista plástico, e Vilela, como escritor e leitor de literatura. Em conjunto com essa análise, serão concatenadas características identitárias que representam as personalidades dos protagonistas Morel e Vilela, uma vez que este é o foco de estudo da dissertação.

Nessa perspectiva, o primeiro encontro entre Morel e Vilela na penitenciária gira em torno do fazer literário, já que Morel pede para falar com um escritor capaz de auxiliá-lo na escrita do seu livro: “‘Eu quero ter certeza de que vou ser publicado.’ ‘Essa certeza você não pode ter.’[...] ‘Adianta escrever, se ninguém vai ler?’ ‘Adianta, sempre.’ ‘Passo as noites sonhando com a minha carreira literária’, a ironia na voz é forçada” (FONSECA, 1995, p. 08). Ao mesmo tempo que o romance introduz reflexões e críticas sobre o fazer literário e também sobre o meio artístico, tais considerações parecem retratar também os conflitos dos personagens e de suas identidades, pois reforçam que o caminho dos escritores e dos artistas é bastante árduo.

Além do mais, como já ressaltado por Pereira (2008), o romance está sempre sofrendo rupturas com citações, muitas delas estão em língua estrangeira que necessitam de tradução a fim de elucidar seu significado. O romance insere uma nota de rodapé para explicar a introdução dessas citações: “A narrativa de Paul Morel é frequentemente interrompida por citações. Algumas são dele mesmo, outras de autores provavelmente lidos na prisão” (FONSECA, 1995, p. 11). Cabe ao leitor, portanto, ir formando uma construção identitária do personagem, levando em consideração as leituras realizadas por Morel. Além do mais, considera-se que as citações levam a um significado a ser decifrado pelo leitor, mesmo que a estrutura do romance torne essa tarefa mais complexa.

Infere-se, dessa maneira, que a estrutura fragmentária do romance, a qual intercala dois planos narrativos e ainda sofre com rupturas e citações as vezes em língua estrangeira, intensificam a percepção de desordem identitária em que se encontra o personagem Morel no romance. A escrita de sua autobiografia de forma não linear já leva a essa percepção, ainda mais visível a partir das rupturas e citações intercaladas à narrativa.

Outro elemento presente é o jogo entre a verdade e a ficção feita no romance. O plano narrativo escrito pelo narrador-personagem é classificado como autobiografia, gênero que, acredita-se, está relacionado com a verdade da vida de alguém, porém os escritos são frequentemente contestados por Vilela no outro plano narrativo do texto. Morel ainda reforça que “qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência” (FONSECA, 1995, p. 09), deixando sempre o leitor em dúvida quanto à confiabilidade da narrativa:

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

Além da estrutura fragmentada do romance, o leitor e os críticos precisam lidar com as incertezas e a inviabilidade de uma verdade absoluta, reforçadas pela resposta de Morel para a pergunta de Vilela: “Digamos que esta é e não é a minha vida”. Nesse trecho, também podemos refletir sobre o personagem Vilela, atualmente um escritor, mas que, em momentos específicos da narrativa, representa o leitor em busca da verdade, impossibilitada, nesse caso, pela resposta de Morel. Dessa forma, as mudanças profissionais de Morel – de artista plástico para escritor – e de Vilela – de escritor para leitor e depois investigador – também resultam em mudanças identitárias, já que cada profissão necessita de habilidades e aptidões específicas.

Em um outro encontro que Vilela tem com Morel, este lhe entrega uma carta: “Isso aqui não tem nada a ver com a coisa que eu estou escrevendo. É uma carta para você” (FONSECA, 1995, p. 27). Tal carta, também colocada em nota de rodapé para o leitor, conta um pouco da infância de Paul, de sua primeira experiência na escola e também de sua família na época em que eles tinham um poder aquisitivo elevado. Percebe-se que a carta foi escrita especificadamente para Vilela, para demonstrar, de certo modo, a tentativa de aproximação afetiva entre os dois personagens ou, ainda, a possibilidade de Vilela ser visto como um leitor que procura entender melhor a perspectiva do personagem.

A inserção do gênero carta rompe com a estrutura do gênero romance e intensifica a fragmentação da referência, pois a carta também é inserida na narrativa em nota de rodapé, e os leitores precisam atribuir sentido a ela. Dentro da narrativa, para conquistar Elisa Gonçalves, Paul Morel envia a ela uma carta envolvendo astrologia e consegue que Elisa telefone para sua casa. Mas desta vez, a carta é inserida na autobiografia de Paul Morel, como parte de seu livro e, assim, não prevê somente um leitor em específico na narrativa.

Além da inclusão de outros gêneros e de reflexões sobre o fazer e escrever literário, não podemos esquecer que Paul Morel é artista e, conseqüentemente, o romance também retrata várias alusões e críticas à realidade do artista:

No mês de setembro, dois acontecimentos importantes: ganhei um prêmio na Bienal, com *Conexão*, e Joana voltou de Paris. Logo que a notícia saiu nos jornais comecei a receber telefonemas de marchands e pessoas interessadas nos trabalhos que eu fazia. Nada disso, porém, teria influência na minha vida (FONSECA, 1995, p. 61).

