

O mundo acabou: *O caso Morel* e alguns aspectos da ficção policial de Rubem Fonseca

MATEUS PINHEIRO BALDI

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: O presente ensaio visa investigar aspectos da trajetória da literatura policial de Rubem Fonseca partindo de seu primeiro romance, *O caso Morel* (1973). Baseados nas propostas de Jacques Rancière e Tzvetan Todorov acerca da literatura policial, estabelecemos uma conexão com o trabalho de Fonseca e analisamos *O caso Morel* identificando elementos-chave, como uma virada na obra de Fonseca marcada pelo aumento da violência e a presença da cidade e do sexo.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, *O caso Morel*, literatura policial, cidade

Abstract: The present essay aims to investigate aspects of Rubem Fonseca's detective fiction trajectory starting from his first novel, *O caso Morel* (1973). Based on the propositions of Jacques Rancière and Tzvetan Todorov regarding detective fiction, we establish a connection in Fonseca's work and analyze *O caso Morel* by identifying key elements, such as a turning point in Fonseca's oeuvre marked by an increase in violence and the presence of the city and sex.

Keywords: Rubem Fonseca, *O caso Morel*, detective fiction, city

Se falamos em uma literatura policial, é preciso ir às origens para compreender de que tipo de forma, ou operação literária, estamos falando quando falamos de literatura policial. Quando mencionamos Edgar Allan Poe como seu criador, é porque de certa forma seus três contos publicados entre 1841 e 1845 instituíram as bases do jogo. O escritor brasileiro Alberto Mussa, autor do *Compêndio Mítico da Cidade do Rio de Janeiro*, um ciclo de cinco romances policiais passados na Cidade

Maravilhosa, um em cada século, elenca uma tipologia das narrativas policiais a partir de Poe, ou uma teoria da narrativa policial, em seu posfácio a *Os assassinatos na rua Morgue*:

- 1) o pensamento analítico é o meio mais adequado para a solução de um enigma [Os assassinatos na rua Morgue];
- 2) a verdade sempre está nos pormenores [O mistério de Marie Roget];
- 3) a aparente insolubilidade de um enigma decorre da limitação de perspectiva de quem investiga ou analisa [A carta roubada] (223–24; colchetes nossos)

Em linhas gerais, esses são os três eixos do centro de gravidade de toda a narrativa policial que se espalhou até os nossos dias, mas notadamente, para o assunto deste texto, a do século XX.

No ensaio “As aventuras da causalidade”, publicado em *As margens da ficção*, Jacques Rancière desenvolve uma hipótese sobre a linha do tempo da narrativa policial. Partindo dos contos de Poe, o filósofo francês nos diz que o sentido da primeira narrativa policial não é a resposta à preocupação com a criminalidade e o perigo da cidade e das ruas modernas, mas sim o estabelecimento de “um modelo de racionalidade da ficção oposto à dissolução realista ou psicológica das intrigas romanescas” (75). Trazendo o famoso prólogo de Jorge Luís Borges para *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, Rancière aponta que Borges “põe em evidência a tradição artificialista que sai de *Os assassinatos na rua Morgue*”, ou seja, os acontecimentos incríveis e os detetives gênios extralúcidos são uma máquina de guerra em oposição ao realismo e “personagens comuns, tempo repetitivo, acontecimentos insignificantes” (84–85).

A elucidação do crime nas narrativas de Poe, portanto, está investida numa racionalidade própria, radicalmente distante “de todas as formas de encadeamento causal das ações humanas que lhe são comparáveis” (77). Isso quer dizer que a detecção por parte de Dupin acaba por implicar a história em um tipo de jogo em que a relação dos rastros com seu autor se inscreve num encadeamento total de causas e efeitos. Isto é, o criminoso espalha pistas de tal modo, elas estão conectadas tão perfeitamente, que a racionalidade “excede os poderes normais da

dedução pela percepção de uma ligação espiritual entre todos os fenômenos” (82). Assim, Rancière pontua que

num tempo em que os sapatos e as cigarrilhas começam a ser produzidos em série e vendidos em massa, já é bem extraordinário esperar que sirvam para identificar um assassino. É ainda menos de se esperar que forneçam o que a razão ficcional comum requer: a explicação do encadeamento de causas e efeitos que resultou em que esse indivíduo particular cometesse nesse lugar esse crime específico, com ou sem cigarrilhas. (88)

