

n. 6, 2016

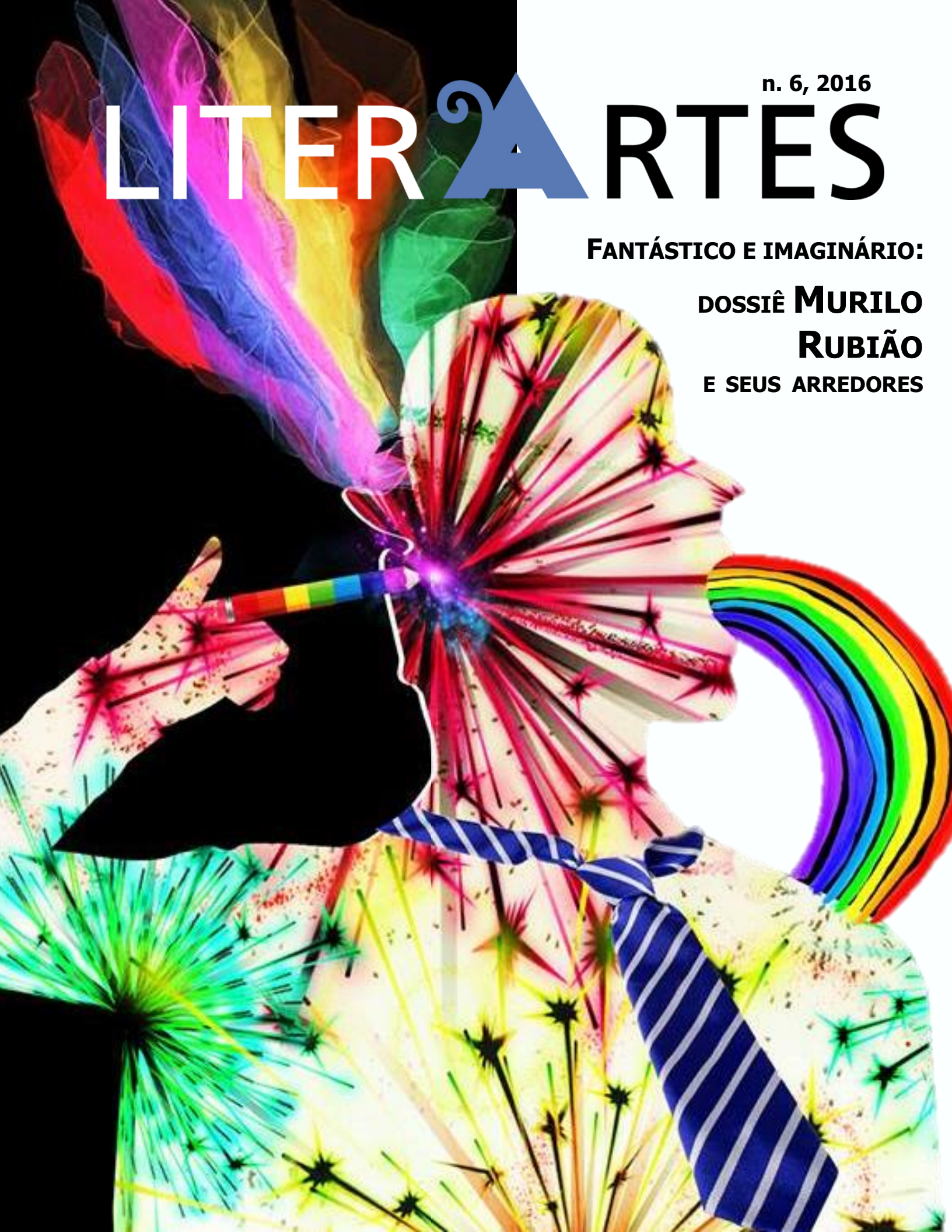
LITERARTES

FANTÁSTICO E IMAGINÁRIO:

DOSSIÊ **MURILO**

RUBIÃO

E SEUS ARREDORES



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

MARIA ZILDA DA CUNHA, Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Editores da Sexta Edição

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace, FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Maria Auxiliadora Fontana Baseio, Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace, FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Científica

Diógenes Buenos Aires, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Eliane Debus, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

José Jorge Letria, Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

Nelly Novaes Coelho, Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Sérgio Paulo Guimarães Sousa, Universidade do Minho, Portugal

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, Universidade Paulista, Brasil
Maria Cristina Xavier de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Leocádia Pinheiro Custódio, Universidade de São Paulo, Brasil
Regina Célia Ruiz, Universidade de São Paulo, Brasil
Renata Paltrinieri Hograefe, Universidade de São Paulo, Brasil
Ricardo Ramos Filho, Universidade de São Paulo, Brasil
Rogério Bernardo Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Thais do Val, Universidade de São Paulo, Brasil

Preparação e Revisão da Sexta Edição

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, Universidade Paulista, Brasil
Lourdes Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil
Nara Luiza Dias, Universidade de São Paulo, Brasil
Regina Célia Ruiz, Universidade de São Paulo, Brasil

Projeto Editorial

Leandro Ferretti Fanelli, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Edição de Arte

Jessica Ribeiro Bombonato, Universidade de São Paulo, Brasil

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Capa

Adriana Peliano

Arte

Jessica Ribeiro Bombonato, Universidade de São Paulo, Brasil

Tradutores

Cibelle Aparecida da Silva Martins, Universidade de São Paulo, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, Universidade de São Paulo, Brasil

Nara Luiza Dias, Universidade de São Paulo, Brasil

Pareceristas da Sexta Edição

Fabiana Correia Prando, Universidade de São Paulo, Brasil

Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, Universidade Paulista, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio, Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace, FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Selma Simões Scuro, Universidade de São Paulo, Brasil

Thiago Lauriti, Universidade de São Paulo, Brasil

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

EQUIPE EDITORIAL

EDITORIAL

Maria Zilda da Cunha

Ricardo Iannace

Lourdes Guimarães

FANTÁSTICO E IMAGINÁRIO: DOSSIÊ MURILO RUBIÃO E SEUS ARREDORES

ENTREVISTAS

Lembranças de um tio: facetas murilianas (Entrevista com Sílvia Rubião)

Sandra Regina Chaves Nunes.....P.11

Mares interiores: entre cartas e memórias (Entrevista com Cleber Araújo Cabral)

Aparecida Maria NunesP.17

ARTIGOS

Estratégias narrativas dos novos discursos fantásticos, na contística de Murilo Rubião, como via de escape aos interditos dos duros anos da ditadura militar brasileira, em "Botão de Rosa", de O convidado (1974)

Flavio García.....P.26

Murilo Rubião nos arredores do mito e do real maravilhoso

Marisa Martins Gama-Khalil.....P.46

As cinzas e a poética do fantástico obsessivo: considerações sobre o conto "O homem do boné cinzento", de Murilo Rubião

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.....P.71

Rubião por Rubião: a poética muriliana em um conto metalinguístico

Marcelo Pacheco SoaresP.87

A escrita rubiana e o conto como forma: reflexões a partir de "Marina, a intangível"

Mariana Silva FranzimP.108

Murilo Rubião: um século de fantástica contemporaneidade na insaciabilidade de "Bárbara"

Edison de Abreu Rodrigues.....P.127

Da Inquisição Espanhola à metrópole (pós)moderna: o fantástico da opressão em Edgar Allan Poe e Murilo Rubião

Jaqueline Pierazzo.....P.142

A metamorfose (des)mascarada pelo olhar em "Teleco, o coelhinho"

Romana Tatiane Soares Santos
e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.....P.165

RESENHAS

O ex-mágico

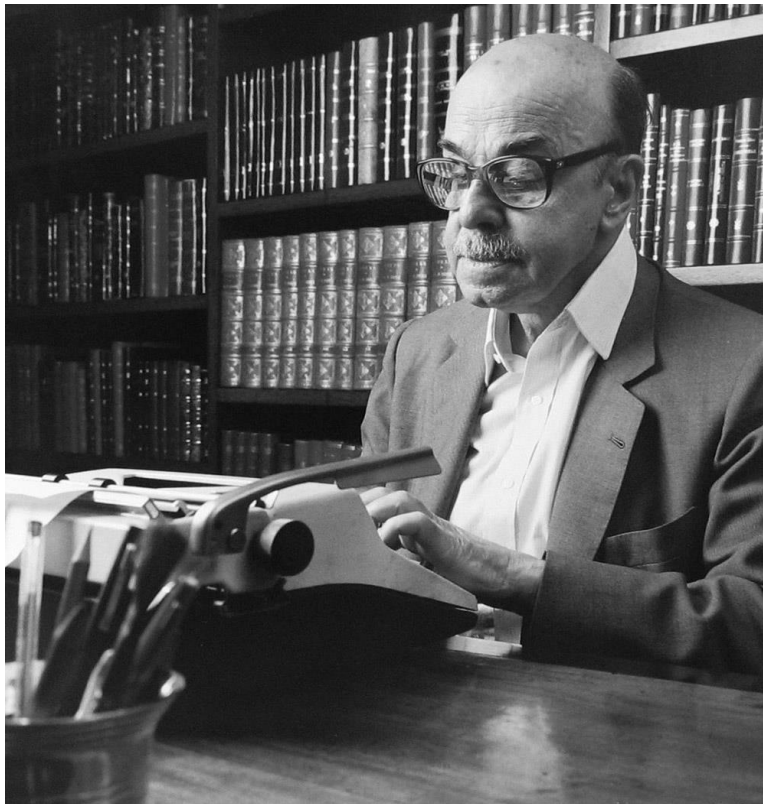
Flávia Reis..... P.180

Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico

Roseli Gimenes.....P.188

Fantástico e imaginário: dossiê Murilo Rubião e seus arredores

Maria Zilda da Cunha
Ricardo Iannace
Lourdes Guimarães



Murilo Rubião no seu escritório. Imagem reproduzida do Catálogo de exposição *Muriliana: Murilo Rubião – 90 anos*. Coord. Sílvia Rubião. Cur. Cláudia Renault, Márcio Sampaio e Marconi Drummond. Belo Horizonte, Palácio da Artes/Centro Cultura Usiminas, 2006.

Este sexto número da Revista *Literartes* homenageia Murilo Eugênio Rubião (1916-1991), escritor cujo centenário de vida é comemorado em 2016.

Principal expoente do gênero fantástico no Brasil, a obra do contista mineiro compõe-se de 33 narrativas, em certa medida balizadas por um repertório ficcional muito rico: a mitologia grega, *As mil e uma noites*, o Velho Testamento, os contos de fadas, e lastros da inventividade de autores como Miguel de Cervantes, Edgar Allan Poe e Machado de Assis. Rubião afirmava que as metamorfoses presentes

em suas intrigas provinham justamente desse seu referencial de leituras. A redação econômica, construída com apuro gramatical e alta legibilidade, é um traço marcante na trama desse nosso pirotécnico da literatura do *absurdo*; a propósito, o estilo direto e fluente de sua escrita contrasta com os *acontecimentos surpreendentes* que conferem fabulação aos textos, desestabilizando o estatuto da certeza e o racionalismo cartesiano na vertente de pensamento iluminista e positivista.

Desde a estreia, com 31 anos de idade, o autor de *O ex-mágico* (1947) alia, em seus enredos, ironia e humor a *ocorrências inexplicáveis*: personagens não encontram saída para os infortúnios que as cercam, como se os fatos à volta não passassem de equívocos gratuitos; aliás, a crítica social – à maneira de Franz Kafka – é figurada por alegorias que potencializam, entre outros temas, o elemento sinistro, a ambivalência e a complexidade da existência humana.

Os artigos aqui publicados alertam para tais ocorrências, examinam o fenômeno da suprarrealidade e do insólito (algumas vezes em comparação com outros escritores da linha do inverossímil), vislumbrando a ambiguidade e a polissemia arraigadas na sintaxe paradoxalmente límpida, direta e organizada desse contista obsessivo pelo processo da revisão textual, isto é, da *reescrita* – “Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas”, dizia; e mais: “Eu escrevo muito e aproveito pouco”.

Neste ano de comemorações ao centenário de nascimento do autor de *O Convidado* (1974), a Revista *Literartes* oferece uma entrevista com Cleber Araújo Cabral, organizador das correspondências entre Murilo Rubião e Otto Lara Resende. Este dossiê contempla uma resenha sobre *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico*, livro de Ricardo Iannace lançado recentemente; a outra resenha que aqui comparece comenta o curta-metragem intitulado “O ex-mágico”, premiado pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, com roteiro de Olímpio Costa, animação de Maurício Nunes e cenários de Ricardo Cavani Rosas. Silvia Rubião, sobrinha do escritor, rememora, em entrevista concedida, a figura generosa do tio, sempre comprometido com trabalhos culturais, dentro e fora da capital mineira, agregando artistas e difundindo a literatura, sobretudo como criador e primeiro editor do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (1966).

A capa elaborada para esta edição da Revista *Literartes*, "Fantástico e imaginário: dossiê Murilo Rubião e seus arredores", é de Adriana Peliano, artista plástica e presidente da Sociedade Lewis Carroll do Brasil. Nessa ilustração, em pano de fundo na cor preta, lenços esvoaçantes irradiam luzes intensas, análogas a um sugestivo arco-íris que, no caso, trespassa performaticamente dois membros vitais do corpo humano: o crânio e a boca de um mágico; com efeito, pensamento e voz fundem-se num gesto agônico e libertador. Dado curioso: o astro desse picadeiro tem enlaçada ao pescoço a gravata que emblema o expediente burocrático no funcionalismo público, motivo pelo qual, como em "O ex-mágico da Taberna Minhota", de Rubião, a personagem se descobre com um lápis direcionado à cabeça... Arma de fogo em grafite pronta para o *disparo*...

Uma boa leitura a todos!

ENTREVISTAS



Murilo Rubião próximo do seu retrato esculpido pelo artista José Pedrosa, na década de 1950. Imagem reproduzida do *Catálogo de Exposição Muriliana: Murilo Rubião – 90 anos*. Coord. Sílvia Rubião. Cur. Claudia Renault, Márcio Sampaio e Marconi Drummond. Belo Horizonte, Palácio da Artes/Centro Cultura Usiminas, 2006.

LEMBRANÇAS DE UM TIO: FACETAS MURILIANAS

Sandra Regina Chaves Nunes¹

Ao sacralizar-se a Arte, a imagem do artista como artesão desloca-se. Nesse deslocamento, sua figura alça-se à do gênio criador. A construção dessa aura dá-lhe o *status* de um deus; consequentemente, de inatingível. Essa arquitetura social, necessária às reivindicações dos que ansiaram por um lugar outro para a Arte, cria a ilusão de que todo artista vive isolado em sua própria produção estética. Sem família, amigos, festas, cotidiano. O gênio criador ofusca o homem em sua esfera privada, com os pequenos heroísmos construtores das vivências em sociedade.

É essa dimensão humana que a conversa com familiares e amigos permite resgatar. Nela (re)construímos o autor e compartilhamos de sua existência. O desejo de reconstruir Murilo Rubião, em 2007, levou-me a diferentes documentos: cartas, fotografias, manuscritos, recortes de jornal. Mergulhada no Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), revivendo os círculos do escritor, aflorou um novo desejo: entrevistar aqueles que estiveram no entorno de Murilo, ou “Murilote”, como era chamado por alguns.

Rememorei com Rui Mourão, Angela Lago, Bartolomeu Queiroz, Edmur Fonseca, Petrônio Bax, Jaime Gouvêa, Ângelo Oswaldo, Márcio Sampaio e Antonio Candido a trajetória rubiana, em seus diferentes aspectos e momentos. Essas conversas-entrevistas revisitaram, principalmente, o escritor-gestor, o homem público, o criador e implementador de política cultural em Minas Gerais.

Uma dessas andanças fez-se com **Sílvia Rubião**, sobrinha e herdeira do escritor Murilo Rubião. Jornalista, editora, gestora e produtora cultural, dedica-se singularmente à obra de seu tio, espelhando a generosidade rubiana e a preocupação com a formação de público para arte e literatura. Espero que suas lembranças sejam apreciadas por todos, como foram por mim.

¹ Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades, do DIVERSITAS, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Professora de graduação na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e Faculdade de Tecnologia de São Paulo (FATEC). Estudiosa e autora de estudos sobre a obra e vida do escritor mineiro Murilo Rubião.



Sílvia Rubião,
2014

Foto: Orlando
Bento

Quais as suas lembranças mais marcantes do Murilo?

Minhas lembranças são de uma pessoa realmente muito ativa, muito procurada, presente em todos os momentos em que a classe artística e cultural tinha que se mobilizar em torno de alguma coisa. Não me lembro de episódios ou de momentos específicos, mas sei que muitas vezes, no período da ditadura militar, ao cumprir o papel de porta-voz dos intelectuais, ele teve que se posicionar. Ele não era uma pessoa que se fechava na criação literária, negando-se a assumir outros papéis. Isso me parece uma coisa muito interessante da personalidade dele, porque, além de escritor, ele foi uma pessoa que se dedicou efetivamente à Cultura. Ele desempenhou muito bem essa função de mediador cultural, num momento em que todos os expoentes da sua geração já não moravam mais aqui.

Ângelo Oswaldo usou a expressão “secretário informal da cultura” para o papel que ele desempenhou; uma espécie de embaixador cultural numa época em que a Cultura não tinha esse *status* governamental. Ele cumpriu essa função, não só por estar à frente de instituições importantes, mas por ser uma liderança reconhecida. Era uma pessoa muito querida, que transitava, não só pela literatura, mas também pela área do teatro, artes plásticas, convivendo com a intelectualidade e com a academia.

Parece-me que se sentia responsável por construir um território para as artes, já que os outros haviam saído e ele havia ficado aqui em Minas. Assim, acabou por dar continuidade a um gesto que, de alguma forma, teve início com a geração de Drummond, de Emílio Moura...

Ele exercia uma liderança natural. Era uma pessoa que se envolvia, um empreendedor mesmo, pois percebia as oportunidades. A questão de Ouro Preto é muito significativa, porque a cidade estava completamente abandonada. Hoje há uma consciência maior, uma cobrança maior das pessoas. O poder público faz-se mais presente. Mas há alguns anos isso dependia muito de iniciativas individuais, de pessoas que chamavam pra si uma causa. Essa é uma faceta interessante, porque ele tinha um lado introspectivo, de escritor solitário, que vivia sozinho e se isolava na sua criação, mas tinha esse outro lado, de pessoa gregária, que estava sempre com gente em volta, mobilizando as pessoas, aglutinando-as em torno de alguma ideia, de alguma proposta. Assim surgiram o Suplemento Literário e a Fundação de Arte de Ouro Preto, FAOP. Para tudo o que precisasse pontualmente de uma ação, de uma mobilização, ele estava sempre pronto.

O que se vê é que, mesmo afastado do Suplemento e da Fundação de Arte de Ouro Preto, sua atuação continua.

A Escola Guignard e o Palácio das Artes são outros exemplos de iniciativas, que tiveram a sua participação e hoje estão aí consolidadas. Há outra coisa interessante: ele reunia muita gente nova em torno dele.

Esse é um ponto bastante enfatizado sobre sua personalidade.

Murilo abriu o caminho para novos escritores e nisso o Suplemento teve um papel fundamental. O Jaime [Prado Gouvêa] fez parte, diretamente, desse grupo que gravitava em torno dele, que tinha uma convivência estreita, e que ele fazia questão de estimular, de dar oportunidade. Na literatura, o estímulo foi bastante forte, mas em outras artes também. Como ele sempre estava presente nessas rodas, convivia com jovens de outras áreas, com pessoas mais idealistas, que estavam investindo em algum projeto, em alguma ideia nova. E ele sempre ali, criando condições, estabelecendo um bom trânsito com a área governamental.

Esse transitar pode ser visto pela sua participação em diferentes governos, de diferentes tendências. Você acredita que isso se dava por ele não se envolver em “política” e por ter a Cultura como o ponto central?

Ele realmente não tinha militância partidária. Foi muito ligado a Juscelino, com quem trabalhou. Passado esse período, por se limitar à área de Cultura, adquiriu legitimidade para atuar. E, mineiramente, não era uma pessoa de confronto, então conseguia as coisas com sua capacidade de articulação. Pode-se dizer que ele sempre foi uma liderança que atuava discretamente.

Há uma certa diplomacia em sua postura, em sua consciência sobre até onde poderia ir, até onde não...

Sim. No Suplemento, ele enfrentou censura, mas conseguiu abrir um espaço. Além da censura política, enfrentou os preconceitos da tradicional família mineira. Foi muito forte ao confrontar esses preconceitos, esses tabus todos, para abrir o Suplemento para as vanguardas. Esse é um papel importante também.

Essa força torna-se perceptível quando se lê os números do Suplemento Literário. Vê-se que ele dá espaço para diferentes tendências estéticas. Ao mesmo tempo em que publica Antonio Candido, publica Haroldo de Campos, os concretistas...

E nas artes plásticas ele também abre caminho para os jovens artistas. Seu espírito de mineiro, dentro daquele aparente tradicionalismo e conservadorismo, está sempre aberto para um espírito libertário, meio conspirador, de estar sempre buscando o novo.

Outra grande preocupação era com a esfera pública, com a verba pública. Como alguém que conhecia muito a escassez de recursos do Estado, tinha consciência da necessidade de se evitar o desperdício. O Jaime [Prado Gouvêa] disse-me que ele não gostava do desperdício nas páginas do Suplemento e o José Bento [Teixeira Salles] enfatizou muito o rigor com a ordem, com o cumprimento dos horários, com a imagem do setor público. Uma preocupação que não se relacionava só à sua figura.

Era muito consciencioso, muito sério, em tudo que fazia. As pessoas que trabalharam com ele diretamente o descrevem assim: uma pessoa de vida regrada. Eu diria que tinha uma vida regrada por ter uma vida simples, sem luxo. Ele se adaptava bem à rotina, não gostava muito de viajar, mas também não se enquadrava no modelo

individualidade. Era boêmio, gostava de virar a noite nos bares, rodeado de amigos. Gostava de pequenos grupos, daquela conversa tranquila, em algum lugar.

Havia uma diferença entre os grupos frequentadores dos bares Lua Nova e Gruta MetrÓpole. José Bento afirma que Murilo preferia o Lua Nova, pois ali era o espaço da “intelectualidade”, onde se discutia e se encontrava pessoas de diversas áreas: teatro, cinema... Uma boemia refletora do cenário cultural.

O Lua Nova tinha um público mais jovem, uma geração ligada a diferentes formas artísticas. A Gruta MetrÓpole era mais frequentada por jornalistas, pois era do lado da redação do Estado de Minas. As pessoas mais próximas da minha geração frequentavam o Lua Nova e não a Gruta MetrÓpole. Mas nessa época eu era muito nova, uma adolescente. Mais tarde passei a frequentar essas rodas culturais, mas não com ele. Minha ligação com ele deu-se pela literatura e pela vida familiar.

E como era a relação dele com a família? Era próximo ou não?

Não muito, pelo próprio estilo de vida. Ele era uma pessoa muito afetuosa, apesar de não se enquadrar no comportamento tradicional de outros meus tios que tinham família e filhos da nossa idade. Todos tinham um estilo de vida mais ou menos parecido, ele não. Mas participava de todas as datas festivas. Sempre foi muito atencioso. No Natal, dava presente para todo mundo. Nas viagens, quando morou na Espanha, chegava com a mala cheia de presentes. Sempre foi muito disponível para nos ajudar com trabalhos de escola. Só não gostava de emprestar seus livros, preferia comprar e dar, porque sabia que o livro ia e não voltava. Eu me lembro quando fiz minha festa de 15anos. Como ele era da Rádio Inconfidência, foi lá e selecionou todas as músicas que eu queria. Era uma pessoa que estava sempre muito disponível, muito afável. Essa era uma faceta especial daquela figura que parecia muito séria, mas não era propriamente assim.

Para tocar em algo que foi bastante discutido pela crítica: Murilo falava sobre processo de escrita, sobre sua obra, com a família?

Não. Sobre o seu processo criativo, tomei conhecimento pesquisando o acervo dele. Sei que anotava muita coisa em pedaços de papel, pequenos bilhetes, que guardava no bolso, até chegar em casa. Mas ele só produzia quando estava bem. Quando esteve mal de saúde, parou completamente. Foi justamente quando teve câncer e custou a se convencer de que estava curado. Após os cinco anos dados

pelos médicos, para que a pessoa se considere curada, ele começou a produzir de novo.

Pouco depois, meu pai, Paulo Emílio Rubião, morreu de um câncer que evoluiu muito rapidamente. Isso o abalou demais. Um ano depois, ele morreu. Meu pai, seu único irmão (eles tinham mais duas irmãs), era um ano mais moço que ele. Os dois eram muito ligados, apesar de serem bem diferentes no estilo de vida. Meu pai era médico e professor na Escola de Medicina, com uma vida voltada para os estudos médicos e para a família.

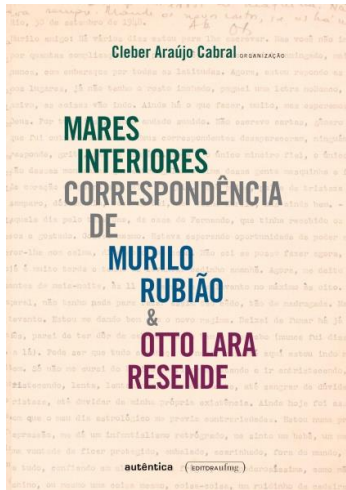
**Sobre as namoradas de Murilo, você chegou a conhecer alguma?
Cita-se bastante a Vanessa Neto.**

A Vanessa não foi propriamente uma namorada, foi uma musa de sua geração. Acho que ele pode ter tido alguma paixão por ela, porque havia um retrato dela muito bonito, que ficava em cima da mesa da sala de sua casa. Ele teve algumas namoradas, mas elas não frequentavam a família. Eu só vim a conhecer uma delas, quando ele morreu. Os amigos que tinham uma convivência mais próxima com ele acabavam ficando sabendo, mas ele era sempre muito discreto.

MARES INTERIORES: ENTRE CARTAS E MEMÓRIAS

Aparecida Maria Nunes¹

Mares interiores revela facetas do processo de criação literária de Murilo Rubião



“Mares Interiores” é o livro que traz ao público as cartas que foram trocadas entre Murilo Rubião e Otto Lara Resende. Na comemoração do centenário de nascimento do contista mineiro, de Carmo de Minas, a obra, realizada pelo estudioso **Cleber Araújo Cabral**, que empreendeu uma árdua jornada realizando um minucioso trabalho de pesquisa, revela um retrato instigante e vívido da amizade.

Como surgiu o interesse na correspondência de Murilo Rubião e como, a partir disso, foi realizada a pesquisa?

Meu interesse pela correspondência de Murilo surgiu durante meu mestrado, entre 2009 e 2011. Nessa pesquisa, percebi que Murilo não havia publicado artigos ou textos teóricos em que formalizasse sua poética ou refletisse com rigor teórico acerca do gênero conto. Afora poucas menções feitas em entrevistas sobre autores de sua preferência ou de suas opiniões (ora evasivas, ora conclusivas) acerca de sua filiação à literatura fantástica, chamou minha atenção o fato de Rubião quase não expressar pontos de vista concernentes a seu processo de escrita – a não ser a literatura como maldição e a questão da reescrita como busca constante pelo aprimoramento do texto.

¹Aparecida Maria Nunes é professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Alfenas, Minas Gerais, onde também atua no programa de mestrado em História Ibérica. É doutora e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. É autora dos livros *Clarice Lispector jornalista: Páginas Femininas e Outras Páginas*, *Clarice na Cabeceira - jornalismo, Correio Feminino e Só para Mulheres*. *Correio Feminino* e *Só para Mulheres* também foram traduzidos para o espanhol e publicados pela Siruela, na Espanha. Atualmente, em parceria com Ricardo Iannace, prepara uma fotobiografia de Murilo Rubião.

Diante dessa constatação, coloquei-me a vasculhar a fortuna crítica de Rubião a fim de averiguar se já havia sido feito algum trabalho a partir de seu arquivo, alocado no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Nesse levantamento bibliográfico, percebi que, à exceção de alguns poucos artigos e comentários, do volume *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*, da dissertação *Murilo Rubião: uma aventura solitária na literatura* e das teses *Histórias do Grão Mogol: edição e estudo crítico dos textos esparsos de Murilo Rubião*, *Para uma história do intelectual: Mário de Andrade através de sua correspondência*, *Literatura portuguesa no Suplemento Literário do Minas Gerais: relações Brasil/Portugal*, não havia trabalhos desenvolvidos a partir da documentação legada à posteridade pelo autor de *O convidado*. Tal evidência me fez perceber duas questões: que os documentos presentes no arquivo de Rubião se apresentavam como um campo potencial de investigações acerca de suas visões do conto moderno e de seu processo criativo; e que a correspondência rubiana permanecia praticamente inédita e inexplorada no campo dos estudos literários.

Foi assim que vislumbrei o trabalho de exploração do acervo rubiano (e, mais especificamente, de sua correspondência) como uma oportunidade de tentar formular uma resposta à pergunta de Davi Arrigucci Jr. ao fim do ensaio “Minas, assombros e anedotas”, texto canônico para os interessados na ficção de Rubião. Cito: “É possível falar dos contos fantásticos de Murilo sem se repetir? Parece que não. Anos atrás comecei a interpretação que hoje retorna, multiplicada em páginas e páginas, e talvez ainda não termine: ensaio recorrente”. Tendo em vista a provocação de Jorge Luis Borges presente no texto “Nota sobre (para) Bernard Shaw”, em que o argentino postula que “uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida”, penso que sim, é possível lermos a ficção de Murilo Rubião sem nos repetirmos, uma vez que as cartas alteram / ressignificam / deslocam a percepção que temos sobre os escritores e suas obras.

Como se deu a pesquisa e que percalços teve de enfrentar para realizar o trabalho?

O trabalho com a correspondência teve início com o mapeamento do epistolário presente no arquivo de Murilo, que está alocado no Acervo de Escritores Mineiros. O *corpus* arquivístico rubiano é composto por 9600 peças – dentre móveis, obras de arte, livros, periódicos, documentos pessoais, manuscritos recortes de jornal e correspondência. Desse material, espantosos 63% (6031 documentos) são cartas. As datas limites da correspondência rubiana são 1935 (período em que Rubião ingressa no curso ginasial) e 1991, ano de sua morte.

Face montante tão expressivo de cartas, de imediato uma questão se apresentou: que rumo escolher nesse mar de documentos, ou o que privilegiar como fonte para conduzir minha pesquisa? Para decidir os rumos do trabalho, busquei, então, delimitar a escolha do *corpus* a ser mobilizado. Para tanto, optei, inicialmente, por mapear as séries de correspondências. As cartas que Murilo recebeu se encontram organizadas em quatro grandes séries: “Correspondência burocrática”, “Correspondência sobre as obras”, “Correspondência com amigos” e “Correspondência com escritores”.

Mais significativas para os estudos literários são as séries “Correspondência sobre as obras” e “Correspondência com escritores”. Essas não só ocasionam reflexões acerca de aspectos da ficção rubiana, como também propiciam observar a inserção e a trajetória de Rubião na vida literária da República das Letras do século XX. Dentre os vários interlocutores, encontram-se importantes nomes dos campos artístico e intelectual brasileiro das décadas de 1920 a 1970: Cyro dos Anjos, Pedro Nava, Abgar Renault, Emílio Moura, Murilo Mendes, Autran Dourado, Guilhermino César, Alphonsus de Guimaraens Filho, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Lêdo Ivo, José Paulo Paes, Affonso Romano de Sant’Anna, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa, Rachel Jardim, Lucy Teixeira, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nelida Piñon, Edla van Steen, Osman Lins, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Caio Fernando Abreu, Edilberto Coutinho e Luiz Vilela. E isso sem mencionar a correspondência com críticos literários, que é igualmente extensa e rica.

Nesse conjunto, você destaca alguns interlocutores?

Sim, alguns signatários foram mais assíduos que outros. Marques Rebelo, por exemplo, escreveu sessenta cartas entre 1940 e 1970; Otto Lara Resende, cinquenta e três, de 1947 a 1976; Fernando Sabino, quarenta e sete, de 1942 a 1983; Nelly Novaes, oitenta e cinco, de 1966 a 1983; Pavla Lidmilová, sessenta, de 1969 a 1991; Jorge Schwartz, quarenta e quatro, de 1972 a 1988; João Cabral de Melo Neto, vinte e três, de 1957 a 1966. Outros correspondentes trocaram apenas poucas missivas, como Carlos Drummond de Andrade,



Cleber
Araújo
Cabral,
2016
Foto:
Arquivo
Pessoal

quinze cartas, de 1940 a 1945; Mário de Andrade, dez, de 1940 a 1945; Osman Lins, treze, de 1965 a 1969; Murilo Mendes, oito, de 1945 e 1967; Paulo Mendes Campos, seis entre 1947 e 1970; ou mesmo um único exemplar, como Manuel Bandeira (1947), Guimarães Rosa (1967), Jorge Amado (1968) e Cândido Portinari (1945).

A partir desse epistolário rubiano, como que se desenhou o seu trabalho de pesquisa? Qual o fio da meada que optou por escolher?

A princípio, a pesquisa consistia na edição e na análise da correspondência recíproca de Murilo com escritores, críticos e tradutores. Tal arranjo partia da hipótese, embasada por uma leitura (apressada, diga-se de passagem) de algumas cartas, de que os conjuntos selecionados permitiriam constituir três lentes a partir das quais se poderia ler a poética do escritor: no diálogo com os pares (escritores), haveria uma apreciação intuitiva dos procedimentos de criação, que seriam debatidos mais com vistas a seu aprimoramento do que à formalização de conceitos; com os críticos, o escritor passaria a se familiarizar com um repertório conceitual, próprio à teoria literária, a fim de dialogar com seus interlocutores, de modo a contribuir com a leitura de sua obra; por fim, as cartas com os tradutores apresentariam o esforço do escritor em explicar sua poética para que esta fosse transposta para um universo linguístico com o qual não possuía familiaridade.

A partir dessa hipótese optei, como estratégia crítico-operativa, pela composição de três conjuntos de correspondências, constituídos por duas séries cada: escritores (séries Fernando Sabino e Otto Lara Resende), críticos (séries Jorge Schwartz e Nelly Novaes Coelho) e tradutores (séries Pavla Lidmilová e Thomas Colchie). Os critérios utilizados na composição dos conjuntos e na escolha dos destinatários/remetentes foram os seguintes: presença de elementos estéticos que caracterizam o debate crítico sobre a criação literária, inserção e reconhecimento na história da literatura brasileira, pertencimento geracional (no caso de Sabino e Otto), afinidades intelectuais e relações pessoais; relevância acadêmica e crítica no âmbito dos estudos literários; interesse editorial e reflexões sobre o processo criativo de Rubião por meio da prática tradutória.

Mas esse projeto inicial de pesquisa passou por derivas e por reformulações no correr dos dois primeiros anos de escrita da tese. Elas foram motivadas por dois fatores: a necessidade de diminuir o volume de cartas a ser trabalhado (que, ao início da pesquisa, totalizavam 290 cartas, considerando-se que se tratava apenas das cartas recebidas por Murilo); e, principalmente, as tentativas frustradas de reunir a correspondência ativa e passiva, de modo a

recompôr os diálogos do escritor com os interlocutores selecionados – desafio que os pesquisadores interessados por correspondências não podem deixar de considerar como possível tormenta que pode surgir no horizonte da pesquisa.

Diante dos percalços mencionados, tomei duas decisões: reduzir o escopo do *corpus* documental (o conjunto trabalhado na tese consistiu, ao fim, em 160 cartas) e centrar a pesquisa na correspondência de Rubião com escritores – no caso Otto e Sabino, a quem se juntaria, posteriormente, Mário de Andrade.

Por que escolheu se debruçar sobre a troca de correspondência entre Murilo Rubião e Otto Lara Resende? Que aspectos Otto apresenta como interlocutor de Murilo?

A escolha do diálogo de Murilo e Otto se deu, inicialmente, por três fatores: a extensão do conjunto, o ritmo/frequência das cartas e o grau de intimidade observado na correspondência. Como a ideia da pesquisa era observar o percurso formativo e o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre a escrita rubiana, as cartas de Otto, ao apresentarem o registro de 30 anos de conversa, pareceram-me indispensáveis para compor essa “autobiografia em pedaços” da escrita e do escritor.

Assim que consegui localizar e consultar as 42 cartas de Murilo para Otto, que se encontram no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, constatei que o período da correspondência abrangia mais de 50 anos e tive a certeza da importância dessa correspondência para compor a “autobiografia em pedaços” da escrita e do escritor que intentei.

Sobre os aspectos de Otto que se desvelam em suas cartas a Murilo, além do cronista bem humorado, de prosa ágil e de fina ironia, há também o crítico literário e leitor de originais atento, bem como o romancista angustiado sempre a colocar em dúvida seu talento de ficcionista.

Como seu livro *Mares Interiores: Correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende* foi estruturado?

Quando tive em mãos o conjunto das cartas de Murilo e de Otto, ocorreu-me que a estrutura mais adequada seria organizá-lo com a alternância das cartas de um e outro, seguindo uma cronologia disposta em três momentos – que também mapeiam circunstâncias da vida e das obras dos dois escritores. O primeiro decorre entre 1945 e 1952, quando as cartas abreviam a distância entre Belo Horizonte e

o Rio de Janeiro. Já o segundo compreende os anos de 1957 a 1959, ligando Madri a Bruxelas. Por fim, o terceiro momento se dá entre 1966 e 1991, quando a correspondência faz a ponte aérea Belo Horizonte-Lisboa e, posteriormente, retorna ao porto inicial, conectando Belo Horizonte ao Rio de Janeiro.

Para esses momentos, destacaria algum aspecto relevante?