Entende-se, assim, que Morel não estava interessado no reconhecimento artístico e nem na fama proporcionados pelo prêmio, mesmo considerando tal premiação um

acontecimento importante em sua vida. Depois de receber esse prêmio, Paul Morel é convidado para uma festa da alta sociedade na casa de Elisa Gonçalves e de seu marido:

“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 [...] Trataram-se com toda a deferência; as mulheres mostravam-se predispostas; pediam a minha opinião: “Cinco milhões de dólares por um Velásquez não é demais?” [...] “Comprei por uma ninharia, de uma moça que ganhou dele em Belo Horizonte, num dia em que ele estava bêbado. Ele vivia bêbado. Esses artistas são uns... oh, desculpe, não me refiro a você, é claro” (FONSECA, 1995, p. 94).

Morel tece uma crítica ao status proporcionado a um artista renomado, principalmente, pelos “ricos” que adoravam patrocinar artistas por considerá-los inofensivos. Além do mais, fica implícito que “os ricos” pouco entendem de arte, apenas gostam de comprar obras de arte para exibir seu dinheiro. O modo como a sociedade vê o artista também é evidenciada no trecho, como se fossem eles todos uns bêbados que produzem sua arte nesse estado. Ainda, ressalta que a arte parece não ser importante para o mundo, da mesma forma que artista plástico não é considerada uma profissão de renome.

Percebe-se a alusão de citações e autores relacionados à arte plástica no romance, pois o narrador-personagem é artista plástico e uma das integrantes da família, Ismênia, também é pintora. Joana/Heloísa, em viagem a Paris, também trocou cartas com Morel, nas quais escreveu sobre as exposições do centenário de Proust. Nessas cartas, Joana demonstrava interesse em desenhar “seu” próprio *Banho Turco* de Ingres como fez Picasso, Rauschenberg, Mlynarcik, Man Ray e Pounders. Porém, quando Morel escreve as cartas, algumas vezes demonstra não estar seguro sobre as informações que passa para o leitor: “(Não sei se a carta de Joana tinha de fato a referência ao gesto obsceno; talvez essa impressão seja minha, ao olhar o retrato no álbum.)” (FONSECA, 1995, p. 55) ou em outro momento escreve “(Estarei misturando minhas impressões com as de Joana?)” (FONSECA, 1995, p. 55).

Segundo Pereira (2008), a arte popular e a arte erudita são utilizadas com a mesma importância no romance e reforçam a violência, a brutalidade e o erotismo representados pelas figuras pictóricas referenciadas no livro. Assim, o quadro de Bacon, na análise da autora, é usado para comparar a escritura de Fonseca, que denuncia a perversidade, a violência e o mal-estar do homem:

Percebemos que os personagens do romance são figuras degradantes, ousadas e insatisfeitas. O paralelo pictórico que representa toda a insatisfação do homem, seja o ficcional, seja o real, é o quadro *O Homem na Caixa* de Bacon. A figura,

segundo nosso olhar, captura a violência da narrativa e as questões do homem, aprisionado, atormentado pelo mundo perverso” (PEREIRA, 2008, p. 75).

Assim, percebe-se que os personagens do romance são figuras marginalizadas, excêntricas, por serem representadas como “degradantes, ousadas e insatisfeitas”. Ao relacionar o quadro *O Homem na Caixa*, de Bacon, com a insatisfação dos personagens Vilela e Morel, por exemplo, constata-se que eles sempre estão em busca de algo, nunca satisfeitos e sempre “aprisionados, atormentados pelo mundo perverso”. O mesmo acontece com as mulheres com quem Morel se relaciona e com as amantes de Vilela, pois todas as relações buscam a satisfação física e sexual provisórias, mas não impactam o plano emocional e social dos personagens, tornando-os permanentes insatisfeitos.

Também são citados pelo narrador-personagem vários poetas importantes como Rilke, Pound, Eliot, Rimbaud. Pereira (2008) acredita que nenhuma escolha é gratuita na obra de Fonseca e, portanto, esses autores e pintores inclusive compartilham uma forma similar de se expressar ao narrador-personagem. Nesse sentido, o mal-estar é causado no leitor por justamente estar em um processo de busca, pelas leituras interrompidas pela narrativa, com o objetivo de completar o entendimento da obra.