Após uma longa explanação sobre as formas da narrativa policial, Rancière encerra o texto com o que nos parece central para compreender o que Rubem Fonseca faria em sua ficção: ao trazer à tona a literatura de Dashiell Hammett, o pai do policial *noir* junto com Raymond Chandler, Rancière anota que todo o refinamento de intriga causal está ausente quando Hammett

enfileira uma cascata de assassinatos em *Seara Vermelha*. A causa do crime é o próprio crime. É a existência de um meio criminoso cuja atividade normal é o acerto de contas à mão armada, instalado no centro da vida social pela cumplicidade dos homens de dinheiro e de poder. E é esse meio, onde criminosos, vítimas e policiais chafurdam do mesmo jeito que se torna o tema do romance policial. (91)

A revolução estabelecida pelo romance *noir* nos anos 30 e 40 carrega consigo a exclusão dos jogos de salão orquestrados por Agatha Christie e seus semelhantes. De uma tacada só, a cidade em ebulição retorna ao centro do palco, oferecendo o cenário e as circunstâncias perfeitas para que (1) o detetive seja posto em perigo real e (2) os acontecimentos adquiram uma verossimilhança outra, mais arriscada, em que a violência emerge como signo definidor e inescapável.

Segundo Tzvetan Todorov (76–77), o romance *noir* era alheio a toda ênfase nos procedimentos literários e, de saída, seus métodos narrativos descartavam os do “romance de enigma”, que consistiam em “uma arquitetura geométrica”. Para ele, este tipo de narrativa policial continha em seu bojo duas histórias—a do crime,

que termina antes do início da investigação, e a da investigação, na qual as personagens não agem, mas descobrem. Com o surgimento do *noir*, sob a pena da dupla Dashiell Hammett e Raymond Chandler, aponta Todorov, há uma fusão que suprime a primeira história e dá vida à segunda—a narrativa acaba por coincidir com a ação—e não há mistério como no romance de enigma.

É a essa tradição que Rubem Fonseca vai se filiar. Desde a publicação de *Os prisioneiros*, em 1963, seus livros estão recheados de criaturas à margem navegando nos limites da lei, e a filiação a Raymond Chandler se explicita em dois momentos: o final de “Dia dos namorados” em *Feliz ano novo*, evocando a mulher loira, retoma a Platinada das últimas linhas de *O sono eterno*; e o final de “Mandrake”, de *O cobrador*, cita nominalmente este primeiro romance de Chandler mais outros dois: *Adeus, minha adorada* e *O longo adeus*.

Seu primeiro conto que podemos considerar explicitamente policial é o que dá título ao segundo livro, *A coleira do cão*, publicado em 1965. Nele conhecemos a figura do delegado Vilela, que gosta de ler Drummond e de escrever, e que já havia sido advogado. Quando o reencontrarmos no romance *O caso Morel*, de 1973, os temas que rondaram o conto também se farão presentes—destacamos a violência como elemento incontornável da sociedade e a literatura como possível salvação em um mundo perdido. Para além do jogo com a literatura policial, é claro.

A trama, à primeira vista, é simples: Paul Morel, artista de vanguarda, está preso, não sabemos por quê. Ele pede ao ex-delegado Vilela, agora escritor, que lhe ajude a escrever.

De saída, o livro se ancora em *A invenção de Morel*, do argentino Bioy Casares, romance seminal em que um condenado venezuelano vai parar numa ilha cujos habitantes são, no mínimo, estranhos. Há ali também uma sobreposição de narrativas, e o que podemos considerar uma investigação sobre a persistência das imagens. Chamamos atenção, contudo, para o tratamento que Bioy Casares dá ao elemento fantástico, simbolizado pela invenção do título, uma máquina capaz de reter as pessoas e projetá-las. Em certo nível, pelo tom e pelo estatuto adquirido, é similar ao que faz Rubem Fonseca com a violência em *O caso Morel*.

Há aqui, desde o princípio, um jogo de espelhos—e de duplos—entre Morel e Vilela, que termina por desaguar em um final absolutamente ambíguo, cuja solução mantém o enigma ativo e circulante. Assim como no livro de Bioy Casares, não há uma resolução propriamente dita. O que aconteceu *de fato* permanece como mistério.