O primeiro momento (1945-1952) é o mais breve em termos cronológicos, mas foi aquele no qual ocorreu o maior volume de cartas (57, no todo). Nessa fase, vemos dois jovens escritores em buscado aprimoramento de seus instrumentos de escrita e no estágio inicial da elaboração de suas obras literárias. No plano pessoal das vidas de Murilo e de Otto, ocorrem fatos significativos. Em 1945, o recém-formado Otto se muda para o Rio de Janeiro, onde trabalha em inúmeros jornais. Já Murilo, após várias tentativas, finalmente publica, em 1947, seu primeiro livro, *O ex-mágico*. Nesse período encontram-se as cartas mais confessionais e emotivas, mas também as mais ricas em comentários sobre a criação literária. São vários os exemplos de cartas em que Otto se debruça sobre os contos de Rubião, analisando-os e discutindo aspectos formais. Infelizmente, não vemos, nesse epistolário, o Murilo leitor a fazer o mesmo com os textos do amigo.

Já o segundo momento da correspondência compreende o breve período entre 1957 e 1959. Nesse contexto, são trocadas 18 cartas entre os escritores que, agora, residem na Europa. Murilo está em Madri e Otto segue para a Bélgica. No campo da criação literária, em contrapeso a essa atmosfera (aparentemente) desestimulante, a temporada europeia mostra um período fecundo e de intensa atividade criadora – ao menos para Otto. Há registros da publicação do livro de contos *Boca do inferno*, da elaboração do romance *O braço direito* e da novela “O carneirinho azul”. Fato interessante é a carta de 06/06/1957, na qual Murilo faz breve apreciação do estilo e da técnica de Otto – fato digno de nota, uma vez que esse é o único comentário crítico de Murilo acerca da ficção do amigo em toda a correspondência. Quanto a Murilo, afora o envio dos originais de “O coelhinho” (“Teleco, o coelhinho”), que Otto comenta, minuciosamente, em carta de 17/09/1957, o autor de *O ex-mágico* apenas relata, brevemente, ao amigo que escreve, “mas com a velha lentidão rubiônica e sem grandes ambições quanto à posteridade”.

Terminada as estadas madrilenha e bruxelense, inicia-se a última (e mais longa, em termos cronológicos) fase da correspondência, que abrange 1966 a 1991. Apesar de ser a fase mais extensa do conjunto epistolar, o fluxo das cartas é o menos caudaloso (20 cartas em 25 anos). O ritmo frequente, as cartas extensas e troca de manuscritos

da juventude cedem lugar a cartas menos confessionais e mais objetivas.

Que aspectos autobiográficos dos dois escritores considera importantes?

Retomando o apreço de Murilo pela Bíblia, seria acertado dizer que o autor de *O convidado* (mas também o Otto) que aparece nas cartas tem o nome de legião – pois são muitos. São os amigos dedicados e solícitos; os missivistas que escrevem cartas com as tintas da ironia e da melancolia, misturando enredos literários e tom bíblico; os jornalistas, funcionários públicos, os adidos culturais e, claro, os autores de contos sobre a infância e de contos fantásticos. Parafraseando o crítico Marcos Antonio de Moraes, em suas análises da correspondência de Mário de Andrade, podemos perguntar: tal carta, qual Murilo e qual Otto?

Além disso, chamaram minha atenção a reciprocidade e a confiança, observadas na constante troca de manuscritos e na solicitação de favores. Outro ponto interessante dessa correspondência é que, por meio dela, depreende-se um pouco da “indestrutível amizade” (termo usado por Murilo em uma das cartas) do autor de *O ex-mágico* com os “quatro cavaleiros de um íntimo apocalipse”. Até hoje, pouco se falou da relação entre os “jovens vintanistas mineiros” (Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos e Otto) com Rubião. Essas cartas deixam entrever que os quatro cavaleiros, durante suas cruzadas literárias belorizontinas (mas também nas cruzadas cariocas), contavam com a companhia de um “anjo torto”, calvo e de bigode, discreto e zeloso. Felizmente, as cartas garantiram que passasse à posteridade o encontro desses (agora) amigos escritos.

É possível falar de um “retrato do Brasil” na leitura que fez de tais cartas?

Quando menciono que as cartas constituem um conjunto tanto de instantâneos autobiográficos como de “retratos do Brasil”, pensei, naquele momento, no livro que Paulo Prado escreveu em 1928 – *Retrato do Brasil*, que tinha como subtítulo “Ensaio sobre a tristeza brasileira”. Nesse clássico do pensamento social brasileiro, o autor aponta a tristeza, o romantismo, a luxúria e o vício da imitação como os maiores problemas da nacionalidade.

Ao lermos as cartas de Murilo e Otto, observamos, sobretudo no primeiro momento, certo tardo romantismo, manifesto nas sensações de angústia e desamparo dos então jovens escritores crescidos no período entre guerras e durante a ditadura de Getúlio Vargas. Assim, ao aproximar a correspondência de Murilo e Otto ao livro de Paulo Prado, minha intenção foi de demonstrar que as cartas trocadas entre os dois, além de expressarem um pouco do clima intelectual brasileiro entre as décadas de 1940 e 1990, momentos marcados pelas ideias de crise e de incerteza, podem contribuir para reinterpretar o passado.

FANTÁSTICO E IMAGINÁRIO: DOSSIÊ MURILO RUBIÃO E SEUS ARREDORES



Otto Lara Resende, Murilo Rubião, Fernando Sabino e Hélio Pellegrino no ano de 1943. Imagem reproduzida do *Catálogo de Exposição Muriliana: Murilo Rubião – 90 anos*. Coord. Sílvia Rubião. Cur. Claudia Renault, Márcio Sampaio e Marconi Drummond. Belo Horizonte, Palácio da Artes/Centro Cultura Usiminas, 2006.

**ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DOS NOVOS
DISCURSOS FANTÁSTICOS NA CONTÍSTICA
DE MURILO RUBIÃO, COMO VIA DE ESCAPE
AOS INTERDITOS DOS DUROS ANOS DA
DITADURA MILITAR BRASILEIRA, EM “BOTÃO
DE ROSA”, DE O CONVIDADO (1974)**

**NARRATIVE STRATEGIES OF NEW FANTASTIC
DISCOURSES IN MURILO RUBIÃO'S TALES, AS
AN ESCAPE ROUTE TO THE PROHIBITIONS OF
THE HARD TIMES OF BRAZILIAN MILITARY
DICTATORSHIP IN “BOTÃO DE ROSA”, FROM
O CONVIDADO (1974)**

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LOS NUEVOS
DISCURSOS FANTÁSTICOS, EN LA
CUENTÍSTICA DE MURILO RUBIÃO, COMO
VÍA DE ESCAPE A LAS PROHIBICIONES DE
LOS DUROS AÑOS DE LA DICTADURA
MILITAR BRASILEÑA, EN “BOTÃO DE ROSA”,
DE O CONVIDADO (1974)**

Flavio García¹

¹Doutor em Letras pela PUC-Rio e mestre em Letras pela UFF, é professor Associado da UERJ. O presente artigo afigura-se como produto parcial de Projeto de Pesquisa de Pós-Doutorado, desenvolvido com BEX CAPES junto à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, entre abril de 2015 e março de 2016.

RESUMO: O discurso fantástico, conforme Todorov e demais estudiosos dessa vertente ficcional, é considerado uma via de escape aos interditos de diferentes entraves da censura. A crítica brasileira é unânime em inscrever a obra de Murilo Rubião (1916-1991) nessa vertente literária. “Botão de Rosa”, conto de seu livro *O convidado* (1974), ilustraria o primeiro decênio da ditadura militar, instaurada em 1964, expondo mazelas dos duros anos da ditadura militar brasileira, que durou vinte e um anos, somente sendo suplantada em 1985. Nesse, o autor exporia sua visão crítica ao regime. Os mecanismos de construção narrativa empregados por Rubião, nesse seu conto, desnudam situações insólitas do regime ditatorial.

ABSTRACT: The fantastic discourse, as Todorov and other scholars of this fictional trend, is considered an escape route to the prohibitions of different barriers of censorship. Brazilian criticism is unanimous on inscribing the work of Murilo Rubião (1916–1991) upon this literary trend. “Botão de Rosa”, a tale of his book *O convidado* (1974), illustrates the first decade of the military dictatorship, established in 1964, exposing the illness of the hard years of Brazilian military dictatorship, which lasted twenty-one years, only being surpassed in 1985. In this tale, the author would expose his critical view of the regime. The construction narrative mechanisms employed by Rubião in his tale lay bare unusual situations to the regime.

RESUMEN: El discurso fantástico, según Todorov y otros estudiosos de esa vertiente ficcional, se considera una vía de escape a las prohibiciones de diferentes barreras de la censura. La crítica brasileña es unánime en inscribir la obra de Murilo Rubião (1916–1991) en esa vertiente literaria. “Botão de Rosa”, cuento de su libro *O convidado*(1974), ilustra el primer decenio de la dictadura militar, instaurada en 1964, exponiendo las lacras de los duros años de la dictadura militar brasileña, que duró veintiún años, y sólo fue remplazada en 1985. En dicho cuento, el autor exponen su visión crítica al régimen. Los mecanismos de construcción narrativa empleados por Rubião ahí desvela situaciones insólitas del régimen dictatorial.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso fantástico; Mecanismos de construção narrativa; Ditadura militar brasileira; Murilo Rubião.

KEYWORDS: Fantastic discourse; Construction narrative mechanisms; Brazilian military dictatorship; Murilo Rubião.

PALABRAS CLAVE: Discurso fantástico; Mecanismos de construcción narrativa; Dictadura militar brasileña; Murilo Rubião.

Murilo Rubião nasceu em 1º de junho de 1916, em Carmo de Minas, Estado de Minas Gerais, e veio a falecer em 16 de setembro de 1991, aos setenta e cinco anos de idade, em Belo Horizonte, capital desse mesmo Estado (em 2016, comemora-se seu centenário de nascimento). Alguns de seus biógrafos registram que ele teria se iniciado na literatura escrevendo poemas, os quais chegara a publicar, mas, em sua biobibliografia, não se encontram, ordinariamente, registros dessa produção. Parte desses mesmos biógrafos relata que, em entrevistas, o escritor teria confidenciado seu intento de escrever um romance, que até tivera título provisório – *As tentativas de João Eleutério* –, mas que não passou de alguns poucos capítulos terminados e outros já então estruturados, ficando a experiência inacabada. Mas isso não o fez abandonar o ofício de escritor.

O mineiro se notabilizou na cena literária brasileira, em meados da segunda metade do Século XX, com a publicação, em 1974, de dois volumes de contos. *O convidado*, composto de nove narrativas, todas inéditas – “Epidólia”, “Petúnia”, “Agláia”, “A fila”, “O convidado”, “Botão-de-Rosa”, “O lodo”, “O bloqueio” e “Os comensais” –, e *O pirotécnico Zacarias*, coletânea de sete contos republicados – “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias”, “Bárbara”, “A cidade”, “A flor de vidro”, “Os dragões”,

“Teleco, o coelhinho” e “O edifício”. A antologia teria se convertido “em *best seller*, e Murilo Rubião, aos 58 anos, torna[r-se ia] finalmente conhecido do grande público” (RUBIÃO, 2010, p. 226), ainda que, até hoje, não tenha conquistado o merecido reconhecimento da crítica.

O escritor aproximou-se do cânone tão somente pela escrita de contos, que, publicados em vida, somaram trinta e dois, aos quais, depois de sua morte, viria se juntar “A diáspora”, cujo original fora perdido dentro de um táxi e jamais recuperado. O conto teria sido reescrito ao longo de duas décadas, até que o autor o considerasse pronto para publicação, o que veio a acontecer pouco antes de sua morte. Rubião era um perfeccionista obcecado, que rascunhava, rabiscava, rasurava e reescrevia, incansável e continuamente, suas narrativas, somente as vindo publicar quando as considerasse prontas. De tal postura resultaram reedições de um mesmo texto, com revisões, das quais há algumas bastante radicais, como é o caso de “A estrela vermelha”, de 1953 – faz parte do livro ao qual empresta o título, *A estrela vermelha* –, e “Bruma (a estrela vermelha)”, de 1965 – reescrito e publicado em *Os dragões e outros contos*. Ainda hoje, como resultado disso, há um espólio de incontáveis textos com anotações à borda, não publicados, porque nunca dados por prontos pelo escritor, dos quais, “As unhas”, foi tornado público, em edição anotada, pelo *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em novembro de 1994 (há uma edição recente deste conto, baseada na anterior: RUBIÃO, 2013).

Artista, jornalista, homem público, Rubião ocupou vários postos em governos do Estado de Minas Gerais, e sua atuação imiscuiu seus diferentes papéis. Em 1943, assumiu a direção da Rádio Inconfidência, organismo estatal, durante o governo intervencionista de Benedito Valadares Ribeiro, nomeado por Getúlio Vargas para o lugar vagado pela morte de Olegário Maciel. Em 1945, tornou-se oficial de gabinete do também interventor varguista João Tavares

Correia Beraldo. Em 1948, passou a ocupar a direção do Serviço de Rádio-difusão do Estado de Minas Gerais, no mandato de Milton Campos, eleito pela União Democrática Nacional (UDN) e franco opositor de Vargas. Em 1951, voltou a ser oficial de gabinete, dessa vez, do governador Juscelino Kubitschek, do Partido Social Democrático (PSD), e acumulou as direções interinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais e da *Folha de Minas*. No ano seguinte, foi promovido a chefe de gabinete de Kubitschek. Daí em diante, seja voltando aos mesmos cargos, seja ocupando outros similares, Rubião se manteve em postos públicos, perpassando pelos governos de Clóvis Salgado da Gama (PSD), José Francisco Bias Fortes (PSD), José de Magalhães Pinto (UDN), Israel Pinheiro (PSD), Rondon Pacheco (Aliança Renovadora Nacional – ARENA), Aureliano Chaves (ARENA). Em 1975, aposentou-se como servidor público, porém, mesmo aposentado, reassumiu, ainda mais uma vez, a direção da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, em 1983, no governo de Tancredo Neves (Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB).

Em 1947, Rubião publicou seu primeiro livro de contos, intitulado *O ex-mágico*, com quinze textos então inéditos – “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “A casa do girassol vermelho”, “O pirotécnico Zacarias”, “Bárbara”, “Mariazinha”, “Elisa”, “A noiva da casa azul”, “A cidade”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Marina, a intangível”, “Os três nomes de Godofredo”, “O bom amigo Batista”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio” e “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. A partir dessa publicação, Antonio Candido (1987) apontou como precursor do “insólito absurdo”, tendência literária que, na obra de Rubião, teria antecipado em vinte anos, segundo Candido, o que somente ganharia vitrine mundo afora, em 1967, com a publicação de *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez, e suas conseqüentes

traduções. Mas, como observou Candido, a crítica não lhe prestou atenção à época, deixando-o passar despercebido.

Em 1953, o escritor lançou a *A estrela vermelha*, com somente quatro narrativas, todas inéditas – “A estrela vermelha”, “D. José não era”, “A flor-de-vidro” e “A lua”. Apenas doze anos mais tarde, o autor tornaria a publicar outro livro, *Os dragões e outros contos*, com quatro narrativas inéditas – “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho”, “A armadilha” e “O edifício” –, a nova versão de “A estrela vermelha” – que passava a se intitular “Bruma (a estrela vermelha)” –, e outras quinze histórias republicadas – “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “A casa do girassol vermelho”, “O pirotécnico Zacarias”, “Bárbara”, “Mariazinha”, “Elisa”, “A noiva da casa azul”, “A cidade”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Marina, a intangível”, “Os três nomes de Godofredo”, “D. José não era”, “A flor de vidro” e “A lua”.

Nove anos depois, seriam publicados *O convidado* e *O pirotécnico Zacarias*. Daí para frente, salvo a publicação póstuma de “A diáspora”, os demais livros surgidos, ainda em vida do autor, *A casa do girassol vermelho* (1978) e *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990), foram reedições de textos já antes publicados, podendo ou não terem se mantido como nas versões anteriores.

O inaugurador do “insólito absurdo”, tendo ou não se tornado conhecido do grande público em 1974, e seu volume *O pirotécnico Zacarias* ter-se transformado em *best seller* da época, ocupou o universo dos “escritores menores”, porque a sua obra era apontada como literatura infantojuvenil – muitas vezes, associada à literatura (para)didática –, ou como representante do fantástico – literatura de divertimento, descompromissada –, duas vertentes que correspondem ao que a crítica reconhece – e hoje estuda – como “literatura menor”. Mas o resgate da ficção fantástica nas últimas décadas, no Brasil e no mundo, tanto pela crítica acadêmica –

tendo seu marco na publicação, em 1970, de *Introdução à narrativa fantástica*, de Tzvetan Todorov (1992) –, quanto pela jornalística – impulsionada pelo mercado editorial, muito contaminado pelos sucessos de produções cinematográficas –, trouxe a obra do quase centenário Rubião para o centro das investigações em torno dos novos discursos fantásticos – terminologia proposta por Renato Prada Oropeza (2006) ao se referir ao fantástico contemporâneo, em distinção ao conceito de fantástico clássico ou tradicional, estudado por Todorov (1992). Cabe registrar que Todorov, no último capítulo de seu livro, chega a insinuar o surgimento dessa nova tendência da narrativa fantástica, inaugurada com Franz Kafka, autor de *A metamorfose*, dentre tantos outros relatos que comporiam esse conjunto então inovador.

Para Prada Oropeza (2006), como para outros estudiosos do fantástico que comungam de posicionamentos próximos ao dele – a argentina Rosalba Campra (2008), que fez carreira acadêmica em Roma; o português Filipe Furtado (2009); o catalão David Roas (2011); a francesa Irène Bessière (2001) –, o traço distintivo do fantástico não seria, propriamente, a instauração da hesitação, no seio da diegese, expressa por uma ou mais personagens e transmitida pelo narrador ao leitor, que se contagiaria da mesma hesitação, permanecendo a dúvida, prisioneira da razão, insolúvel para além do final da narrativa, como defendeu Todorov (1992). Para essa corrente de críticos, o elemento central e característico da configuração semiótica dos novos discursos fantásticos seria a manifestação do insólito – ainda que nem sempre empregue esse mesmo termo – na composição de uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagem, tempo, espaço ou ação –, promovendo fissuras, fraturas ou rupturas em relação às expectativas que se têm frente aos protocolos ficcionais do sistema semionarrativo literário real-naturalista – entronizado após o triunfo do Romantismo sobre outras poéticas, estéticas, escolas.

Tal procedimento é perceptível em quase todos os trinta e quatro contos de Rubião que se conhecem – os trinta e três publicados com a aprovação do autor e “As unhas”, dado a conhecer postumamente. Aliás, Candido já assinalara, como alhures se observou, que, desde a estreia de Rubião no mercado editorial, em 1947, com o *O ex-mágico*, seus contos corresponderiam à inauguração do “insólito absurdo” na literatura brasileira, uma das vertentes do insólito ficcional, na esteira do Fantástico ou do Realismo-Maravilhoso.

É consenso, todavia, que, tanto no fantástico tradicional ou clássico, quanto no fantástico moderno ou contemporâneo, bem como nas vertentes ficcionais que lhe são contíguas – Estranho, Sobrenatural, Real-Maravilhoso, Real-Animismo etc. –, a manifestação do insólito – o que não sói acontecer – comparece como categoria imprescindível à demarcação desses discursos. Trata-se de narrativas nas quais irrompe o inabitual, inusual, sobrenatural, extraordinário ou estranho, logo, o inesperado, imprevisível, surpreendente, decepcionante. Esse fenômeno discursivo causaria, portanto, estranheza seja nos seres de papel, seja nos leitores (seres da realidade), ou, ainda, em ambos, provocando diferentes efeitos disso decorrentes, com o que a narrativa subverteria a lógica racional aristotélica, própria do sistema semionarrativo literário real-naturalista, ao qual esse outro sistema – que se pode chamar de insólito ou metaempírico, como sugere Furtado (1992) – se contrapõe, formando um par cartesiano – em que os opostos se complementam pela negação de um frente ao outro.

O recurso a estratégias de construção narrativa dos protocolos ficcionais do fantástico, com destaque para a constituição insólita de uma ou mais categorias do discurso, permitiria, pelo caráter incoerente, incongruente, inusual, inesperado de apropriação de elementos do mundo pretensamente real, a fim de compor mundos

possíveis ficcionais, que a história contada se desviasse dos entraves da censura – social, cultural, religiosa, política etc. – e, driblando-os, adentrasse espaços interditados por valores instituídos. Assim, a ficção fantástica serviria, pragmaticamente, à veiculação de temas estatuidamente proibidos – loucura, alcoolismo, homossexualidade, zoofilia, incesto, etc. A literatura real-maravilhosa, prima-irmã da fantástica, como bem percebeu Irlemar Chiampi (1980), e suas muitas variações real-mágica, real-fantástica, real-absurda, real-animista – esta, na África, especialmente – etc., corresponderia a um matiz, na América Hispânica – poder-se-ia corrigir e referir-se à América Latina – de expressão literária contra-hegemônica, cujo elemento insólito adviria do mundo dos *mirabilia*, convivendo harmoniosamente com elementos que se quer sejam sólitos, buscados no mundo dos *realia*. Em todos esses casos, a instauração no insólito franquearia portas cerradas por valores vigentes, permitindo que vozes, igualmente silenciadas, se fizessem ouvir ao largo da censura. Pode-se, ainda, destacar que não poucos críticos associam as dinâmicas processuais do discurso fantástico à metaficção historiográfica, à sátira menipeia etc. – Campra (2008) e Pampa Arán (1999) são exemplos –, correntes ficcionais que correspondem a discursos em desvio dos padrões oficiais e estatais, em fuga da censura, representando expressões contra-hegemônicas ou de contracultura.

Esse serviço que a ficção fantástica pode prestar a camadas sociais que, via de regra, vinham ocupando o lugar desprivilegiado do *sujeito-outro*, porque se encontra fora do espaço de poder, que é o lugar privilegiado do *sujeito-eu*, justificaria as observações de Andrew Gordon, ao dizer que duas histórias de Murilo Rubião, “O Edifício” e “Bárbara”, por exemplo, retratariam realizações grandiosas e crescimentos irredutíveis, zombando dos mitos da grandeza do

Brasil durante os anos da ditadura militar, de 1964 – ano do golpe dito revolucionário que, em 31 de março, destituiu João Goulart da presidência – até 1985 – ano em que o Colégio Eleitoral escolheria o deputado Tancredo Neves como presidente da República –, e, por isso, seriam exemplos de ficção distópica e fantástica nos quais projetos de modernização imposta dão terrível e absurdamente errados (GORDON, 2010, p. 13).

Ao propor uma leitura crítico-interpretativa de uma dessas duas narrativas de Rubião, Gordon chegou a afirmar que “a falta de reforço na construção de um prédio com um número infinito de andares em ‘O Edifício’ [...] lembra [...] os projetos de engenharia promovidos pelos militares (a represa de Itaipu, a ponte Rio-Niterói, a rodovia Transamazônica), parodiando as ambições do regime militar”. (GORDON, 2010, p.13). Esse conto foi originariamente publicado em *Os dragões e outros contos*, cuja primeira edição data de 1965 – um ano após a instalação da ditadura militar no Brasil –, tendo sido republicado em *O pirotécnico Zacarias*, em 1974, mesmo ano em que o escritor lança *O convidado*, volume de contos inéditos – ano em que o General Emílio Garrastazu Médici passa o governo para o também General Ernesto Geisel.

O governo do General Médici, de 1969 a 1974, foi considerado o período mais duro e repressivo do regime – “anos de chumbo da ditadura” –, quando a repressão à luta armada se intensificou e a censura tornou-se mais severa, atingindo jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística. Políticos, intelectuais e artistas em geral, músicos e escritores são investigados, presos, torturados, chegando a serem exilados ou a fugirem do país. O Destacamento de Operações e Informações (DOI) e o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI) atuaram como centros de investigação e repressão do governo militar, auxiliados pelo Serviço Nacional de Investigação (SNI) e demais mecanismos

das forças armadas. Esses foram os principais anos do “milagre econômico”, nos quais a economia cresceu muito rapidamente, tendo sido buscados empréstimos no exterior. O país avançou, e todos estes investimentos geraram milhões de empregos, com a realização de obras consideradas faraônicas, como a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio-Niteroi, por exemplo. Mas esse crescimento viria a implicar um custo elevadíssimo, pois os empréstimos estrangeiros gerariam altíssima dívida externa, e a conta ficaria para ser paga pelas gerações do futuro. A promessa de o Brasil ser “um país que vai para a frente” não se confirmaria e, a partir de 1975, já sob a presidência do General Geisel, dar-se-ia início a um processo lento e gradual de abertura política, culminando, no governo do General João Batista de Oliveira Figueiredo (de 1979 a 1985), com o restabelecimento do pluripartidarismo e a eleição, ainda indireta, pelo Colégio Eleitoral – composto por Deputados Federais e Senadores da República –, do então Deputado PMDBista Trancredo Neves, mineiro, cujo início da trajetória política tem proximidades com Getúlio Vargas, e o percurso, com Juscelino Kubitschek.

Considerando-se o processo criativo de Rubião – escrever, anotar, rabiscar, rasurar, reescrever, deixar amadurecer para, somente após muito labor, dar o texto por pronto para publicação –, é quase certo que os contos inéditos de 1974 tenham sido escritos ao longo dos anos anteriores – “anos de chumbo da ditadura”, de 1969 a 1974. Portanto, se “O edifício”, de 1965 – ano imediatamente seguinte à instalação do regime ditatorial militar brasileiro –, republicado em 1974, permite uma leitura crítico-interpretativa sob pressupostos crítico-teóricos que sobrelevem – admitindo-o como representante da ficção fantástica – seu caráter de denúncia, a partir da irrupção do insólito ficcional, driblando a censura vigente, para falar de temas interditados, tal viés pode ser ainda mais

flagrante nas narrativas que compõem *O convidado*, volume que reuniu apenas contos inéditos – diferentemente de *O pirotécnico Zacarias*, compilação de contos já antes publicados. Ressalte-se que a republicação de “O edifício”, nesse ano de 1974, empresta maior admissibilidade a leituras que, inscrevendo-o na ficção fantástica, interpretam-no como expressão contra-hegemônica, escapando aos interditos da censura.

Gordon (2010) e Mary Elizabeth Ginway (2010) selecionaram, no mundo possível de “O edifício”, elementos do discurso ficcional que permitissem ler a narrativa como uma crítica aos projetos desenvolvimentistas do regime ditatorial militar brasileiro, que, em sua expressão megalômana, tiveram dimensões desproporcionais e incontroláveis. A construção do edifício, no conto de Rubião, não respeita qualquer projeto de engenharia possível, mas, apenas, sonhos de grandiosidade desmedida, uma vez que o empreendimento é projetado no tempo, ao invés de no espaço.

Como salientou Ginway (2010), a única informação que o engenheiro responsável pela obra, João Gaspar, recebe do Conselho de Construção – alegoria dos organismos governamentais – é que surgiria uma confusão profunda ao completar o octingentésimo andar. Mas, ironicamente, nada acontece após completar este ‘fatal’ pavimento, e os operários oferecem uma grande celebração durante a qual o engenheiro é agredido. Poder-se-ia admitir que essa fosse a “confusão profunda”, constante do aviso prévio que o Conselho deu a João Gaspar, contudo, a obra continua sem interrupção, rumo ao infinito. De certa forma, esse destino cronotópico sem fim encontra-se inscrito no ordinal octingentésimo, pois o número oito, formado por dois círculos sobrepostos, representa, na posição vertical, o símbolo do infinito, e não ocasionalmente encontra-se seguido de mais dois círculos – número zero –, que, reunidos ao número oito, completam o numeral

oitocentos. Têm-se, nesse conjunto de traços dos protocolos empregados pelo escritor, alguns despistes que, semioticamente, promovem diálogos entre os mundos da realidade exterior e possíveis da ficção, promovendo fissuras que levam à instauração do insólito.

Se a leitura de “O edifício” traz à discussão uma das faces criticáveis do regime, admitindo-se que, nesse conto, Rubião questionasse o grande projeto desenvolvimentista, porque muitas vezes o excesso levou a sérios problemas, prejudicando o bem estar do povo e a estabilidade em longo prazo, chegando, mesmo, a promover um possível questionamento do regime militar e sua legitimidade; sua posição, tão sólida no início, também começando a se tornar precária, na penúltima narrativa de *O convidado*, “Botão-de-Rosa” (RUBIÃO, 2010, p. 207-215), pode-se fazer outro percurso de leitura, no qual se pode destacar outra das facetas negativas do regime.

Em “Botão-de-Rosa”, também dissimulando semioses de um mundo pretensamente real, apropriado e ressignificado no mundo possível da ficção, Rubião tangencia perseguições, prisões, interrogatórios, condenações, assassinatos, à sombra – porque não se pode dizer à luz – da lei, desrespeitada nos porões da ditadura – que, na maioria das situações, eram dependências de organismos oficiais do Estado, à margem da legalidade. Em 13 de dezembro de 1968, no final da presidência do General Artur da Costa e Silva, o governo ditatorial militar brasileiro emitiu o Ato Institucional nº 5, o AI-5, que vigorou até dezembro de 1978 – longos e temerários dez anos de terror, os “anos de chumbo da ditadura” –, culminando em ações arbitrárias, cujos efeitos e duração, ainda no Século XXI, são ressentidos. O Ato garantiu poderes de exceção aos governantes, permitindo-os punir arbitrariamente qualquer cidadão que, por qualquer motivo, fosse considerado inimigo do regime. Dentre os poderes ilimitados e acima das convenções legais que se conheciam

até o momento, o AI-5 permitia ao Presidente da República suspender os direitos políticos de qualquer cidadão brasileiro; cassar mandatos de deputados federais, estaduais e vereadores; proibir manifestações populares sobre as quais se pudesse supor caráter político; suspendia o direito de habeas corpus em casos que fossem considerados de crime político, contra ordem econômica ou contra a segurança nacional ou economia popular; impor censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas. Rasgavam-se os direitos legais da Carta Magna, enubleciam-se os Códigos de Leis. Eram tempos de regime de exceção.

No conto de Rubião, sua personagem central, Botão, “numa segunda-feira de março” (RUBIÃO, 2010, p. 207), sem maiores explicações, “sentiu que era um homem liquidado” (RUBIÃO, 2010, p.207). Foi numa terça-feira, 31 de março de 1964, que Alto Comando das Forças Armadas Brasileiras tomou o poder e se instalou a ditadura – que duraria vinte e um anos, de 1964 a 1985 –, mas, em 28 de março, quatro dias antes de, na madrugada de 30 para 31, o General Olímpio Mourão Filho, intempestivamente, segundo se disse à época, marchar com sua tropa em direção ao Rio de Janeiro, reuniram-se, em Minas Gerais, o então governador do Estado e importante banqueiro, Magalhães Pinto, com os Generais Odílio Denys e Olímpio Mourão Filho.

Do lado de fora da casa de Botão, que, prevendo a impossibilidade de se livrar do pior, arrumava-se para se entregar pacificamente, “o clamor crescia” (RUBIÃO, 2010, p. 207). Era uma turba de populares que, em nome dos valores da moral e da família – Botão viria a ser acusado de estuprar e engravidar diversas mulheres – vociferava, “com olhos enfurecidos” (RUBIÃO, 2010, p. 208), gritando “Cabeludo! Estuprador! Piolhento” (RUBIÃO, 2010, p. 208). Setores da Igreja, do empresariado e da política, de base conservadora e reacionária, a partir de 19 de março de 1964, em São

Paulo, em torno do então Governador Adhemar de Barros, com apoteose em 2 de abril, no Rio de Janeiro, então governado por Carlos Lacerda, promoveram movimentos populares exatamente contra os “cabeludos”, “estupradores”, “comedores de criancinhas”, “piolhentos”, esteriótipo dos comunistas. A mobilização, autodesignada Marcha da Família com Deus pela Liberdade, foi uma reação desses grupos à suposta ameaça comunista, atribuída ao discurso do então presidente João Goulart, em comício realizado, em 13 de março, na Praça da República, no Rio de Janeiro. O evento foi apelidado de “Comício das Lavadeiras”, em referência aos “trouxas” que teriam ido ouvir o Presidente, e aos “tanques” do Exército, que estava à volta de prontidão.

Ao se apresentar ao delegado, “um tenente reformado” (RUBIÃO, 2010, p. 208) – logo, membro das forças armadas –, Botão “é acusado de estupro e de ter engravidado as...” (RUBIÃO, 2010, p. 208). A autoridade policial “interrompeu a frase para atender ao telefone” (RUBIÃO, 2010, p. 208). Eram novas ordens, vindas de esferas superiores, e deveriam mudar “o rumo dos interrogatórios” (RUBIÃO, 2010, p. 208). Ao desligar, “voltou-se para o detido” (RUBIÃO, 2010, p. 208) e lhe disse que “houve um equívoco” (RUBIÃO, 2010, p. 208), pois ele estava “preso sob suspeita de traficar heroína” (RUBIÃO, 2010, p. 208). Por fim, apresentou-lhe seu defensor, “doutor José Inácio” (RUBIÃO, 2010, p. 208). Eram-lhe feitas perguntas capciosas, mas ele “só se preocupava com a aflição do seu patrono, talvez a única pessoa a desconhecer que fora designado exclusivamente para dar aparência de legalidade ao processo” (RUBIÃO, 2010, p. 209). As prisões, os interrogatórios, os procedimentos legais contra aqueles que o governo julgava ameaçar o regime não precisavam ter legitimidade nem coerência. Bastavam ser justificados por decisões de esferas superiores, pelos altos escalões do governo, pelas forças da situação. Ser investigado, preso, interrogado, torturado e, mesmo,

assassinado, eram consequências nem sempre previsíveis por qualquer pessoa que, às vezes sem o saber, entrava para a lista de suspeitos de conspirar contra, o que se podia dar por qualquer motivo, até por não se saber com quem se realcionava, que lugares frequentava.

O defensor de Botão, ingenuamente, “indagou [...] por que acusam o meu cliente de traficante de drogas, se antes o incriminavam de estuprador e cúmplice de centenas de adultério” (RUBIÃO, 2010, p. 209), ao que o tenente reformado respondeu, alertando-o de que ele estava “há pouco tempo entre nós e ignora[va] que aqui só prevalece[ria] a vontade do Juiz, proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária” (RUBIÃO, 2010, p. 209). Isso quer dizer que o Juiz reunia, em si, como figura – todas essas informações, advindas da fala de outra personagem, importam para a figuração do Juiz, ainda que ausente no plano direto das ações, mas nele interveniente devido ao telefonema que o delegado recebeu, determinando a mudança no processo penal –, os papéis de legislador, julgador e executor – os três poderes do Estado: Legislativo, Executivo e Judiciário –, além de deter o poder econômico. As realidades interna – do mundo possível da ficção – e externa – do mundo de base e referência, pretensamente real a que se vai buscar, parasitariamente (ECO, 1994) sua matéria prima, tomando-a por pano de fundo – dialogam de maneira bastante explícita nesse episódio.

Para José Inácio, “o inquerito policial transbordava de irregularidades, algumas gritantes, como a ausência do auto de prisão em flagrante, [e] maior escândalo lhe causaria o transcurso da instrução criminal, inteiramente fora das normas processuais” (RUBIÃO, 2010, p. 210). Como não convencesse o delegado das

irregularidades, pois Botão seria levado ao Tribunal do júri, cuja competência não enquadrava a “lei que tratava de entorpecentes” (RUBIÃO, 2010, p. 210), o advogado “pediu licença para consultar o Código de Processo Penal” (RUBIÃO, 2010, p. 211), mas, “à medida que avançava na leitura, mais chocado ficava, pensando ter em suas mãos uma edição falsificada, ou então nada aprendera nos cursos da Faculdade” (RUBIÃO, 2010, p. 211). Ele não se convenceu e comprou “um exemplar da Constituição e todos os códigos, porque talvez tivesse que reformular seu aprendizado jurídico” (RUBIÃO, 2010, p. 211). Nesse momento, pode-se afirmar que, pela decepção, pela frustração, pela surpresa, pelo inusitado, instaura-se o insólito ficcional, corrompendo a lógica racional aristotélica, sem, contudo, fragilizar a verosimilhança narrativa interna, compondo um cenário de harmonia entre o mundo possível da ficção e o mundo pretensamente real que se busca semiotizar mimeticamente.

José Inacio leu por toda a noite, madrugada adentro, e,

a cada página lida, se abismava com a preocupação do legislador em cercear a defesa dos transgressores das leis penais. [...] A violação de seus artigos era considerada crime gravíssimo contra a sociedade e punível por tribunal popular. As penas variavam entre dez anos de reclusão, prisão perpétua e morte. (RUBIÃO, 2010, p. 211).

Climax do insólito, “ficou boquiaberto: pena de morte! Ela fora abolida cem anos atrás!” (RUBIÃO, 2010, p. 211). O AI-5 deu ao Presidente da República, um general em exercício civil da presidência, instalado no poder por um golpe de Estado, direitos absolutos sobre as garantias constitucionais, prevalecendo os interesses do regime acima de quaisquer leis. O Presidente da República poderia, caso julgasse ser do interesse nacional, decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição; ouvido o Conselho de Segurança Nacional e sem as

limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais; aplicar como medidas de segurança, a liberdade vigiada, a proibição de frequentar determinados lugares e a obrigação de domicílio determinado; decretar o estado de sítio e prorrogá-lo; suspender a garantia de *habeas corpus* e tantas outras mais medidas de excepcionalidade. Rasgava a Constituição, enevoavam-se os Códigos de lei, era a uma nova ordem caótica que se entornizava desregulando a antiga ordem vigente. Sólito e insólito permutavam lugar no sistema de mundo real-naturalista, criando as condições necessárias à arquitetura discursiva do fantástico moderno ou contemporâneo, no qual o que sobressai não é mais a hesitação, a ambiguidade, a incerteza, mas a dúvida face à insólita configuração das categorias da narrativa, em que personagens, espaço, tempo ou ação encontram-se incongruentes em relação aos padrões tidos por consensuais.