7.2 A FRAGMENTAÇÃO DA ESTRUTURA DA NARRATIVA E A IMPOSSIBILIDADE DA ELUCIDAÇÃO DO CRIME

Nessa seção, vamos apresentar e analisar alguns trechos do romance que ressaltam a fragmentação da narrativa bem como reforçam o caráter fragmentado das identidades dos personagens. Como já analisado no capítulo sobre o espaço e o tempo, a narrativa do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, não é feita de maneira linear, intercalando a escrita da autobiografia de Morel e a investigação do crime por Vilela e, conseqüentemente, apresenta dois narradores que também se intercalam na narrativa. Assim, a seqüência dos acontecimentos é descontínua, e o leitor precisa ir conectando as peças do quebra-cabeça para alcançar construir as identidades dos personagens, bem como para encaixar a seqüência dos acontecimentos na narrativa. Outra possibilidade de leitura que é permitida ao leitor é justamente a não construção de nexos entre os vários fatos, para que o leitor sinta a sensação de caos, descontinuidade e fragmentação do texto.

Uma citação repetida no romance “*Nada temos a temer. Exceto as palavras*” (FONSECA, 1995, p. 13; 31; 38; 74; 100; 160, grifos do autor) tem grande relação com a

narrativa, pois o desvendamento do crime está ligado ao que Morel escreve em sua autobiografia ou relata para Vilela na penitenciária. Na escrita, o ser humano se compromete, mesmo que na ficção a escrita não esteja ligada necessariamente à verdade. Esse jogo entre ficção e realidade construído pela identidade fragmentada dos personagens está representado pela estrutura e estilo fragmentado da narrativa:

“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 do que o outro (FONSECA, 1995, p. 91, grifo do autor).

Para a elucidação do crime, não existe nada mais importante do que as palavras, pois elas podem tanto incriminar como absolver o personagem Morel. Mas a forma fragmentária pela qual o romance é construído também retrata a impossibilidade de solucionar o crime. Assim, o jogo do duplo não é feito só pelas personagens, mas também pela narrativa, que oferece mais de uma alternativa ou, ao mesmo tempo, nenhuma para solucionar o crime. Outro elemento a ser considerado é que fato e ficção podem estar imbricados na narrativa de Morel, para impossibilitar a elucidação do crime pelo leitor.

Tais elementos constitutivos do desfecho do romance parecem ser reflexos da incapacidade de decidir dos personagens Morel e Vilela, uma vez que o leitor também não consegue definir características de suas identidades. A ambiguidade, a indeterminação e a falta de referências demonstradas, principalmente, pelo personagem Morel, também são um reflexo do estilo narrativo de Rubem Fonseca.

Por isso, a fragmentação da narrativa é um dos elementos que mais chama a atenção do leitor. Podemos usar como exemplo a parte em que Vilela começa a investigar o crime pelo qual Morel foi preso preventivamente, no capítulo 15. Para se inteirar dos acontecimentos, Vilela é obrigado a entregar os escritos de Morel a Matos e, em troca, tem acesso ao Exame Pericial e ao Exame Cadavérico. A narrativa, além de partes da escrita da autobiografia de Morel, agora sofre com a introdução recorrente de outros três gêneros, respectivamente o Exame Cadavérico, o Exame Pericial⁶ e o 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 o meu rosto, apanhou uma garrafa em cima da pia, eu coloquei as mãos para a frente, a pancada atingiu o meu braço,

⁶ O Exame Cadavérico e o Exame Pericial aparecem no romance em notas de rodapé, ou seja, não são incluídos diretamente na narrativa.

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 despertou Paul. Meu bem, ele disse carinhosamente...’ (FONSECA, 1995, p. 105).

Dessa forma, partes do diário são incorporadas ao romance, as vezes somente transcritas e interrompendo a narrativa, e outras vezes lembradas por Vilela. Matos pergunta a Morel se tudo o que estava escrito no diário era mentira, já que Vilela questiona a veracidade dos relatos: “‘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?’” (FONSECA, 1995, p. 105). A fim de desvendar e entender quais fatores influenciaram o assassinato de Joana/Heloísa, é importante, para a investigação do crime e para o leitor, entender as características e as relações que a companheira mantinha com Morel. Mas a indefinibilidade e a confusão apresentada por Morel na escrita da sua autobiografia, ainda concatenadas com o plano narrativo em que Vilela investiga o caso, impossibilitam a leitor de chegar a uma conclusão convictamente.

Dessa forma, a narrativa apresenta trechos nos quais Vilela e Matos se encontram para discutir a investigação do crime comparando a autobiografia de Morel com o diário de Joana/Heloísa e a investigação dos fatos:

‘A imaginação dos dois é a coisa mais alucinada que vi em mil anos de polícia’, diz Matos. ‘O Moraes escreveu no relato dele: Suspeito que o universo não é mais estranho do que suponho; é mais estranho do que somos capazes de suportar’. ‘Sim, isso é literatura, mais uma das citações dele’ (FONSECA, 1995, p. 111-112).

O entrelaçamento dos gêneros, a relação entre o real e imaginário na escrita da autobiografia de Morel, e a subjetividade do diário e dos Exames Pericial e Cadavérico, já abordados por Pereira (2008), deixam a narrativa e a identidade ainda mais fragmentadas. Há, nesse sentido, uma busca incessante da verdade, sendo que essa busca incessante por uma resposta não é encontrada no romance.