Conforme a narrativa avança, descobrimos que Morel se chama Paulo Morais, e que vivia em uma espécie de comunidade pseudohippie à la Charles Manson com algumas mulheres com quem se relacionava; uma delas foi morta brutalmente na praia da Barra, e é por isso que ele está preso. O que faz Rubem Fonseca ao longo da narrativa, portanto, é fusionar esses dois elementos de modo que ao final não saibamos mais quem é o autor do texto, deixando para o leitor a tarefa de juntar os cacos e tentar montar um painel onde a narrativa do crime diegético importa menos que a narrativa do crime *textual* imposto pela figura do autor. Porque é outra a investigação que devemos levar a cabo aqui, e uma cuja pista principal—o texto—se dá na fatura do romance.

A certa altura, Fonseca desfia cinco páginas de nota de rodapé com o laudo pericial e cadavérico de Heloísa Wiedecker, que até então conhecíamos por Joana, e que se exige do leitor que seja lido com atenção. À primeira vista, considera-se o tratamento de choque operado pelo autor, isto é, por meio da descrição objetivíssima e diretíssima de um cadáver, à semelhança do que já havia sido feito no conto “225 gramas”, de *Os prisioneiros*, chama-se atenção para a violência e os horrores do que hoje denominamos feminicídio. É o mesmo procedimento escolhido para as inúmeras cenas de violência em sua obra, notadamente “Feliz ano novo”, talvez o conto paradigmático nesse sentido. O que salta aos olhos, porém, ao fim do romance, é o fato de Fonseca ter escolhido colocar no laudo, em letras miúdas, um caminho para a resolução do crime. Após Vilela interrogar Creuza, moradora de um barraco na praia, ela diz que encontrou o corpo e que os urubus o estavam rodeando. Mas no laudo cadavérico, Vilela se dá conta mais tarde, não havia descrições de bicadas; o corpo estava podre.

O rodapé importa, diz a literatura policial desde sempre, e os postulados evocados por Alberto Mussa são prova disso, mas o que *O caso Morel* evidencia por meio de sua lógica é a importância do texto, da escritura, como elemento indispensável ao jogo com o leitor; pouco importa, no final das contas, se Joana foi morta por Paul Morel, ou melhor, se Heloísa Wiedecker foi morta por Paulo Morais. O interesse que vale a pena perseguir está na dobradiça—do tempo, do texto—que macula o leitor e o torna inquieto, desejoso de investigar.

Se lembrarmos o dístico que percorre o livro, “nada temos a temer, exceto as palavras”, a imagem fica um pouco mais nítida. São as palavras que importam porque organizam o mundo e, consequentemente, o referencial do autor e de seus personagens. Em vez de um romance em que é instituído uma espécie de vale tudo

metalinguístico, ou que a ambiguidade trai tudo a todo momento, Rubem Fonseca fecha as margens e, dentro desse campo delimitado, expande o máximo possível o fazer literário.

Recuperando uma fala de Mandrake no conto “Dia dos namorados”, de *Feliz ano novo*, publicado em 1975, parece que importa mais fazer os gestos necessários. Ou seja, de nada vale alguém se chamar Paulo Mendes, que é nome de Papa, se pode ser Mandrake, alguém que não reza, fala pouco e faz os gestos necessários. O que essa lógica traz à tona é a própria maneira de conduzir a trama tornada célebre pelo Sam Spade de Dashiell Hammett e o Philip Marlowe de Raymond Chandler. Numa sociedade em que todos são criminosos em potencial, como diz Matos a Vilela no final de *O caso Morel*, o importante é se salvaguardar. E a salvaguarda, muitas vezes, vem pelo texto. Não só aqui, mas em diversos outros livros de sua vasta produção

Em planos gerais, é preciso ler essa produção tendo-se em vista a seguinte operação metalinguística: a realidade literária pega os traços mais agudos de uma hiper-realidade—algo que James Ellroy elevará ao perturbador no final do século—tanto quanto faz crer que o que está nas páginas é o que está do lado de fora. Lado de fora este cujo remédio é a literatura, que carrega em seu interior o signo de uma salvação que não virá pela transcendência, mas sim pelo texto, ele próprio transcendental.