Enfim, Botão não tem como escapar da pena capital, e nem será poupado de agressões físicas, com as autoridades permitindo que seja atacado pelos populares, pois como revelou o narrador, “os militares presenciaram, complacentes, o espancamento e só tomaram a decisão de intervir quando viram a vítima sangrar” (RUBIÃO, 2010, p. 212). Conseqüentemente, durante o interrogatório, “nada respondeu e nem poderia fazê-lo caso desejasse. Os lábios estavam intumescidos, os dentes abalados doíam ao contato com a língua” (RUBIÃO, 2010, p. 212). E, a despeito de todo o esforço em vão de seu defensor, que procurava desqualificar o processo, ao fim, “o Presidente do Tribunal leu a sentença que condenava Botão-de-Rosa à pena de morte, a ser cumprida no dia seguinte” (RUBIÃO, 2010, p. 214). Ainda cabia recurso, apelação à Corte Suprema, que poderia transformar a pena em prisão perpétua, e o advogado

estava temeroso pela integridade física de seu cliente, mas o delegado veio a José Inácio e lhe disse que “não precisa[va] ter medo. Basta[va] ser compreensivo. [...] Se você não recorrer, lhe garantiremos uma rendosa banca de advocacia. A promessa é do Juiz” (RUBIÃO, 2010, p. 214).

O advogado considerou, pensou que “o duro espancamento de seu constituinte deveria ser tomado como um aviso do que lhe poderia acontecer, caso apelasse” (RUBIÃO, 2010, p. 215). Pesou vantagens e reveses. “Desistiu do recurso” (RUBIÃO, 2010, p. 215). No dia seguinte, às seis da manhã, vieram buscar o prisioneiro, que teve dificuldades em levantar-se, devido à surra da véspera. Com a ajuda do carcereiro, foi levado pelos soldados – termo empregado na narrativa para designar aqueles que o conduzem ao patíbulo. Só, sem companhia, sem plateia, “jogou longe a capa [que cobria seu corpo desde a véspera] e, desnudo, ofereceu o pescoço ao carrasco”. (RUBIÃO, 2010, p. 215). Era o fim.

É pertinente concluir que, pela via dos novos discursos fantásticos, dialogando configurações insólitas no mundo possível da ficção, com realidades inesperadamente vivenciadas no mundo pretensamente real do cotidiano, Rubião recorre ao fantástico para denunciar as estruturas políticas e sociais que ele critica, opondo-se às ideologias vigentes. As estratégias narrativas dos novos discursos fantásticos compõem na contística de Murilo Rubião como via de escape aos interditos dos duros anos da ditadura militar brasileira.

REFERÊNCIAS

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literario*. Aportes teóricos. Madrid: Tauro, 1999.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In:

ROAS, David (intr., compil. e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 83-104.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción – lo fantástico*. Salamanca: Renacimiento, 2008.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FURTADO, Filipe. Os discursos do metaempírico. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *O fantástico na arte contemporânea*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 51-57.

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). E-Dicionário de Termos Literários. In: Carlos Ceia (coord.), 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acessado em: 26-07-2011.

GINWAY, Mary Elizabeth. *Visão alienígena: ensaio sobre ficção científica brasileira*. São Paulo: Devir, 2010.

GORDON, Andrew M. Introdução. In: GINWAY, M. Elizabeth. *Visão alienígena: ensaio sobre ficção científica brasileira*. São Paulo: Devir, 2010, p. 11-14.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. In: *Semiosis*, Tercera época, 2, (3), p. 54-76, enero-junio, 2006.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, Murilo. As unhas. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 125-130.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MURILO RUBIÃO NOS ARREDORES DO MITO E DO REAL MARAVILHOSO

MURILO RUBIÃO ON THE OUTSKIRTS OF MYTH AND MARVELOUS REALISM

MURILO RUBIÃO EN LOS ALREDEDORES DEL MITO Y DE LO REAL MARAVILLOSO

Marisa Martins Gama-Khalil¹

RESUMO: Murilo Rubião é o escritor que melhor representa a arte fantástica no Brasil, no século XX, com seus contos que trazem situações insólitas em meio a um cotidiano prosaico. Em seu labor estético, o escritor mineiro exercitou diversificadas formas de composição do insólito, dentre elas o trabalho com o mito e com o real maravilhoso, trabalho esse que será focalizado neste artigo por meio da análise do conto “Alfredo”.

ABSTRACT: Murilo Rubião is the writer who best represents fantastic art in Brazil in the 20th century, with his stories that present unusual situations in the midst of a prosaic everyday life. In his aesthetic labor, Rubião, a writer from

¹Doutorado em Estudos Literários pela UNESP; Pós-doutorado pela Universidade de Coimbra/CAPES; Professora da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no PROFLETRAS; Pesquisadora Bolsista Produtividade em Pesquisa/CNPq; marisa.gamakhalil@pq.cnpq.br; mmgama@gmail.com.

Minas Gerais, has exercised different ways of composing the unusual, such as his work with myth and marvelous realism, for instance. This paper will focus on this aspect of Rubião's work, in the analysis of his tale "Alfredo".

RESUMEN: Murilo Rubião es el escritor que mejor representa el arte fantástico en Brasil, en el siglo XX, con sus cuentos, en los que traen situaciones insólitas en el medio de un cotidiano prosaico. En su labor estética, el escritor nacido en Minas Gerais ejerció diversas formas de composición delo insólito, entre ellas, el trabajo con el mito y con lo real maravilloso. El objetivo de este artículo está centralizado en este aspecto de la obra de Rubião, a través del análisis del cuento "Alfredo".

PALAVRAS-CHAVE: Insólito; Real maravilhoso; Mito.

KEYWORDS: Unusual; Marvelous realism; Myth.

PALABRAS CLAVE: Real; Real maravilloso; Mito.

Breve coda sobre os contos fantásticos: Primeira observação: o fantástico como nostalgia. Toda *suspension of disbelief* [suspensão da incredulidade] atua como uma trégua no seco, implacável assédio que o determinismo faz ao homem.

Julio Cortázar (2006, p. 235)

Para início de conversa: Murilo Rubião e seus insólitos arredores

Inúmeros são os arredores criados por Murilo Rubião na tessitura de suas narrativas fantásticas. Seus contos trazem sempre como ambientação um estranho e inusitado mundo insólito, seja por meio de um prédio que cresce infinitamente ou de outro que some aos pés do seu morador; seja através do corpo morto de um pirotécnico, o Zacarias, que teima em ficar entre os corpos das outras

personagens vivas; seja pelo desencanto de um mágico que desiste de sua magia para ter uma vida prosaica; seja pelo corpo de um coelho que não cansa de metamorfosear-se em outras formas corporais, ou pelo corpo de Bárbara que não cessa de crescer e alargar-se em função de seus desejos, ou pelo corpo de um homem de boné cinzento que some paulatinamente até transformar-se em uma minúscula bolinha cinza. Enfim, o que temos no universo criado por Murilo Rubião constitui-se em um espaço de intensa magia e, ao mesmo tempo, indagação sobre as coisas aparentemente não mágicas, prosaicas.

Antonio Candido (2006), em seu ensaio antológico intitulado “A nova narrativa”, confere a Murilo Rubião o papel de precursor do insólito no cenário das narrativas do século XX. Candido especifica o tipo de fantástico operado esteticamente por Rubião, nomeando-o como “insólito absurdo”. Torna-se necessário para o fito deste texto, que se debruça sobre os arredores murilianos, levantar alguns apontamentos que possibilitem a compreensão da definição de Candido: insólito absurdo. Para um entendimento da noção de “insólito”, aciono a pesquisadora Lenira Covizzi, orientanda de Antonio Candido, que argumenta sobre a potencialidade do insólito de desencadear, no seio da narrativa e no leitor, o “sentimento do **in**verossímil, **in**cômodo, **in**fame, **in**congruente, **im**possível, **in**finito, **in**corrigível, **in**crível, inaudito, **in**usitado, **in**formal” (COVIZZI, 1978, p. 26 – grifos da autora citada), porquanto se trata de um evento que não tem existência aparente no cotidiano prosaico. Já para o entendimento da noção de “absurdo”, tomo a liberdade de pautar-me por Albert Camus, em *O mito de Sísifo*. Nesse livro, o absurdo é apreendido como a “densidade e a estranheza do mundo”, como “esse mal-estar diante da desumanidade do próprio mundo, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’” (CAMUS, 2013, p. 29). Ao pensar na tessitura dos contos

murilianos, as leituras das referidas noções aqui delineadas satisfazem-me, uma vez que, de fato, o que o leitor encontra nesses contos é esse sentimento *inusitado* que advém de uma estranheza não especificamente do fantástico que surge nas narrativas, mas de perceber que esse *inusitado*, esse *insólito*, permeia o seu dia-a-dia aparentemente tão real, contudo, ao mesmo tempo tão desumano e marcado por náuseas e estranhezas.

No final da década de 40, em 1947, Murilo Rubião lança, pela editora carioca Universal, o seu primeiro livro de contos, *O ex-mágico*; seis anos depois novo livro é publicado, dessa vez pela editora Hipocampo, trata-se de *A estrela vermelha*. Segundo Antonio Candido (2006), a obra de Rubião fica na penumbra até a publicação de *Os dragões e outros contos*, que ocorreu em 1965. Candido também observa que, em meio às primeiras publicações de Murilo Rubião no Brasil, despontam na América Latina as obras de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Marquez. Entretanto, aqui, faço um adendo muitíssimo importante: Murilo Rubião pode ser considerado o precursor da tradição do insólito não só em terras brasileiras, como também pode ser reconhecido como instigador da obra de latino-americanos, como confessa Julio Cortázar, conforme relato do seu tradutor Remy Gorga Filho (*apud* SILVEIRA, 2012): "Ele dizia que o mineiro Murilo Rubião foi o primeiro autor do fantástico latino-americano, antes mesmo dele, Cortázar".

Pode-se dizer, como fazem alguns críticos, que o fantástico criado por Murilo Rubião é inclassificável, mas seria imprecisa essa afirmação. Cabe entender o porquê dessa natureza inclassificável e um caminho pode ser a compreensão de que sua obra ergue-se por intermédio de variados recursos/arredores estéticos relacionados às vertentes do fantástico: maravilhoso, fantástico, realismo mágico, real maravilhoso. De acordo com grande parte de sua fortuna crítica, as narrativas murilianas enfeixam-se a partir do enredamento do

realismo mágico. Cabe, aqui, uma rápida incursão sobre o realismo mágico e, nesse sentido, partirei de autores que ao longo da história literária procuraram compreender essa vertente fantástica. Franz Roh, em 1923, foi o primeiro a usar a expressão em artigo sobre o expressionismo alemão, definindo-a como uma estética que representa “as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (*apud* ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 396). Três anos após, Massimo Bontempelli usa a noção realismo mágico para classificar certas figurações das artes plásticas que exibiam elementos nos quais havia a emergência do incomum, do insólito, no prosaico. O primeiro a articular a expressão no âmbito da arte literária foi o venezuelano Arturo Uslar Pietri, em 1948. Irlemar Chiampi, ao reler Pietri, externa que ele define o realismo mágico da seguinte forma: “o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)” (CHIAMPI, 1980, p. 23). Em 1954, ao interpretar a obra de Borges, Angel Flores depreende que o realismo mágico seria uma naturalização do irreal. Essas concepções arroladas até aqui coincidem no aspecto de que, no realismo mágico, o insólito irrompe inesperadamente no solo do real e há, na trama, uma naturalização dessa irrupção. É o que o leitor encontra na maioria dos contos de Murilo Rubião, pois, tomando aqui um exemplo emblemático de um dos seus contos, um homem, ao perceber que quem pede um cigarro a ele é um coelho e não um menino de rua passa a conversar com o animal com estranha naturalidade, chegando a levá-lo para casa e a dividir o teto com ele, ainda que seja perturbado com as suas múltiplas metamorfoses.

É ainda importante dizer aqui o quanto Murilo Rubião interessava-se por pesquisar, rascunhar e fazer anotações acerca de teorias e de ficções fantásticas, conforme se pode perceber na lista que realiza sobre o fantástico e o realismo mágico (FRANZIM, 2015, p.

125), na qual ele cita Massimo Bontempelli. Em outra anotação, Murilo Rubião parece definir com muita poeticidade o que seria o realismo mágico: “Transgride o real para tornar-se uma nova realidade, talvez a única, a verdadeira” (FRANZIM, 2015, p. 129). Estaria Murilo Rubião definindo nessa anotação o que ele realiza esteticamente em boa parte dos seus contos?

No entanto, se ele opta por, na maioria dos textos, exercitar, nos seus arredores fantásticos, uma incursão maior pelas vertentes do realismo mágico, há textos em que ele experimenta outros périplos, como em “A noiva da casa azul”, no qual, dada a hesitação constante, a narrativa aproxima-se do fantástico aos moldes todorovianos; e em “Alfredo” (RUBIÃO, 2010), conto objeto deste estudo, em que temos uma aproximação pelos territórios insólitos do mito e do real maravilhoso.

E o mito, como argumenta Tolkien (2006), encontra-se muito próximo do Belo Reino, do Reino das Fadas. Tanto no mito como nas histórias de fadas, ocorre a magia, aliás, a magia é que consubstancia o mundo dessas duas modalidades que têm o fantástico como mote de invenção. Em meu entendimento, a magia encanta os homens e o encantamento é a fonte e a explicação do real, magia assim definida que coincide plenamente com o real maravilhoso, o mito e as histórias de fadas.

Para encerrar essas primeiras palavras (que já se alongam muito, pois os arredores são rizomáticos), vale ressaltar a seguinte confissão de Murilo Rubião sobre suas leituras e possíveis influências: “Minha opção pelo fantástico foi herança de infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do Dom Quixote, da História Sagrada e das Mil e Uma Noites” (RUBIÃO, 1986, p. 4). Magia pura! Mas embrenhemo-nos pelos arredores da licantropia para acercarmos mais da personagem Alfredo, que é um dos protagonistas do conto que analisarei neste espaço de discussão.

Nos arredores da licantropia com Alfredo

Alfredo é um ser que vive nas cercanias da cidade, na serra, marginalizado porque se configura carnalmente como um lobisomem, contudo ele reveste-se de qualidades não só negativas, como se poderia conjeturar por se tratar de um homem que se transforma em lobo. Ele tinha o amor de seu irmão, Joaquim Boaventura, o qual deixa a aldeia e vai ao seu encontro e em certos momentos revela mais humanidade do que as outras personagens humanas. Quando descem em uma das vezes à aldeia para tentar o convívio com os homens, Joaquina, a mulher do irmão de Alfredo, não aceita aquele animal em sua casa como hóspede. O irmão prontamente o defende: “— Animal é a vó. Este é meu irmão Alfredo. Não admito que o insulte assim” (RUBIÃO, 2010, p.100). Seu amor por Alfredo é tão grande a ponto de não só defendê-lo, porém também de acompanhá-lo em sua sina de correr o mundo.

A trajetória dos lobos em nossa História não foi sempre marcada com elementos disfóricos que põem em relevo seu canibalismo, sua feracidade. Como assinala Edson Bini (2004), a figura do lobo é intensamente ambígua, oscilando entre o bem e o mal. Relacionadas a Zeus, temos duas dessas facetas antagônicas: por um lado Zeus concebe com Latona (transformada em loba) seus filhos Ártemis e Apolo, duas fontes de luz, pois estes representam respectivamente a lua e o sol; por outro, Zeus castiga o rei da Arcádia, Licaão, metamorfizando-o em lobo, porque este serviu a ele como refeição “carne de criança” (FIGUEIREDO, 1961, p. 96). Aqui temos o positivo e o negativo, o eufórico e o disfórico em relação aos lobos no campo da mitologia grega, fundadora de nossas mitologias ocidentais.

Nos ritos religiosos antigos, o lobo era o animal que conduzia as almas ao paraíso, como nos cultos mortuários praticados em certos

lugarejos da Romênia, visto que o cântico fúnebre profetizava: “O lobo aparecerá diante de ti ... Toma-o como teu irmãos, pois o lobo conhece a ordem das florestas ... Ele te conduzirá diretamente ao Paraíso” (*apud* BINI, 2004, p. 10).

De acordo com Edson Bini (2004), a passagem da figuração positiva do lobo na sociedade primitiva para uma figuração negativa acontece a partir da Idade Média, quando a Igreja passou a proibir práticas religiosas e científicas que não fossem relacionadas ao catolicismo, como a magia, a astrologia e alquimia, incluindo nesse rol de seres, práticas e coisas nefastas, alguns animais, como o lobo, o sapo, o gato e o bode. O lobo passa a ser um animal maléfico e as histórias de homens que se metamorfoseiam em lobo surgem e se proliferam. Algumas delas, que buscam explicar determinados eventos (bem aos moldes do mito), são associadas aos cultos cristãos ou, mais especificamente, à necessidade de manter e cultivar esses cultos. Muitas histórias, contadas em todo o Brasil (inclusive em Joaonópolis - considerada a capital mundial dos lobisomens, situada em São Paulo, fronteira com Minas Gerais), possuem enredo similar a este:

Uma mulher acompanhada de seu filho recém-nascido e de seu marido sai a convite deste para irem a uma reza (em outros casos visitar algum amigo), no meio do caminho o homem pede para sua esposa esperar, enquanto ele vai no meio do mato fazer xixi (em outros casos falar com outro conhecido). Neste meio tempo em que ela está esperando aparece o Lobisomem, ela corre para se salvar e sobe numa árvore (atrás de cupinzeiro ou porteira), mas ela não chega a ficar muito alta, e acaba ficando ao alcance do Lobisomem, só que o Lobisomem não quer pegá-la, mas sim o bebê. Ela consegue proteger o bebê deixando-o fora do alcance do Lobisomem. Ela chama seu marido que não aparece, dá-se o tempo do Lobisomem e ele vai embora, logo depois, seu marido aparece. À noite em casa enquanto dorme, a mulher reconhece no

vão dos dentes do marido fiapos da manta do bebe,
e é quando ela vem a fugir. (FRANÇA, 2016, p. 1)

A história é sugestiva porque faz gerar a ideia de que as mães devem batizar seus filhos para que eles não sejam devorados por lobisomens. Se por um lado a história imprime um gesto emulativo - o de batizar os filhos para que nenhum mal lhes aconteça -, ela remete também ao mito grego de Licaão, pois este, como já esclareci anteriormente, serviu a Zeus carne de criança e essa oferenda foi considerada pelo Deus dos Deuses como um gesto transgressor, sendo o ser que transgrediu punido com sua zoomorfização em lobo. A punição está no fato de ter sido transformado em lobo e em ter que cumprir a sina de correr o mundo, por isso ele é chamado de o "corredor". No conto de Murilo Rubião, o lobisomem Alfredo cumpre essa sina inicialmente sozinho, mas seu irmão, Joaquim Boaventura, adere ao seu fado e corre pelos arredores, entre a serra e o vale/aldeia, entre o alto e o baixo, longe das luzes: "Ao anoitecer, encontramos-nos novamente no alto da serra. Lá embaixo, pequenas luzes indicavam a existência do povoado" (RUBIÃO, 2010, p. 100). O trecho citado reflete bem o que as histórias contam sobre os lobisomens, porque se argumenta que esses monstros, seres das trevas, têm que se distanciar das luzes.

As histórias desses seres das trevas se configuram, segundo estudiosos do ramo, ora como mito ora como lenda. Essas duas formas se fundem caso consideremos a visão de Robert Scholes e Robert Kellogg (1977), os quais argumentam sobre as modalidades da narrativa mítica: o mito sacro, a lenda e os contos populares. Nos três casos, têm-se histórias tradicionais veiculadas de geração a geração, ou de um proprietário para o seu herdeiro.

Além da história transcrita anteriormente e relacionada ao não batismo da criança, há outras versões muito comuns no Brasil. Uma das versões atesta que a sétima criança nascida em uma sequência

de filhos do mesmo sexo nasce fadada a tornar-se lobisomem. Outra variante afirma o mesmo de um menino nascido depois de uma prole de sete meninas. Há ainda a variante registrada por João Simões Lopes Neto:

Diziam que eram homens que havendo tido relações impuras com as suas comadres, emagreciam; todas as sextas-feiras, alta noite, saíam de suas casas transformados em cachorro ou em porco, e mordiam as pessoas que a tais desoras encontravam; estas, por sua vez, ficavam sujeitas a transformarem-se em Lobisomens.(LOPES NETO,1913, p. 91).

Essa versão enlaça-se, sugestivamente, à narrativa de Murilo Rubião. Nas variações da história, a relação pecaminosa que leva à zoomorfização pode ser com cunhadas, irmãs, pessoas da família ligadas de alguma forma pelos cultos religiosos. No conto, a pessoa da cidade que tem maior aversão ao lobisomem é a mulher do irmão de Alfredo, Joaquina. Ela, desde o início, praguejava a sina de Alfredo, temia o sobrenatural, e sabia, antes do marido, que se tratava de um lobisomem. Joaquim chega a espantar-se: “Ri-me da credence: um lobisomem?! Era só o que faltava!” (RUBIÃO, 2010, p. 98).

Essa consciência da corporalidade animalesca de Alfredo por Joaquina não estaria relacionada ao fato de ter sido ela a origem de tal corporalidade monstruosa? Quando, em um dos contatos de Alfredo com Joaquina, ela exige que ele suma, a resposta do lobisomem é assustadoramente dócil: “— Muito interessante. Esta senhora tem dois olhos: um verde e outro azul” (RUBIÃO, 2010, p. 100). Essa resposta de Alfredo pode ser lida em variadas direções, em virtude de sua carga metafórica. Trata-se de uma heterocromia ocular, que, de acordo com a Ciência (MELDAU, 2016), é muito comum em animais e rara em seres humanos. Por esse aspecto, pode-se inferir certa animalidade em Joaquina. Teria ela se

enredado sexualmente com o seu cunhado Alfredo e, em função desse ato pecaminoso, ele teria sido punido e assumido sua sina de monstro? Por esse motivo, o motivo de sua repulsa tão exacerbada pelo monstro-cunhado poderia ser uma dada culpabilidade pela origem da metamorfose? As duas cores dos olhos de Joaquina poderiam indiciar uma dupla personalidade ou um duplo amor - pelo marido e pelo cunhado?

Porém, tudo fica sem resposta nessa narrativa, o que a torna mais literária, mais reverberadora de indagações, dada a sua materialidade porosa, repleta de vazios que, provavelmente, incitam o leitor a pensar sobre possibilidades de leitura e não só “na” leitura, e possivelmente o mobilizam a refletir sobre a sua própria condição humana. Quem é o bicho, o monstro? A narrativa nos instiga a realizar possivelmente essa indagação. Alexandre Parafita (2006) argumenta que o lobisomem conjuga a ferocidade do lobo com as emoções angustiadoras do homem. A expressão e o gesto de lupinidade podem abrigar-se dentro de cada homem. É o que está delineado sugestivamente na narrativa muriliana: “Tive ímpeto de espancar minha mulher, mas meu irmão se pôs a caminhar vagarosamente, arrastando-me pela corda que eu segurava nas mãos” (RUBIÃO, 2010, p. 100). Quem se configura como animal? Alfredo, o lobisomem, ou seu irmão Joaquim Boaventura? Seria mesmo boa a sua ventura? É de Joaquim que vem o desejo de ferocidade (“espancar”) e é ele que é carregado pela corda, como um bicho levado pelo seu dono. A relação paradoxal incita as lacunas textuais, espaços de movência do leitor pela trama estética. Os vazios textuais “liberam os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor” (ISER, 1999, p. 126-7), o qual atua como coautor da narrativa.

Mítico, o lobisomem não é tão somente homem que se transforma em lobo, mas um homem que pode conter um lobo em si,

da mesma forma os homens, às vezes, carregam lobos disfarçados sob a sua pele e os seus pelos humanos.

Nos arredores do mito e do real maravilhoso com Alfredo

De acordo com Joseph Campbell (1992), o mito não explica apenas um fenômeno da natureza, porém descortina aspectos da complexidade do ser humano, conforme acabei de pontuar a partir do trecho citado do conto “Alfredo”, no qual se fundem e se confundem a animalidade e a humanidade.

O estudioso André Jolles (1976), em seu livro sobre as formas simples - geradoras das formas literárias -, explica o mito a partir de sua relação com o oráculo pelo caráter da predição. Para Jolles a predição compõe o mito, na medida em que a narrativa mítica tende a aclarar fatos que ocorrem no mundo, apontando sempre para a direção do futuro, para a explicação de fenômenos similares que lhes são posteriores. Nesse sentido, o mito se constitui por meio de saberes inerentes a uma cultura, a uma comunidade que partilha análogas práticas discursivas. O saber, para Jolles, é o cerne da disposição mental do mito. É acertado inferir aqui uma das motivações para a criação/difusão do mito do lobisomem pela igreja católica: o batismo de crianças, que, em caso contrário pode originar a punição, vinculada através de uma memória discursivo-mítica a Licaão e outras histórias de feras que comem crianças. A punição e o sacrifício são recorrentes na história mítica, especialmente aqueles vinculados mais diretamente à religião (CARVALHO, 1979, p. 16).

É imperioso reforçar que os saberes sobrevividos do mito não almejam a detenção absoluta do conhecimento ou a criação de saberes validados universalmente, porém visam à disseminação de saberes específicos e culturais. Por ser produto de uma cultura e dizer respeito intimamente a ela como uma verdade inquestionável, o

mito pode ser relacionado à vertente fantástica do real maravilhoso, como demonstrarei adiante.

A relação do mito com os saberes aparece na bela definição feita por Suzi Sperber (2009, p. 334):

O mito primitivo define-se pela referência a uma realidade incondicionada, motivada por nossa necessidade de viver o mundo como dotado de sentido. Dá corpo ao nosso perene desejo de elucidação verbal daquilo que, a partir de determinado grau de saber, não é compreensível como objeto. É construído como *Ersatz* do conhecimento, que nos conforta diante de situações de angústia ou de incompletude. Enquanto campo da intuição e da especulação, registrou saberes próximos de conhecimentos confirmados recentemente.

O mito, para Jolles, é produzido “quando um objeto se cria a si mesmo numa interrogação e em sua resposta, para se fazer conhecer e se manifestar na palavra, na profecia” (JOLLES, 1976, p. 93). Assim, a narrativa mítica porta saberes que auxiliam a compreensão de acontecimentos futuros relacionados à situação gerada pelo mito. Daí advém a potência metafórica da narrativa mítica, como argumenta Maria da Piedade Almeida: “A imaginação produtora exercita-se na criação de mitos como também na criação de metáforas” (ALMEIDA, 1988, p. 65). Essa constituição metafórica do mito é muito profícua quando da sua transposição para a narrativa literária, e se torna mais acentuada quando a forma literária não só repete a estrutura metafórica do mito, mas a expande, a hiperboliza, criando um tecido cuja estrutura se define por vazios e não ditos, como é o caso do conto “Alfredo”, pois o protagonista é lobisomem, de acordo com Joaquina, mas também assume outras inusitadas formas: em porco, dromedário e em verbo.

Para Mircea Eliade, “o mito não fala senão naquilo que aconteceu *realmente*, naquilo que se manifestou completamente, as

personagens do mito são Seres Sobrenaturais" (*apud* SPERBER, 2009, p. 269 - grifos de Gama-Khalil). O sobrenatural, no mito, tem sempre o valor de verdade indiscutível para uma dada cultura e, sendo assim, o sobrenatural é real, ao menos para uma comunidade. A crença no lobisomem é comum naquela vila que é cenário do conto muriliano. O que temos ali, pela descrição do espaço, é uma aldeia do interior do Brasil. E, em lugarejos interioranos brasileiros, é comum escutarmos histórias de lobisomem, nas quais, em geral, o narrador atesta alguma prova para a existência desse ser sobrenatural: fulano viu o monstro ou a criatura deixou as marcas de suas garras em tal lugar, etc. Em regiões urbanas, por exemplo, essa configuração mítica é menos frequente, pois ali imergem outros saberes. Esse aspecto da relação do mito com uma determinada cultura, nomeado por Jolles (1976) como o mito relativo ou a relatividade do mito, será pertinente para algumas relações entre a narrativa mítica e a real maravilhosa que serão realizadas ainda neste tópico.

Um último aspecto que destaco acerca do mito parte das explicações de Jolles, que considera o mito como "lugar onde as configurações estáveis adquirem movimento" (JOLLES, 1976, p. 101), ou seja, o mito é um lugar em que as movências e correspondências são permitidas, resultando muitas vezes em união de seres/fatos aparentemente diferentes ou até mesmo antagônicos, como é o caso do hibridismo homem-lobo, capaz de criar uma correspondência no campo do insólito que se naturaliza numa cultura. Por, de certa forma, afrontar as concepções racionais acerca do mundo, o mito se potencializa, cria uma força estupenda e acaba por dar sustentação à condição humana, uma vez que concretiza possibilidades de entendimento de nossa complexidade: "A simbiose entre o natural e o sobrenatural constrói a História do homem, desde os tempos mais primitivos à nossa contemporaneidade" (GAMA-KHALIL, 2015, p. 131).

Essa conjunção entre o natural e o sobrenatural é a forte base em que se sustenta a noção de real maravilhoso, cunhada por Alejo Carpentier. No prólogo de *O reino deste mundo*, publicado em 1949, Carpentier explica a natureza maravilhosa da América, espaço onde se desenrola o enredo da sua novela. Sua passagem pelo Haiti e por outros solos da América fez com que ele constatasse a magia dos povos que creem nos poderes de seres licantrópicos e em outros poderes e eventos que a viseira da razão impede que povos de outro lugar assistam a esse espetáculo de magia e fé. Ele conta:

A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não eram privilégio do Haiti, mas sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. (CARPENTIER, 2009, p. 10)

A base desse maravilhoso imbricado na cultura da América, para Carpentier, é a fé. Mas não só na América, pois em ensaios que escreveu após o citado prólogo, Carpentier (1987) expande o campo de possibilidade de existência do real maravilhoso, constatando sua fertilidade em outros países e culturas, como a China e o Islão, por exemplo. Na revisitação que faz da concepção de real maravilhoso, Carpentier admite que a América Latina é manancial frutuoso de histórias do real maravilhoso em função de possuir "uma natureza e uma sociedade que se pautam em muitas convergências entre o natural e o sobrenatural, contudo, de fato, em outras culturas podem ser observados acontecimentos que confirmam a união entre o natural e o sobrenatural" (GAMA-KHALIL, 2015, p. 135). Sempre se ressaltando: é necessário haver a fé para que o real maravilhoso irrompa, o mesmo se aplica ao mito. Para reforçar esse aspecto, tomo as palavras de Carpentier:

Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem entrar num corpo, alma e bens, no mundo de Amadis de Gaula ou de Tirante-o-Branco. Soam prodigiosamente fidedignas certas frases de Rutilio em *Os trabalhos de Persiles e Segismunda* sobre homens transformados em lobos, porque nos tempos de Cervantes acreditava-se em pessoas atingidas pela licantropia.(CARPENTIER, 1987, p. 140):

O universo rural no qual Murilo Rubião ambienta o conto “Alfredo” é solo possível para a crença na licantropia, uma vez que aquela realidade é construída pelos alicerces do sobrenatural. Se no campo do realismo mágico o que se tem é uma naturalização do irreal (como apontei no primeiro tópico deste artigo), defendo que na esfera estética do real maravilhoso ocorre a sobrenaturalização do real, como se tem também na estruturação do mito. No realismo mágico, o insólito não advém de uma crença, de uma partilha de saber cultural, sendo este exatamente o caso do real maravilhoso, que irrompe do seio de uma cultura e necessita da fé para fortalecer-se.

Nos arredores inquietantes e metamórficos de Alfredo: homem, fera e verbo

Para adentrar um pouco mais no espaço ficcional de “Alfredo”, é preciso considerar a epígrafe do conto: “Esta é a geração dos que buscam, dos que buscam a face do Deus de Jacó - Salmos, XXIII, 6” (RUBIÃO, 2010, p. 8). Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que as epígrafes bíblicas são uma constante nos contos de Murilo Rubião. O único conto em que há uma variação é em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, visto que além de conter uma epígrafe retirada da Bíblia, oferta ao leitor outra epígrafe, esta retirada de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Em uma primeira leitura, talvez o leitor não perceba o diálogo entre epígrafe e enredo, o que é justificável em virtude da intensa tessitura metafórica tanto da Bíblia como dos contos murilianos.

Qual seria a relação do Deus de Jacó ou da fé de Jacó com o conto "Alfredo"? A relação maior, nesse caso, em meu ponto de vista, é com o Testamento profético de Jacó para os seus doze filhos. Antes de morrer, Jacó reúne seus filhos e concede a cada um uma bênção, um discurso que profetizará o futuro de cada um. Benjamim, seu último filho recebe as seguintes palavras: "Benjamin é lobo voraz:/ pela manhã devora a presa/ e à tarde reparte despojos" (BÍBLIA, 2010, p. 66). Então, é justamente Jacó que profetiza para seu próprio filho a sina de ser lobo. O que é ser lobo? É ser guerreiro, conforme fica sugerido pela Bíblia, já que de Benjamim surgiu uma geração guerreira? Ou é ser sofredor, marcado por uma culpa eterna, uma vez que Raquel adoece após o parto de Benjamim e posteriormente morre? Antes de morrer, ela dá ao menino o nome de Benoni, filho da dor; é de Jacó a ação de renomeá-lo e ele passa a ser Benjamim, filho da alegria. No entanto, deve-se considerar que, mesmo passando a ser o filho da alegria, ele foi, em primeiro lugar, o filho da dor e retirou do convívio de seu pai a mulher que ele amava, Raquel. Pode-se, pois, realizar variadas leituras a partir da epígrafe do conto, todas elas relacionadas à licantropia ou à imensa dor do protagonista Alfredo.

No conto, temos dois irmãos de sinas diferentes: Alfredo e Joaquim Boaventura, o primeiro marcado pela diferença, porque tem que conviver com a sua sina licantrópica; o segundo descrito como homem normal, com uma esposa, uma vida normal em um lugarejo normal. O destino de ambos cruza-se pela insistência do segundo em dividir com o outro a sina, o seu distanciamento forçado da comunidade. Todavia, no conto, não há nenhuma explicação do motivo da referida sina, cabendo ao leitor fazer suas inferências.

Entende-se que Alfredo mantinha-se distanciado em função de estar na forma animal. Ele é o filho da dor, apartado, marginalizado, como se carregasse uma culpa por uma ação que nem mesmo ele sabia o que era exatamente ou o que havia feito para merecer o sofrimento.

Logo no início da narrativa, determina-se que a fera seria um lobisomem e essa determinação acontece em função dos ruídos oriundos da serra: "Joaquina, a exemplo da maioria dos habitantes do povoado, estava preocupada com os rumores que vinham da serra. [...] Com o passar dos dias, os gemidos do animal tornaram-se mais nítidos e minha mulher, indignada com o meu ceticismo praguejava" (RUBIÃO, 2010, p. 98). O marido, cético, não acredita que aqueles ruídos poderiam ser oriundos um lobisomem ou qualquer outra espécie de homem transformado em animal. Chega a tentar explicar à mulher "que o sobrenatural não existia" (RUBIÃO, 2010, p. 98).

Contudo, o comportamento do cético Joaquim, que descrê de sobrenaturalidades, causa muito estranhamento, já que ele fica curioso pela origem dos ruídos e procura ver neles uma "mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas" (RUBIÃO, 2010, p. 98), chegando a esperar a fera descer para vir ao seu encontro. Há, assim, uma atitude inquietante, porque "para que surja o inquietante é necessário um conflito de julgamento sobre o acontecimento ser real ou não" (FREUD, 2010, p. 372). O inquietante é a coisa ou evento assustador que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. A palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich* - doméstico, familiar -, designando algo que é assustador por não ser conhecido e familiar. *Heimlich* dilata o seu sentido na direção da ambiguidade, até enfim coincidir com o seu avesso. *Unheimlich* de certo modo *Heimlich*. No conto, o inquietante deflagra o grande mistério de Joaquim. Ele quer desvendar a

mensagem enviada pela estranha fera por meio de seus ruídos, todavia não sabe (ou sabe) que essa fera é o seu próprio irmão.

Apesar de não crer no sobrenatural, vê-se envolvido por aquele enigma e imerge, sem querer, naquele mundo desconhecido. De acordo com Freud (2010, p. 364), “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada”. Por isso ele passa a esperar a fera, em um desejo que parece revelar que, no fundo, sabia que ela era o seu irmão - o oculto e assustador que fora escondido. Como a fera não desce, Joaquim sobre a serra.

O seu encontro com o animal deu-se sem receio: “Ao contrário, fiquei comovido, sentindo a ternura que emanava dos seus olhos infantis” (RUBIÃO, 2010, p. 98-9). Ele não fazia nenhum gesto agressivo e apenas gemia. A fera revela-se, pois, dócil, infantil e desajeitada: “Quase achei graça do seu corpo desajeitado de dromedário” (RUBIÃO, 2010, p. 99). Nesse ponto, o leitor pode-se perguntar: mas não era um lobisomem e sim um animal não existente em aldeias quaisquer, mas na África? Para a mulher de Joaquim e para o restante da população, tratava-se de um ser licantrópico, um lobisomem. Mas Murilo Rubião parece trazer à tona a fusão entre a licanthropia mitológica, dos lobisomens e a licanthropia clínica (MOSELHY, 2016), que é uma síndrome psiquiátrica, na qual o sujeito afetado tem a ilusão de poder transformar-se em um animal. O termo zooantropia é usado em seu lugar para esclarecer que os sujeitos portadores dessa síndrome não só se sentem lobisomens, porém outras espécies de animais.

Contudo, a fusão vai além da licanthropia mitológica com a licanthropia clínica, na medida em que Alfredo tem o dom - ou a desgraça (segundo a sua ótica) - de metamorfosear-se em outras coisas. De lobisomem a dromedário, de dromedário a porco e de

porco ao verbo “resolver”. Vejamos como poeticamente essas metamorfoses aparecem deflagradas no conto:

Transformado em porco, perdeu o sossego.
Levava o tempo fossando o chão lamacento.
[...]
Imaginou, então, que fundir-se numa nuvem é
que resolvia. Resolvia o quê? Tinha que
resolver algo. Foi nesse instante que lhe
ocorreu transmutar-se no verbo *resolver*.
E o porco se fez verbo. Um pequenino verbo,
inconjugável (RUBIÃO, 2010, p. 101 - grifos do
autor citado)

As metamorfoses, portanto, além de todas as licanthropias, são incontroláveis, nefastas, não um dom, uma desgraça. Se não é somente licanthropia mitológica nem apenas mitologia clínica, seria uma licanthropia mágica, que vai além das formas usuais das outras licanthropias. Murilo Rubião opera, nesse sentido, uma reinvenção do mito ou do real maravilhoso, ele funde essas formas a uma espécie de fantasia ou mesmo de realismo mágico, tão estudado por ele. Mário de Andrade parece definir bem o que se passa no tratamento do sobrenatural nas obras murilianas: “o mais estranho é o seu [de Murilo Rubião] dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como *si fosse real*, sem nenhuma reação mais” (In: MORAES, 1995, p. 32). Essa assunção da irrealidade é exigida como postura de leitura no conto “Alfredo”. Quando Tolkien (2006) trata das histórias de fadas, afirma que para lê-las não se deve “suspender a credulidade”, mas crer nas histórias, ou seja, tomar o irreal como se fosse real, conforme explica Mário de Andrade.