Vilela ainda tece uma crítica ao Exame Cadavérico: “‘Aquela frieza técnica... O corpo dela, podre e fedorento, inchado, na mesa do necrotério, como se fosse um detrito nojento, era algo acima da capacidade descritiva de qualquer legista’” (FONSECA, 1995, p. 115). Nessa perspectiva, até os documentos que deveriam auxiliar na investigação do assassinato são questionados quanto ao seu grau de confiabilidade, deixando mais uma vez, o leitor confuso quanto ao que é narrado. Após isso, a narrativa é interrompida por um diálogo entre Vilela e sua esposa Cristina, uma lembrança de quando era policial e, em

seguida, o personagem lê a primeira página do diário de Joana/Heloísa. Percebe-se que as rupturas e a intercalação dos dois planos narrativos são frequentes e descontínuas no romance de Fonseca, e intensificados quando se encaminham para um desfecho.

Na continuidade da narrativa, Vilela vai até a praia onde o corpo de Heloísa foi encontrado para, em seguida, visitar Carmem/Lilian, uma das integrantes da família de Morel, e depois Ismênia/Aracy. A conversa entre Vilela e Aracy é interrompida por um trecho do diário de Heloísa. Agora, as visitas de Vilela a Morel têm como objetivo a investigação do caso e, dessa forma, Vilela tem acesso a slides, prints, filmes em super-oito da família constituída por Morel:

“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. Os mamilos cor-de-rosa.* Podia ser a mesma mulher. Joana. Foto: três mulheres nuas, sentadas em meditação ioga, a do meio, os braços abertos, segura delicadamente, entre os dedos indicador e polegar de cada mão, os seios das outras duas. Vilela reconhece Lilian e Aracy. A do meio só pode ser Joana. Uma mulher de muitos rostos, que Vilela contempla, foto após foto, fascinado.

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

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

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

(Lilian passa o microfone para Aracy.)

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

MOREL: Eu poderia começar dizendo... E assim o inimigo do homem será sua própria família, Mateus dez, trinta e seis, porém Mateus estava enganado, ter uma família grande como a minha, cheia de mulheres maravilhosas, é sensacional, e seria melhor ainda se vocês não me dessem tanto mingau de aveia’ (FONSECA, 1995, p. 130-131).

Mesmo que a estrutura do romance se assemelhe a uma narrativa policial e, portanto, permita a inclusão de gêneros a fim de auxiliar ou buscar a elucidação de um crime, percebe-se que esse hibridismo de gêneros é passado para o leitor de uma forma muito descontínua e pouco objetiva. No plano narrativo que investiga o caso, como é percebido por esse trecho,

temos uma prova real de como era constituída a família de Morel, inclusive com os nomes verdadeiros de cada companheira do personagem-narrador.

Durante a investigação, em uma das conversas de Vilela com Morel sobre a relação que ele tinha com Joana/Heloísa, Vilela pontua: ““Você escreveu diferente, nos papéis que me mostrou”” (FONSECA, 1995, p. 135). Assim, a fragmentação da narrativa, como, por exemplo, as várias versões do espancamento de Joana/Heloísa na praia, permitem reconhecer a identidade não estável de Paul Morais, pois este várias vezes expressa estar com dúvidas sobre o que realmente aconteceu e, em outras, expressa ter certeza dos acontecimentos: ““Eu me lembro de tudo, com muita lucidez. Deixei Joana viva, tenho certeza”” (FONSECA, 1995, p. 135).

A narrativa sofre outra interrupção da autobiografia de Morel ao escrever sobre um encontro amorosos que ele e Joana/Heloísa tiveram com Sônia, mesmo já tendo a família completa. A partir do capítulo 19, temos trechos do diário, depois uma conversa de Vilela com o editor Gomes e com Marta Cunha que se chamava de Elisa Gonçalves na autobiografia do narrador-personagem. Desse modo, mesmo que de uma maneira fragmentada, a narrativa permite a Vilela contatar todas as companheiras mencionadas por Morel em seu livro, exceto Joana/Heloísa, já morta.

Quando a narrativa se encaminha para o final, são intercalados trechos de encontros entre Vilela e Morel na cadeia, com fragmentos da autobiografia de Morel, nos quais menciona quando conhece Joana, uma conversa de Vilela com Carmem/Lilian e filmes da família Morel:

HELOÍSA: (segurando o microfone)

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

(Sorrindo para o espectador)

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

PAUL (off): Deixa de ser besta que esse discurso foi roubado e decorado.

Continue. [...] (FONSECA, 1995, p.151).