Como nos diz Vera Follain de Figueiredo,

[em *O caso Morel*] a autoria se desdobrava nas figuras do criminoso e do escritor—e ambas remetiam para a figura do “autor empírico”, que não precede o texto, não lhe é exterior, mas é fabricado por ele. Através do par Morel/Vilela, punha-se em fábula a posição fronteira atribuída ao escritor, que lhe permitiria ocupar diferentes lugares sem se fixar em nenhum deles, deslizar, em sua ficção, através das diferentes divisões sociais. (156)

Nesse sentido, por meio de uma crítica social contundente, sem otimismo, podemos afirmar que em *O caso Morel* começa a se iniciar uma virada na produção fonsequiana, sem resquícios de alguma esperança e enfim adentrando a violência cada vez mais brutal.

Não é por acaso que o pai de Morel, à beira da morte no hospital, diz que “o mundo acabou”. E continua: “Acabou pra você também ... Antes de Veneza afundar, a petroquímica fez as estátuas explodirem podres” (35). É uma prefiguração do monólogo do personagem escritor de “Intestino grosso”, em que essa trama se aprofundará, quando diz que

até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim. (*Feliz ano novo* 157)

Não podemos desconsiderar também o sexo como elemento do esquema policial montado por Rubem Fonseca e partir de *O caso Morel*. Se já estava presente em outros contos, aqui ganha a linha de frente na crítica contra o tecnicismo. A linguagem que formulava “O quarto selo (fragmento)” em *Lúcia McCartney*, com suas bugigangas, agora é a chave do parafernalismo. Diz o personagem Magalhães:

“‘Parafernalismo consiste no uso de instrumentos orgasmo-inducentes. Este vibrador’, Magalhães mostrou um objeto de cerca de quinze centímetros de comprimento e cinco de largura, ‘é alimentado por pilhas de mercúrio. Quando ligado, a sua cabeça (glande) gira com uma velocidade maior que a de uma broca de dentista. Não há zona erógena feminina que resista à sua sofisticada tecnologia. Ele tem cabeças trocáveis, em quatro formatos diferentes. A cabeça Clássica, essa que você está vendo; a Flute, a Glossiana e a Paixão Roxa—é claro que são apenas denominações comerciais do produto.’” (*O caso Morel* 90)

O auge do parafernismo, poderíamos dizer, é o conto “O campeonato”, de *Feliz ano novo*, em que dois competidores se reúnem no hotel Aldebaran para, nas palavras de Palor, “o último poético circo da alegria de foder” (110), ou seja, o campeonato de conjunção carnal. É por meio de elaboradas descrições técnicas dos recursos utilizados por ambos que o narrador nos enreda. Como insetos atraídos pela luz, orbitamos esse estranho mundo em que o orgasmo foi censurado e qualquer semelhança com o Brasil não é mera coincidência.

Portanto, o que nos diz o pai de Morel, sobre o fim do mundo, cada vez mais dominado por uma tecnologia feroz, encontra eco no que Vilela fala a Matos, ao final do livro:

“A cidade é um mercado com amplas possibilidades para todos, igualmente ... você prende os criminosos que pode e finge acreditar que na prisão eles serão reabilitados e a sociedade, defendida. Mas você sabe que na verdade os criminosos são degradados e corrompidos na prisão e a sociedade não precisa ser defendida, mas sim destruída.” (208)

É coerente que a cidade seja evocada junto à destruição da sociedade. Em Rubem Fonseca, nos diz Vera Follain de Figueiredo, o espaço urbano “não só é atravessado por vias de circulação, mas está por inteiro em circulação, em circuitos, em idas e voltas, em transportes” (152). Se olharmos com atenção o segundo romance policial do autor, *A grande arte*, publicado dez anos após *O caso Morel*, ela se anuncia como elemento definidor logo nas primeiras páginas. Após um prólogo em que delineia o assassino que grifa um P em suas vítimas com uma faca, somos arremessados por Mandrake ao Centro do Rio de Janeiro.