É possível conectar essa transformação de Alfredo em verbo com o mito. Jolles afirma que aquilo que a linguagem fabrica no âmbito do mito possui uma “existência tão sólida quanto, no domínio da vida, as fabricações do artesão” (JOLLES, 1976, p. 26). Assim,

quando Alfredo metamorfoseia-se no verbo “resolver”, a narrativa parece encenar essa dimensão artesanal e concreta da palavra. Tal produção relacionada à linguagem articula-se no sentido de estabelecer uma ordem às coisas, ao mundo que se encontra no entorno do homem. Entretanto, enquanto verbo, o fadado ao sofrimento Alfredo não teve descanso, porque era forçado a solucionar muitos e infindáveis assuntos e, sendo assim, resolve voltar à forma de dromedário, voltando a ter o desejo incontável de beber água para o resto de sua vida.

No conto, como já relatei, o irmão de Alfredo é forçado, pelo seu amor fraterno, a acompanhar o irmão em sua jornada punitiva, a de correr o mundo, localizando-se às margens da sociedade, porque esta é maniqueísta e tende a cindir as instâncias do bem e do mal, tende a operar diásporas. Edson Bini assevera que nunca conseguiremos desbravar “os domínios da alma se a continuarmos fendendo em dois departamentos, o do bem e o do mal, e ignorando este último como um setor trancado entregue ao mofo e às traças, uma cripta macabra ou um antro de monstros” (BINI, 2004, p. 19). E nessa trajetória ele continuou seguindo o “corredor”, o seu irmão, ia e voltava, entre a serra e a aldeia, sempre cansado. O conto inicia-se e termina com o mesmo enunciado - “Cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, 2010, p. 98; 102) - o qual se configura como uma moldura a abrir e fechar a narrativa com a mesma ideia: a da trajetória que se repete infindavelmente e se traduz pelo cansaço. Essa moldura funciona ironicamente como uma delimitação de margens, margens que encerram dois seres, que ao fim, estão completamente à parte do mundo e sem esperança, visto que Alfredo decide assumir a forma animal e Joaquim opta por ficar com ele e “procurar nas montanhas refúgio contra as náuseas do passado” (RUBIÃO, 2010, p. 101). Encerrados, nas margens, os marginalizados.

Arredores e desenlaces

Já assinala-se o quanto as epígrafes são importantes nos textos de Murilo Rubião. Importante talvez seja pouco para expressar a sua função dialógica nas narrativas. Elas articulam um diálogo que ultrapassa a função de remeter a imagens desveladas no enredo ou à função de reforçar essas imagens. Em Rubião, as epígrafes integram-se ao enredo como fios geradores de sentido tão potenciais como aqueles fios que formam o tecido do texto. Retomo aqui, por esse motivo, nesse alinhavo de fios final, a epígrafe que lancei nas primeiras linhas. Trata-se de um trecho do belo ensaio do argentino Julio Cortázar, intitulado "Do conto breve e seus arredores" (2006), no qual ele nos fala de um dispositivo estético inerente ao conto fantástico, que diz respeito à nostalgia. Que tipo de nostalgia? Aquela que suspende a descrença no plano do enredo, das personagens, e no plano da recepção, do leitor, no sentido de revelar a complexidade humana. Ele explica:

Há homens que em algum momento cessam de ser eles e sua circunstância, há uma hora em que desejamos ser nós mesmos e o inesperado, nós mesmos e o momento em que a porta que antes e depois dá para o saguão se abre lentamente para nos deixar ver o prado onde relincha o unicórnio. (CORTÁZAR, 2006, p. 235)

Alfredo abriu essa porta e fez com que seu corpo integrasse o mesmo -prosaico - e o desconhecido - insólito - no limiar dessas fronteiras, aparentemente tão desiguais e antagônicas. Ele não só viu o unicórnio, mas transformou-se nele, dando a oportunidade de outros vislumbrarem sua forma inesperada de animal, sua corporalidade licantrópica, mítica, mágica e real maravilhosa. Uma visão do Belo Reino, das histórias de fadas que não são necessariamente compostas por fadas, mas, às vezes, por formas

aparentemente horrendas e que, inesperadamente, portam uma humanidade arrebatadora.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: metáfora viva?. In: MORAIS, Regis (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988, p. 59-67.

BÍBLIA Português. *Bíblia sagrada*. Tradução da CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2010.

BINI, Edson. Introdução: lobo e lobisomem. In: ___ (Org.). *Homens, lobos e lobisomens*. São Paulo: Marco Zero, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006, p. 241-260.

CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso americano. In: ___. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. *O reino deste mundo*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Sílvia Maria S. de. *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

ESTEVES, Antonio Roberto; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói; Juiz de Fora: EDUFF, EDUFJF, 2010, p. 393-414.

FIGUEIREDO, José. *Dicionário de Mitologia*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1961.

FRANÇA, Luciano Maciel Galvão de. *Lobisomem: O mito, a crença e o fetiche em Joanópolis-SP*. Disponível em: http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2012/anais/arquivos/1076_0907_01.pdf. Acesso em março de 2016.

FRANZIM, Mariana Silva. *O caráter insólito da escrita rubiana: diálogos a partir de "Marina, a intangível"*. 2015.136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O boto e sua sogra: o mito e o real maravilhoso. In: ALBUQUERQUE, G. R.; NENEVÉ, M.; SAMPAIO, S. M. G.; (Orgs.). *Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização*. Rio Branco: Nepan Editora, 2015, p. 125-43.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético - vol. 2*. Trad. Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LOPES NETO, João Simões, *Lendas do Sul*, Rio Grande do Sul, 1913.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MELDAU, Débora Carvalho. *Heterocromia*. Disponível em: <http://www.infoescola.com/genetica/heterocromia>. Acesso em maio de 2016.

MORAES, Marco Antonio de (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Giordano, 1995.

MOSELHY, H. F. Lycanthropy: new evidence of its origin. *Psychopathology*. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10364725?dopt=Abstract>, fevereiro de 2016.

PARAFITA, Alexandre. *A mitologia dos mouros*. Porto: Gailivro, 2006.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1986.

SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVEIRA, Nubia. Julio Cortázar, um homem amável que gostava de escrever cartas. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/julio-cortazar-um-homem-amavel-que-gostava-de-escrever-carta>. Acesso em novembro de 2012.

SPERBER, Suzi Frankl. *Fição e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: FAPESP, 2009.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

**AS CINZAS E A POÉTICA DO FANTÁSTICO
OBSESSIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O
CONTO “O HOMEM DO BONÉ CINZENTO”,
DE MURILO RUBIÃO**

**THE ASHES AND THE POETICS OF OBSESSIVE
FANTASTIC: CONSIDERATIONS ON THE
SHORT STORY "O HOMEM DO BONÉ
CINZENTO", BY MURILO RUBIÃO**

**LASCENIZAS Y LAPOÉTICA DE LO
FANTÁSTICO OBSESIVO: REFLEXIONES
SOBRE EL CUENTO “EL HOMBRE DE LA
GORRA GRIS”, DE MURILO RUBIÃO**

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos ¹

RESUMO: Considerado precursor da narrativa fantástica no Brasil, o escritor Murilo Rubião (1916-1991), de Minas Gerais, declara que todos os seus contos estão intimamente ligados às histórias lidas e ouvidas na infância, as quais, recriadas e contadas pela babá, apresentavam aspectos do estranho.

¹ Doutora em Literatura (UnB); Mestre em Letras: Estudos Literários (UFMG). Professora da Graduação em Letras e dos Programas de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e Mestrado Profissional em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL.

Este artigo apresenta uma análise da narrativa “O homem do boné cinzento”, em seus aspectos estéticos e semânticos, na perspectiva do que consideramos como uma poética do fantástico obsessivo: a constante e excessiva preocupação de um personagem em observar, sem o devido consentimento, um vizinho em sua doentia privacidade, e a forma como essa prática contamina o observador, a ponto de transformar-lhe, radicalmente, a natureza.

ABSTRACT: Considered the precursor of the fantastic narrative in Brazil, the writer Murilo Rubião (1916-1991), from Minas Gerais, states that all his tales are closely linked to stories read and listened in his childhood, which, re-created and told by his babysitter, had aspects of the strange. This article presents an analysis of the narrative "O homem do boné cinzento" on their aesthetic and semantic aspects in the perspective of what we consider as poetics of the obsessive fantastic: the constant and excessive concern of a character to observe, without consent, a neighbor in his unsound privacy, and the way how this practice pollutes the viewer, about to transform, radically, his the nature.

RESUMEN: Considerado precursor de la narrativa fantástica en Brasil, el escritor Murilo Rubião (1916-1991) declara que todos sus cuentos están entrañablemente relacionados a las historias leídas y oídas en la niñez, cuando su niñera se las recreaba y contaba, agregándole aspectos de lo insólito. Este texto presenta un análisis de la narrativa “El hombre de la gorra gris”, en lo que concierne a sus aspectos estéticos y semánticos, en la perspectiva de la poética de lo fantástico obsesivo: la constante y excesiva preocupación de un personaje por observar, sin permiso, a un vecino en su enfermiza privacidad, y la forma como esa práctica contamina al observador, a punto de convertirle radicalmente su naturaleza.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; O homem do boné cinzento; fantástico obsessivo.

KEYWORDS: Murilo Rubião; O homem o boné cinzento; obsessive fantastic.

PALABRAS CLAVE: Murilo Rubião; El hombre de la gorra gris; fantástico obsesivo.

"A metamorfose é uma das coisas mais antigas que há. Eu cheguei à metamorfose através das histórias de feiticeiras, capazes de transformar as pessoas, de que está plena a nossa tradição oral..."

Murilo Rubião

Em entrevista concedida a Manoel Lobato, em 1940, Murilo Rubião (Minas Gerais, 1916-1991) declara que todos os seus contos estão intimamente ligados às histórias lidas e ouvidas na infância, as quais, recriadas e contadas pela babá, apresentavam aspectos do estranho – entre os quais se destaca a metamorfose², como declarado pelo autor no texto em epígrafe.

Considerado precursor da narrativa fantástica no Brasil – pela “forma insólita da sua ficção” (ARRIGUCCI, 1999, p. 52) e por ter instaurado no Brasil a ficção do insólito absurdo (CANDIDO, 2011, p. 251) – o escritor mineiro, como um mágico da criação contística, tira da sua cartola literária e faz marchar em filas uma sucessão de personagens e eventos estranhos, inaugurando, em suas narrativas, uma lógica do absurdo. Contudo, esse caráter inusitado de seus textos configura-se exatamente porque o que se apresenta diante de nós, leitores, não é a transformação fantástica. Ao contrário, parece tratar-se de uma melancolia ante a frustração da inconveniente mágica mal realizada: um homem comum, uma mulher comum, que se evidencia em suas múltiplas identidades

(como, por exemplo, o personagem do conto “Teleco, o coelhinho”), mas cujas ações de *magia não* produzem encanto ou deslumbramento.

²Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

Assente-se que, na literatura brasileira, antes de Murilo Rubião, registravam-se outras imersões em águas do fantástico e do insólito. Contudo, conforme afirma Antonio Candido:

Com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), [Murilo Rubião] instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo. Havia exemplos anteriores de outros tipos de insólito, sobretudo de cunho lírico, haja vista o admirável conto "O iniciado do vento", de Aníbal Machado, um dos escritores mais finos da nossa literatura moderna, formado no Modernismo e se expandindo a partir dos anos 40. Mas de absurdo havia casos limitados e de caráter cômico, sobretudo na poesia, como as décimas de um poeta popular do começo do século XIX, o Sapateiro Silva; ou, no decênio de 1840, a "poesia pantagruélica" de alguns românticos boêmios. Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (*Os dragões e outros contos*). Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como *Cien anos de soledad*, de García Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este discreto precursor local, que todavia precisou esperar os anos 70 para atingir plenamente o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra. (CANDIDO, 2011, p. 251)

Conforme Hermenegildo José Bastos, em seu livro *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião* (2001), a ficção do escritor mineiro segue a tendência da literatura brasileira proposta na segunda metade do século, apresentando-se, todavia, como um avanço:

Não se trata, entretanto, de encontrar os "precursores" da literatura fantástica, os autores que teriam conseguido furar o bloqueio da verossimilhança realista preparando o caminho para a obra de Murilo. Trata-se, sim, de demonstrar duas

coisas: 1ª) que a matéria brasileira está presente e, mais do que isso, enforma a ficção fantástica de Murilo Rubião; 2ª) que, considerando a evolução da ficção brasileira dos anos 30 e 40, a ficção muriliana deve ser considerada como ruptura, sim, mas também como continuidade, e que, sendo assim, a leitura do conto fantástico de Murilo Rubião pode contribuir para o entendimento das mudanças por que passa o realismo na literatura brasileira das décadas citadas (BASTOS, 2001, p. 49).

Para Tzevtan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2010), o fantástico fundamenta-se, essencialmente, em uma hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho, contrário a tudo que pertence ao real. Essa hesitação resolver-se-ia seja pela admissão de que o acontecimento pertença à realidade; seja porque se decida que esse evento seja produto da imaginação ou resultado de uma ilusão. Em outros termos, poder-se-ia decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige certo tipo de leitura: sem o que se poderia arriscar a resvalar ou para alegoria ou para a poesia. Todorov declara que, na obra fantástica, surgem propriedades que, sem serem obrigatórias, aparecem com uma frequência suficientemente significativa – as quais [propriedades] “se deixaram dividir segundo os três aspectos da obra literária: verbal, sintático, e semântico (ou temático)” (TODOROV, 2010, p. 166). Consoante Todorov, o fantástico reveste-se de uma reação diante do sobrenatural, permitindo franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre, constituindo, assim, um meio de combate contra uma e outra censura: a função do sobrenatural seria subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la, (TODOROV, 2010, p. 168).

Essa conceituação do fantástico vê-se, contemporaneamente, ampliada, conforme elaborado por Cristina Batalha em seu texto “Literatura fantástica: aproximações teóricas” (2012). Para Batalha, entre as múltiplas questões de ordem teórica que cercam essa modalidade narrativa particular, está a dúvida se esta se configuraria como um gênero ou se seria um simples modo de narrar. Batalha afirma que a sensação de incompletude e de ambiguidade são pertinentes ao gênero e que ele a traduz pela impressão de “sonho” e de “melancolia” que algumas obras suscitam no leitor (BATALHA in: SENA, 2012, p. 14). Assim, afirma a estudiosa, o “fantástico” caracteriza-se por:

[...] [um] modo específico de narrar, com raízes históricas claras, e que se realiza através de temas e procedimentos retóricos emprestados a outros gêneros e subgêneros, impondo-se como uma forma genérica nova a partir da metade do século XVIII. Sabemos que não há uma unanimidade entre os teóricos do assunto quanto às classificações de “modo” e “gênero”. Entretanto, como nosso propósito não é o de redefinir o fantástico, tomamos emprestado as duas designações por considerar que estabelecer esta distinção não seria relevante para cernir a peculiaridade desse modelo de ficção. Por esse motivo, em nossas aproximações teóricas em torno do conceito, utilizamos, indiscriminadamente, também a categoria de gênero em relação à literatura fantástica, por entender que esse modo particular que caracteriza o tipo de texto ao qual estamos nos referindo acaba por constituir também um gênero em si mesmo, tornando impertinente a oposição entre “modo” e “gênero”. (BATALHA in: SENA, 2012, p. 12)

No fantástico, declara Cristina Batalha, o leitor é conduzido à hesitação porque, diferentemente do pacto com esse leitor estabelecido pela fórmula “Era uma vez...”, por exemplo, o fantástico

caracteriza-se, por um lado, pela verossimilhança, o que garante as condições de leitura aceitáveis pela cultura, mas, por outro, essa narrativa também provoca, no desenvolvimento da leitura, um deslocamento na expectativa do leitor. Nesse sentido, independentemente das categorias de modo ou de gênero, o fantástico funda-se na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do “natural”, ou da ordem do “sobrenatural” (BATALHA in: SENA, 2012, p.19-20).

Nesse panorama de acepções sobre o fantástico – e conformando-nos às “aproximações teóricas” apresentadas por Batalha, especialmente no que se refere à declaração de que o fantástico se institui na impossibilidade de solução (do natural ou do sobrenatural) – é que se apresentam estas nossas considerações sobre o conto “O homem do boné cinzento”, de Murilo Rubião (*Obras completas*, Companhia das Letras, 2010, p. 151-155).

Encimada por uma epígrafe bíblica, extraída do livro profético de Daniel, a citação “Eu, Nabucodonosor, estava sossegado em minha casa e florescente em meu palácio”, que é exatamente a expressão inicial do relato do segundo sonho do Rei da Babilônia (aproximadamente século VI a.C.), apresenta-se como um instigante índice do que o autor propõe na narrativa: uma história assentada sobre aspectos naturais e sobrenaturais, coerentes ou não, os quais se alternam, e estariam no intervalo das representações mentais que ocorrem enquanto dormimos, ou imaginação sem correspondência real com aquilo se pode experimentar pelos sentidos (MICHAELIS, 1998, p. 1971). Isso se comprova pela frase que se segue [na narrativa bíblica]: “Tive um sonho, que me espantou; e quando estava no meu leito, os pensamentos e as visões da minha cabeça me turbaram” (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p. 1097).

A breve narrativa muriliana inicia-se com uma súbita e áspera acusação: a culpa é do “homem do boné cinzento”. “Antes da sua vinda, a nossa rua era o trecho mais sossegado da cidade. Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças. Travessas crianças. Enchiam de doce alarido as enevoadas noites de inverno, cantando de mãos dadas ou correndo de uma árvore a outra.” (RUBIÃO, 2010, p. 151).

Descortina-se, então, um cenário que nos apresenta um local tranquilo e provavelmente seguro, posto que se encontravam, ali, crianças que se divertiam nas noites de inverno. Contudo, ante à acusação que o narrador faz ao homem do boné cinzento, somos, imediatamente, levados a nos fazer algumas perguntas: a que culpa se referira o narrador? E por quê? Quem seria o homem do boné cinzento? Teria ele cometido algum crime?

A seguir, informa-nos o narrador sobre a intranquilidade que os moradores daquela localidade passaram a experimentar a partir de uma madrugada em que foram “despertados pelo desusado movimento de caminhões, a despejarem pesados caixotes no prédio do antigo hotel”:

Disseram-nos, posteriormente, tratar-se da mobília de um rico celibatário, que passaria a residir ali. Achei leviana a informação. Além de ser demasiado grande para uma só pessoa, a casa estava caindo aos pedaços. A quantidade de volumes, empilhada na espaçosa varanda do edifício, permitia suposições menos inverossímeis. Possivelmente a casa havia sido alugada para depósito de algum estabelecimento comercial. (RUBIÃO, 2010, p. 151)

Contudo, essas conclusões do narrador são energicamente contestadas por um irmão seu, o qual afirmava notar que as casas começavam a tremer e apontava para o céu, onde, diz-nos o narrador, “revezavam-se o branco e o cinzento (pontos brancos, pontos cinzentos, quadradinhos perfeitos das duas cores, a

substituírem-se rápidos, lépidos e saltitantes)." (RUBIÃO, 2010, p. 151).

Nesse momento, o leitor é conduzido a um estado de incômodo: o irmão do narrador (mais tarde apresentado como Artur) é designado como nervoso, excessivamente sensível, enérgico. Mas a frase que nos informa da alternância do branco e do cinzento no céu é do próprio narrador que, a seguir, informa-nos sobre o seu erro em não ter acreditado na informação a respeito do inquilino que iria se mudar para aquela casa. Uma semana depois, chegava o novo vizinho. A propósito: o homem, de olhos fundos, roupa sobrando no corpo esquelético, uma figura grotesca, acompanhava-se de um "ridículo cão perdigueiro", trazia um cachimbo curvo entre os dentes escuros e usava um boné xadrez, cinzento e branco. Mediante essa constatação, Artur apresenta-se completamente transtornado e declara: "Esse homem trouxe os quadrinhos, mas não tardará a desaparecer" (RUBIÃO, 2010, p. 152).

O narrador científica-nos de que muitos se impressionaram com o procedimento do solteirão, cujos hábitos estranhos deixavam perplexos os moradores da rua:

Nunca era visto saindo de casa e, diariamente, às cinco horas da tarde, com absoluta pontualidade, aparecia no alpendre, acompanhado pelo cachorro. Sem se separar do boné que, possivelmente, escondia uma calvície adiantada, tirava baforadas do cachimbo e se recolhia novamente. O tempo restante conservava-se invisível. (RUBIÃO, 2010, p. 152)

A partir desse momento, o personagem Artur começa a passar dias inteiros espreitando o vizinho, "animado por uma tola esperança de vê-lo surgir antes da hora predeterminada. [...] A sua excitação crescia à medida que se aproximava o momento de defrontar-se com o solitário inquilino do prédio vizinho" (RUBIÃO, 2010, p. 152). Ao

ver o homem, Artur era invadido por uma descomedida alegria. Ao vê-lo, afirmava estar o homem mais magro do que no dia anterior; emagrecera, continuava definhando. Comentários esses sempre precedidos de obsessiva excitação.

Ora, também nesse instante narrativo, toma-se conhecimento de que o narrador personagem chama-se Roderico. De origem alemã, conforme o *Dicionário de Nomes Próprios*³, o nome Roderico traduz-se por “O Poderoso Príncipe”; aquele que possui espírito conciliador, generosidade, estabilidade, idealismo, companheirismo, preocupação com o lar e com a comunidade. Mas é, também, o que possui características como acomodação, cobranças excessivas. A seguir, tem-se a cena em que, ainda na cama, o narrador é surpreendido com os gritos de Artur, o qual lhe informa o nome do celibatário: Anatólio. Num ímpeto, diz-nos o narrador, a ponto de proferir uma obscenidade, responde: “chama-se Nabucodonosor” (RUBIÃO, 2010, p. 152). Nota-se, então, pelo viés irônico, o vínculo que se estabelece entre a epígrafe e a história narrada: Roderico em nada se aproxima do “Poderoso Príncipe”, revelando, ao contrário, a sua falta de polidez e urbanidade; o texto da epígrafe seria, nesse sentido, apenas uma evocação de Nabucodonosor como um nome incomum, que designaria alguém indeterminado, indiscriminado, uma pessoa qualquer.

A narrativa prossegue:

Repentinamente [Artur] emudeceu. Da janela, surpreso e quieto, fez um gesto para que eu me aproximasse. Em frente ao antigo hotel, acabara de parar um automóvel e dele desceu uma bonita moça. Ela mesma retirou a bagagem do carro. Com uma chave, que trazia na bolsa, abriu a porta da casa, sem que ninguém aparecesse para recebê-la. Impelido pela curiosidade, meu irmão não me dava folga:

³Disponível em: <<http://www.significadodenome.com/significado/4778/roderico.html>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

- Por que ela não apareceu antes? Ele não é solteiro?
- Ora, que importância tem uma jovem residir com um celibatário? (RUBIÃO, 2010, p. 152).

Note-se que o movimento incessante, contínuo – obsessivo – de Artur em observar a existência do vizinho dilata-se e amplia-se, assumindo problemáticos contornos: vive-se, agora, a vida de um outro, pela insistente decisão de perscrutar-lhe todos os instantes. Interessante notar que, pouco a pouco, o narrador, igualmente, encontra-se enredado nessa teia de interesse pelo alheio; afirma que a confiança em seus nervos cede lugar a uma permanente ansiedade: “Não tanto pelo magricela, que pouco me importava, mas por causa do mano, cujas preocupações cravavam-lhe a face, afundavam-lhe os olhos. Para lhe provar que nada havia de anormal com o solteirão, passei a vigiar o nosso enigmático vizinho” (RUBIÃO, 2010, p. 152). Entretanto, à vista dessa confissão, o leitor identifica uma pretensa tentativa do narrador de enganá-lo: seria possível, pois, acreditar que o narrador não estaria contagiado e corrompido pela obsessão que acometera Artur? Essa questão, contudo, é logo dirimida com a proposição a seguir confessada pelo narrador personagem: “Eu não tirava os olhos do homem. Sua magreza me fascinava” (RUBIÃO, 2010, p. 153).

Chegando a esse ponto, a narrativa força-nos, inevitavelmente, à relação que se pode estabelecer entre a atitude obsessiva das personagens em vigiarem permanentemente o vizinho e o conceito de *voyeur*. Do francês, aquele que vê ou “espiador [de cenas íntimas]” (RÓNAL, 2007, p.283), o substantivo masculino *voyeur* descreve uma pessoa que se compraz ao observar os atos sexuais ou práticas íntimas de outras pessoas. Conceituado, por muitos, como uma psicopatologia, o *voyeurismo* (ou *mixoscopia*) consiste em:

[...] um desvio da conduta sexual que é considerada “normal” pela maioria [...] descreve uma pessoa que gosta de observar os outros sem participar, tirando fotos ou gravando momentos íntimos ou privados de outros indivíduos. Na maior parte das vezes, o *voyeur* não costuma se relacionar diretamente

com as pessoas que observa e espia essas pessoas porque isso lhe dá algum prazer sexual. Em muitos casos, o voyeurismo é uma invasão de privacidade, porque as pessoas são observadas sem o seu consentimento.

(Disponível em: <http://www.significados.com.br/voyeur/>. Acesso em: 5 mai. 2016).

Ainda que não se possam encontrar, no texto, referências ao prazer sexual das personagens Artur e Roderico, na vigilância que mantinham de Anatólio, expressões como “exagerada sensibilidade”, “alegria despropositada”, “impelido pela curiosidade”, “obsessão”, “meu irmão bufava, pleno de gozo”, “excitado” (RUBIÃO, 2010, p. 151, 152, 153, 154) – referindo-se ao primeiro personagem – e “permanente ansiedade” e “sua magreza me fascinava” (p. 153, 154) – para se referir ao segundo – essas atitudes configurariam, certamente, o voyeurismo no texto.

Na sequência, o narrador declara que Artur chama-lhe a atenção para o fato de que o homem estava ficando transparente: “Assustei-me. Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, cerrada somente de um dos lados” (RUBIÃO, 2010, p. 153).

Ressalte-se que, nessa ocasião, o narrador nota que Artur também emagrecia – mas isso não o preocupava, pois Anatólio tornara-se a sua [do narrador] única preocupação: “As suas carnes se desfaziam rapidamente, enquanto meu irmão bufava, pleno de gozo: – Olha! De tão magro, só tem perfil. Amanhã desaparecerá” (RUBIÃO, 2010, p. 154).

Progredindo para o desfecho, o conto parece impelir o leitor a uma condição de aflitivo e impaciente impulso de também participar daquela cena, na tentativa de descobrir o que acontecera a Anatólio – e a Artur. Num enquadramento narrativo de generalizada ânsia e hesitação, eis o que se nos apresenta:

Às cinco horas da tarde do dia seguinte, o solteirão apareceu na varanda, arrastando-se com dificuldade. Nada mais tendo para emagrecer, seu crânio havia diminuído e o boné, folgado na cabeça, escorregara até os olhos. O vento fazia com que o corpo dobrasse sobre si mesmo. Teve um espasmo e lançou um jato de fogo, que varreu a rua. Artur, excitado, não perdia o lance, enquanto eu recuava atemorizado. [...] no fim, já ansiado, deixou escorrer uma baba incandescente pelo tórax abaixo e incendiou-se. Restou a cabeça, coberta pelo boné. O cachimbo se apagava no chão. (RUBIÃO, 2010, p. 154)

Instantaneamente, Artur grita, exultante. Mas logo a sua voz vai ficando fina, longínqua. O seu corpo diminui espantosamente, reduzindo-se a centímetros. Mas, num murmúrio, continua: “Não falei! Não falei!” Assim, conclui o narrador: “Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar pela minha mão” (RUBIÃO, 2010, p. 155).

Para melhor compreensão dessa narrativa, parece indispensável, ainda, destacar dois verbetes de acentuado simbolismo: o substantivo boné e o adjetivo cinzento. O boné – que pertence ao campo semântico do chapéu – mantém coberta a cabeça do personagem Anatólio até o seu completo desaparecimento. O chapéu, conforme o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012), parece corresponder ao papel desempenhado por uma coroa, signo do poder, da soberania. Em sua qualidade de peça que cobre a cabeça [do chefe], o chapéu simboliza também a cabeça e o pensamento, sendo, ainda, símbolo de identificação. No francês coloquial, “usar o chapéu” significa “assumir uma responsabilidade mesmo por uma ação que não se tenha cometido” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 232). Nisso, verificamos que a culpa – cujo motivo não é explicitado na narrativa – inicialmente atribuída ao homem do boné cinzento, pode não ter sido realmente dele. A propósito, uma aceção possível seria afirmar

que se trataria, aqui, da culpa pelo processo de metamorfose por que passou o personagem Artur, do seu emagrecimento radical à sua forma final de bolinha preta.

O adjetivo que designa o boné provê-se da substância da cinza, a qual, conforme Jean Chevalier e Alain Gherrbrant, no *Dicionário* referido, extrai o seu simbolismo “do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 247). Para esses autores, no panorama espiritual, a cinza possui valor nulo; assim, em face da visão escatológica, a cinza simbolizaria a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. Dessa maneira, essa interpretação enseja, no homem do boné cinzento, a consciência da finitude de todos os homens, em sua efemeridade. O homem do boné cinzento se desvanece – assim como ocorrerá a toda a matéria de que somos constituídos.

Por fim, é importante, ainda, ressaltar que a poética desse conto parece assentar-se, de forma especial, sobre a obsessão de que são acometidos os personagens – e que, como propomos, contagia o leitor. Nesse sentido, paralelo ao conceito de fantástico apresentado anteriormente, o conceito de obsessão afigura-se considerável para a leitura dessa narrativa.

Conceituada como um “estado em que alguém pensa sobre alguém ou algo constantemente ou com frequência, especialmente de uma forma que não é normal”⁴, essa preocupação incontrolável e patológica com a vida alheia submete os personagens Artur e Roderico a uma condição de contágio – inclusive fazendo com que, ao final, Artur, em sua forma humana, desapareça, como ocorre ao celibatário.

⁴A “state in which someone thinks about someone or something constantly or frequently especially in a way that is not normal” (Meriam-Webster’s Learner’s Dictionary. Disponível em: <http://learnersdictionary.com/definition/obsession>. Acesso em: 5 mai. 2016).

Nesse sentido, o leitor é, também, arremessado a uma hesitação, deslocando-se lhe a expectativa inicial de que algo “se resolvesse” e porque não compreende o que pode ter ocorrido àqueles homens e, ainda, principalmente, porque não é avisado de que tudo ali se trataria de um sonho – como o do Rei Nabucodonosor, evocado na epígrafe. Natural? Sobrenatural? Nada ali “era uma vez...”.

Flavio García, em seu texto “Quando a manifestação do Insólito importa para a crítica literária”, argumenta:

A crítica literária, para dar conta da ficção de que se ocupa, precisa manter-se par e passo com as antigas e com as mais recentes teorias da literatura que existam e se vêm imiscuindo, sem deixar de admitir o transbordamento dos conceitos para fora das caixas em que se viram inicialmente enformados, o que, obviamente, é ditado pela própria fluidez – que leva a fruição – de cada obra literária, em particular e em relação com o todo, em cada tempo, lugar, ato de leitura. Isso justifica, e torna mesmo necessário, senão que inevitável, que, tantos e diferentes pesquisadores, das mais diversas universidades, se detenham sobre as vertentes teóricas e ficcionais do insólito. (GARCIA in: BATALHA, 2012, p. 27)

Assim, neste nosso arremate – nada conclusivo – advertimos sobre a limitada abrangência dessas nossas considerações, especialmente no que diz respeito aos gêneros e subgêneros que o conceito de fantástico e suas vertentes podem cobrir e à complexidade de se teorizar sobre a completude das obras literárias; aliás, nisso residiu a nossa tarefa de debruçar-nos sobre os sentidos desse conto, “O homem do boné cinzento” – o qual, como tentamos demonstrar, apresenta aspectos estéticos e semânticos relacionados às cinzas da hesitação, na perspectiva do que, aqui, consideramos como uma poética do fantástico obsessivo.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR. Davi. Outros achados e perdidos. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Plano Editora: Oficina Editorial do Instituto de Letras – UNB, 2001.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: aproximações teóricas. In: SENA, André (Org.) *Literatura fantástica e afins*. Recife: Universitária da UFPE, 2012. p. 10-23.
- BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Daniel*. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.
- CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Dicionários de símbolos. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 232.
- CINZA. CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Dicionários de símbolos. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 247.
- DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <<http://www.significadodenome.com/significado/4778/roderico.html>>. Acesso em: 04 mai. 2016.
- DICIONÁRIO FRANCÊS-PORTUGUÊS, PORTUGUÊS-FRANCÊS. (Paulo Rónai). Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.
- GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p.13-29.
- MERIAM-WEBSTER'S LEARNER'S DICTIONARY. Disponível em: <http://learnersdictionary.com/definition/obsession>. Acesso em: 5 mai. 2016).
- MICHAELIS: Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SENA, André de. *Literatura fantástica e afins*. (Org.) Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- SIGNIFICADOS. Disponível em: <http://www.significados.com.br/voyeur/>. Acesso em: 5 mai. 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RUBIÃO POR RUBIÃO: A POÉTICA MURILIANA EM UM CONTO METALINGUÍSTICO

RUBIÃO BY RUBIÃO: THE MURILIAN POETICS IN A METALINGUISTIC SHORT STORY

RUBIÃO POR RUBIÃO: LA POÉTICA MURILIANA EN UN CUENTO METALINGUÍSTICO

Marcelo Pacheco Soares¹

RESUMO: Esse artigo investiga as características da produção contística de Murilo Rubião e suas principais influências (Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Franz Kafka, textos bíblicos) com base nas evidências identificadas em seu conto metalinguístico “Marina, a Intangível”.

ABSTRACT: This paper investigates the Murilo Rubião’s short stories writing and his main influences (Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Franz Kafka, Bible texts) based on identified evidence in its metalinguistic tale “Marina, a Intangível”.

RESUMEN: Este artículo investiga las características de laproducción de cuentos de Murilo Rubião y sus principales influencias (Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Franz Kafka, textos bíblicos) con base en las evidencias identificadas en su cuento metalinguístico “Marina, a Intangível”.

¹Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, possui Bacharelado e Licenciatura em Português-Literaturas pela mesma instituição e, atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Desde agosto de 2008, ocupa o cargo de professor efetivo de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Fantástica; Murilo Rubião; Intertextualidade.

KEYWORDS: Fantastic Literature; Murilo Rubião; Intertextuality.

PALABRAS CLAVE: Literatura Fantástica; Murilo Rubião; Intertextualidad.

No conto “Marina, a Intangível”, que Murilo Rubião publica originalmente em 1947, em seu primeiro volume de narrativas (*O ex-mágico*), acompanhamos o protagonista José Ambrósio empreender arduamente o trabalho de composição de um poema, que será dedicado a Marina. A partir desses dois dados iniciais — o texto descreve metalinguisticamente o processo criativo do personagem que surge já em sua obra inaugural, indicando que a discussão metapoética, por ele promovida, encontra-se nas gêneses da construção da sua arte contística — julgamos poder inferir de “Marina, a Intangível” os fundamentos em que se assentam a produção narrativa de Rubião, entendendo o conto como metanarrativa que nos instrumenta para conceber a poética muriliana.

A classificação desse conto como uma metanarrativa é, aliás, ponto pacífico para a crítica. Corrobora-nos, nessa opção de leitura, por exemplo, Jorge Schwartz, ao afirmar que essa narrativa “possibilita inferir uma teoria da criação poética peculiar a Murilo Rubião” (SHWARTZ, 1981, p. 86); e acrescenta que ela, então, “pode ser considerada (...) como alegoria do fazer muriliano”. (SHWARTZ, p. 88). Em sua análise, Schwartz defende que José Ambrósio, em sua relação com a escrita, põe em xeque a sua própria poética e, “ao questionar o seu fazer, dá ao conto um elevado teor metalingüístico” (SHWARTZ, p. 84). Legitimará, ainda, esse conceito a pesquisadora Suzana Cánovas, ao estudar em Rubião “o mistério da criação

literária, que é tema de 'Marina, a Intangível', e explicita a ideia de literatura como maldição, à qual o autor se refere, uma vez que não há um genuíno prazer na criação artística". (CÁNOVAS, 2003, p. 61). Podemos citar, também, Audemaro Taranto Goulart que lê o conto como "uma narração que procura desenvolver a alegoria da criação literária, abrindo um espaço em que se colocam em evidência as dificuldades e os empecilhos que o escritor enfrenta para realizar seu trabalho". (GOULART, 1995, p. 71). E, por fim, também, Cláudia Helena Ribeiro Pessanha chegou à conclusão semelhante, o que a fez afirmar que essa obra "associa a intenção do personagem de produzir um texto à realização do próprio conto, o qual pode ser considerado como a própria história absurda que o personagem se propõe a produzir". (PESSANHA, 1996, p. 173), ao que ainda acrescenta: "É claro que a dificuldade do personagem de 'Marina, a Intangível' (...) de produzir um poema pode ser associada a uma suposta dificuldade de Murilo Rubião produzir seus textos". (PESSANHA, p. 173). Porém, a despeito da proficuidade de tais constatações, que poderíamos ainda alongar indefinidamente por outros críticos, cremos, e isso justifica que aqui nos apresentemos para esse fim, que exista lastro para aprofundamento da questão e da leitura dos signos do texto, bem como da análise das relações intertextuais que nele se estabelecem a revelar as influências, conscientes ou não, que contribuiriam para a construção da poética muriliana.