Os filmes da família Morel são inseridos na narrativa com o intuito de analisar se a relacionamento entre os componentes da família era saudável e, principalmente se Morel mantinha uma boa relação com Joana/Heloísa. Porém, nos filmes, diferente do diário de

Heloísa, eles pareciam manter uma boa relação. Além da subjetividade do diário, quando Vilela interroga as integrantes da família sobre a percepção que tinham acerca de Heloísa, as respostas também levam em consideração o sentimento individual e subjetivo de cada integrante em relação a Heloísa e também com relação a Morel. O fato de a investigação envolver um assassinato também deixa a todos receosos de que podem tanto se incriminar, quanto incriminar a Morel.

Para encerrar, temos Vilela voltando à cena do crime, memórias da infância de Morel sobre o pai e, enfim, uma alternativa de desfecho para a investigação: “Um ladrão é considerado um pouco mais perigoso do que um artista. Matos foi visitar Morel, contou para ele os últimos acontecimentos: a morte de Félix, a reabertura do inquérito, as perspectivas de liberdade imediata. ‘No entanto ele não parecia muito satisfeito’” (FONSECA, 1995, p. 165).

A impossibilidade de apresentar um único desfecho e uma única leitura reforçam também o fato de que a estrutura do romance de Fonseca tem o objetivo de questionar o leitor e a crítica do início ao fim. A fragmentação identitária dos personagens Morel e Vilela são reforçados ou inclusive intensificados pela forma como a narrativa é apresentada: com as rupturas, sejam elas dos planos narrativos, da falta de linearidade, das citações e alusões em língua materna e estrangeira, e pelo hibridismo textual. Assim como não temos a elucidação do caso, também não temos uma identidade fixa do homem pós-moderno, representada no texto, principalmente pelo personagem Morel.

Em seu artigo, Ribeiro (2001) também analisa a problemática do personagem-escritor e a questão da criação ficcional no romance **O caso Morel**, de Fonseca. A autora reforça que o romance dissolve a ilusão da realidade, aquela voltada à tradicionalidade e à totalidade, e introduz uma percepção do indivíduo, do relativismo e da questão da multiplicidade de pontos de vista. Constata-se, dessa forma, que a visão da autora de que o romance rompe com a tradição e com a visão da totalidade, através do caráter relativo e múltiplo do indivíduo, reforça a fragmentação e o caráter transgressor dos personagens Morel e Vilela.

Assim, a presença do personagem-escritor seria uma forma utilizada para questionar valores da sociedade que criou o romance, bem como questionar a especificidade desse gênero, além de retratar as inquietações do homem moderno em relação a si mesmo, como o esvaziamento da subjetividade e das relações humanas. A técnica utilizada por Rubem Fonseca, segundo Ribeiro (2001), é a da *mise-en-âbime*, de caráter especular, que retrata uma

obra em processo e em construção dentro do próprio romance, no caso específico, a autobiografia de Morel:

Pelo seu caráter reflexivo, a *mise-em-âbime* promove, por um lado, um “desnudamento” da estrutura da obra, o diálogo consigo mesma e a pluralidade de sentido, ultrapassando e renovando o próprio romance; por outro, irrompe como elemento que altera a ordem temporal, a sucessão cronológica dos eventos narrados e a desierarquização dos gêneros literários. É o que se evidencia no romance em foco onde impera um pluralismo de linguagens e de pontos de vista, como a linguagem do cinema, a paraliteratura (pornografia e narrativa policial), o discurso epistolar (cartas, bilhetes, convites), o discurso técnico-policial e científico (o laudo cadavérico de Heloísa/Joana), além da profusão de citações normalmente relacionadas com o problema do gênero romanesco e com o da criação ficcional (RIBEIRO, 2001, p. 105).

Ribeiro (2001) também reforça a questão da fusão das várias vozes no texto, e sinaliza a ruptura com o romance policial tradicional, aquele que não deixa dúvidas quanto à resolução do crime. Assim, além da ruptura com a tradição de literatura policial, o romance também apresenta uma pluralidade de linguagens e técnicas que expressam a condição do homem contemporâneo e modifica o diálogo da tradição dos textos.

Para finalizar, é possível afirmar que o romance **O caso Morel**, de Fonseca desconstrói, reconstrói e depois rompe com a própria estrutura do texto. Nessa concepção, percebe-se que a ficção pós-moderna tem o objetivo de problematizar a referência, resultando em uma fragilização de sentidos que resultam na fragmentação da poética e na fragmentação identitária.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do presente trabalho, propusemo-nos a apresentar uma análise do romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca, cientes de que não é possível esgotar as possibilidades de interpretação apresentadas por esta narrativa fragmentada. Por isso, a escolha em analisar elementos de identidade representados pelos protagonistas envolveu uma análise dos narradores, dos laços sociais, do espaço e do tempo e, por último, da referência e da estrutura do romance. Todos esses elementos e a pesquisa de teóricos contribuíram para reforçar que a fragmentação identitária no romance é considerada uma característica do texto pós-moderno, mesmo que nem todos os teóricos concordem com a ruptura da era moderna.