Diz ele:

As casas estavam sendo demolidas para dar espaço a um outro lugar chamado Cidade Nova. Eram casas de um pavimento, com portas e janelas de persianas de madeira pintadas de azul, abrindo diretamente na calçada. Ainda estava intacto um lado inteiro da rua, a última que restava da velha zona do meretrício. Ouvia-se o barulho das máquinas derrubando as paredes ainda de pé. O fino pó ocre dos tijolos destruídos pairava no ar quente. Não seriam

mais vistas prostitutas nas janelas brincando com os clientes que passavam. (13)

Faz sentido, então, que um livro hospedado em Dashiell Hammett, para usarmos uma noção cara a Silviano Santiago, comece assim, evocando a cidade. Como escrevemos em outra oportunidade,

No grande painel da literatura policial do século 20, mestre e discípulo se retroalimentam sob a chave da insensatez da realidade que corta de todos os lados, com artefatos medievais, videocassetes e toda sorte de interpenetrações, deixando claro que, numa sociedade urbana e capitalista do século 20, não há grandes diferenças entre a São Francisco dos anos 1920 e o Brasil, mais especificamente o Rio de Janeiro, nos anos 1980. (Baldi 61)

Sobre *A grande arte*, o jornalista Sérgio Augusto vai dizer no posfácio à edição mais recente que há um jogo com *O falcão maltês*, de Hammett: lá, nos anos 1930, um falcão é o motivo da caçada humana; aqui, uma fita de vídeo. Daí o senso de humor em

o videocassete, ao final de *A grande arte*, só conter chuveiros—em Hammett o falcão era falso—, na última página haver o retorno de Bebel—em Hammett quem volta e encerra o livro é Iva, amante de Spade, esposa de seu sócio morto—e a autoria dos assassinatos, uma trama rocambolesca, ser atribuída *mezzo* em tom de piada, *mezzo* não, ao advogado-detetive por seu melhor amigo. (Baldi 60–61)

Retomando o romance de 1973, o mundo perdido do pai de Morel é apenas ressurgido numa encarnação hipertrofiada. Como poucos, Rubem Fonseca soube abrir as pontas de sua obra deixando-a como num labirinto recheado de saídas falsas. O mundo acabou, parece nos dizer, mas ainda resta o texto. E é nele que povoam esses homens dispostos a fazer algum tipo de bem mesmo que tudo dê mostras de não precisar, não necessitar, posto que é uma perda de tempo. E é nesse

mundo que também esses homens falham, assim como falhava Sam Spade e assim como falhava Philip Marlowe.

Vilela, que já havia quase matado um homem durante uma armadilha para conseguir uma confissão em *A coleira do cão*, se identifica 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.” (*O caso Morel* 161)

É esse desejo que afinal, Rubem Fonseca sinaliza, atravessa as margens e gera uma fusão. Ao não sabermos quem é quem, ficamos apenas com o espelho, e é ele que nos informa por último do duplo. A imagem dos habitantes da ilha, em *A invenção de Morel*, trai ou não, no fim das contas, suas origens? Vilela ser ou não ser Morel, Morel ser ou não ser Vilela, nenhum dos dois ser ou não ser Morais—o que isso revela a quem lê? Que tipo de baque permanece após o ruído incessante da cópia que se assume e não se assume como tal? O que isso nos diz da cidade, dos homens, da violência contra as mulheres?

Vemos a grade de ferro e sabemos que não é aquela, diz alguém ao final de *O caso Morel*.

Mas é alguma.

Estamos presos, nos diz Rubem Fonseca. No texto e pelo texto.

E essa é toda a liberdade.

O resto é jogo de salão.

Obras citadas

Baldi, Mateus. “A enorme parábola contínua: A insensatez da realidade em Dashiell Hammett e Rubem Fonseca.” *Magma*, vol. 1, no. 20, 2024, pp. 50–62.

- Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. “Cotidiano e anonimato nas cidades: A enunciação peregrina de Rubem Fonseca.” *Scripta*, vol. 20, no. 39, 2016, pp. 148–61.
- Fonseca, Rubem. *O caso Morel*. 1973. Agir, 2010.
- . *A coleira do cão*. 1965. Agir, 2010.
- . *Feliz ano novo*. 1975. Nova Fronteira, 2015.
- . *A grande arte*. 1983. Nova Fronteira, 2010.
- Mussa, Alberto. Eu, leitor de Poe. *Os assassinatos na rua Morgue e outros contos*. Antofágica, 2021, pp.215-225.
- Rancière, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução de Fernando Scheibe, Editora 34, 2021.
- Todorov, Tzvetan. “Tipologia do romance policial.” *Poética da prosa*, Unesp, 2018, pp. 73-87. Tradução de Valéria Pereira da Silva.