Ora, acerca dessa suposta dificuldade de produzir textos que esse conto deixa a ver, é o próprio Murilo Rubião que a confessa sofrer (precisamente à época em que compôs a narrativa sobre Marina), conforme indica em troca de correspondência com o modernista Mário de Andrade, em 17 de dezembro de 1943 (anexa à qual enviou a primeira versão do conto de que se tem registro):

Mário de Andrade,
Junto a esta, segue o meu último conto — "Marina, a Intangível". Desejava muito a sua opinião sobre ele, pois é o primeiro trabalho que consigo realizar,

depois de uma inatividade forçada de cinco meses. Andei com a vida complicada e embaraçada pela complicação de outras vidas. (MORAES, 1995, p. 48)

Em carta anterior, datada de 23 de julho do ano corrente, Rubião já se queixara:

Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas. Uma simples carta, como esta, me custa sangue, suor e um sacrifício imenso. Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alicates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil. Construo os meus “casos” em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias. (MORAES, p. 40).

Se o conto foi então produzido em período de produção artística tão difícil para o autor, é natural que, ao se propor a tratar desse tema, faça-o refletindo tal adversidade. Além disso, é preciso observar que, de fato, o processo de criação de que José Ambrósio faz uso na narrativa nos parece insólito o suficiente para efetivamente gerar resultados semelhantes aos contos que o autor Rubião nos tem a oferecer. Além disso, entendemos que muitas das influências sofridas por Murilo Rubião, reconhecidas ou não pelo autor, podem ser deduzidas, por relação intertextual, a partir da leitura do próprio conto, primeiro tema a que vamos nos ater em nossa leitura.

Assim é que, em “Marina, a Intangível”, percebemos, por exemplo, a sugestão da presença de um dos principais nomes da Literatura Fantástica classificada hoje como tradicional: Edgar Allan Poe. Primeiro, porque não nos é difícil aproximar a figura do poeta desconhecido, que surge à janela do local de trabalho de José Ambrósio na madrugada e que Schwartz, muito a propósito, reconhece como metáfora da inspiração², à imagem de um corvo: em sua descrição do personagem, o narrador prioriza o rosto, o qual

² “O vínculo que se estabelece entre o desconhecido e o autor metaforiza a relação inspiração/poeta.” (SHWARTZ, 1982, p. 85)

é ocupado “por um nariz grosso e curvo”. (RUBIÃO, 1999, p. 80)³, detalhe que será ainda ressaltado em outra passagem, reiteração que suscita a ideia de que tal traço pode ser mais do que detalhe. Segundo, porque observamos que a primeira imagem do corvo, em cena no poema de Poe, é vislumbrada também através da janela e é precedida, segundo a tradução de Machado de Assis, de *duas pancadas* que o poeta acredita que se dê à porta, não obstante verifique que não há ninguém na entrada: “(...) vejamos / A explicação do caso misterioso / Dessas duas pancadas tais”. (POE, 1986, p. 902) — som semelhante (na quantidade e na eleição vocabular) às “duas pancadas longas e pesadas” (p. 77) que o, a princípio, inexistente sino do relógio da igreja emite para quebrar o silêncio da madrugada. Aliás, a madrugada é o mesmo período da noite que climatiza o poema (com diferença, nesse caso, de duas horas, haja vista que o conto de Rubião começa às duas da manhã e os versos de Poe decorrem à meia-noite, o que também é significativo, porque coloca a obra de Rubião à frente temporalmente da de Poe). E se tais elementos não bastam, vale dizer que a ausência de Lenora, chorada pelo poeta, encontra par no conto de Rubião na mesma ausência de Marina.

Assim, pensemos: afirmamos acima que a obra de Poe está incluída no que chamamos de Literatura Fantástica tradicional. Diante do aspecto controverso que acaba por reger as nomenclaturas nesse espaço da crítica, devemos brevemente selecionar um pressuposto teórico que deixe nossa análise mais explícita. Escolhemos Jean Paul Sartre, cujo artigo “*Aminabad, ou o fantástico considerado como uma linguagem*” coloca em oposição as Literaturas Fantásticas dos séculos XIX e XX, nomeando-as respectivamente tradicional e contemporânea. Essa, à qual o existencialista francês se atém em sua apreciação, em meio a outros traços, caracteriza-se pela ausência do espanto, espanto que não

³Desse ponto em diante, as referências ao conto em análise limitar-se-ão à indicação de página.

tem sustentabilidade porque a existência de qualquer elemento fantástico num determinado espaço, segundo Sartre, requer que tal espaço seja inteiramente de mesma natureza, ou seja, fantástico igualmente: “Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito. Portanto, se eu habitasse, eu mesmo fantástico, um mundo fantástico, não poderia de modo algum considerá-lo fantástico (...)”. (SARTRE, 2005, p. 144-5). Desse modo, conclui Sartre que “o fantástico só pode existir como universo” (SARTRE, p. 144). Em consequência desse ponto de vista, a Literatura Fantástica dita *contemporânea* dispensaria a *hesitação* — sensação, do personagem e/ou do leitor, que o linguista búlgaro Tzvetan Todorov, pouco após a divulgação das considerações do filósofo francês, defenderia como primordial à construção do fantástico *tradicional* oitocentista, o qual ele se dispõe a estudar em *Introdução à literatura fantástica*. O divisor de águas entre as duas formas de narrativa fantástica é o escritor tcheco Franz Kafka, autor que Sartre considera como expoente inaugural da Literatura Fantástica contemporânea, no tempo que à proposta teórica de Todorov já não caberá a faculdade de compreender escrita dessa natureza, conforme o próprio crítico confessará: “A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX”. (TODOROV, 1975, p. 181).

A propósito, não serão poucas as semelhanças entre Rubião e Kafka, desde a forma de narrar os contos até o próprio enredo de alguns. Por exemplo, todas as narrativas em que há atribuição de culpa sem evidências, e não são poucos os casos⁴, já fariam lembrar o romance *O processo*, entretanto, o conto “A cidade” acende uma aproximação ainda maior porque nele o protagonista Cariba, tal qual Joseph K, desconhece o teor das acusações que explicariam a

⁴ Como exemplos, podemos citar “Mariazinha”, “D. José não era”, “A lua”, “Botão-de-Rosa”, entre outros. Segundo Pessanha, “o personagem muriliano aparece condenado desde sempre por uma maldição que prescinde de sua culpa” (PESSANHA, 2002, p. 173).

perseguição da justiça. Também o conto “A fila”, no qual o personagem principal passa meses esperando a sua vez para entrar numa empresa e ter audiência com o gerente, pode ser comparado a *O castelo*, de Kafka, em que um agrimensor é contratado para realizar certo serviço, mas esbarra em inúmeros obstáculos burocráticos e não consegue penetrar no castelo para obter detalhes de suas funções. Ainda mais notório é o caso da novela kafkiana *A metamorfose*, cujo tema é explorado em diversas narrativas de Rubião, desde as transmutações físicas do personagem título de “Teleco, o coelhinho” até a constante mudança de nomes que diversos personagens sofrem em vários contos. Entretanto, a principal semelhança entre os dois autores reside na característica que perpassa toda a obra de ambos: a falta de espanto diante do insólito (a qual Sartre se referia ao definir o fantástico contemporâneo), ou seja, a total supressão da hesitação todoroviana, enfim, o efeito que, em Murilo Rubião, Davi Arrigucci Jr. chamou de “o sequestro da surpresa”. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 19).

Apesar dessa sensível afinidade, Rubião negará veementemente em entrevista ao editor José Adolfo de Granville Ponce que a obra tcheca tenha exercido papel relevante na construção da sua:

Eu fui conhecer o Kafka em 1943, e ele não teve influência sobre a minha literatura porque eu já fazia este tipo de literatura. Tive notícia de sua existência numa carta de Mário de Andrade.⁵ (...) Eu só fui ler o Kafka completo quando trabalhei na Embaixada brasileira na Espanha, entre 1956 e 60(...). Eu tive uma série de influências de escritores que influenciaram Kafka. De livros como, por exemplo, a Bíblia, o Velho Testamento. Os judeus leem muito o Velho Testamento. Também a mitologia e os contos do folclore alemão, como as histórias de fadas, em que era normal a transformação de uma pessoa em animal e vice-versa. O conto “Teleco, o coelhinho” foi fruto de leituras demoradas da mitologia e do

⁵ A carta em questão data de 16 de junho de 1943. Nela, Mário de Andrade se torna o primeiro a aproximar a obra de Rubião à de Kafka: “... o mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação mais”. (MORAES, 1995, p. 32).

mito de Proteu que, por detestar predizer o futuro, transformava-se em animais. A metamorfose, de Kafka, é a mesma coisa. (RUBIÃO, 1999, p. 275-6).

Todavia, trata-se de discurso posterior, já pensado para elucidar a situação que, afinal, aparentemente o incomodava. Sua reação primeira, talvez a mais genuína, é confessada novamente em correspondência com Mário de Andrade, quando afirma: “Li *O processo*, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo.” (MORAES, 1995, p. 42-3).

Frutos de influências similares ou advindas de insuspeitas ideias coincidentes, é inegável que, precisamente, tais características que mantém em comum com Kafka vêm a alçar a escrita de Rubião ao posto de corresponsável pela modernização da Literatura Fantástica, ao lado de nomes como Gólgol, García Márquez, Cortázar, Bioy-Casares e Borges. E esse processo de recriação só pode se dar a partir de um material primário, qual seja a Literatura Fantástica tradicional, o que justifica, finalmente, que tenhamos encontrado Edgar Allan Poe na narrativa que encaramos como expositora do fazer literário de Rubião.

Quanto a isso, falávamos, na verdade, do elo intertextual que se pode descobrir entre o conto “Marina, a Intangível” e os versos de “O corvo”. Quiçá tenha sido esse poema a primeira composição literária a ganhar uma confissão a respeito do processo de criação que a gerou, o que está registrado em artigo que o próprio Poe tornou público sob o título “A filosofia da composição”. E encontrar nessa narrativa de Murilo Rubião — que os críticos defendemos como metanarrativo — justamente o poema cuja composição Poe, numa atitude provavelmente pioneira, metalinguisticamente descreveu é ainda mais expressivo, é mesmo uma evidência a ser acrescentada de que nossa exposição de fato procede; principalmente porque ao menos uma das considerações feitas pelo escritor norte-americano

dialoga com o processo criativo de Rubião: a que trata do efeito provocado por uma obra em função da sua dimensão. Afirma Poe:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com a totalidade é imediatamente destruído (...). Parece evidente, pois, que há um limite distinto no que se refere à extensão: para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada. (POE, 1986, p. 912-3).

À exclusiva dedicação de Murilo Rubião ao conto, e contos em geral relativamente curtos⁶, deve-se ao efeito imposto por sua obra. Em contido espaço, Rubião buscava, na economia, a clareza narrativa que contrastava com seus enredos insólitos, a fim de provocar de forma intensa a *imposição do caso irreal* a que se refere Mário de Andrade.

Há, além disso, outro trecho da autoanálise de Poe, sobre a aparição do corvo, que nos deixa atentos: “um ar do fantástico — aproximando-se o mais possível do burlesco — é dado à entrada do corvo.” (POE, p. 918). Nesse aspecto, Rubião avizinha-se, frequentemente, dessa estratégia de Poe, enquanto nos apresenta um insólito que encaminha ao riso, ao cômico, o que, aliás, o aproxima sobremaneira de outro narrador: o machadiano. Não é por acaso, ademais, que decidimos, aqui, dentre tantas lançar mão exatamente da tradução de Machado de Assis de “O corvo”. Até a primeira publicação de “Marina, a Intangível”, em 1947, ou até a primeira versão a que se tem acesso, de 1943, enviada na citada carta a Mário de Andrade para a sua apreciação, havia para a língua portuguesa sete traduções do poema de Poe: além da de Machado, de 1883, e dos dois importantes trabalhos de Fernando

⁶ Quanto a este aspecto, a exceção mais notória é o conto “A fila”, o mais longo de Rubião, cuja dimensão, incomum aos padrões murilianos, parece ser a representação estrutural da própria extensão da fila de espera.

Pessoa, de 1924, e Milton Amado, de 1943, já circulavam as de Alfredo Ferreira Rodrigues (1914), João Kopke (1916), Emílio de Meneses (1917) e Gondin da Fonseca (1918). Dentre todas, apenas a versão de Machado traz em seus versos, *ipsis verbis*, a expressão que usamos inicialmente para aproximar os dois textos: duas pancadas. É precisamente a versão de Machado, portanto, um dos acessórios disponíveis para autenticar a aproximação intertextual que propomos entre o conto de Rubião e o poema. E se nossa opção parece algo aleatória, há um fato que a poderia legitimar: nenhum escritor merece tanta atenção declarada de Rubião quanto o Bruxo do Cosme Velho (é, pois, até oportuno que um contato com Poe se desse por intermédio da tradução machadiana) e seria inadmissível tratar a poética daquele sem este: “Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele eu não chegaria ao fantástico nunca.” (RUBIÃO, 1982, p. 3), declara o escritor mineiro.

Rubião se mostra um afeito leitor de Machado, por exemplo, no conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, no qual a epígrafe retirada de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e retomada por reformulação no próprio texto, já ratifica as intenções autorais. A qualidade de morto que age como vivo de “O pirotécnico Zacarias” lembra também o defunto-autor Brás Cubas. O conto “O bom amigo Batista” parece nos levar à relação dos dois amigos personagens de “Pílades e Orestes”. E a estrutura de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, com a confissão do narrador de que contara uma mentira, já foi outrora aproximada da de “O esqueleto”, outro conto machadiano. E não é apenas em relações específicas que encontramos Machado em Rubião, mas também o vislumbramos na ironia que o narrador muriliano, por vezes, adota, provocando o citado humor que, afinal, faz de Rubião manifesto discípulo de Machado.

Nesse sentido, Cánovas nos encaminha para a nova chave interpretativa que dessa percepção advém, ao afirmar que “‘Marina, a Intangível’ funciona como uma espécie de duplo especular tanto do ‘Cântico dos Cânticos’ como de “O cônego ou metafísica do estilo”, de Machado de Assis.” (CÁNOVAS, 2003, p. 67). Nessa narrativa machadiana, enquanto o cônego Matias lapida o sermão que está incumbido de escrever, o narrador convida o leitor a, literalmente, visitar-lhe a cabeça para perscrutar nos lóbulos cerebrais o processo criativo do escritor. O procedimento traz ao texto semelhante poder de exposição do fazer poético que nos propomos a investigar em “Marina, a Intangível”. O caráter metanarrativo, aliás, é apenas a primeira semelhança entre os dois contos. Assim como Machado de Assis inicia a sua narrativa com trechos do “Cântico dos Cânticos”, também Murilo Rubião retira dessa fonte a sua epígrafe bíblica. E se no espaço epigráfico as seleções não são idênticas, por outro lado, dos dois versículos escolhidos por Machado de Assis, um surge no corpo do texto muriliano, referindo-se exatamente à clave para a composição do poema dedicado à Marina, conforme explica o poeta: “A existência de Marina está neste trecho dos Cânticos: ‘Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor.’” (p. 82).

Na versão enviada a Mário de Andrade, ainda sem epígrafe (a primeira versão epigrafada, aliás, é a publicada apenas em 1965, em *Os dragões e outros contos*, detalhe a apontar que, ao contrário da mistificação trazida pelo conto que dá a entender que a escrita se dá a partir da citação bíblica, quando, ao menos nesse caso, se dá ao contrário), o fragmento em questão é outro. Segundo o poeta, “Marina vive num trecho da Bíblia: ‘Os seus cabelos são como os rebanhos de cabras que subiram do monte Galaad’”. (MORAES, 1995, p. 159), no entanto, há no fim do conto uma cena, mais tarde suprimida, em que o poeta cita outro suposto versículo bíblico:

(...) ainda vi, trepado no muro, o homem de cara plácida. Estava com os braços abertos e, triste, apelava para mim, sobraçando uma enorme Bíblia. Lia com uma voz compassada e grave: “Eu vos conjuro, filhos de Jerusalém, pelas cabras monteses e veados do campo, que não perturbeis à minha amada o seu descanso, nem a façais despertar, até que ela se queira erguer.”(MORAES, 1995, p. 164).

O versículo citado é um estribilho do “Cântico dos Cânticos” que se repete em três oportunidades e não é dito por nenhum dos dois amantes, sendo antes uma exclamação do poeta-cantor. A citação do poeta do conto de Rubião, todavia, não seria fiel, apresentando alterações significativas quanto ao gênero do vocativo e a menção à criatura amada (ao invés do próprio sentimento em si), como podemos averiguar comparando-a com o texto bíblico: “Conjuro-vos, ó filhas de Jerusalém, pelas gazelas e corças do campo, que não desperteis nem perturbeis o amor, antes que ele o queira.” (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 2:7). Assim, as primeiras palavras desse versículo são as mesmas do outro, aquele utilizado por Machado em seu conto e que Rubião aproveitará na íntegra nas versões futuras, talvez para tornar mais evidente a relação que se criará entre o seu texto e a obra machadiana “O cônego ou metafísica do estilo” a partir do livro do Rei Salomão.

Se no conto de Machado, porém, a referência ao poema é feita em função do campo semântico religioso (o qual se espera que reja o raciocínio do cônego) e da procura central do personagem (a do adjetivo perfeito para determinado substantivo, que é tratada como um encontro de amor entre as palavras, amor cantado por Salomão), a busca de José Ambrósio pela obra está longe de ser conduzida por um discurso lírico, visto que ela é *Intangível*, não por um platonismo anacrônico, afinal a figura de Marina não é arquitetada sob uma ótica romântica, mas em função de um diálogo inverso com os dois textos citados, o que já fica claro na deturpação das palavras bíblicas verificada no mencionado trecho

mais tarde suprimido do conto. Tal inversão, ao eliminar o encontro perfeito entre o casal ou entre as duas palavras, evidencia, além da degradação do relacionamento amoroso (aflição que se propagará nos personagens dos contos de Rubião), o conturbado encontro entre o autor e a obra, cuja autonomia prevalece sobre a vontade do artista de compô-la porque seu descanso não deve ser perturbado até que ela se queira erguer. Daí que, quanto à epígrafe que o conto ganhou na versão de 1965 ("Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?"), João Nilson de Alencar aponte que ela "apresenta os polos da dialética muriliana: a literatura é fascínio ('formosa como a lua, escolhida como o sol') e campo de batalha ('terrível como um exército bem ordenado')". (ALENCAR, 1992, p. 51).

Outro diálogo entre os contos de Rubião e de Machado encontra-se na fonte de inspiração dos personagens: enquanto não descobre a palavra procurada, o cômico, assim como José Ambrósio, busca a janela para tentar alcançar a solução para o seu problema. Obtém sucesso no contato com a natureza, através de elementos que também estão presentes na narrativa muriliana — o jardim e o sol (presentes na epígrafe do conto de Rubião), além de pássaros, dentre os quais "o papagaio em cima do poleiro, ao pé da janela, repete-lhe as palavras de costume". (ASSIS, 1997, p. 91). Isso, ademais, leva-nos a pensar que o nariz já analisado do poeta misterioso esteja talvez mais próximo dessa ave do que a de um corvo, conforme dizíamos antes, mas isso não necessariamente afasta Rubião de Poe, já que o próprio escritor norte-americano admitira em "Filosofia da composição" que, antes da figura do corvo que lhe intitula o seu mais famoso poema, pensara exatamente em usar um papagaio para repetir palavras pelos seus versos.

O *desiderato* seguinte era um pretexto para o uso contínuo da palavra *nevermore* (nunca mais). Observando a dificuldade que já encontrara em inventar uma razão plausível para sua contínua

repetição, não deixei de perceber que essa dificuldade nascia somente da presunção de que a palavra devia ser contínua e monotonamente pronunciada por um ser *humano*. Não deixei de perceber, em suma, que a dificuldade estava em conciliar essa monotonia com o exercício da razão por parte da criatura que repetisse a palavra. Daí, pois, ergueu-se imediatamente a ideia de uma criatura *não* racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerida, de início, a de um papagaio, que foi logo substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o *tom* pretendido. (POE, 1986, p. 915).

A ave empoleirada à janela, a repetir palavras no conto de Machado, parece dialogar com o poema de Poe que o acadêmico tão bem conhecia, o próprio título “Metafísica do estilo” parece, de certa maneira, por algum espelhamento fantasmático, refletir “Filosofia da composição”. E se o corvo seduziu Poe e Machado optou pelo papagaio, Rubião, completando o caminho inverso ao do processo empreendido pelo norte-americano, escolheu o humano, identificado na figura do poeta desconhecido.

Prosseguindo o cotejo entre os dois contos, atingimos a cena em que o narrador machadiano, em literal companhia do leitor, alcança o inconsciente do cônego: em função da enumeração caótica de termos diversos, a narrativa é imbuída de ritmo, de uma velocidade maior do que apresentara até então, aspecto similar, pelo método e pelo resultado, ao da aparição de Marina no texto de Rubião. Citamos, a título de amostragem, um fragmento do conto machadiano ilustrativo desse fenômeno:

Grupos de idéias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras idéias, grávidas de idéias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras idéias virgens. Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se.

Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e obscura. (ASSIS, p. 92).

Outra forte influência de Rubião é, conforme já ficou claro, a Bíblia, livro que serve de fonte de epígrafes a todos os contos murilianos, obra de presença textual em “Marina, a Intangível”, páginas que Ambrósio folheia em busca de inspiração. E a específica epígrafe retirada do “Cântico dos Cânticos” para essa narrativa (reiteremos: “Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?”) traz as comparações conotativas que se concretizarão denotativamente no texto, por meio da obra que se escreve próxima ao amanhecer (e permite a coexistência entre lua e sol, além da referência daquela no jardim em forma de meia lua e, como citamos, do fato de este ser uma outra forma de dialogar com o conto de Machado de Assis) e culmina numa procissão. A epígrafe apresenta-se, então, na forma de uma pergunta cuja resposta, no contexto do conto, já adivinhamos: Marina.

Por fim, o fato de o personagem-narrador do conto ser um jornalista, atividade que o autor também Rubião desempenhou, também é expressivo. Aí está o profissional descrito na correspondência com Mário de Andrade, aquele que constrói casos em poucos segundos, mas leva meses para transformá-los em *obras literárias*, num percurso que Hermenegildo José Bastos observa estar representado no conto nos espaços descritos pelo protagonista-jornalista: “O caminho do jornal (escrita corriqueira, profana) para a capela (onde se construiria o poema, escrita sagrada) seria a grande viagem”. De fato, observemos que, dada as opções sintático-semânticas que nesses enunciados

verificamos, parece ser muito fácil noticiar os fatos banais, apurados ou inventados, sobre Marina:

(...) descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição. (Mudou de nome ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe teve amor. Dizem que ele, um velho soldado, carregava no peito centenas de cicatrizes de numerosas revoluções. Nunca foi promovido.) (p. 79)

Tais linhas de escrita fácil, porém, se opõem frontalmente ao penoso e complexo processo de criação através do qual o jornalista José Ambrósio, sob o auxílio do poeta visitante — como assinala Alencar, “o outro de José Ambrósio” (ALENCAR, p. 51) — gera a obra literária dedicada à Marina. Até pelo citado discurso que busca na economia de linguagem o quesito clareza, defendemos aqui que os contos de Rubião sejam, em primeira instância, crônicas. Mas, se a crônica tem como peculiaridade narrar acontecimentos baseados em observações do dia a dia, o que a poética de Rubião faz é, a partir desse objeto elementar, denunciar o fantástico que existe no real, desvendar aquilo cuja existência não é notada. Eis o significado mais latente da narrativa “Marina, a Intangível”. Marina é uma metonímia. Não é tão somente a destinatária da composição de José Ambrósio como o texto pode a princípio nos levar a supor, é o seu assunto, é a própria obra, conforme tentamos demonstrar. Por isso, o processo de construção do poema motiva e tem, aliás, por inevitável consequência, o aparecimento repentino de Marina. E essa manifestação, nas condições em que ocorre, merece análise mais detida:

(...) num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita

um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem-feitas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. Mas os anjos de metal me prejudicaram a visão, enquanto as figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam continuamente, ao mesmo tempo que os planos subiam e abaixavam. Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina (...). (p. 84-5).

A gestação, manifestada na figura das mulheres grávidas que escoltam Marina e que lembram a imagem das *ideias grávidas de ideias* que surgem também logo ao início do momento análogo que citamos do texto machadiano, é o signo-indício da obra que nasce. Recorrendo novamente à fértil (e o adjetivo não é fortuito) correspondência trocada entre o autor e Mário de Andrade, constatamos que, em missiva de 5 de maio de 1944, o modernista procura responder às mencionadas aflições de Rubião (quanto à dificuldade para escrever) aludindo ao poeta Rainer Maria Rilke, “que insiste na criação literária = parto” (MORAES, p. 64), segundo as palavras de Mário na carta. Ora, embora o conto que aqui se estuda, como dissemos, tenha sido enviado para apreciação em carta anterior a essa, em 17 de dezembro de 1943, é bastante curioso que essa sua primeira versão não possua justamente o trecho “escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas” (MORAES, p. 163), ou seja, é crível que as figuras sob o signo da gestação tenham surgido somente após a sugestão de Mário de Andrade e isso reforça nossa leitura a respeito da sua significação. E vale ressaltar que tal inseminação (ainda que apresente fragilidades, porque Marina é uma arte transitória, gerada sob a marca do inacabado, em eterna transformação como todos os contos de Rubião, daí que *inexistam* os últimos versos do poema a ela dedicado) só é possível após a chegada da inspiração, encarnada no poeta; antes, a incapacidade de escrever de José Ambrósio é descrita por vocabulário de insinuante ambiguidade, sob imagens

pouco afeitas às condições necessárias à efetivação da reprodução humana— incapacidade de *cumprir minhas tarefas noturnas, impotência, esterilidade*, todas as expressões que francamente se oporiam à fecundação. Por conta dessa oscilação entre a impotência e a fecundidade é que as mulheres grávidas estão, como nos lembra Alencar, acompanhadas de padres, “de um lado a falta, de outro o excesso”. (ALENCAR, p. 80).

Aquilo que gera essa gravidez, aquilo que insemina o autor com a obra é o invisível, o inaudível, o inodoro, o insípido, o insensível, é a ausência: o silêncio que envolve já nas linhas iniciais um José Ambrósio incapaz de gritar, o relógio da igreja que badala e marca o tempo mesmo sem, a princípio, existir o jornal que se impressa sem maquinário, as rosas que nunca são colhidas, o coral que canta sem emitir som; sobretudo, o girassol que não há, mas ainda assim é arrancado, sob a revolta que não se consuma do jornalista, e surge (como afinal se mostra o relógio da igreja, carregado por um sacristão) dentro da obra, ou entre os seus dedos, nas mãos de Marina. A crônica de Murilo (e atrevemo-nos a ele nos referir pelo primeiro nome para chamar a atenção para o fato de que *Murilo* estrutura-se de modo muito semelhante a *Marina*, em três sílabas formadas por CV-CV-CV, sendo as duas primeiras consoantes, M e r, as mesmas), formada pela linguagem jornalística de José Ambrósio aliada à poética insólita do homem desconhecido, arranca da realidade as flores que os sentidos não captam e assim, ao contrário do matrimônio dos vocábulos perfeitos promovido em “O cômico ou metafísica do estilo”, compõe o poema precisamente pela ausência total de palavras, um poema de “lindos e invisíveis versos”.(p. 82). A mesma ausência que (des)consustancia os primeiros versos configura a inexistência dos últimos; e apesar dos protestos de José Ambrósio — “Não podiam deixar de existir, pensava eu, agonizado.”

(p. 83) — é certo que esse poema, para verdadeiramente representar a obra de Rubião, precisa estar inacabado, não no que toca a um suposto fio narrativo, mas àquilo que o diferenciaria do esboço.

O texto que não se conclui nunca é o resultado de uma obra que, fugidia, se divorcia sempre do autor, escapando-lhe, obrigando-o a buscar eternamente o reatamento em cada reescritura. Essa relação de desgaste justifica a aparência desmistificada que Rubião adota para apresentar Marina, cujo surgimento — ainda que ritualístico, apesar de culminar em procissão (evento ligado ao culto do sagrado), ou antes exatamente por isso — evidencia um processo de dessacralização, que se manifesta desde a ausência de naturalidade dos lábios, excessivamente pintados e das olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão (mas é essa artificialidade o que a reforça como obra de arte) e o grotesco do seu figurino formado por um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama e um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha, até a oscilação entre a pureza dos olhos e a concupiscência das coxas, entre a alma e o físico, que acomete o narrador, sem que uma decisão possa ser tomada. Os anjos de metal, em estilo barroco, prejudicam a visão do todo, impedem que se vislumbre Marina por inteiro e patenteiam a sua intangibilidade. Intangibilidade, pois, da obra, que não é alcançada nem pelo autor nem pelo leitor. Por isso, ao contrário do conto de Machado ou do artigo de Poe, aqui o leitor não é convidado a percorrer o processo criativo do autor, mas apenas a olhá-lo à distância, já que deve estar, desde então, disposto a enfrentar um texto *intangível*, do qual a visão plena será impraticável e cuja leitura, tal qual a escritura, é um processo sempre inacabado.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, João Nilson Pereira de. *A exaustão da palavra - um prototexto para "Marina, a Intangível" de Murilo Rubião*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFSC. Florianópolis: Faculdade de Letras, 1992, 175pp.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaio sobre a literatura e a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. "O cômico ou metafísica do estilo". In: *Várias histórias*. São Paulo: Globo, 1997, p. 89-93.

ASSIS, Machado de. "O esqueleto". In: *Um esqueleto e outros contos*. São Paulo: Escritura, 2003, p. 6-15.

ASSIS, Machado de. "Pílades e Orestes". In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BASTOS, Hermenegildo José. "Mas uma narrativa antes de acabar o mundo (ensaio sobre o tema da viagem em Murilo Rubião)". In: *Revista Organon*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.17, n.34, janeiro/junho de 2003, p. 193-207.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave-Maria, 1996.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. "O universo fantástico de um mágico burocrata". In: *Revista Ciências e letras - Momentos do conto brasileiro*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense, n.34, julho/dezembro de 2003, p. 57-68.

GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 2000.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MORAES, Marcos Antonio de. *Mário e o pirotécnico aprendiz (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PESSANHA, Cláudia Helena Ribeiro. *Invenção e realidade em Murilo Rubião, José J. Veiga e Victor Giudice*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, 2002, 245pp.

PESSANHA, Cláudia Helena Ribeiro. *Murilo Rubião: uma estética do insólito*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, 1996, 195pp.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

RUBIÃO, Murilo. "Busca desesperada da clareza". In: *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. "Aminabad, ou o fantástico considerado como uma linguagem". In: *Situações I*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 133-49.

SCHWARTZ, Jorge (org.). Entrevista - "Busca desesperada da clareza". In: *Murilo Rubião - leitura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 3-5.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do UROBORO*. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzveten. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

A ESCRITA RUBIANA E O CONTO COMO FORMA: REFLEXÕES A PARTIR DE “MARINA, A INTANGÍVEL”

RUBIÃO’S WRITING AND THE SHORT-STORY AS FORM: THOUGHTS ON “MARINA, THE INTANGIBLE”

LA ESCRITURA RUBIANA Y EL CUENTO COMO FORMA: REFLEXIONES A PARTIR DE “MARINA, A INTANGÍVEL”

Mariana Silva Franzim¹

RESUMO: O presente artigo analisa a escolha de Murilo Rubião pelo conto como forma exclusiva em sua produção literária. Tal reflexão é estabelecida a partir de anotações pessoais do autor consultadas no Acervo dos Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da análise do conto “Marina, a Intangível” e da aproximação do escritor com autores como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Horacio Quiroga.

¹Professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Norte do Paraná. Licenciada em Letras e Pedagogia pela Universidade Anhanguera. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, especialista em Ilustração Literária pela Universidade Norte do Paraná e graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina.

ABSTRACT: The present paper analyses Murilo Rubião's choice of the short story as his exclusive form of literature production. This reflection is based on the author's personal notes consulted in the Acervo dos Escritores Mineiros, in Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), on the analysis of the short story "Marina, a Intangível" and on the comparison between the writer and authors as Edgar Allan Poe, Julio Cortázar and Horacio Quiroga.

RESUMEN: El presente artículo analiza la elección de Murilo Rubião por el cuento como forma exclusiva en su producción literaria. Esta reflexión se basa en las notas personales del autor, consultadas en el Acervo dos Escritores Mineiros (UFMG), en los análisis del cuento "Marina, a Intangível" y en la aproximación de autores como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar y Horacio Quiroga.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; Conto; Insólito; Edgar Allan Poe; Horacio Quiroga.

KEYWORDS: Murilo Rubião; Short story; Unusual; Edgar Allan Poe; Horacio Quiroga.

PALABRAS CLAVE: Murilo Rubião; Cuento; Insólito; Edgar Allan Poe; Horacio Quiroga.

"Como é o seu dia-a-dia? – A única coisa que faço é escrever".
(RUBIÃO apud ASSIS; FERREIRA, 1988, p. 32).

No presente trabalho iremos refletir acerca da escolha rubiana pelo conto como forma exclusiva para a elaboração de seu projeto literário. Essa reflexão será balizada por breves pontos de análise do conto "Marina, a Intangível" (RUBIÃO, 2010, p.103-10).

Mineiro, Rubião nasceu em 1916, na antiga Silvestre Ferraz (hoje Carmo de Minas), filho de Maria Antonieta Ferreira Rubião, filha de fazendeiros e pintora, e de Eugênio Rubião, também escritor, descrito como austero e cerimonioso (é curioso destacar que, desde

o tetravô paterno de Rubião, essa é uma linhagem familiar de forte vocação literária). Murilo Rubião se forma em direito, “curso ideal para quem não tinha vocação alguma” (apud CHRYSTUS, 1987, p. 9) segundo o próprio autor. Rubião inicia sua carreira como poeta, mas logo se insatisfaz e destrói o que havia produzido. Atua como jornalista, chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, adido cultural junto à Embaixada do Brasil na Espanha e fundador do Suplemento Literário do Minas Gerais. Esta última sendo atividade pela qual encontra grande reconhecimento. Publica seu primeiro livro de contos, *O Ex-Mágico*, em 1947 pela editora Universal. Ao todo, 33 contos são publicados em seis livros “[...] que são, na verdade, três porque, como admite sua obra ‘vem encurtando com o tempo’” (MARINO, 1989, p. 4). Seu trabalho como contista só é reconhecido amplamente com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias* em 1974, pela editora Ática.

Rubião afirmava que suas principais influências foram os contos de fadas e o livro das *Mil e Uma Noites*, lidos durante a infância por sua babá. Além destes, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, o qual Rubião releu inúmeras vezes e considerava como principal precursor do fantástico no Brasil. Filho de cristãos novos declara-se ateu aos 16 anos, mas as escrituras sagradas marcam presença em toda a sua obra, e adota o texto bíblico como grande referência literária: “diz que, ao tornar-se ateu, deixou de acreditar na eternidade e passou a se preocupar com a mutação contínua das coisas” (MARINO, 1989, p. 4). Sobre suas referências, o autor comenta: “com Machado de Assis aprendi a ficção, e a Bíblia trouxe o ambiente mágico, presente no novo testamento com o Apocalipse, um manual de surrealismo” (apud ASSIS; FERREIRA, 1988, p. 32). Rubião dizia levar em média dez anos para finalizar um conto. Em entrevista cedida a Mirian Chrystus em setembro de 1987, recém-curado de um câncer na laringe, o escritor afirma que “um escritor mais velho, quando para de escrever é porque está perto do fim [...]”.

Por isso é que eu reescrevo sempre. Para esticar a vida mais um pouco” (RUBIÃO apud CHRISTUS, 1987). O autor morre em 1991, quatro dias antes da inauguração de uma exposição em sua homenagem, deixando um grande número de contos esparsos e duas novelas inacabadas.

O conto “Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2010, p.103-10) narra as desventuras de José Ambrósio, plantonista noturno de um jornal vespertino e escritor em crise envolto no embate da criação de um poema. O personagem passa noites a fio escrevendo ininterruptamente e vê tudo aquilo que produz ser descartado pelo editor chefe na manhã seguinte. Decide, então, escrever uma história absurda e caótica, e se debruça sobre as páginas da bíblia em busca de um assunto. Sente que quanto mais escreve, mais se afasta da obra idealizada. Este processo desencadeia a fragmentação do escritor explícita através da aparição de um insólito duplo que invade o espaço em que se encontra José Ambrósio. Tal figura leva o escritor a colocar a sua própria condição, a linguagem e a escrita em questão. Por fim, o poema só é realizado quando a escrita cessa, por meio de uma improvável procissão que reúne elementos ambíguos. Ao realizar-se, desaparece instantaneamente, atestando o paradoxo que envolve a atividade criativa. Sandra Nunes (2012) aponta os traços biográficos presentes no conto: Rubião trabalhou durante um período como plantonista noturno de um jornal semelhante ao construído ficcionalmente. O autor afirma que escrevia poemas quando ficava sozinho na redação:

perto do jornal onde trabalhava, havia uma capela, a de Santo Antônio. O jornal ficava num prédio antigo, com um quintal e um canteiro de margaridas secas... Marina existiu realmente; chamava-se Maria da Conceição, e era a paixão de um colega jornalista [...] Para Murilo, falar sobre sua obra é, de certa forma, rememorar o sofrimento em relação à escrita. É trazer a tona sua angústia criativa. Angústia,

que como ele mesmo disse coincide com a do personagem José Ambrósio [...] Além da busca pela expressão exata, no seu primeiro livro há a busca pelo editor. Murilo termina o livro em 1940, mas só o edita seis anos depois. Neste tempo de espera, escreve e reescreve seus contos, mudando títulos, permutando palavras. Quase a mesma imagem das infinitas descrições de José Ambrósio do seu trajeto, casa-jornal. (NUNES, 2014)

O conto, publicado pela primeira vez em abril de 1944 na *Revista do Brasil* do Rio de Janeiro, é incluído no primeiro livro do autor *O Ex-mágico*, uma coletânea de contos publicada em 1947. Aparece novamente em 23 de abril de 1952 na *Folha de Minas* de Belo Horizonte, no livro *Os dragões e outros contos* (1965), em *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e, por fim, na publicação póstuma da obra completa do autor pela editora Companhia das Letras, em 2010 (o texto presente nesta última publicação será utilizado como referência para nossa análise). O conto sofre, assim como o restante da obra do autor, inúmeras modificações a cada nova publicação. Nunes, em sua dissertação *Murilo Rubião: Escrita e Reescrita* (1996, p.140-163), faz um levantamento das 395 alterações feitas pelo autor no conto “Marina, a Intangível” ao longo de suas republicações. O caráter circular da escrita que se recria incessantemente é observável em toda a obra de Rubião, sendo analisado de maneira fortuita por críticos como Jorge Schwartz, em *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro* (1981), que aponta o caráter metalinguístico do conto aqui analisado. Tal ponto é levantado em diversos estudos e comentários críticos, porém não é foco de uma análise mais extensa. No presente trabalho, propomos expandir as relações expressas pelo conto ao analisar elementos formais presentes na escrita do autor e na estruturação do texto que dão conta de expor as ambiguidades, paradoxos e riscos da escrita sucinta elaborada por meio da forma do conto.