Após a análise realizada e tendo em vista a leitura de uma grande parte da herança crítica de romances e contos de Rubem Fonseca, pode-se dizer que o autor é um escritor pós-moderno, pois, em grande parte das suas obras, abarca novas formas de representações artísticas que são incorporadas na narrativa. Uma das características mais usuais em suas obras diz respeito às reflexões acerca do campo literário, envolvendo arte, leitor, autor, as possibilidades de múltiplas leituras e a apreciação de suas obras tanto pelo leitor comum como pelo leitor crítico.

Dessa forma, ao analisar os elementos de identidade no romance **O caso Morel**, foi possível perceber que o texto literário apresenta características do pós-modernismo, pois sua narrativa é baseada na fragmentação, no hibridismo de gênero, na paródia, na marginalidade dos personagens, entre outras características apresentadas no decorrer da análise. Todas essas características do texto literário são recorrentes no romance, principalmente, por desconstruir, reconstruir e romper com concepções tradicionais e totalizantes da tradição literária.

A multiplicidade de leituras é possível justamente pelos questionamentos contínuos instaurados pelo texto através de dois planos narrativos que acabam se imbricando e formando um romance policial diferente do que estava acostumado o leitor. A ruptura com aquilo que era reconhecido pelo leitor como romance policial começa com a construção identitária quando não existe um vilão e um mocinho, e tampouco, um investigador com postura e valores tradicionais.

Nesse sentido, a narrativa da problematização do si retratada, principalmente, pelos protagonistas através de sua fragmentação e provisoriade identitárias questiona, mas não destrói, estruturas consagradas pela literatura e pelo romance. Essa fragmentação das narrativas do si é feita através de uma falta de profundidade e de achatamento (JAMESON,

1997), que refletem no esmaecimento dos afetos dos personagens Morel e Vilela e de suas relações amorosas afetivas dentro do romance. Além disso, demonstram-se incapazes de processar e organizar os nexos e as orientações do espaço urbano, estabelecendo uma relação superficial com o espaço e também com as relações pessoais e sociais.

As considerações de Lyotard (2009), mesmo que não façam referência ao texto literário, são essenciais para entender a crise de narrativas de legitimação do si, provocada pela transformação do conceito de verdade que, na sociedade pós-moderna, não pode ser mais separado do conceito de poder. Assim, os jogos de linguagem, antes associados à legitimação da pesquisa e da verdade, passam por uma crise que, aos poucos, vai construindo uma massa composta de movimentos aleatórios responsáveis por dissolver a questão do vínculo social. Assim, o protagonista Morel retrata uma narrativa de identidade com a falta de estabilidade e valores, resultando na dissolução de vínculos sociais.

As considerações de Linda Hutcheon (1991), classificando a literatura pós-moderna como paradoxal e contraditória, defendem que esta nova forma não está necessariamente ligada a uma ruptura com o período moderno, mas que o texto literário traz novas perspectivas culturais. Por isso, a autora acredita que o questionamento central do pós-modernismo está em contestar e contradizer estruturas antes totalitárias e originais na tradição literária que, agora, tornaram-se paradoxais e retratam como o indivíduo e as identidades tornaram-se provisórias.

Nesse sentido, os discursos da narrativa têm como principal objetivo contestar as verdades tanto da realidade (historiográficas) como da ficção (literárias), instaurando novos sentidos a estruturas já consagradas pela literatura. O recurso intertextual utilizado pela pesquisadora, denominando uma nova classificação de paródia, traz para a narrativa a possibilidade de retomar elementos do passado para o presente através do recurso pluralizante que tem a linguagem.

Nessa mesma perspectiva, Sérgio Rouanet (1987) analisa se, de fato, estamos vivenciando uma fase pós-moderna ao argumentar que existe uma consciência de ruptura com o moderno, mas essa ruptura não é de fato real. Ademais, a questão da identidade sempre foi vista como ruptura, se comparada com períodos anteriores. Em sua análise, o teórico defende que setores econômicos e políticos não foram incluídos no estudo sobre o pós-moderno. Para o autor, a modernidade precisa resolver suas pendências para depois partir para outro período e, portanto, na perspectiva de Rouanet (1987), estamos vivendo um período neomoderno. A questão dos usos da tecnologia é percebida pelo autor como pertencente à era moderna, bem

como também as transformações decorrentes da indústria cultural, da publicidade, da erotização da mercadoria, tornando o indivíduo um conformista. Outra consideração importante do autor é que a crise da modernidade já havia retratado a questão da fragmentação do homem e também da razão.

Rouanet (1987) defende, assim, uma continuidade do período moderno, marcando o indivíduo como um homem niilista, vazio e estéril de valores regidos pela razão e pela moral, o que reflete nas práticas de poder que passaram a ser governadas pelo saber. Assim, a modernidade já percebia o valor transitório das coisas, inclusive da identidade. Todas as considerações e reflexões sobre o pós-moderno foram levadas em consideração para analisar o texto de Rubem Fonseca, mesmo que nem todos os estudos sobre essa corrente sejam convergentes. Acredita-se que, para a pesquisa, a questão da divergência também seja levada em consideração a fim de promover uma discussão mais aprofundada sobre a pós-modernidade e também sobre a modernidade.

Foi com esse intuito que algumas considerações de Bauman (2005), no livro **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi, foram incluídas neste estudo. Isso porque, na visão do autor, a internet possibilitou as conexões entre as pessoas, ao mesmo tempo em que essas conexões são desfeitas com imensa facilidade. Assim, esses relacionamentos e construções identitárias são resultado do líquido mundo moderno, no qual a tecnologia tornou as identidades frágeis e transitórias.

Já Hall (2006) apresenta toda uma análise de diferentes concepções de identidades: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e depois do sujeito pós-moderno. Para o autor, a identidade pós-moderna é resultado da unificação das culturas, que transformou o sujeito pós-moderno em fragmentado, contraditório, ambíguo e sem uma identidade fixa. Nesse sentido, tantos os estudos de Bauman (2005) quanto os de Hall (2006) foram necessários para caracterizar os protagonistas do romance.

Diante da análise apresentada nesta pesquisa, percebeu-se que os dois planos narrativos intercalados pelos narradores autodiegético e homodiegético constroem as identidades dos protagonistas Morel e Vilela de forma fragmentária. Mesmo que a voz narrativa autodiegética caracterize Morel com uma perda da ordem de forma mais intensiva, prevalecendo o caos na esfera privada e social, o narrador homodiegético, em paralelo, retrata a construção fragmentária da identidade de Vilela de forma mais gradativa, pois no início o personagem aparenta seguir uma vida com mais civilidade e reflexão. As similitudes entre as personalidades dos protagonistas, nos dois planos narrativos, começam a ser exploradas

quando percebido por outros personagens a semelhança da escrita de ambos, além de compartilharem também casamentos fracassados, amantes e repúdio à pobreza. Com tantas identificações e sentimentos em comum – ambos os personagens sentem suas vidas marcadas pelo cansaço e pelo vazio existencial – o fim dos protagonistas, embora não exposto pela voz narrativa, também será o mesmo.

Na análise dos laços sociais, constatou-se que as relações amorosas e familiares de Morel, evidenciadas pela narrativa, são transitórias, pois o protagonista não consegue estabelecer relações fixas e estáveis, muito pelo contrário, seus relacionamentos com as mulheres, pais e irmão, são marcados pela provisoriedade e indeterminação. Ademais, a narrativa apresenta uma possibilidade de elos afetivos quando é feito um experimento por Morel de uma nova formação familiar constituída por várias mulheres. O experimento, porém, muito distinto do modelo tradicional de família, parece não fortalecer os vínculos afetivos de do artista com as companheiras. Assim sendo, a fragmentação dos laços sociais estabelecidos por Morel principalmente com as mulheres ressalta a superficialidade dos vínculos afetivos e sociais estabelecidos pelo artista, evidenciando o vazio existencial que acomete Morel e desestabilizam a construção do si.

Na análise dos espaços percorridos pelo protagonista Morel, observou-se que a organização espacial construída pelo protagonista quando era casado é muito distinta daquela adotada por ele após a separação, em que passa a predominar uma nova ordem e um novo projeto identitário. Percebe-se que o artista não consegue estabelecer espaços fixos e fique perambulando pelas coordenadas sem um norte e sem uma ordem semiótica estabilizada. Dessa forma, as mudanças inesperadas de espaço representam a falta de fixidez e uma necessidade contínua de troca de lugares que reflete na descontinuidade de suas relações sociais e amorosas e na fragmentação do si. Além disso, o personagem Vilela também foge de certos confrontos, como acontece com a recusa de ir para o apartamento novo e pelo fato de sentir-se livre quando está dirigindo seu carro, retratando a fuga de espaços que representam certa estabilidade. Do mesmo modo, quando Vilela caracteriza o espaço do apartamento como “vazio”, esse sentimento é reflexo da sua vida naquele momento, e aponta para a fragmentação identitária do personagem.

Em relação à análise do tempo, verificou-se que Morel escreve o que considera importante na sua autobiografia, no entanto, não apresenta os acontecimentos de forma linear, suas pontuações são vagas e sem referências a anos ou datas. Assim, quando a autobiografia apresenta falta de cronologia, entende-se que Morel demonstra uma incapacidade de se situar

no tempo e também em espaços fixos que reforçam a fragmentação da identidade do protagonista. Além disso, a escrita revela que Morel não reflete sobre o seu passado e não demonstra nenhuma projeção futura em relação a sua vida, ressaltando que o artista vive um presente contínuo, fragmentando o tempo para viver a euforia do hoje. Ademais, o encadeamento de duas histórias – a de Morel e de Vilela – também é apresentado para o leitor de forma não linear, corroborando a intensificação da descontinuidade da ideia de tempo, reforçando o caráter fragmentários dos protagonistas do romance.