Tendo em vista que Murilo Rubião se dedicava ao estudo da crítica e teoria literária voltada ao seu trabalho poético e que sua

obra ficcional teve como forma exclusiva o conto, selecionamos entre seus escritos pessoais relatos e anotações direcionadas à teorização do conto como gênero literário. Partimos dos autores citados por Rubião na busca por compreender a relevância dessa escolha formal num âmbito geral do seu projeto literário. A partir da aplicação dos procedimentos ligados à escrita contística teorizados por Edgar Allan Poe, verificaremos o compromisso e a coerência rubiana frente à sua escrita. Por fim, iremos colocar em paralelo os escritos de Cortázar acerca do conto e os relatos de Rubião sobre o mesmo assunto, a fim de apontar os encontros e as dessemelhanças entre ambos os escritores. Destacaremos o peso e a relevância do tratamento formal empreendido por Rubião ao tratar de seus temas. Esta discussão se faz imprescindível no processo de análise de uma obra que se dedica justamente aos percalços da criação literária e, conforme já ressaltamos, é entendida por parte da crítica como um espelhamento do processo do próprio autor.

Para encontrar uma definição do conto como gênero, os críticos comumente começam por apontar aquilo que o afasta do romance. Nessa comparação, o que recebe maior destaque é a questão da diferença do tamanho. Diversos elementos apontados posteriormente como constituintes do gênero se relacionam diretamente com a questão do tamanho reduzido do conto. Um ponto central trazido por esse fator é o do *limite* físico. Este limite, tal como foi exemplificado por diversos críticos, exige do escritor uma série de procedimentos diferentes daqueles utilizados em romances, ensaios ou poemas. No decorrer deste texto devemos levar conosco essa noção de limite ao analisarmos cada um dos pontos de especificidade da forma literária do conto.

Há, no Acervo dos Escritores Mineiros, três anotações feitas à mão por Rubião, nas quais ele afirma que a produção bibliográfica sobre o conto é escassa no Brasil e destaca as obras *Variações sobre o conto* (1952), de Herman Lima, e *A Arte do Conto* (1972), de

R. Magalhães Júnior. Nas anotações, Rubião também comenta a obra crítica de Edgar Allan Poe, apontando que seus “conceitos sobre o conto são válidos ainda hoje”:

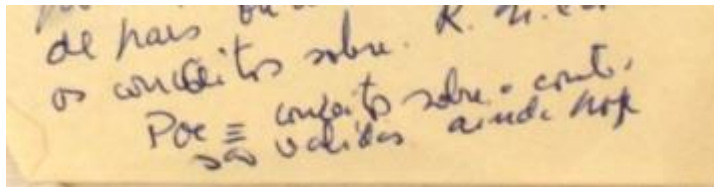


Figura 1 – Nota de Murilo Rubião sobre Edgar Allan Poe. Fonte: Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

A partir desse comentário iremos passar aos conceitos estabelecidos por Poe acerca do tema e veremos como estes são compartilhados pelo escritor mineiro. Entraremos em contato com a teoria de Poe a partir dos comentários tecidos por Charles Kiefer (2011) e Julio Cortázar (2004).

Edgar Allan Poe é considerado precursor dos estudos do conto como gênero. Charles Kiefer (2011) reconhece a inovação de Poe e o destaca enquanto “o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística” (KIEFER, 2011, p. 27). Cortázar (2004) afirma que “Poe percebeu, antes de todos, o rigor que exige um conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só de tamanho” (CORTÁZAR, 2004, p.122, grifo meu). Poe define que é essencial, ao elaborar um conto, haver “unidade de efeito ou de impressão” (KIEFER, 2011, p. 33). Para que isto seja alcançado, é exigido que “cada palavra dev[a] confluir, correr para o acontecimento [...] Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 2004, p.122-3). Na criação de suas pequenas máquinas de interesse, Poe dá o exemplo de como aplicar sua teoria, e elabora uma ação intensa que se configura em meio a uma estrutura funcional. Cortázar (2004) explica que a economia em Poe não está relacionada apenas ao tema, pois o autor de Boston procura a coincidência exata entre o núcleo temático e a sua

expressão verbal dentro dos limites impostos pelo conto: “Poe procura fazer com que o ele diz seja presença da coisa dita e não discurso sobre a coisa” (CORTÁZAR, 2004, p. 125, grifo meu). Ao afastar-se de um *discurso sobre a coisa*, aquele que escreve deve eliminar todas as adjetivações, descrições e voltas desnecessárias à trama: “Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento” (CORTÁZAR, 2004, p. 124).

Nos voltando ao conto rubiano, notamos o eco da lição de Poe: na redução a que Rubião submete seus textos, eliminando todos os excessos, mantendo apenas as palavras essenciais, e poupando apenas aqueles termos cuja ausência comprometeria o todo da obra. Isso denota que o autor mineiro aceita como herança a busca pela *unidade de efeito* (ou impressão) poeana. É justamente através da unidade que Poe justifica a vantagem do conto sobre o romance. Poe ressalta a importância, no conto, da possibilidade da leitura completa sem interrupções. Isto permitiria ao leitor um envolvimento total com a atmosfera e ações do texto. O leitor deve sofrer o impacto de um “efeito único e singular” (KIEFER, 2011, p. 32) elaborado pelo autor. Diversos incidentes que dão corpo ao texto são criados, tendo em vista a realização de tal efeito: “se a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido” (POE apud KIEFER, 2011, p. 339).

Novamente ressaltamos a ideia de que Rubião colocou em prática a lição poeana. Além da já citada redução dos termos ao essencial, vemos no conto aqui analisado a força e a coerência que a primeira frase do texto possui: “Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu” (RUBIÃO, 2010, p. 103). Tal frase abala profundamente o leitor logo de início e prepara toda a

atmosfera angustiante que preenche o texto do início ao fim. Tal fato está aliado ao projeto defendido por Poe, que “fiel a sua rígida teoria da impressão sobre o leitor, defende os contos de efeito” (KIEFER, 2011, p. 33). Indo além das lições formais, é possível encontrar uma convergência ética frente à obra entre Poe e Rubião. Em relação ao primeiro, Kiefer relata:

Num estilo rápido, econômico, e num tom adequado ao enredo, em que a palavra é precisa e exata, Poe deu ainda um dos maiores exemplos da honestidade intelectual e de integridade moral da história e da literatura: num tempo em que os escritores recebiam por página, recusou a prolixidade, as descrições panorâmicas, os nós e desenlaces folhetinescos, para concentrar-se em histórias curtas, com absoluto controle formal. Preferiu receber, em vida, seis dólares, em média, por conto, com o que sequer sustentava os próprios vícios, para ser digno, no futuro, da admiração apaixonada dos grandes contistas que ajudou a formar. (KIEFER, 2011, p. 60)

Sendo um dos contistas que teve a presença de Poe em sua formação, encontramos nos relatos rubianos sinais de que praticou, assim como o mestre norte-americano, o compromisso com seu projeto poético. Em diversas entrevistas Rubião afirmava que, diferentemente de grande parte dos escritores, não se preocupava em finalizar suas obras inacabadas antes de morrer. Em contato com o seu acervo notamos a verdade em sua fala. Há um grande volume de textos esboçados que não chegaram a ser publicados. Rubião afirmou em entrevista a Alexandre Marino (1989):

Essa minha tranquilidade vem da sensação de que minha literatura não é tão importante assim. Quando o sujeito está preocupado com a posteridade é porque ele acha a literatura dele importante. Até agora a literatura foi para mim um jogo, que eu joguei sério, mas se perdesse não haveria problema. Fiz o melhor que pude, mas isso não é suficiente, é preciso ter sorte e uma vocação. (MARINO, 1989, p.3)

O que pode soar, num primeiro momento como desvalorização da própria obra por parte do autor, deve ser entendido de fato como um total compromisso com o seu projeto. Fiel à busca do termo exato e do conto sucinto, Rubião foi o seu primeiro e mais rígido crítico. Ao invés de escolher trilhar um caminho para o reconhecimento através do volume de publicações (eliminando do conjunto da sua obra não apenas os contos inacabados, mas também contos esparsos, nunca reunidos em livros), Rubião prefere dedicar-se a busca pela excelência alcançada pela concisão. Assim:

o que esperar de alguém que inicia o primeiro parágrafo de um conto em 1956 e termina o último em 1972, 26 anos depois? O que esperar de alguém que há mais de 15 anos anuncia estar escrevendo duas novelas com os títulos de *O Navio* e *O Senhor Úber* e o *Cavalo Verde*? Obcecado pela palavra, pela perfeição exata, pela implacável perseguição do melhor ritmo para a frase, da melhor construção para a ideia, Murilo Rubião mais reescreve do que escreve. (CHRISTUS, 1987, p. 9)

Em uma página datilografada com um texto que parece ser o roteiro para uma conferência, Rubião resume seu posicionamento frente à atividade de escritor: "A minha única preocupação é fazer o melhor que posso e justificar, de alguma maneira, o meu compromisso com o ofício de escritor":

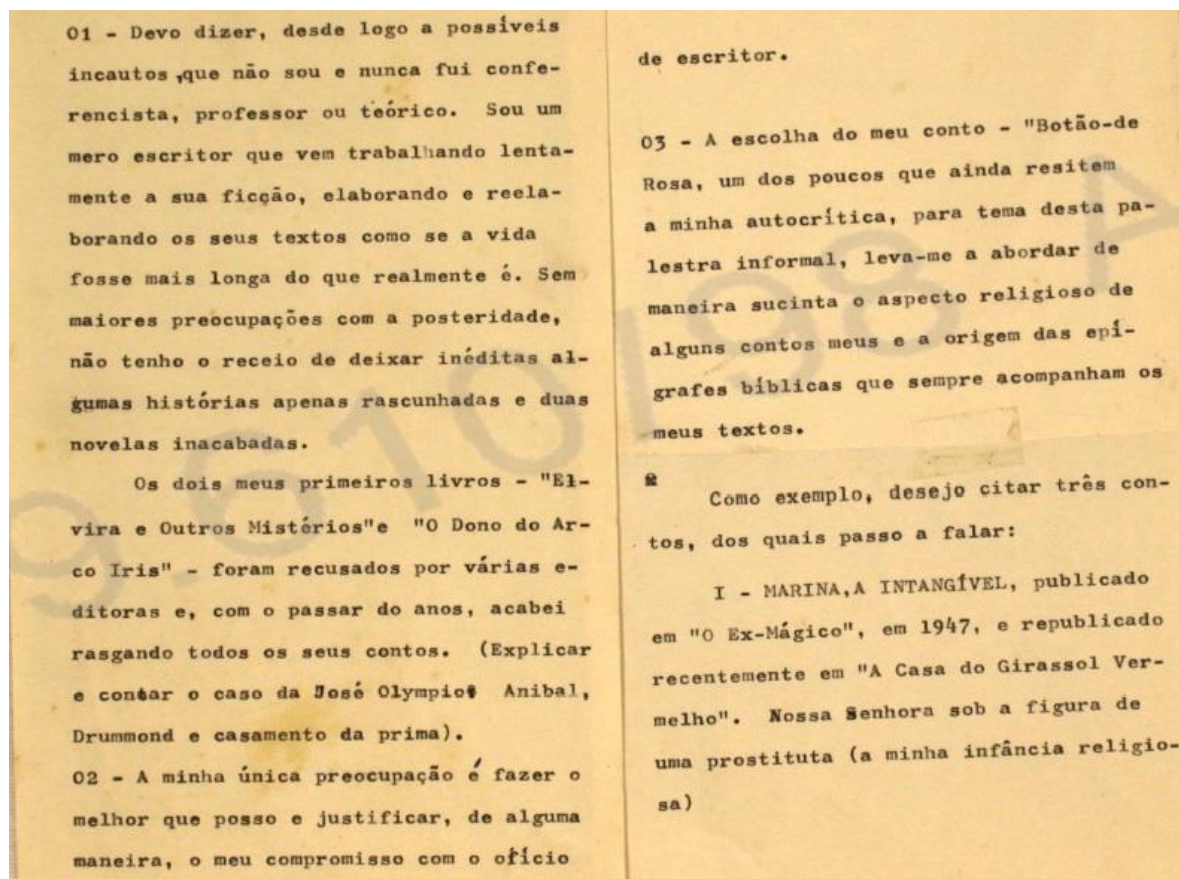


Figura 2 – Comentários de Murilo Rubião sobre sua produção. Fonte: Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

Sobre o compromisso do contista, Horacio Quiroga escreve o “Decálogo do contista” (QUIROGA, 2010, p. 189-90). Não encontramos nenhum relato de Rubião sobre seu contato com esse texto, porém é interessante traçar um paralelo entre os parâmetros estabelecidos por Quiroga para um perfeito contista e a atividade de Rubião. O primeiro item diz: “Cria em um mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchekov – como em Deus” (QUIROGA, 2010, p.189). Ao ser questionado em entrevista a Miriam Chrystus (1987) sobre o que fazia em seu tempo livre, Rubião responde e nos mostra qual é o seu mestre primeiro:

Uma das coisas é ler alguns clássicos. Entre eles o *Dom Quixote*. E, claro, Machado de Assis. Murilo

Rubião é um machadiano ardoroso. Sempre foi. Coisa que os críticos descobriram há certa de dez anos. O delírio do surrealismo mágico contido em uma linguagem disciplinada e despojada. Para ele, ser machadiano é algo muito simples. É colocar Machado acima de todas as coisas. E reler Machado muitas vezes, em busca do prazer da frase. Ele se recorda que era ainda jovem quando já tinha relido *Memórias Póstumas de Brás Cubas* umas vinte vezes. Mas, evidentemente, não é só a técnica do texto de Machado de Assis que o atrai. É o *pessimismo*. E mais do que isto: o *ceticismo*. [...] Além de reler livros, Murilo Rubião dedica-se a reescrever seus próprios. (CHRYSTUS, 1987, p.9)

O segundo ponto definido por Quiroga é: "Cria que sua arte é uma montanha inacessível. Não sonhe dominá-la. Quando isso for possível, você saberá" (QUIROGA, 2010, p.189). Relacionado a esse ponto, resgatamos os discursos de Rubião nos quais este questiona incessantemente o valor da sua obra. Vemos isso novamente na entrevista a Alexandre Marino: "E como o senhor conseguiu dominar a vontade de colocar muitas obras na rua? –Por uma certa insatisfação com a minha literatura, por achar que ela não fosse tão importante assim" (MARINO, 1989, p. 3, grifo meu). O conto aqui analisado também demonstra a relação em que o escritor desloca a obra para um ponto inacessível, ou, *intangível*.

No terceiro tópico encontramos a ordem: "Resista o quanto for possível à imitação, mas imite se a tentação for muito forte. Mais que qualquer outra coisa, o desenvolvimento de personalidade exige paciência" (QUIROGA, 2010, p. 189). Rubião afirmou diversas vezes que sua literatura utilizava os mesmos temas que estavam presentes no Antigo Testamento, na mitologia grega e nos contos de fadas:

O mágico no meu trabalho é resultado de uma série de coisas, fatos da vida, da minha vivência, e, principalmente, influência de leituras. Na minha infância eu fui muito ligado às histórias de fadas [...] Como ninguém consegue fazer uma coisa absolutamente original, nos meus textos trago influências destas leituras, amadurecidas e

trabalhadas, que vai dar origem a este tipo de leitura. (RUBIÃO apud SEBASTIÃO, 1988)

O quarto ponto exige: “Tenha fé cega não na sua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que você deseja esse triunfo. Ame a sua arte como a sua mulher, dando-lhe seu coração” (QUIROGA, 2010, p. 189). Murilo Rubião abdica construir uma família, pois afirma que isso consumiria muita energia, que ele considera ser melhor aplicada à sua literatura.

Já o quinto ponto de Quiroga diz: “Não comece a escrever sem saber aonde ir. Em um bom conto, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância que as três últimas” (QUIROGA, 2010, p.189). No conto analisado neste trabalho, lê-se nas três primeiras linhas: “Antes que eu tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria avinda de Marina” (RUBIÃO, 2010, p. 103). Já nas três últimas: “Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (RUBIÃO, 2010, p. 110).

O sexto mandamento de Quiroga é: “Se você quiser expressar com exatidão esse fato – ‘Um vento frio soprava do rio’ –, não há, na linguagem humana, palavras mais precisas que estas. Seja dono de suas palavras, sem se preocupar com suas dissonâncias” (QUIROGA, 2010, p. 189). Rubião emprega uma linguagem sucinta e reconhece isto: “Outro aspecto de Minas que teve muita influência sobre mim é o fato do mineiro ser muito sóbrio e a minha literatura, a minha frase, é de grande sobriedade” (SEBASTIÃO, 1988).

O sétimo ponto de Quiroga se relaciona diretamente com o sexto: “Não adjetive sem necessidade. Inúteis serão as camadas de cor adicionadas a um substantivo fraco. Se você fizer o que for

preciso, ele terá por si só um colorido incomparável. Mas você terá de ir buscar esse colorido" (QUIROGA, 2010, p. 189-90). Tal sobriedade rubiana faz com que, através do processo de reescritura, sejam eliminados termos excedentes, restando apenas os termos essenciais para o efeito geral do conto.

Quiroga preconiza: "Pegue seus personagens pela mão e conduza-os firmemente até o final, sem deixar que nada o desvie do caminho traçado. Não abuse do leitor. Um conto é um romance depurado de resíduos. Tenha isso como verdade absoluta, mesmo que não seja" (QUIROGA, 2010, p. 190). A utilização da narração em primeira pessoa auxilia nesse processo. Cortázar (2004) resalta a importância de o leitor acompanhar a personagem através da ação sem se deter em descrições ou digressões que não sejam necessárias ao núcleo central no conto. No conto aqui analisado seguimos a narração colados a José Ambrósio, não há nenhuma frase no caminho que nos desvie de seu tormento.

O nono ponto aconselha: "Não escreva sob emoção. Deixe-a morrer, e depois a evoque. Se você for capaz de revivê-la, terá chegado à metade do caminho" (QUIROGA, 2010, p. 190). A atividade da reescritura e do longo período de tempo para finalizar, em definitivo, um conto garante este distanciamento do impulso inicial e permite uma rica elaboração do efeito desejado pelo autor.

Por fim, no décimo ponto, Quiroga sentencia: "Ao escrever, não pense em seus amigos, nem nas reações deles à sua história. Pense como se o seu relato só interessasse aos seus personagens, e você fosse um deles. Não se dá vida a um conto a não ser dessa maneira" (QUIROGA, 2010, p. 190). Encontramos em Rubião uma aproximação com essa postura. Mesmo com toda a resistência e incompreensão de seus pares frente ao seu texto, Rubião manteve-se fiel ao seu projeto e continuou, até seus últimos escritos, perseguindo a forma que considerava ideal.

Encerrados os pontos de comparação à listagem de Quiroga, passaremos a estabelecer um paralelo entre o posicionamento rubiano e o entendimento de Cortázar em relação ao conto, descrito nos textos “Alguns aspectos do conto” (CORTÁZAR, 2004, p. 147) e “Do conto breve e seus arredores” (CORTÁZAR, 2004, p. 227). Cortázar procura estabelecer alguns parâmetros a fim de caracterizar o conto como gênero literário. Conforme apontamos anteriormente, Cortázar ressalta a noção de que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico” (CORTÁZAR, 2004, p. 151). O autor propõe uma comparação entre a arte do conto e a fotografia. Ambas lidam com o limite físico que exige um enquadramento e um recorte. Na elaboração de um conto há o mesmo paradoxo do qual falam grandes fotógrafos (Cortázar cita como exemplo Brassai e Cartier-Bresson): o recorte faz com que esteja presente na obra apenas um fragmento da realidade, sendo que este atua como uma abertura. A exigência desse recorte faz com que o tempo e o espaço no conto sejam “condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual” (CORTÁZAR, 2004, p. 152). Cortázar também ressalta que o contista, por conta da limitação física, não opera acumulativamente, mas sim verticalmente.

Cortázar analisa o conto através de três categorias: *significação*, *intensidade* e *tensão*. A significação do conto está relacionada à ordem temática. Para pensar acerca do tema, Cortázar se propõe a ir até o momento anterior ao surgimento do conto. Para que um bom conto seja realizado é necessário que seu tema seja *excepcional*. O autor explica: “O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p. 154). Portanto, não é necessário que o tema seja fantástico, insólito ou misterioso para que seja excepcional. Temas triviais e do cotidiano também podem desencadear essa qualidade atrativa exigida pelo gênero. Tal característica do tema torna os bons

contos “aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto” (CORTÁZAR, 2004, p. 155). A presença do tema ideal lança sob o escritor uma “aura, pela fascinação irresistível” (CORTÁZAR, 2004, p. 156) e o escritor deve impor certo tratamento a esse tema a fim de que o leitor também seja arrebatado pelo seu efeito; deve gerar um “sequestro momentâneo do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p. 157).

Para que isso ocorra, é necessário o que Cortázar chama de “ofício do escritor” (CORTÁZAR, 2004, p. 157). São produtos deste as duas categorias cortazarianas restantes: *intensidade* e *tensão*. Quando elas se relacionam de forma eficaz à significação, tem-se “uma estranha forma de vida que é um conto bem realizado” (CORTÁZAR, 2004, p. 153). A *intensidade* tem a ver com a eliminação de tudo aquilo que excede ao essencial da trama e está diretamente relacionada à ação. A *tensão* é uma outra ordem de intensidade e se liga à uma aproximação lenta da situação central e à criação de uma certa atmosfera. Nessa categoria está relacionado aquilo que é interno à narrativa. Cortázar liga as duas categorias afirmando que ao elaborar um bom conto é necessário “escrever tensamente, mostrar intensamente” (CORTÁZAR, 2004, p. 159). O ficcionista deve escrever tendo em vista a criação da atmosfera e de determinadas situações ao mesmo tempo em que deve mostrar apenas aquilo que esteja diretamente ligado à ação. A narração e a ação devem coincidir tanto quanto possível.

Em “O conto breve e seus arredores” (CORTÁZAR, 2004, p. 227-37), Cortázar se propõe a pensar a fundo sobre o que antecede um conto. O autor se questiona acerca do processo *desencadeador* do tema e do processo *condicionador* da narrativa. O último tem a ver com o processo de escrita que envolve o *ofício do escritor* discutido anteriormente. Quanto ao processo *desencadeador*, o autor narra o

processo de aparecimento do tema. Ele afirma que isso ocorre quando um homem comum vive tranquilamente sua vida ordinária e, de repente, surge um tema. Nesse momento, esse homem deixa de ser ele, de estar no seu lugar e no seu tempo. Aqui surge o conto sem palavras, como uma “massa informe”, um “enorme coágulo”, ou então um “coágulo enorme, uma massa sem sentido”; tudo isto constitui um “bloco total que já [é] o conto” (CORTÁZAR, 2004, p. 232-3). A partir desse momento tudo o que é necessário é escrever o conto. Nesse momento que antecede a escrita, “nessa hora fora do tempo e da razão, há angústia e a ansiedade e a maravilha”; tempo e circunstâncias são abolidos, e tudo isso faz com que escrever um conto seja, coetaneamente, “terrível e maravilhoso” (CORTÁZAR, 2004, p. 233).

O processo descrito no conto “Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2010,p.103-10) exhibe o maravilhoso *desencadear* do tema em meio ao espaço cotidiano do escritor e o terrível processo *condicionador*, que nem sempre se efetiva de maneira fértil. O tema está disponível, mas o acesso à sua posse por meios literários parece impossibilitado. Tal questão nos permite, a partir de Cortázar, aproximar o ato poético a “uma espécie de magia de segundo grau, tentativa de posse ontologia [...] A gênese do conto e do poema é, contudo a mesma nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime ‘normal’ da consciência” (CORTÁZAR, 2004, p. 235, grifo meu). O autor defende que o conto, tal como ele o pratica, “não tem uma *estrutura de prosa*”(CORTÁZAR, 2004, p. 235). Isso faz com que a tradução dos contos se torne uma atividade frágil e problemática, pois neles há

a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perdairreparável. Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos

completos, ciclos fechados, e respiram. *Eles respiram, não o narrador.* (CORTÁZAR, 2004, p. 235, grifo meu)

Em uma sentença escrita e riscada em uma anotação pessoal, Rubião oferece uma hipótese da justificativa da potência de sua escrita: “uma narrativa da qual a gente corta alguns trechos é como um fogo abandonado. Ninguém sabe que a operação foi executada, mas todos lhe percebem o efeito”.

ensinar-me que aue uma narrativa da qual a gente corta alguns trechos é como um fogo abandonado. Ninguém sabe que a operação foi executada, mas todos lhe percebem o efeito. "Quanto mais curta x é a história, mais longo é o seu rascunho".'"/>

Rudyard Kiplingx confessa que todas as suas histórias, antes de publicadas, eram bem mais longas. "Encurtá-las, primeiro por minha própria decisão, depois de várias releituras e, por fim reduzi-las ao espaço disponível, ~~ensinar-me que aue uma narrativa da qual a gente corta alguns trechos é como um fogo abandonado. Ninguém sabe que a operação foi executada, mas todos lhe percebem o efeito.~~ "Quanto mais curta x é a história, mais longo é o seu rascunho".

Figura 3 – Anotações de Rubião sobre o conto. Fonte: Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

Com Rubião a palavra nunca é fixa, a sentença nunca está fechada. Assim como José Ambrósio, no momento em que percebe a intangibilidade do termo exato o autor parece se colocar frente ao texto de forma *apreensiva, nervosa, agoniada*. Quanto maior a energia e o trabalho depositado sobre o conto, menor e mais potente ele se torna. Pela supressão, Rubião encontra um meio de tornar cada palavra publicada absoluta e fundamental. Com essa imagem encerramos nosso trabalho utilizando a voz de Cortázar: “Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que

explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes" (CORTÁZAR, 2004, p.150-1).

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Júlio; FERREIRA, Harildo. "A magia de um contista chamado Rubião". *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, Caderno Cultura, p. 32. 1 fl, 30 out. 1988.
- CHRYSTUS, Miriam. "O mágico desencantado dribla o câncer e ri". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 9. 2 fls, 20 set. 1987.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. De Poe a Borges: um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.
- MARINO, Alexandre. "As façanhas de um escritor mágico". *Correio Brasiliense*, Brasília, Caderno 2, p. 3. 1 fl, 27 ago. 1989.
- NUNES, Sandra. *Biografia*. 2012.
Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx> Acesso em: 19 set. 2014.
- NUNES, Sandra Regina Chaves. *Murilo Rubião: escrita e reescrita*. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996.
- QUIROGA, Horacio. *Contos de amor, loucura e morte*. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Abril, 2010.
- RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.
- SEBASTIÃO, Walter. *Sedutora profecia do contemporâneo*. Tribuna de Minas, Belo Horizonte, 03 jul. 1988. 1 fl.

MURILO RUBIÃO: UM SÉCULO DE FANTÁSTICA CONTEMPORANEIDADE NA INSACIABILIDADE DE “BÁRBARA”

MURILO RUBIÃO: A CENTURY OF FANTASTIC CONTEMPORANEITY IN THE INSATIABILITY OF “BARBARA”

MURILO RUBIÃO: UN SIGLO DE UNA FANTÁSTICA CONTEMPORANEIDAD EN LA INSACIABILIDAD DE "BARBARA"

Edison de Abreu Rodrigues¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo ressaltar aspectos da contemporaneidade na obra de Murilo Rubião por meio de uma breve análise do conto “Bárbara”. Tal conto, além de representar muito bem a obra do autor, carrega em si o diálogo harmônico entre o fantástico e o contemporâneo.

ABSTRACT: This article aims to highlight aspects of contemporaneity in the work of Murilo Rubião through a brief analysis of the short story "Barbara". This tale carries the harmonious dialogue between the fantastic and the contemporary, and represents very well the work of the author.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP); Mestre pelo Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

RESUMEN: Este artículo pretende destacar los aspectos de la contemporaneidad en la obra de Murilo Rubião a través de un breve análisis del cuento "Barbara". Ese cuento, además de representar muy bien la obra del autor, lleva en sí el diálogo armónico entre lo fantástico y lo contemporáneo.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico; contemporâneo; Murilo Rubião; Bárbara; diálogo.

KEYWORDS: fantastic; contemporary; Murilo Rubião; Barbara; dialogue.

PALABRAS CLAVE: fantástico; contemporâneo; Murilo Rubião; Barbara; diálogo.

Seria o homem capaz de viver em um mundo sem ficção? Quando houver um tempo em que a humanidade sequer cogitar a ínfima possibilidade de responder afirmativamente a essa indagação, estaremos colocando em xeque nossa própria existência, pois negaríamos "às novas gerações essa herança frágil, essas palavras que ajudam a viver melhor" (TODOROV, 2010, p. 94).

A definição elaborada por Todorov nos parece bastante apropriada para definir a obra de Murilo Rubião – esse exímio (re)escritor que passou praticamente despercebido pelos seus pares na primeira metade do século XX, mas que chega à contemporaneidade com tamanho brilhantismo. Ajudar-nos "a viver melhor" seria, além de apropriado, justíssimo diante da colaboração do autor para com o enriquecimento da literatura brasileira.

A humanidade carece fundamentalmente de ficção e, se pensarmos de modo um pouco mais abrangente, não seria incorreto dizer que ela necessita do fantástico; é claro que não estamos nos referindo aqui apenas ao fantástico enquanto gênero, mas enquanto representação da fantasia, da beleza e da poesia presente no texto. Sob esse aspecto "o fantástico torna-se a regra, não a exceção" (TODOROV, 2007, p. 181).

É sob a égide dessa regra – essencial à vida humana – que Murilo Rubião construiu sua obra, daí o considerarmos imprescindível não apenas para a propagação do fantástico enquanto gênero e seus desdobramentos (realismo maravilhoso, realismo fantástico,

etc.), mas também para a preservação do literário, do poético e do belo em nossa vida cotidiana, pois nesses elementos reside a mais alta literatura, aquela que contempla a magia da vida, melhor dizendo, o desejo constante de presença da magia na vida.

Nesse sentido, o fantástico constitui a seara mais profícua de toda Literatura, pois dá à imaginação o alimento necessário para que esta possa voar livremente, tocando suavemente a essência de cada um de nós, uma vez que a “Literatura só se torna possível na medida em que se torna impossível” (TODOROV, 2007, p. 183). Murilo Rubião especializou-se em fazer o fantástico sussurrar aos ouvidos da realidade, dialogando de modo inexplicavelmente harmônico com ela.

Para ilustrar nosso ponto de vista, selecionamos o conto “Bárbara”, publicado em 1945, na coluna de *O jornal*, do Rio de Janeiro, com o título “Bárbara: a gorda”. A escolha desse conto foi motivada pelo pertinente questionamento levantado pelo pesquisador, e especialista em Murilo Rubião, Ricardo Iannace em seu artigo “As excentricidades de Bárbara: Murilo Rubião e o feminino”; ele indaga (e, ao mesmo tempo, instiga): “Mas, afinal, esse sujeito feminino de corpo inflável não desponta como *alegoria* dos tempos modernos?” (IANNACE, 2011, p. 12).

Na esteira de Italo Calvino: “É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais compatível” (2007, p. 15), somos compelidos a responder positivamente ao questionamento de Iannace. E mais, “Bárbara” seria não apenas uma *alegoria* dos tempos modernos, mas também de todos os tempos, dada à insaciabilidade constante do próprio homem, independentemente da época em que vive.

A primeira frase do conto já nos elucida tal aspecto: “Bárbara gostava somente de pedir” (RUBIÃO, 2006, p. 26)², principalmente se levarmos em consideração não apenas o ato de pedir – reforçado pelo advérbio *somente* – mas todo o entorno que se segue no conto, referimo-nos a uma espécie de processo de sedução que envolvia o pedido a ponto de torná-lo irresistível para o narrador (ao menos no início), para somente depois tornar-se um fardo e, mesmo assim, irrecusável.

Em se tratando do narrador, não seria incorreto dizer que seu anonimato acaba por metaforizar um comportamento quase

² Todas as citações foram retiradas de *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. A partir desta nota de rodapé, em todas as citações referentes ao conto, constará apenas o número de páginas.

universal de pessoas à beira do desespero, capazes de qualquer sandice para simplesmente satisfazer os desejos do outro; no caso do nosso narrador inominado, atender àquela que um dia fora sua amada, com um único objetivo: saciá-la. E, em troca, ela o presenteava com “frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente” (p. 26).

Outro aspecto do narrador que dialoga com a contemporaneidade é a sua relação quase atemporal com Bárbara, relação esta que extrapola as próprias questões físico-geométricas da personagem para ir ao encontro do próprio absoluto (ou sublime, ou infinito), tornando-a, simultaneamente, centrífuga e centrípeta. Assim, para ele, narrador, Bárbara era, ao mesmo tempo, o centro de sua salvação e de sua condenação, de modo que atender aos pedidos dela significava afastar-se e, paradoxalmente, aproximar-se ainda mais.

Essa relação contraditória vai ao encontro de uma das definições de contemporaneidade elaborada por Giorgio Agamben, para quem a “contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Interessante pensar que o narrador abriu mão de si mesmo desde a meninice para, praticamente, colocar-se à disposição de Bárbara; ou melhor, em nome da felicidade dela. Ou, ainda, pode-se inferir que ele se sentia realizado ao satisfazê-la (ao menos no início) e, talvez, levado pela quimera da infância por não perceber a dimensão que tomariam os pedidos da amada.

Evidentemente, é preciso destacar que, entre os pedidos de Bárbara, a relutância em atendê-los por parte do narrador, e o seu posterior cumprimento, há um processo de sedução típico do egocentrismo romântico do século XIX – que, misteriosamente, é tão familiar na contemporaneidade: “Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, (...). Entretanto, não durava muito minha indecisão. Vencia-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal” (p. 27).

A partir desse ponto, somos tragados pelo narrador para as profundezas mais íntimas de suas relutâncias e, à medida que os pedidos de Bárbara, assim como ela mesma, se tornam maiores e mais difíceis de serem atendidos, mergulhamos mais e mais; como bem pontuou Davi Arrigucci Junior acerca da obra de Murilo Rubião: uma atmosfera em que o “insólito dá lugar ao afloramento de um real mais fundo” (1987, p. 147).

Tal viagem a este “real mais fundo” nos levará a outro elemento de grande significado para a confecção metafórica da insaciabilidade de Bárbara: a tristeza, que surge após a tentativa de endurecimento da postura do narrador em se negar a atender aos pedidos dela.

Interessante pensarmos que, diante de uma inédita postura de negação do narrador, não houve rompantes, ou agressividade, ou ainda a insistência do olhar de outrora na tentativa de demovê-lo de sua decisão. Somos surpreendidos por uma postura ensimesmada, quase machadiana, de Bárbara.

Reiteramos o “quase” porque não se trata de um ensimesmar-se motivado simplesmente por jeito casmurro de ser, mas ao contrário, fomentado pelo entristecer de Bárbara, gerando um silêncio capaz de ensandecer o narrador, talvez porque seja o tipo de silêncio poético definido por Octavio Paz da seguinte maneira: “E até o silêncio diz alguma coisa, pois está prenhe de signos” (PAZ, 2012, p. 39). Assim, a personagem vai definindo à medida que sufoca em si mesma sua essência de pedir, pedir e pedir, a ponto de não ver alegria nem no fruto que cresce, desmesuradamente, em seu ventre.

E é nesse momento, de profunda tristeza e definhamento de Bárbara, que o narrador, seja pelo amor ao filho somado ao medo de perdê-lo, seja pelo desespero, já que temia pela saúde de sua companheira, é acometido de um conflito arrebatador que o leva, de modo angustiante e paradoxal em relação à sua postura até então de negação, a implorar por um pedido de Bárbara.

Desse modo, por meio da postura conflituosa, sofrível e, sobretudo, quase subserviente do narrador, Murilo Rubião vai lapidando seu texto, pois não podemos esquecer que estamos falando de um autor que também é sujeito “cuja consciência de si, cuja subjetividade e cuja intencionalidade estão implicadas no processo complexo da criação estética” (KRYSINSKI, 2007, p. 63-4).

Talvez se deva à complexidade desse processo de criação estética a potencialização da insaciabilidade de Bárbara que não se deixa compadecer diante da declarada fragilidade do narrador; a frase curta, concisa e direta utilizada por Murilo Rubião abarca, de modo paradoxal, em tão pouco espaço físico a imensidão das águas, sem deixar de simbolizar alguém incapaz de titubear quando se trata de satisfazer seus próprios desejos: “Pedi o oceano” (p. 28).

Diante do pedido de Bárbara, tão fantástico quanto surreal, a resposta do narrador – motivada talvez por alívio (dado o desespero apresentado anteriormente), talvez pela satisfação de ter atendida a

sua súplica, ou simplesmente pela costumeira subserviência (quase comparável a uma vassalagem amorosa trovadoresca) – é construída por Murilo Rubião de modo igualmente curto, conciso e direto: “Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia (...)” (p. 28).