Na análise da forma e da estrutura do romance, constatou-se que a construção do texto, com rupturas entre os planos narrativos, apresentando a falta de linearidade, o hibridismo genérico, inserindo citações e alusões em língua materna e estrangeira, reforça a fragmentação da voz narrativa, dos laços sociais, do espaço e do tempo – intensificando a fragmentação identitária no romance. Essa construção do romance contribui para instigar o leitor e a crítica do início ao fim, pois até o desfecho do texto literário é deixado em aberto pela narrativa. Assim como não é apresentada a elucidação do crime, também não temos uma identidade fixa do homem da pós-modernidade, representado, principalmente, pelo personagem Morel, no primeiro plano narrativo e, no segundo plano narrativo, por Vilela. Portanto, pode-se afirmar que o romance **O caso Morel**, de Rubem Fonseca desconstrói, reconstrói e depois rompe com a própria estrutura do texto, expondo que a ficção pós-moderna objetiva problematizar a referência, resultando na fragilização de sentidos, na fragmentação da poética e na fragmentação identitária.

Para finalizar, é importante mencionar que a escrita sempre foi acometida com as influências externas em nível de sociedade, economia e cultura. Portanto, essas novas representações estéticas ligadas à literatura e à identidade tentam retratar o ser humano sob a perspectiva da contradição e de paradoxos. Por isso, o romance **O Caso Morel**, de Rubem Fonseca, pode apresentar mais perguntas do que respostas, tanto dos protagonistas, que têm identidades provisórias, quanto para o leitor, que não consegue estabelecer elos duradouros, pois estes estão sendo constantemente questionados pela narrativa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: ADORNO, Theodor. Notas da literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CORONEL, Luciana Paiva. Literatura em combate: a ficção de Rubem Fonseca nos anos 70. **Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas**, Porto Alegre, vol. 1, n. 1, p. 1-11, jul/dez, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4846/2765>. Acesso em: 05 jan. 2022.
- COUTINHO, Eduardo. Revisitando o pós-moderno. *In: GUINSBURG, Jaime; BARBOSA, Ana Mae (Org.). O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.159-172.
- ECO, Umberto. **Pós-Escrito ao Nome da Rosa**. 4.ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. *In: FIGUEIREDO, Vera Follain de. Literatura e Sociedade*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 88-94.
- FONSECA, Rubem. **A coleira do cão**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, Rubem. **A Grande Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FONSECA, Rubem. **Agosto**. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. 24. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. Romance Negro. *In*: FONSECA, Rubem. **64 contos/ Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Revista Unimi**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em:

<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 03 ago. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KOETHE, Flávio Rene. Arte e trivialidade. *In*: KOETHE, Flávio Rene. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. **La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo**. Trad. Joan Vinyoli e Michèle Pendants. Barcelona: Editorial Anagrama: 1986.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MEDEIROS, Leonardo Barros. Contaminações intermediárias e sobrevivência da personagem em Rubem Fonseca. **Revista de Estudos Literários**, v. 8, n. 1, p. 353-378, 2019. DOI:

https://doi.org/10.14195/2183-847X_8_14. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_14. Acesso em: 03 ago. 2022.

ORTIZ, Renato. Lo actual y la modernidad. **Nueva Sociedad**, Caracas, v. 1, n. 116, p. 94-101, 1991. Disponível em: https://static.nuso.org/media/articles/downloads/2055_1.pdf. Acesso em: 03 ago. 2022.

PEREIRA, Dulce Mary Godinho. **O caso Rubem Fonseca: uma análise do “mal-estar” na escritura**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2008. Disponível em:

<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2851>. Acesso em: 03 ago. 2022.

PEREIRA, Maria Antonieta. **No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

POE, Edgar Allan. Assassinatos na rua Morgue. *In*: POE, Edgar Allan. **Assassinatos na rua Morgue**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2013.

REIMÃO, Vera Lúcia. **O que é romance policial**. 2 ed. São Paulo: editora Brasiliense, 1983.

REIS, Murilo Eduardo dos. **Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade

Estadual Paulista, Araraquara, 2018. Disponível em:
<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154065?show=full>. Acesso em: 03 ago. 2022.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? *In*: **Lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Joana Darc. **O Caso Morel**: um caso de investigação literária. *Signótica*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 101–116, 2009. DOI: 10.5216/sig.v13i1.7294. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7294>. Acesso em: 03 ago. 2022.

ROSENFELT, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *IN*: **Texto e Contexto**. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. *IN*: **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RUBEM FONSECA. Ebiografia, 2020. Disponível em:
https://www.ebiografia.com/rubem_fonseca/. Acesso em: 03 de ago. 2022.

RUBEM FONSECA. Português, 2020. Disponível em:
<https://www.portugues.com.br/literatura/rubem-fonseca.html>. Acesso em 03 de jan. 2021.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHØLLHAMMER, Erik. **Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo**. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 1, n. 29, p. 27–53, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9116>. Acesso em: 03 ago. 2022.

SCHØLLHAMMER, Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.