Interessante pensar que esse pedido não é recebido com esperada surpresa por parte do narrador; tampouco é atendido de forma extraordinária. Ao contrário, ironicamente, o narrador, sentindo-se atemorizado diante da imensidão do mar e receoso pelas dimensões que Bárbara pudesse adquirir, atende ao pedido da companheira metonimicamente: “(...) e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano” (p. 28). Mais interessante ainda é que, mesmo momentaneamente, ela se satisfaz; entretanto, a insaciabilidade ainda está lá e, apesar do pedido atendido, Bárbara continua a engordar.

O breve deslumbramento da personagem para com a realização do seu pedido permite ao narrador voltar seus olhos para o filho que, repellido por Bárbara desde o início, estava a caminho. Em se tratando do filho, não seria incorreto inferir a possibilidade de ele simbolizar mais um paradoxo do que um elemento harmonizador no relacionamento entre Bárbara e o narrador: primeiro, porque não há costumeiras manifestações de amor e ou carinho, ao contrário, Murilo Rubião opta pela rejeição por parte da mãe e pelo estranhamento, ou melhor, desapontamento por parte do pai; segundo, porque a desmesura da proporção que o ventre de Bárbara assume e que faz o narrador temer pelas dimensões que o filho possa vir a ter não se confirma, pois o autor busca construir no imaginário do leitor um ser tão impreciso – e por isso mesmo, fantástico – quanto suas descrições (raquítico, miúdo, feio e disforme); e terceiro, porque, além das formas físicas, outra preocupação do narrador era com a possibilidade de seu filho herdar da mãe a insaciabilidade no ato de pedir.

Além da representação paradoxal do filho no relacionamento entre o narrador e Bárbara, poderíamos pensar que outro traço de contemporaneidade presente no conto de Murilo Rubião estaria na construção textual do quadro familiar, isto é, grotesco e fantástico se entrelaçam no desenho comportamental da família, pois o pai, diante da indiferença da mãe ao choro e à fome – descrita pelo narrador com certa dose de crueldade, uma vez que ele mesmo faz questão de destacar que os seios estavam “volumosos, e cheios de leite” (p. 28) –, vê-se obrigado a criar o filho no colo, mas tal ato também não é descrito por Murilo Rubião como um ato de amor. Ao

contrário, permeia na construção textual um sentimento de obrigação que nos remete, sociologicamente, ao esfacelamento da relação entre pais e filhos na contemporaneidade.

Assim, a escrita fantástica muriliana, ainda que por meio do estranhamento, procura criar no leitor uma misteriosa relação, uma vez que quanto “menos essas personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo assim nosso universo” (TODOROV, 2010, p. 80-1). E, embebidos por esse universo rico, fantástico e contemporâneo, caminhamos para o segundo pedido de Bárbara: o baobá.

Pedido esse proferido numa noite aparentemente inesperada e sem que o narrador precisasse implorar como outrora. Bastou apenas que Bárbara se cansasse da água do mar, outro traço marcante da insaciabilidade e, conseqüentemente, de sua contemporaneidade: cansar-se do que possui em nome da realização de outro desejo. E mais uma vez o narrador tentou atendê-lo metonimicamente, como fizera com o oceano: “arranquei um galho da árvore” (p. 29). Entretanto, dessa vez algo mudou. A reação de Bárbara foi de repulsa: “– Idiota! – gritou cuspidando no meu rosto. – Não lhe pedi um galho” (p. 29).

Talvez Murilo Rubião tenha inserido uma possibilidade de resposta para a atitude hostil de Bárbara na simbologia de ambos os objetos de desejo da personagem, uma vez que o fantástico dialoga de modo muito próximo com o simbólico e, por que não dizer, com o poético. “Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas” (PAZ, 2012, p. 42).

Dessa forma, para justificar a satisfação de Bárbara com um simples frasco, podemos recorrer à essência da simbologia que cerca o oceano: “(...) Todas as águas confluem para o mar, sem enchê-lo; todas as águas saem do mar, sem esvaziá-lo” (CHEVALIER et al., 2007, p. 650). Nesse caso, a estratégia metonímica do narrador é plenamente cabível e justificável. Contudo, não se pode dizer o mesmo em relação ao baobá, pois, de modo geral, a árvore simboliza uma totalidade cósmica, colocando igualmente em diálogo os três níveis do cosmo: “o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu” (CHEVALIER et al., 2007, p. 84), daí a possibilidade da saída

encontrada, num primeiro momento, pelo narrador ter sido mal sucedida, sendo repelida de imediato por Bárbara.

Diante da impossibilidade de atender ao desejo de Bárbara metonimicamente como outrora, restou ao narrador trazer o baobá por inteiro. Vale ressaltar que, entre o pedido e sua realização, Murilo Rubião insere, explicitamente, uma relação capital que se aplica harmonicamente à contemporaneidade: trata-se da lei “da oferta e da procura”; isto é, como o dono da baobá se recusara a vender separadamente a árvore, restou ao narrador adquirir todo o terreno e “por preço exorbitante” (p. 29).

Não foi a primeira vez e nem será a última vez que Murilo Rubião abordará questões, em sua contística, que acenam para o capital. Inclusive, essa parece ser uma preocupação relativamente constante do narrador. Uma vez adquirida a árvore, o narrador comete um ato que quase contradiz a abordagem simbólica (que destaca a totalidade cósmica, anteriormente mencionada), pois arranca o baobá do solo e o estende no chão. Tal atitude, na tessitura narrativa muriliana, parece não ter a intenção de confundir o leitor; ao contrário, é “um botar para fora o interno e secreto, um mostrar as vísceras” (PAZ, 2012, p. 146), pois só assim ter-se-á atingido o objetivo principal do narrador: saciar Bárbara, ainda que momentaneamente.

Outro ponto relevante em relação ao baobá é que nele ocorre, segundo o próprio narrador, “o único gesto de carinho” (p. 29) demonstrado por Bárbara durante todo esse tempo: o nome do narrador localizado abaixo do desenho de um coração, ambos entalhados por Bárbara no tronco da árvore demonstram um resquício de carinho, justificado talvez pela felicidade dela ao ter seu desejo atendido. Há que se destacar na personagem a dicotomia de sentimentos, ou seja, a agressividade apresentada por ela quando do não atendimento de seus pedidos é proporcional à alegria diante da realização dos mesmos. Não seria incorreto inferir que tal dualidade aproxima a protagonista ainda mais do contemporâneo no tocante à insaciabilidade, tornando-se, sob esse aspecto, uma das características mais latentes em Bárbara.

À medida que o baobá seca, o interesse de Bárbara por ele se esvai, sendo uma questão de tempo até que o próximo desejo viesse à tona. Entretanto, o narrador, quase que num ato de desespero, tenta antecipar-se, ou melhor, como ele mesmo esclarece: “Tentei afastá-la da obsessão, levando-a ao cinema, aos campos de futebol” (p. 29). Nesse ponto, Murilo Rubião presenteia o leitor com uma dose de humor negro, desenhada criteriosamente numa cena

entre o fantástico e o grotesco. De um lado, o narrador, desesperado mais uma vez por saciar sua companheira, e seu filho, sempre no colo, dado seu não desenvolvimento com o passar do tempo; de outro, Bárbara, sempre insaciável e disposta a fazer um pedido; e dessa vez o autor aclimata os excêntricos desejos da personagem de comicidade, quase à beira do sarcasmo, pois o riso é praticamente inevitável ao imaginarmos o narrador invadindo a sala de projeção do cinema em busca da máquina de projeção, ou ainda o campo de futebol em busca da bola. Podemos dizer que se trata até de um momento de leveza na narrativa que talvez tenha a intenção de preparar leitor e narrador para o próximo, e penúltimo, grande desejo: um navio.

Desejo esse que, diferentemente dos anteriores, surge após um processo de aceitação e ou resignação por parte do narrador em relação à condição de sua amada: "Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia meu amor e engordaria para sempre" (p. 30). Importante notar também que nesse ponto ressurgem a preocupação com o capital e o prenúncio do fim: "Deixei que agisse como bem entendesse e aguardei resignadamente novos pedidos. Seriam os últimos. Já gastara uma fortuna com suas excentricidades" (p. 30). Convém também destacar a condição de espera, como que prevendo a aproximação do próximo pedido – entretanto, dessa vez, não há resistência.

Tal postura manifestada pelo narrador atribui ao texto outra característica que o insere na contemporaneidade: a leveza; entendida de acordo com a segunda acepção elaborada por Italo Calvino: "a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração" (CALVINO, 1990, p. 29). Murilo Rubião continua a presentear o leitor com tal sutileza no parágrafo seguinte, em que Bárbara não mais faz uso do modo abrupto de pedir; ao contrário, dessa vez há um processo de carinho – quase uma sedução – em relação ao narrador com o aparente intuito de prepará-lo para o pedido. É válido sublinhar que o comportamento inesperado de Bárbara surpreende o narrador. Eclode o pedido: "– Seria tão feliz se possuísse um navio!" (p. 30).

Neste momento, podemos retomar a preocupação com a administração do capital do narrador, já citada anteriormente, isto porque é o primeiro argumento que ele utiliza na tentativa inútil de demover Bárbara de seu pedido: "– Mas ficaremos pobres, querida"

(p. 30), associado às questões práticas de sobrevivência do filho: “Não teremos com que comprar alimento e o garoto morrerá de fome” (p. 30). A resposta de Bárbara aos argumentos do narrador pode ser considerada, simultaneamente, o ponto mais alto de seu desinteresse pelo filho (demonstrado desde sempre), e também a possível revelação da motivação de todos os seus desejos, ou seja, a incessante busca pela beleza: “– Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo” (p. 30). Murilo Rubião inverte a importância da ordem das coisas, afinal o que seria mais belo para uma mãe do que seu próprio filho?

É preciso salientar que, por meio de tal inversão, a tessitura narrativa muriliana demonstra, além de perspicácia, uma potencialização da expressividade, própria do estranhamento que deve ser uma presença constante no texto literário em qualquer tempo, garantindo assim sua perenidade, uma vez que este recurso “é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva” (CANDIDO, 1985, p. 13). Além disso, mais uma vez, a escolha de Bárbara está carregada de simbologia, entretanto dessa vez o primeiro detalhe a ser observado é que não se trata de um elemento natural, mas um objeto construído pelas mãos do homem, repleto de significado histórico e estético, evocando simbologicamente “a ideia de força e de segurança numa travessia difícil. (...) É a imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher” (CHEVALIER et al., 2007, p. 632).

E, como em outros tempos, de nada adiantaria a indignação, a irritação, ou ainda a raiva do narrador diante do pedido absurdo de sua amada: a insaciabilidade de Bárbara é implacável, não se contenta com pouco; ao contrário, deseja sempre mais e mais, e como o narrador soubera disso desde tempos imemoriais, não havia nada que pudesse ser feito, senão sufocar seus próprios sentimentos e atendê-la novamente: “Contive a raiva e novamente embarquei para o litoral. Dentre os transatlânticos ancorados no porto, escolhi o maior” (p. 30).

A cena descrita a seguir é triste, desoladora e angustiante. Pode facilmente representar um lampejo de reflexão baseado na mais pura realidade da escassez do capital, pois todas as indagações que inquietavam o narrador são dessa ordem, desde a desmontagem do transatlântico no porto, passando pelo seu transporte ferroviário e desaguando em sua posterior montagem, em que foram necessários vários lotes para comportar o navio; todas essas questões levantadas pelo narrador procuravam, em vão, uma

razão, aumentando gradativamente o seu desolamento. Entretanto, como "(...) a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade" (PAZ, 2012, p. 105), essencialmente em se tratando de um texto pertencente ao gênero fantástico, Murilo Rubião devolve ao leitor a atmosfera insólita ao voltar os olhos do narrador para as proporções físicas absurdamente distintas entre o filho (raquítico) e a mãe, cuja obesidade apresenta dimensão monstruosa.

Estando montada a nau e sendo ela a representação semiótica da força e da segurança numa travessia difícil, como nos fora elucidado anteriormente, Bárbara decide embarcar de modo definitivo como que para realizar a fantástica travessia pela própria vida: "(...) não mais desceu à terra. Passava os dias e as noites no convés, inteiramente abstraída de tudo que não se relacionasse com a nau" (p. 31). Dessa forma, ensimesmou-se, e, ao contrário do que acontecera no início do conto, dessa vez foi um ensimesmar-se sem maiores explicações, praticamente autojustificável, uma machadiana fuga do mundo que só não será definitiva dada a incontrolável insaciabilidade da personagem que se manifestará logo mais.

Nesse ponto, cabe ao narrador, o desolamento fomentado uma vez mais por preocupações estritamente de ordem monetária e, talvez por isso, repletas de elementos ligados à contemporaneidade, tais como: a falência financeira, potencializada desde a aquisição do navio; e a fome, também como consequência da mesma falência. Murilo Rubião, por meio do narrador, tece uma descrição que entrelaça magistralmente à atmosfera da fantasia, sentimentos expostos de forma visceral e intimamente ligados às mazelas do homem do século atual: de um lado, fome, dor e desespero associados à personagem da criança; de outro, indiferença, com certa dose de alienação atribuída à personagem do adulto. Vale destacar que, mesmo nesse momento aparentemente derradeiro, os olhos do narrador se voltam para Bárbara, quiçá motivado ainda por amor, acreditando na diminuição das dimensões da amada, uma vez que esta não tinha o que comer.

Podemos ainda inferir que a esperança nutrida pelo narrador, tanto em relação à regeneração de Bárbara quanto à instauração de uma espécie de normalidade na vida do casal, é praticamente um ato de fé, tamanha sua constância ao longo do conto; esse pode ser considerado mais um dos tantos indícios de contemporaneidade presentes na narrativa muriliana, pois "(...) as experiências propriamente religiosas e a fé em Deus – qualquer que seja seu nome – de modo algum desapareceram da

contemporaneidade" (TODOROV, 2011, p. 11). Tal sentimento tende a provocar, ainda que discretamente, também um lampejo de esperança no leitor de que tudo "volte ao normal", quase sem saber que o eventual resultado dessa volta seria o esvaziamento total da fantasia, o que não é possível na narrativa muriliana.

Essa é uma hipótese relativamente plausível para compreender a frustração do mais profundo desejo do narrador, o que nos é revelado no parágrafo seguinte, uma vez que Bárbara não "emagreceu. Pelo contrário, adquiriu mais algumas dezenas de quilos" (p. 31), garantindo assim, além da continuidade do conto, a presença constante do caráter fantástico, dado que "as palavras ardem no instante em que são tocadas pela imaginação ou pela fantasia" (PAZ, 2012, p. 43). Caminhamos, então, para o desfecho da narrativa, coroado pela apresentação do último desejo de Bárbara.

Porém, antes de refletirmos acerca do último desejo de Bárbara, faz-se necessário mencionar o modo como o narrador muriliano confecciona o último cenário, propondo sugestivamente um diálogo íntimo com a nossa realidade contemporânea, encetando, metaforicamente, uma advertência de envergadura sociológica, já que, infelizmente, não há nada de inédito para o leitor contemporâneo no desesperado ato de roubar objetos e trocá-los por comida: "Eu ficava junto ao menino e, se conseguisse burlar a vigilância de minha mulher, roubava pedaços de madeira ou ferro do transatlântico e trocava-os por alimento" (p. 31); ousamos dizer que tal ação poderia, sem maiores rebuscamentos, ser noticiada em quaisquer veículos de comunicação da atualidade. Murilo Rubião presenteia seu leitor com uma visão peculiar do mundo que o cerca.

O último desejo de maior relevância de Bárbara não é fruto da súplica do narrador, como o primeiro; nem eclode bruscamente como o segundo, fruto do cansaço em relação ao primeiro; e tampouco nasce da necessidade de felicidade, tal qual o terceiro; isso sem elencar os desejos "menores", frutos de inúmeras tentativas vãs do narrador de saciar sua amada; o desejo final emerge da contemplação, da fixação do olhar, de uma espécie de admiração – também pudera, Bárbara mirava o céu; num primeiro impulso, julgara o narrador que ela olhava para a lua, e este, por sua vez, induz o julgamento similar do leitor. Ainda que por um instante, de modo intuitivo, somos compelidos a imaginar o céu noturno e a contemplá-lo também.

O quadro desenhado a seguir por Murilo Rubião traduz o desespero do narrador diante da dedução de um possível novo desejo: "(...) larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em

que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. (...) tentei puxá-la pelo braço. Também não adiantou” (p. 31-2). Como já mencionamos, a insaciabilidade de Bárbara é implacável, nada a demoveria do seu propósito de desejar, o próprio narrador constata isso a seguir, e não seria um pedido qualquer: “Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse” (p. 32). Instigante pensar que foi o narrador, e não Bárbara, quem informa o leitor que se tratava do pedido final, aliás em nenhum momento do conto é dado ao leitor conhecer a personagem por ela mesma, vemo-la pelos olhos do narrador muriliano.

Assim, não seria incorreto inferir a possibilidade de o narrador ter decidido não mais cumprir outros desejos de sua amada, e não necessariamente porque Bárbara deixaria de desejar, mas porque ele, narrador, não estaria mais disposto a atendê-la – seria possível? E eis que Murilo Rubião responde ao questionamento com um desfecho incapaz de ser abarcado em sua totalidade pelas palavras, pela forma tão bela com que a cena confeccionada. Bárbara, para alívio do narrador, não deseja a Lua, ela pede uma estrela, de modo terno e sublime, como sempre fora atendida. Há que se dizer que Murilo Rubião encerra seu conto de forma fantástica e, neste caso, a palavra “fantástica” pode ser entendida em todas as suas acepções possíveis, corroborando o caráter não apenas contemporâneo, mas, sobretudo, atemporal de sua obra, pois o “horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema da ligação humana” (TODOROV, 2010, p. 81).

Simbologicamente falando, as estrelas são “símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente” (CHEVALIER et al., 2007, p. 404). Talvez Murilo Rubião tenha elegido uma estrela como o derradeiro desejo de Bárbara pois seria necessário o narrador traspassar a obscuridade humana para atendê-lo. E caberia a esse mesmo narrador a decisão de que fosse de fato o derradeiro pedido, por um motivo simples: Bárbara, enquanto metáfora de nós mesmos e alegoria da contemporaneidade, é insaciável, praticamente a personificação, ou melhor, a tradução da definição de amor/desejo estabelecida por Platão. E, em tempos de humanidade consumista e insaciável, o conto “Bárbara” não poderia ser mais contemporâneo.

Assim, Murilo Rubião há um século brinda a literatura brasileira com este gênero, cujo nome “fantástico” não poderia atender de

modo mais harmônico tanto o próprio gênero quanto a tessitura verbal que ele construiu. Talvez o fantástico seja o gênero mais apropriado para nos ajudar a compreender melhor a sociedade e ou o momento em que vivemos, pois sendo “o objeto da Literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (TODOROV, 2010, p. 92). É dessa forma que vemos a obra de Murilo Rubião na medida em que reflete com profundidade invejável o ser humano.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião)”. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. Ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 147.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 1ª ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND (ed.) et al. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

IANNACE, Ricardo. “As excentricidades de Bárbara: Murilo Rubião e o feminino”. In: *Suplemento G*. Edição nº 1339, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2011.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX*. Trad. Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson e Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. Org. Humberto Werneck. Posfácio Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A Beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva, os aventureiros do absoluto*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

DA INQUISIÇÃO ESPANHOLA À
METRÓPOLE (PÓS)MODERNA:
O FANTÁSTICO DA OPRESSÃO EM
EDGAR ALLAN POE E MURILO RUBIÃO

FROM THE SPANISH INQUISITION TO THE
(POST)MODERN METROPOLIS:
THE FANTASTIC OF OPPRESSION IN
EDGAR ALLAN POE AND MURILO RUBIÃO

DE LA INQUISICIÓN ESPAÑOLA A LA
METRÓPOLI (POST)MODERNA:
LO FANTÁSTICO DE LA OPRESIÓN EN
EDGAR ALLAN POE Y MURILO RUBIÃO

Jaqueline Pierazzo¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo realizar uma análise comparada entre os contos “O poço e o pêndulo”, de Edgar Allan Poe, e “O bloqueio”, de Murilo Rubião, por meio da consideração do uso de elementos característicos da literatura fantástica. Assim,

¹Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas e mestranda em Estudos Anglo-Americanos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, com a pesquisa “Entre o terror e o sublime: a figura feminina em ‘Berenice’, ‘Morella’ e ‘Ligeia’”.

pretende-se analisar, pelo menos inicialmente, como esses elementos colaboram para a representação de situações de opressão decorrentes dos horrores reais e psicológicos causados, respectivamente, pela Inquisição Espanhola e pela busca exacerbada do progresso.

ABSTRACT: This article aims to accomplish a comparative analysis between the short stories "The Pit and the Pendulum", by Edgar Allan Poe, and "O bloqueio", by Murilo Rubião. It will take into account the use of characteristic elements of fantastic fiction. Therefore, the text will analyze, initially at least, how these elements work together to represent oppressive situations that arise of real and psychological horrors caused, respectively, by the Spanish Inquisition and by the exacerbated quest for progress.

RESUMEN: Este artículo pretende realizar un análisis comparativo entre los cuentos "El Pozo y el Péndulo", de Edgar Allan Poe, y "O bloqueio", de Murilo Rubião, a través del uso de elementos característicos de ficción fantástica. Por lo tanto, el texto analizará, al menos inicialmente, cómo estos elementos trabajan juntos para representar situaciones opresivas que surgen de horrores reales y psicológicos causados, respectivamente, por la Inquisición española y por la exacerbada búsqueda del progreso.

PALAVRAS-CHAVE: literatura comparada; Edgar Allan Poe; Murilo Rubião; fantástico.

KEYWORDS: comparative literature; Edgar Allan Poe; Murilo Rubião; fantastic.

PALABRAS CLAVE: literatura comparada; Edgar Allan Poe; Murilo Rubião; lo fantástico.

Introdução

Edgar Allan Poe nasceu em Boston, no dia 19 de janeiro de 1809. Depois de ter sido encontrado moribundo em Baltimore, em 3 de outubro de 1849, foi levado ao Washington Medical College e faleceu sob circunstâncias misteriosas no dia 7 do mesmo mês. Apesar de ter nascido e morrido no norte dos Estados Unidos da América, Poe viveu parte de sua vida no sul, em Richmond, Virgínia, com a família Allan, com quem também morou por um tempo em Londres. Anos mais tarde, quando já tentava sobreviver por meio de seu trabalho como escritor, ele passou por outras cidades norte-americanas, como Filadélfia e Nova Iorque, colaborando para vários periódicos. Trabalhou em jornais como o *Southern Literary Messenger*, na Virgínia, no qual publicou os contos "Berenice" e "Morella" e os capítulos iniciais de seu único romance, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Poe também contribuiu para outros importantes periódicos da época, como o *Burton's Gentleman's Magazine*, da Filadélfia, e o *Broadway Journal*, de Nova Iorque, do qual foi dono por um breve período.

Tendo vivido em diversas regiões dos Estados Unidos *ante-bellum*, e tendo estudado e lido incansavelmente autores e jornais europeus, não é de se espantar que Edgar Allan Poe defendesse uma obra que objetivasse a universalidade, o que tornou sua escrita não somente universal, mas também atemporal, fazendo com que o escritor mantenha sua popularidade ainda hoje. Além da universalidade, outra característica marcante de sua *œuvre* é a constante presença da morte; mais especificamente, da morte de uma bela mulher, tema considerado pelo escritor, em seu artigo “The Philosophy of Composition”, como o mais melancólico, o mais poético e o mais belo: “the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world...” (POE, 2004, p. 680). É válido destacar que a morte também foi presença constante na vida do escritor, que perdeu, precocemente, sua mãe, a atriz Elizabeth Arnold Hopkins Poe, e sua esposa e prima, Virgínia.

Mais de um século depois do nascimento de Edgar Allan Poe, nascia, no sul do continente americano, em Minas Gerais, Murilo Eugênio Rubião, em 1 de junho de 1916. Murilo Rubião foi, entre outras coisas, escritor, professor, jornalista, advogado e funcionário público. Morou a maior parte de sua vida em Belo Horizonte, onde faleceu no dia 16 de setembro de 1991. Também passou alguns anos na Espanha, onde atuou como adido cultural da Embaixada do Brasil. Estreou no mundo literário com a publicação, em 1947, do livro *O ex-mágico*, que, apesar de não ter obtido grande repercussão popular, coloca o escritor mineiro como precursor da literatura fantástica não somente no Brasil, mas até mesmo na América Latina.

Em seu livro de estreia já é possível encontrar um dos aspectos mais marcantes da escrita muriliana: a reescrita. Além de Rubião afirmar ter levado sete anos para completar a composição de *O ex-mágico*, muitos de seus contos sofreram modificações — seja no título,

seja na estrutura — no decorrer dos anos. A importância (e o suplício) desse processo de reescrita também é sugerido por Murilo Rubião em carta de 1943 para Mário de Andrade, na qual o autor de *O pirotécnico Zacarias* afirma: “Construo meus ‘casos’ em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias” (MORAES, 1995, p. 40). É também dessa carta a afirmação de que escrever seria, para Rubião, a maior das torturas. A respeito disso, Jorge Schwartz afirma que “não seria exagerado afirmar que quantitativamente reescreveu mais do que escreveu” (SCHWARTZ, 1981, p. 2).

A tortura decorrente da escrita-reescrita de um texto parece aproximar o processo de composição de Murilo Rubião da ideia defendida por Edgar Allan Poe (que também reescreveu muitos de seus contos) em seu já mencionado artigo “The Philosophy of Composition”, no qual Poe se afasta da ideia romântica e idealista do escritor inspirado, aproximando a escrita literária de um problema matemático:

It is my design to render it manifest that no one point in its [referring to his poem “The Raven”] composition is referrible either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem. (POE, 2004, p. 676-7).

Nesse sentido, em ambos os casos é possível constatar a indicação de um processo de composição penoso e não automático, ou seja, não dependente de uma inspiração quase divina do poeta, como queriam os românticos. O trabalho do poeta e, por analogia, do escritor de um modo geral, poderia, assim, ser resumido no célebre verso do nosso parnasiano Olavo Bilac: “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”.

Apesar da distância temporal que separa os dois escritores, tanto Edgar Allan Poe quanto Murilo Rubião fazem parte de momentos cruciais para a literatura fantástica. Não há dúvidas em relação à importância de Poe para o estabelecimento e a consolidação do gênero, assim como não há dúvidas de que não se pode falar em algo como o fantástico brasileiro sem se pensar no nome de Rubião. Mais do que isso, estamos diante de dois momentos distintos e decisivos na história da literatura fantástica: Edgar Allan Poe traz, em suas narrativas, aspectos de um momento inicial, no qual o fantástico aparece, geralmente, relacionado a sentimentos de medo e de terror, seja através de suas próprias personagens (especialmente seus narradores), seja através do efeito gerado em seus leitores; Murilo Rubião, por sua vez, representa um momento posterior da ficção fantástica, no qual leitor e personagens abandonam, pelo menos em parte, esse medo inicial e entram no jogo do imaginário fantástico, tomando-o como parte de uma realidade em que real e irreal coexistem. Não se trata exatamente do que Tzvetan Todorov denominava de “maravilhoso”, na medida em que não há a criação de novas leis da natureza para acolher o evento aparentemente sobrenatural; não há, também, uma explicação completamente racional para esse evento. Logo, também não estaríamos diante do que Todorov classifica como “estranho”. Seguindo tendência comum na literatura fantástica latino-americana do século XX, nas histórias de Rubião continuam vigentes as leis naturais, o mundo continua sendo o nosso mundo do dia a dia, no entanto, os elementos irracionais ou sobrenaturais são incorporados, fundidos, aos elementos reais, fazendo com que personagens e leitores aceitem esses elementos sem grandes questionamentos quanto à sua origem ou à sua veracidade.

Se, por um lado, é possível encontrar, por parte dos narradores-personagens de Edgar Allan Poe, certo apelo à razão pa

ra explicar o sobrenatural, em Murilo Rubião as “estranhices” são aceitas, seguindo uma tradição pós-kafkiana por meio da qual um fato, em princípio absurdo, não causa estranhamento devido à sua estranheza em si. Em outras palavras, se considerarmos o livro *A Metamorfose*, de Franz Kafka, o espanto do narrador é de outra natureza que não a da mera preocupação se seria ou não possível um ser humano se transformar num inseto. Nesse sentido, enquanto ainda tentava levantar seu corpo de inseto da cama, Gregor Samsa tem o seguinte raciocínio:

— Caiu alguma coisa lá dentro — disse o gerente no aposento vizinho da esquerda.

Gregor tentou imaginar se não podia acontecer também ao gerente algo semelhante ao que havia sucedido hoje com ele; *de fato era necessário admitir essa possibilidade*. Mas como se fosse uma rude resposta a essa pergunta, o gerente deu alguns passos definidos no quarto contíguo, fazendo suas botas de verniz rangerem. Do cômodo vizinho da direita a irmã sussurrou para comunicar a Gregor:

— Gregor, o gerente está aí. (KAFKA, 2002, p. 12, grifo meu).

A ausência de grandes questionamentos a respeito da existência ou não de fatos tão estranhos como a metamorfose de um homem em um inseto tende a levar o leitor na direção de uma leitura alegórica, fazendo-o percorrer outros significados que tais eventos, em princípio sobrenaturais, possam abranger. A respeito da proximidade entre a obra muriliana e a obra do escritor tcheco, Luciane Alves Santos afirma:

Ainda que Murilo Rubião afirmasse não ter recebido influências de Kafka, é impossível negar-lhe o paren-

tesco temático; ambos compartilham a lógica do absurdo, a expressão máxima da opressão que leva o homem a um comportamento “estranho”. Kafka e Murilo compõem em suas obras um mundo em que a realidade se apresenta de forma grotesca e alegórica; o homem é sufocado pelo seu cotidiano e a atmosfera pesada aponta para o absurdo, para o ilógico. (SANTOS, 2006, p. 5).

Em Edgar Allan Poe, por sua vez, as personagens consideram, mas não chegam a admitir inteiramente, a existência do sobrenatural. Em consequência disso, apesar das tentativas de explicação, especialmente por parte dos narradores-personagens, o acontecimento estranho não chega a ser explicado, quer seja através da razão, quer seja através do artifício da alegoria. Por outro lado, na obra muriliana, a alegoria aparece enquanto possível solução para os acontecimentos fantásticos. Por meio da leitura alegórica, Murilo Rubião leva o leitor a questionar dramas urbanos modernos, como a opressão causada pelo (culto do) progresso em grandes cidades. Vide, por exemplo, o conto “O edifício”, publicado em 1965, no qual acompanhamos as angustias de um engenheiro incumbido da construção do maior arranha-céu já existente. Apesar de Edgar Allan Poe também ter mantido, já no século XIX, uma postura céptica em relação ao progresso, o que pode ser visto, por exemplo, em seu conto “O colóquio de Monos e Una”, o escritor americano dava primazia, em sua ficção, a outro tipo de opressão, geralmente causada pela própria consciência humana, com sua perversidade inerente.

Peculiaridades à parte, essas duas tendências da literatura fantástica — do século XIX e do século XX — apresentam um aspecto essencial à caracterização do gênero: tanto em Edgar Allan Poe como em Murilo Rubião, o fantástico surge do mundo comum, cotidiano, de pessoas “normais”, ou seja, o irreal tem sua origem no real.

Nesse sentido, não estamos diante de um mundo repleto de fadas, sílfides, ninfas, elfos, gigantes e outros seres mágicos, mas sim diante de um mundo familiar. É justamente esse mundo “normal” que será perturbado por um acontecimento, pelo menos aparentemente, sobrenatural.

Além de partirem do mundo do dia a dia, pode-se afirmar que ambos os escritores também têm em comum certo pioneirismo, cada um em sua respectiva época. Edgar Allan Poe acrescentou um elemento novo à literatura fantástica em geral, e à ficção gótica em especial: a vertente psicológica. Nesse sentido, sua obra em prosa traz o sobrenatural para outro plano, o da própria consciência humana, fazendo com que, em muitos de seus contos, encontremos descrições de locais que mais parecem descrever o interior da cabeça humana, figurativa ou literalmente. Murilo Rubião, por outro lado, pode ser considerado pioneiro da literatura fantástica brasileira por ter sido um dos primeiros escritores, para não dizer o primeiro, a utilizar o fantástico como base fundamental de sua narrativa.

Tendo em vista os pontos de contato entre o escritor norte-americano do século XIX e o nosso escritor do século XX, o presente artigo propõe uma leitura comparada entre o conto “The pit and the pendulum” (“O poço e o pêndulo”), de Edgar Allan Poe, e “O bloqueio”, de Murilo Rubião. Procurar-se-á, assim, mostrar não somente a sintonia de Rubião com a estética fantástica mundial, ultrapassando os limites do fantástico latino-americano, através da comparação com um dos maiores representantes do gênero, mas também mostrar a atemporalidade de Poe, cujas histórias continuam atuais, mais de um século e meio depois de sua morte.

As obras em contexto

Diferentemente da maioria dos contos de Edgar Allan Poe, que tendem a ser publicados primeiramente em jornais para depois serem publicados sob formato de livro, "O poço e o pêndulo" foi publicado pela primeira vez em 1842 no livro *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*, das publicações Carey & Hart, e revisto, posteriormente, para publicação em maio de 1845, no periódico *Broadway Journal*. Em suma, o conto narra, em primeira pessoa (como de costume na obra poética), os terrores sofridos por um prisioneiro da Inquisição Espanhola, desde seu julgamento até seu destino final, passando pela expectativa do recebimento de diferentes tipos de punições, através do poço, em princípio, e através do pêndulo, depois de o narrador escapar, por acaso, da primeira morte destinada a ele.

Sem grandes pormenores históricos (outro aspecto comum na ficção de Edgar Allan Poe), a história se desenrola em torno do suspense e do terror causados pela aplicação dos diferentes tipos de pena de morte e pela luta do narrador para sobreviver, fazendo-o apelar, inclusive, para a ajuda de ratos, numa das cenas mais grotescas suscitadas pelo conto. Finalmente, quando parecia não haver mais escape para o narrador, ele é salvo, de maneira quase tão milagrosa quanto a ajuda que antes recebera dos roedores, pela invasão francesa, liderada pelo general Antoine Charles Louis de Lasalle, à cidade de Toledo. Apesar da utilização desses elementos que beiram o absurdo e até a ingenuidade (a queda do narrador que o salva da derradeira queda no poço, a ajuda dos ratos que o libertam quando o pêndulo quase dividia seu coração em dois e a precisa aparição do general Lasalle no exato momento em que o prisioneiro seria esmagado pelas paredes), o conto atinge seus objetivos; ou,

para usar um termo caro a Poe, atinge o efeito pretendido, prendendo o interesse do leitor durante toda a narrativa.

Por sua vez, aproximando-se do absurdo sob outra perspectiva, o conto "O bloqueio", de Murilo Rubião, narra, em terceira pessoa, a história de um homem que, recém mudado para um edifício novo, é surpreendido pelo que parece ser a destruição desse mesmo edifício. Aos poucos, percebemos que todo o prédio é destruído por uma única máquina misteriosa, restando apenas o andar no qual se encontra a personagem principal, Gérion. No decorrer da história, descobrimos que Gérion saíra de casa por causa, em (grande) parte, de sua mulher, Margarerbe. Além da gorda comedora de bombons, também somos apresentados à sua filha, Seatéia, por quem a personagem principal considera sair do apartamento em que está e retornar ao seio familiar para cumprir suas obrigações paternas.

Publicado em 1974 no livro *O convidado*, "O boqueio" resume algumas questões comuns à obra muriliana, além da presença da mulher gorda, que até poderia ser Bárbara. Entrelaçada ao questionamento do valor do progresso, é possível encontrar outra temática cara a Rubião: a da solidão. Gérion era o único inquilino do edifício e, depois de perceber que os andares inferiores ao seu haviam desaparecido, ele volta ao seu apartamento e aprecia a sua solidão, sentimento compartilhado com seu próprio criador, Murilo Rubião:

Voltou ao apartamento ainda sob o abalo do susto. Deixou-se cair no sofá. Impedido de regressar à casa, experimentou o gosto da plena solidão. Sabia do seu egoísmo, omitindo-se dos problemas futuros da filha. Talvez a estimasse pela obrigação natural que têm os pais de amar os filhos (RUBIÃO, 1998.).

No entanto, como pode ser visto no trecho supramencionado, o “gosto pela solidão” mal é aproveitado, sendo logo sufocado por deveres impostos pela sociedade. Entretanto, não são somente esses deveres que sufocam e oprimem Gérion; mais do que isso, é possível considerar a presença da máquina alegoricamente, enquanto representante do progresso e da tecnologia, buscados incansavelmente pelos homens sem que haja um questionamento acerca de suas possíveis consequências para a vida humana. Essa inquietação e esse medo do futuro são característicos da sociedade (pós)moderna, sendo tema comum não somente na literatura fantástica, mas também na ficção científica.

As máquinas da morte de Poe e de Rubião: uma análise comparada

Em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, Tzvetan Todorov apresenta três condições que seriam características do gênero fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 2010, p. 38-39)

De acordo com Todorov, dessas três condições, duas seriam necessárias à existência do gênero: a primeira e a terceira. A base da existência do fantástico seria, assim, a hesitação entre o real e o imaginário, entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural, sem que haja, por parte do leitor, a adoção de uma interpretação alegórica, como no caso das fábulas, ou de uma explicação poético-metafórica.

Em vários contos de Edgar Allan Poe, em especial em "O gato preto" e nas histórias das chamadas *Dark Ladies* ("Berenice", "Morella", "Ligeia" e, até mesmo, "The Fall of the House of Usher"), é possível encontrar o fantástico em sua pura forma de hesitação, de ambiguidade. Nesses contos, são satisfeitas todas as três condições estabelecidas por Todorov, e narrador-personagem e leitor compartilham a hesitação entre real e irreal. No entanto, em "O poço e o pêndulo", assim como em "O bloqueio", apesar de a hesitação real-imaginário estar presente, ela é, em parte, superada, fazendo com que o leitor se entregue à história, embarcando em narrativas nas quais real e irreal coexistem.

Ainda tendo em vista a definição do gênero feita por Todorov, outro aspecto que une ambos os contos em relação a seus elementos fantásticos é o fato de, como já mencionado, os acontecimentos absurdos partirem de um mundo real, normal, de pessoas vivas. Nesse sentido, em carta para Rubião, Carlos Drummond de Andrade parece resumir o fantástico muriliano e, de certa forma, até mesmo o fantástico em "O poço e o pêndulo", da seguinte forma:

Ex-Mágico é uma delícia. Ele nos transporta para além de nossos limites, sem entretanto jamais perder pé no real e no cotidiano. Seu universo é igual ao de nós todos e, ao mesmo tempo, é um universo que se

liberta das leis da circulação humana e da lógica formal. E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições de vida normal, controlada pela razão: eis a lição amarga que se tira de sua sátira, tão poética e tão rica de invenção. (ANDRADE, 1947)

No conto de Poe, somos apresentados a um prisioneiro da Inquisição e, apesar do absurdo e da crueldade das punições que são aplicadas à personagem, ainda assim estamos diante de um mundo real, de acontecimentos plausíveis, dos quais a História não nos deixa esquecer. De maneira análoga, em “O bloqueio” estamos diante de uma personagem que acaba de se mudar para um apartamento novo e começa a ouvir ruídos comuns a uma construção ou demolição. Mais uma vez, apesar do fato estranho de estarem reformando um edifício novo, não saímos dos limites do mundo real e um dos elementos que compravam essa ligação com a normalidade é a tentativa, por parte o inquilino Gérion, de procurar saber o que se passava através de uma ligação para o síndico do prédio, atitude esperada de alguém que se encontra na mesma situação. A presença de um mundo cotidiano também é evocada pelas conversas de Gérion com sua esposa e com sua filha, que têm atitudes normais e esperadas diante de um marido/pai que acabara de abandoná-las.

Dessas realidades comuns e até banais, se consideradas em seus respectivos contextos, começam a surgir acontecimentos que as escapam e que, ou não podem mais ser explicados de acordo com as leis naturais, como no caso da história muriliana, ou que ultrapassam os limites da verossimilhança, como no caso de “O poço e o pêndulo”. Entre esses acontecimentos, encontramos tanto o fato de o andar no qual Gérion se encontra ficar no lugar mesmo sem os

andares superiores e inferiores, como se flutuasse no ar, quanto as fugas improváveis do prisioneiro de Edgar Allan Poe, seja através de um tropeço providencial, de ratos famintos ou da milagrosa invasão francesa.

Também seguindo a definição todoroviana, em ambas as histórias encontramos momentos de hesitação entre o real e o irreal, hesitação que, de acordo com o linguista búlgaro, seria fundamental ao fantástico. Tanto em “O poço e o pêndulo” como em “O bloqueio”, a ambiguidade entre realidade e imaginação é representada, principalmente, através do apelo ao aspecto onírico. A atmosfera de sonho coloca as personagens sob suspeita, fazendo com que o leitor mantenha certa desconfiança em relação à veracidade dos eventos narrados, questionando se eles aconteceram de fato ou se não passaram de uma confusa interpretação de quem ainda dorme ou de quem é acordado abruptamente.

Nesse sentido, no conto de Rubião, os primeiros indícios da existência de uma máquina, a construir ou destruir, são apresentados ao leitor depois de Gérion ser acordado pelos ruídos no meio da madrugada. O próprio narrador da história indica a ambiguidade realidade-imaginação ao afirmar que “De normal, [Gérion] tinha o sono pesado e mesmo depois de despertar levava tempo para se integrar no novo dia, confundindo restos de sonho com fragmentos da realidade” (RUBIÃO, 1998, 246). A ambiguidade proveniente desse estado de semiconsciência pós-sono é apontada, mais uma vez, quase no final da história, quando Gérion pensa ter ouvido vozes humanas vindas da máquina: “Acordou tarde da noite com um grito terrível a ressoar pelos corredores do prédio. Imobilizou-se na cama, em agônica espera: emitira a máquina vozes humanas? — Preferiu acreditar que sonhara...” (RUBIÃO, 1998, p. 249). Em um dos momentos em que

Gérion sonha, inclusive, ele se vê em uma situação semelhante à do prisioneiro de Poe: "sonhou que estava sendo serrado na altura do tórax. Acordou em pânico: uma poderosa serra exercitava os seus dentes nos andares de cima..." (RUBIÃO, 1998, p. 246). O próprio movimento de vai e vem suscitado pelo ato de serrar e o fato de a serra vir de um plano superior ao da personagem fazem lembrar a posição do prisioneiro da Inquisição Espanhola ao enfrentar sua segunda pena de morte: "A oscilação do pêndulo se dava em ângulo reto com o comprimento de meu corpo. Vi que o crescente estava destinado a cruzar a região do coração" (POE, 2012, p. 60).

Em "O poço e o pêndulo", por sua vez, a atmosfera onírica assume um aspecto mais sombrio, como de costume na obra poética. Mais do que a confusão esperada de alguém que acaba de despertar, Edgar Allan Poe nos apresenta uma personagem oscilando entre momentos de aparente consciência e momentos de perda dos sentidos. O narrador-personagem adormece, desmaia e perde a consciência em diversos momentos da história, como pode ser visto nos seguintes trechos: "percebi que os sentidos me faltavam" (POE, 2012, p. 49); "desmaiara; mas mesmo assim não direi que perdi de todo a consciência" (POE, 2012, p. 51); "por diversos minutos absorto em um transe trêmulo entreguei-me a conjecturas vãs e desconexas" (POE, 2012, p. 64).

Apesar de não ser objeto deste artigo, é válido ressaltar que a atmosfera onírica desses contos ultrapassa os momentos de sonho e de confusão entre sonho e realidade nos momentos que seguem o despertar. Mais do que esses aspectos, a própria estrutura das narrativas parece ter a estrutura de um sonho, assim como o aparente absurdo dos fatos narrados poderia ser objeto de um estudo psicológico dos sonhos. A ambiguidade entre realidade e imaginação também é colocada em questão em "O poço e o pêndulo" através dos

lapsos de memória, dos quais o narrador tem conhecimento: “em meio aos frequentes e diligentes esforços por lembrar; em meio às obstinadas lutas para recuperar alguma recordação do estado de aparente inexistência em que minha alma mergulhara...”; “essas sombras de memória evocam, vagamente, figuras altas que me ergueram e me carregaram em silêncio...”; “então o total esquecimento de tudo que se seguiu; de tudo que um dia posterior e grande obstinação de esforço possibilitaram-me vagamente recordar” (POE, 2012, p. 52).

Finalmente, Edgar Allan Poe apresenta a hesitação real-imaginário através da possibilidade de loucura, *motif* constante em suas histórias, apesar de quase nunca ser aceito em absoluto: “depois disso vêm-me à mente horizontalidade e umidade; e então tudo é *insanidade* — a insanidade de uma lembrança se insinua em meio a coisas proibidas” (POE, 2012, p. 52); “na desordem de minha imaginação” (POE, 2012, p. 54); “minha confusão mental” (POE, 2012, p. 57); “a fúria da loucura se apossou progressivamente de mim...” (POE, 2012, p. 59); “o sofrimento prolongado quase aniquilara todas as minhas faculdades comuns de pensamento. Eu era um imbecil — um idiota” (POE, 2012, p. 60).

Além do despertar abrupto, outro aspecto colabora para o estabelecimento da suspeita em relação à veracidade dos acontecimentos narrados: a escuridão. Nesse sentido, ao relatar os primeiros sinais da máquina destruidora, o narrador, além de afirmar que Gérion costumava confundir “restos de sonho com fragmentos da realidade”, também afirma que “a escuridão do aposento contribuía para fortalecer essa frágil certeza” (RUBIÃO, 1998, p. 246). Em Poe, a escuridão, além de colaborar para o aspecto sombrio do conto, desempenha um importante papel no estabelecimento da oscilação entre realidade e imaginação, como no trecho: “o negror da noite

eterna me engolfava. Lutei para respirar. A intensidade das trevas parecia me oprimir e sufocar" (POE, 2012, p. 53).

Através desses recursos — sonho, loucura, memória, escuridão —, Rubião e Poe mantêm viva a ambiguidade necessária à literatura fantástica. No entanto, enquanto em Edgar Allan Poe a desconfiança do narrador se mantém até o final do conto, em parte pelo próprio fato de estarmos diante de uma narrativa em primeira pessoa, em Rubião o leitor é capturado pela história de modo a abandonar o questionamento acerca da veracidade dos fatos para embarcar no mundo criado pelo autor. Retomando as ideias de Todorov, em Rubião, o leitor abandona, sim, as leis naturais, entretanto não é necessária a criação de um novo conjunto de leis; deixamos de questionar a possibilidade ou não de tais acontecimentos para questionarmos, alegoricamente, outras coisas. Não estamos diante, assim, nem do estranho nem do maravilhoso, mas sim de uma nova maneira de se fazer literatura fantástica, típica do século XX sul-americano, quer chamemos essa nova literatura de fantástica ou de realismo mágico.

Conclusão

Na contramão do habitual pessimismo das histórias de Edgar Allan Poe, "O poço e o pêndulo" é permeado pela ideia de esperança. Essa ideia já está presente na própria epígrafe escolhida pelo escritor e é confirmada pelo final do conto. Nesse sentido, antes de começar a leitura da narrativa propriamente dita, o leitor é colocado diante da seguinte epígrafe: "Aqui por muito tempo os impiedosos torturadores nutriam o insaciável furor da turba pelo sangue dos inocentes. Agora que pátria está a salvo, e o antro fúnebre foi destruído, onde antes havia morte surgem vida e bem-estar" (POE, 2012, p. 49).

Lida em conjunto com o derradeiro parágrafo do conto, esse trecho suscita a esperança de que o até então prisioneiro terá, finalmente, vida e bem-estar depois de ser salvo pelo general Lasalle e, ao mesmo tempo, enfatiza o aspecto grotesco da Inquisição. Mais do que apontar a violência da Inquisição Espanhola (“impiedosos torturadores”), a epígrafe traz à cena um elemento ainda em voga na sociedade contemporânea: a satisfação humana atingida através de espetáculos sanguinários (“o insaciável furor da turba pelo sangue dos inocentes”). Ainda hoje, a multidão se regozija diante de exposições violentas, com a diferença de que a contemplação saiu das praças públicas para ocorrer no espaço privado, na frente de telas maiores ou menores. Talvez nesse pequeno trecho, acrescentado por Poe em sua revisão para a publicação do conto no *Broadway Journal*, em 1845, esteja um dos marcos característicos de sua ficção, ou seja, a constatação da tendência humana à perversidade. A respeito dessa tendência, o narrador de “O gato preto” afirma:

E então sobreveio, como que para minha ruína final e irrevogável, o espírito da PERVERSIDADE. Desse espírito a filosofia não se ocupa. Contudo, não tenho tanta convicção sobre a existência de minha alma quanto tenho de que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano — uma das indivisíveis e primordiais faculdades, ou sentimentos, que orientam o caráter do Homem. (POE, 2012, p. 834).

Esse homem dominado pelo “espírito de perversidade” parece também estar presente em contos de grandes representantes da lite

ratura fantástica hispano-americana do século XX, como em “A galinha degolada”, de Horacio Quiroga. Em Murilo Rubião, por sua vez, apesar de ser possível encontrar aspectos referentes à aniquilação ou à autodestruição humana, tema correlacionado com o da perversidade, o que está em destaque não é, necessariamente, o impulso perverso do homem, mas seu inconsequente desejo pelo progresso a qualquer custo. É nesse sentido que alguns de seus contos, como “O bloqueio”, podem ser lidos enquanto uma alegoria da opressão causada pelo progresso e, conseqüentemente, pelas grandes metrópoles sobre o indivíduo.

Enquanto a epígrafe de “O poço e o pêndulo” tem um sentido de esperança, de continuidade da vida, a epígrafe de “O bloqueio” aponta para o fim, para a morte: “O seu tempo está próximo a vir,/ E os seus dias não se alongarão” (RUBIÃO, 1998, p. 246). De qualquer forma, com ou sem a possibilidade de continuar vivendo, em ambas as histórias estamos diante de uma literatura permeada por elementos fantásticos que, de maneira mais ou menos alegórica, contribuem para a representação da situação de opressão.

Em Edgar Allan Poe, mais do que a opressão impiedosa da Inquisição Espanhola, a personagem central de “O poço e o pêndulo” enfrenta a opressão de uma sociedade sedenta por espetáculos violentos, grotescos e sanguinários, sede que faz parte da própria natureza perversa humana. Em Rubião, por sua vez, encontramos uma personagem também completamente oprimida, seja pelas obrigações advindas do fato de depender financeiramente de uma mulher que ele despreza, seja pelas obrigações de pai, que o leva a questionar se o amor pela filha não passaria de uma imposição pelo simples fato de ser seu pai, seja pelo progresso tão exaltado nas grandes cidades. A máquina, que aglutina diversas funções antes desempe-

nhadas por várias máquinas ou por vários homens, aglutina também tudo aquilo que o progresso desenfreado representa, oprimindo Gé rion até o completo encurralamento físico: “fechava-se o bloqueio” (RUBIÃO, 1998, p. 249).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. [Carta]. 9 nov. 1947, Rio de Janeiro [para] RUBIÃO, Murilo.

Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/correspccarlos2.aspx>. Acesso em: 29 abr. 2016.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Schwarcz, 2002.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

POE, Edgar Allan. “A queda da casa de Usher”. In: *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. “Berenice”. *Southern Literary Messenger*, vol. I, no. 7, Março 1835, p. 333-6. Disponível em: em <http://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>. Acesso em: 11 de abr. 2016.

POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. "Ligeia". In: *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. "Morella". *Southern Literary Messenger*, v. I, n. 8, April 1835, p. 448-50. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/tales/mrllab.htm> . Acesso em: 11 de abr. 2016.

POE, Edgar Allan. "O colóquio de Monos e Una". In: *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. "O gato preto". In: *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket. In: POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2004, p. 675-84.

QUIROGA, Horacio. *A galinha degolada e outros contos*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2002.

RUBIÃO, Murilo. "O edifício". In: RUBIÃO, Murilo. *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1990.

RUBIÃO, Murilo. "Bárbara". In: RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

SANTOS, Luciane Alves. *A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião*. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p.1-14, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4873/2788>. Acesso em: 12 abr. 2016.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A METAMORFOSE (DES)MASCARADA PELO OLHAR EM “TELECO, O COELHINHO”

THE METAMORPHOSIS (UN)MASKED BY THE LOOK ON "TELECO, O COELHINHO"

LA METAMORFOSIS (DESEN)MASCARADA POR LA MIRADA EN "TELECO, O COELHINHO"

Romana Tatiane Soares Santos¹
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos²

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de analisar as transformações presentes no conto “Teleco, o coelhinho”, do escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1981), enfatizando as metamorfoses ocorridas no olhar dos personagens. Assim, pode-se observar que os olhos têm a função de externar as mudanças do comportamento dos personagens, servindo como portas para revelá-los.

ABSTRACT: This article aims to analyze the transformations that appear in the short story “Teleco, o coelhinho”, by the writer Murilo Rubião (1916-1991), born in Minas Gerais, Brazil. It also emphasizes the metamorphosis occurred in the characters, in regard to the way they look to the world. Thus, it can be observed that the eyes have the

¹ Mestranda em Letras/Estudos Literários na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Desenvolve a pesquisa: *Metamorfoses em contos de Murilo Rubião: o insólito como crítica da sociedade*. romanatiane@yahoo.com.br.

² Professora doutora em Literatura na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. cassiadionisio@hotmail.com.

function of expressing the characters' behavioral changes, serving as doors to reveal them.

RESUMEN: Este artículo pretende analizar las transformaciones que aparecen en el cuento "Teleco, o coelhinho", del escritor Murilo Rubião (1916-1991), nacido en Minas Gerais, Brasil, enfatizando la metamorfosis que se produce en la mirada de los personajes. Así, se puede observar que los ojos tienen la función de expresar los cambios de comportamiento de los personajes, sirviendo como puertas para revelarlos.

PALAVRAS-CHAVE: metamorfoses; olhar; comportamento; personagens.

KEYWORDS: metamorphosis; look; behavior; characters.

PALABRAS CLAVE: metamorfosis; mirada; comportamiento; personajes

O processo de metamorfose na escrita de Murilo Rubião

Não há como mencionar o nome do escritor Murilo Rubião sem relacionarmos a ele a palavra *metamorfose*. O próprio contista brincou com isso, ao afirmar que a metamorfose sempre esteve presente em sua vida – mesmo a cidade em que nasceu, Silvestre Ferraz, mudou de nome três vezes e hoje é conhecida como Carmo de Minas.³ O contista mineiro também é conhecido como “o escritor da reescrita”, pois escreveu e reescreveu várias vezes seus textos por muitos anos, em busca da linguagem apropriada, da perfeição e da clareza. O próprio ato de reescrita é um processo metamórfico.

Nesse sentido, Hermenegildo José Bastos, em *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, afirma que o ato de reescrever é um processo de “automatismo da repetição”, no qual Freud contemplou o

³ Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>. Acesso em: 31 jan. 2016.

surgimento do fantástico. “O impulso de repetição confere a certas manifestações da vida psíquica um caráter demoníaco. Em Murilo, a repetição ou duplicação, que está no interior da obra, está também fora dela, como um mecanismo de produção literária” (BASTOS, 2001b, p. 100).

A metamorfose é um elemento natural da humanidade. Se fizermos uma leitura histórica da sociedade, veremos que a metamorfose foi um recurso usado pelo homem desde o seu surgimento, e não somente no aspecto individual (no físico, no pensamento, na forma de se vestir), como também no coletivo, por meio de diversos setores (como economia, ciência e política). A metamorfose é um processo diário em nossas vidas; hoje não somos mais como ontem, não seremos mais os mesmos amanhã, e nosso corpo se metamorfoseia em relação ao tempo e aos nossos sentimentos. Esse é um processo natural da nossa sobrevivência. Tudo para sermos mais aceitos no meio em que vivemos.

Luciane Santos, em *A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião*, afirma que a metamorfose sempre foi uma figura marcante no processo literário, presente na literatura desde a mitologia grega até os textos contemporâneos. Porém, acrescenta que, nos contos de Murilo Rubião, apresenta-se em espaços e formas diferentes:

O espaço escolhido pelo autor é o espaço urbano moderno, aquele que comporta todos os problemas da dita civilização: marginalização, medos, violência, burocracia e desamores. É dentro desse espaço e dessa disposição para a vida que brota o fantástico. (SANTOS, 2006, p. 7)

Assim, nos contos maravilhosos, a metamorfose ocorre de forma mágica, em um espaço mágico, por meio dos poderes de bruxas, fadas e gênios; poderes que não são questionados, pois a ideia de magia já está no consciente do leitor, diferentemente dos contos de Murilo Rubião, que ocorrem em espaços urbanos e cujas personagens aparecem como seres comuns. O escritor traz a essência das metamorfoses da sociedade moderna, descrevendo suas angústias, os seus medos e tédios em um contexto urbano do século XX.

Por essas e outras características, a obra do contista mineiro está inserida pela crítica literária no universo do fantástico e em suas vertentes (neofantástico, realismo fantástico, realismo mágico,

realismo maravilhoso, insólito). Entretanto, de acordo com o fantástico produzido a partir da era kafkiana, e por apresentar o insólito absurdo em sua literatura, atualmente o escritor tem sido mais estudado pelo viés do insólito ficcional.

É importante também ressaltar que o processo de metamorfose não ocorre somente no indivíduo em relação à sua forma física: a transformação é constante no ritmo natural da vida. E é por meio dos sentidos que o ser consegue perceber as mudanças que ocorrem no universo que o cerca. Sobre esse aspecto, David Le Breton, em seu livro *A sociologia do Corpo*, argumenta que:

A configuração dos sentidos, a tonalidade e contorno de seu desenvolvimento são de natureza não somente fisiológica, mas também social. A cada instante decodificamos sensorialmente o mundo transformando-o em informações visuais, auditivas, olfativas, táteis ou gustativas. [...] Cada comunidade humana elabora seu próprio repertório de acordo com a sensibilidade e os acontecimentos que marcaram sua história pessoal. (LE BRETON, 2007, p. 7)

Nessa interação do ser com o meio no qual está inserido, o homem utiliza o corpo como instrumento de comunicação por meio dos sentidos. Observamos o quanto os sentidos são expressivos nos textos de Murilo Rubião, pois em várias cenas de conflito seus personagens mudam suas atitudes por meio da metamorfose dos sentidos. Essas atitudes são responsáveis por passar para o leitor toda mensagem que os personagens querem transmitir; usando, assim, um ato no lugar da fala.

Desse modo, a proposta do presente artigo é analisar as transformações presentes no conto "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião, enfatizando as metamorfoses ocorridas no olhar dos personagens.

O olhar que transmuda

Há quem diga que "os olhos são a janela da alma", pois eles são uns dos caminhos que permitem à alma dialogar com o meio exterior. Por meio deles, a alma revela seus amores, angústias, a aprovação e a desaprovação das atitudes dela mesma ou em relação ao outro; ou seja, os olhos representam de forma significativa o estado da alma das pessoas.

No conto "Teleco, o coelhinho", o protagonista Teleco é o único indivíduo que se metamorfoseia em outros seres. No entanto, há transformações nos outros personagens, Tereza e o narrador, que não ocorrem em relação à forma física, mas sim por meio do olhar, sendo este responsável por transmitir desejos, anseios, raiva ou compaixão. Chama-nos a atenção a repetição da palavra "olho" e seu campo semântico (como os verbos *olhar*, *mirar*, *ver* e suas respectivas conjugações) nesse conto.

No ensaio intitulado *O enigma do olhar*, Alfredo Bosi faz uma descrição ímpar do olhar na perspectiva machadiana:

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento. (BOSI, 2007, p. 10)

Desse modo, Bosi (2007) descreve o olhar de Machado de Assis por meio dos personagens machadianos e assim aborda as várias transformações ou várias representações que um olhar pode apresentar. Nesse universo de forma de representar o olhar, encontramos no conto de Teleco essas representações.

Observamos que, desde o início do conto, Teleco procurava uma forma de conversar com o narrador, mas suas tentativas a princípio foram inúteis. Somente depois que o narrador teve compaixão dele a comunicação funcionou. O narrador deu-lhe um cigarro e afastou-se para o lado para que o coelhinho pudesse ver melhor o mar. Eles conversavam como velhos amigos – ou, como cita o narrador, "somente o coelhinho falava" (RUBIÃO, 2010, p. 52).

O narrador afirma que o que o levou a ter compaixão daquele ser que o importunava à beira do mar foi a forma delicada do coelho em falar. Porém, há uma contradição nessa afirmação, o que pode ser comprovado pelos relatos descritos no início do conto: na segunda linha do texto, o narrador afirma que a voz de Teleco "era sumida; quase um sussurro", depois de o coelho ter pronunciado a frase: "– Moço, me dá um cigarro?" (RUBIÃO, 2010, p. 52). Tal descrição da voz de Teleco, juntamente com a sentença dita por ele, permite ao leitor imaginar a angústia de um ser que está em um

meio que não lhe dá ouvidos, meio em que as pessoas estão preocupadas com as futilidades da própria vida sem se importarem com o outro. Assim foi a atitude do narrador personagem: após ouvir aquela voz que sussurrava, permaneceu na mesma posição em que se encontrava, “frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

Ao perceber que o homem não o atendia, Teleco é mais exclamativo ao dizer: “– Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 2010, p. 52). A repetição do vocativo [moço], juntamente com a interjeição de apelo [oh!] e com o uso da aliteração do fonema [s], sugere um grito que sussurra por meio de uma musicalidade de clamor melancólico, fantasmagórico, por aquele que quer ser visto e ouvido. Mas, mesmo com toda musicalidade que ressoou na fala de Teleco, o narrador não se comoveu com sua voz clamativa. Ao contrário, pensou em “escorraçá-lo com um pontapé”. Portanto, ao virar para Teleco com o intuito de bater nele, o narrador fica desarmado, pois diante dele “estava um coelhinho cinzento” (RUBIÃO, 2010, p. 52). Mediante tais argumentos, afirmamos que não foi o jeito de falar de Teleco que comoveu o narrador, como ele afirmou, mas sim seu olhar para aquele ser de aparência tão frágil e dócil; pois, enquanto não o olhava, e somente o ouvia, o narrador apenas o desprezava. Dessa forma, o narrador utilizou a visão como forma de sentir a necessidade de Teleco.

Outra passagem que confirma que a visão é a forma de o narrador sentir – de forma concreta – Teleco como o outro é a seguinte:

Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava.

Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que deparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho – acrescentei. (RUBIÃO, 2010, p. 51-2)

Fica evidente, na citação, como Teleco representa o ser que quer ser ouvido, pois, durante toda a tarde, somente ele falava sobre a sua vida; o narrador apenas o ouvia. Esse episódio também evidencia que foi a sensibilidade da visão do narrador em fazer uma leitura do olhar expressivo de Teleco que o levou a tomar uma decisão humana de acolhê-lo em sua casa. Enquanto Teleco falava, o narrador somente o ouvia, e apenas refletia sobre as falas do coelho. Mas foi necessário que o narrador olhasse para os olhos do animal para entender toda a mensagem de solidão que havia naquele ser. Nesse momento, ocorre também a revelação de dois seres por meio da transmutação do olhar, assim como referido no *Dicionário de Símbolos* por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997):

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como o observador. É com efeito curioso observar as reações do *fitado* sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 653)

Nesse sentido, o narrador se espelha no olhar compassivo de Teleco, tornando-se um ser mais piedoso. Surge, então, uma manifestação de dois seres – a qual não podia ser encontrada no primeiro contato entre eles, pois o narrador demonstrava ser um homem duro, intolerável com a situação de quem estava ao seu lado, porque não o olhava.

Há outro episódio que igualmente demonstra que o modo de Teleco falar não faz com que o narrador tenha compaixão dele, que é a cena em que Teleco retorna à casa do amigo sem a companhia de Tereza e, ao entrar na casa pela janela, em forma de cachorro, afirmou: “– Sou Teleco, seu amigo”. O narrador disse que essas palavras foram ditas por meio de uma “voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 57). Pode-se imaginar que Teleco teria sido muito explorado quando esteve longe e, naquele momento, encontrava-se muito fragilizado. Isso pode ser notado por meio da forma como o narrador descreve a voz do animal. Novamente a voz é relatada como um sussurro. As palavras [trêmula] e [triste] acompanhadas pelo advérbio de

intensidade [excessivamente] enfatizam uma fala fantasmagórica de Teleco, na tentativa de comover o narrador. Porém, este, com simulada displicência, apenas pergunta por Tereza e, só depois de presenciar por alguns dias o sofrimento de Teleco, que se transforma descontroladamente em vários animais, demonstra solidariedade com o velho amigo. “Ante a minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede” (RUBIÃO, 2010, p. 58).

Observamos, desse modo, que a forma de narrar o episódio, com uma sequência de palavras usando o fonema /tr/ [trêmula; triste; transformando], muito próxima de um trava-língua, faz com que o som acentue a ideia de ruína e destruição, demonstrando, por meio da aliteração, o processo de metamorfose que o personagem está sofrendo até se tornar um outro ser, a cotia.

Nas citações acima, analisamos que o narrador, ao se deparar com outro personagem, sente piedade dentro de si, por meio da penetração em seus olhos da condição em que seu próximo se encontra. No entanto, essa mesma porta de entrada de sentimentos tão sublimes permite que o pior das emoções possa ser experimentado: a ira, como é demonstrado na passagem em que o narrador encontra, em sua sala de visitas, Tereza e Teleco de mãos dadas, e este, na pele de um canguru, afirma que é Teleco. Nesse momento, o narrador diz que já estava mal-humorado, devido a uma discussão com a sua cunhada Emi, e, a partir de então, sua raiva aumenta, pois não reconhece Teleco pelo seu aspecto físico nem pelo seu modo de se vestir. Assim, ele se vira para Teleco e afirma: “Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pelos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho” (RUBIÃO, 2010, p. 55). E, também: “seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário” (RUBIÃO, 2010, p. 54).

Nesse contexto, inferimos que o que realmente atrapalhou o reconhecimento de Teleco (na pele de canguru) pelo narrador foi a impossibilidade deste de ver os olhos do animal, pois “seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário”. O narrador olha fixamente para o animal, na tentativa de reconhecer o seu velho amigo, mas há um obstáculo que o impede de ver dentro daqueles seus olhos. Essa citação sugere que, metaforicamente, Tereza é os óculos de metal que funciona como obstáculo entre Teleco e o narrador. Pois ela não permitiu que ele olhasse para

dentro dos olhos do animal para que assim o reconhecesse e, talvez, entendesse ou compreendesse o que estava acontecendo com seu amigo. Enquanto Tereza esteve ao lado de Teleco, os velhos amigos não mais tiveram um bom relacionamento. Devido a uma paixão repentina pela bela mulher, o narrador deixa de lado o sentimento que tinha pelo amigo. Inicia-se, então, uma disputa entre os machos para a conquista da fêmea.

Os excertos abaixo exemplificam a relação conturbada entre Teleco, Tereza e o narrador:

Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. (RUBIÃO, 2010, p. 54)

Sem dúvida, linda. Durante a noite, na qual me faltou o sono, meus sentimentos giravam em torno dela e da cretinice de Teleco em afirmar-se homem. (RUBIÃO, 2010, p. 55)

Embora encarasse com ceticismo a possibilidade de empregar-se um canguru, seu pranto me demoveu da decisão anterior, ou, para dizer a verdade toda, fui persuadido pelo olhar súplime de Tereza, que, apreensiva, acompanhava o nosso diálogo. (RUBIÃO, 2010, p. 56)

Talvez por ter me abandonado aos encantos de Tereza, ou para não desagradá-la, o certo é que aceitava, sem protesto, a presença incômoda de Barbosa. (RUBIÃO, 2010, p. 56)

O canguru percebeu o meu interesse pela sua companheira e, confundindo a minha tolerância como possível fraqueza, tornou-se atrevido e zombava de mim quando o recriminava por vestir minhas roupas, fumar dos meus cigarros ou subtrair dinheiro do meu bolso. (RUBIÃO, 2010, p. 56)

Foi a última vez que os vi. Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade. À falta de maiores esclarecimentos, acreditei ser mera coincidência de nomes. (RUBIÃO, 2010, p. 56)

Em todas as cenas citadas, encontramos as seguintes situações: Teleco se encontra como canguru, afirmando sua condição humana; de certa forma, Tereza sempre está ao lado do animal; o narrador se nega a ver o amigo como homem; o conflito na relação que envolve os três personagens. Antes, o narrador olhava para Teleco e sentia compaixão, mas, após a metamorfose de Teleco em canguru, os olhos do narrador também se metamorfosearam. Seu olhar, agora, transmite desprezo, inveja e fúria. Aqui abrimos um parêntese para mencionar o belíssimo texto de Rubem Alves, *A pipa e a flor*, no qual se encontra a seguinte reflexão sobre os olhos, que aparentemente são estáveis:

Quem não entende pensa que todos os olhos são parecidos, só diferentes na cor. Mas não é assim. Há olhos que agradam e acariciam a gente como se fossem mãos. Outros dão medo, ameaçam, acusam, e quando a gente se percebe encarados por ele, dá um arrepio ruim pelo corpo. Tem também os olhos que colam, hipnotizam, enfeitiçam... (ALVES, 2006, p. 15)

Mas, na verdade, os olhos de uma única pessoa podem transmitir todas as características que foram abordadas acima pelo narrador, dependerá de cada situação para que o corpo, por meio dos olhos, possa demonstrar tudo o que alma quer dizer, como observamos nas diferentes reações do narrador-personagem do conto em análise. Tudo dependeu das ações que estavam ao seu redor para que o olhar se tornasse o responsável pela comunicação entre os dois mundos. Nesse conto, notamos como Murilo Rubião aborda a falta dos sentidos em relação às pessoas que se encontram em um mesmo convívio social. A sociedade moderna, a cada instante, perde valores; não olhamos para os outros, nem mesmo para cumprimentarmos; quando temos a intenção de fazer uso dessa gentileza, passamos pelas pessoas e apenas fazemos um gesto de inclinar a cabeça um pouco para baixo e a retornamos para o lugar inicial. Se um desconhecido aproxima-se de uma pessoa, essa já fica desconfiada, com receio que o outro lhe faça algum mal. Não temos mais tempo para olhar para o outro na tentativa de cuidar dos seus tormentos.

Como apresentamos aqui, a visão é o sentido mais expressivo na perspectiva do narrador. Por meio da visão, o personagem consegue sentir, de forma mais expressiva, as situações que o

cercam. Isso pode ser confirmado com o fato de ele ser um colecionador de selos, *hobby* que requer um olhar especial, nos mínimos detalhes da arte colecionada. Ele precisa da visão, não apenas para enamorar-se pelos selos, mas para perscrutá-los meticulosamente com o objetivo de avaliá-los.

A mudança no olhar de Tereza também é um elemento notório na compreensão da mensagem que essa personagem transmite, como pode ser analisado no primeiro encontro dela com o narrador: ele, chateado com a insistência do canguru em confirmar que era o seu velho amigo, ironicamente vira para Tereza e pergunta: “– É uma lagartixa ou um filhote de salamandra? Ela me olhou com raiva. Quis retrucar [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 55). Em outra cena do conto que também demonstra a expressividade do olhar de Tereza, o narrador manda Teleco sair de casa:

Desceram-lhe as lágrimas pelo rosto e, ajoelhado, na minha frente, acariciava minhas pernas, pedindo-me que não o expulsasse de casa, pelo menos, enquanto procurava emprego.

Embora encarasse com ceticismo a possibilidade de empregar-se um canguru, seu pranto me demoveu da decisão anterior, ou, para dizer a verdade toda, fui persuadido pelo olhar súplice de Tereza, que, apreensiva, acompanhava o nosso diálogo. (RUBIÃO, 2010, p. 56)

A citação comprova que o que realmente fez o narrador mudar de ideia foi a suplicidade transmitida pelos olhos da linda mulher, que estava presente no diálogo dos amigos.

Na primeira cena, Tereza demonstra raiva por ser estar chateada com o narrador; na segunda, ela, com medo ser expulsa da casa, por meio do olhar demonstra humildade em suplicar ao narrador que voltasse atrás na sua decisão. Em ambas as passagens, Tereza não precisou dizer nada para demonstrar os seus sentimentos; suas vontades foram transmitidas por meio das mensagens enviadas pelos seus olhos, que se transformaram em cada situação.

O personagem Teleco se metamorfoseia em vários animais, com intuito de ser aceito ao meio social em que se encontrava. Depois de um certo tempo, transmudou-se em um mofino canguru, afirmando ser homem; porém, precisa se comportar como tal. Então,

começa a ter atitudes humanas, como escovar os dentes; vestir roupas; barbear-se; fumar; dançar; e, até mesmo, ter uma mulher como sua companheira, buscando se moldar pelos modelos que pertencem à conduta humana. Porém, ele não passava despercebido em seu convívio social, pois o narrador não o via como homem, e sim, como um canguru. É nesse momento que entra a figura da personagem Tereza: ela é o espelho que Teleco necessita para provar sua condição humana, como forma de identidade; em todas as passagens do conto em que o narrador questiona a situação de Teleco no seu aspecto físico, Tereza está presente para confirmar a condição de homem do seu companheiro, como pode ser exemplificado pelo seguinte fragmento:

Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som ensurdecido da eletrola, ligada com todo o volume. Logo ao abrir a porta, senti o sangue afluir-me à cabeça: Tereza e Barbosa, os rostos colados, dançavam um samba indecente.

Indignado, separei-os. Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala:

– É ou não é um animal?

– Não, sou um homem! E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos.

À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia:

– Não sou um homem, querida? Fala com ele.

– Sim, amor, você é um homem.

Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles. Eu me decidira, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os. (RUBIÃO, 2010, p. 58)

Para ser aceito como homem, Teleco precisa que aqueles que estão ao seu redor o reconheçam como tal; não bastava ter as atitudes humanas, era necessário que o outro não o visse diferente, pois, como afirma Le Breton, “a diferença gera contestação [...] a aparência intolerável coloca em dúvida um momento peculiar de identidade chamando a atenção para a fragilidade da condição humana, a precariedade inerente à vida” (LE BRETON, 2007, p. 75). Então, Teleco tenta provar ao narrador, por meio do seu comportamento, pela própria fala e pela fala de Tereza, que ele é um homem e que a diferença que o narrador vê em seu amigo está somente em seus olhos.

Quando ouvimos Teleco perguntar a Tereza se ele é realmente um homem e ela responde: “– Sim, amor, você é um homem”⁴, esse diálogo nos remete à famosa cena do conto dos irmãos Grimm, “Branca de Neve e os sete anões”, na qual a madrasta de Branca de Neve, diante de um espelho mágico, pergunta e quer que o espelho lhe confirme que é a mais bela entre todas as mulheres. Desse modo, o espelho, assim como Tereza, configura-se como uma forma de afirmação.

Além de precisar da afirmação de Tereza, Teleco ainda necessitava se ver para identificar-se como simulacro do homem. Dessa forma, a voz narrativa afirma que o animal era vaidoso e ficava “horas e horas diante do espelho” (RUBIÃO, 2010, p. 56). Assim, olhar-se no objeto refletor é, para Teleco, uma autoafirmação da sua figura humana.

Considerações finais

O ser humano tem várias formas de se expressar para interagir com o ambiente que o cerca. Os sentidos são um desses mecanismos. No conto “Teleco, o coelhinho”, verifica-se que os personagens conseguiram transmitir aos demais, por meio do olhar, os diversos desejos da alma do ser. O olhar foi responsável por revelar o íntimo e a conduta dos personagens. O olho, como metáfora, representou a porta que permite a fuidez desses comportamentos, sendo ele, em alguns momentos, como um espelho necessário para a identificação e confirmação de outro ser. Dessa forma, compartilhamos o ditado popular “um olhar vale mais do que mil palavras”.

⁴ Julgamos necessário repetir a citação para dar ênfase na frase mencionada para fazermos o paralelo com a ideia seguinte apresentada.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. *A pipa e a flor*. 15ª ed. São Paulo: Loyola, 2006.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Plano Editora; Oficina Editorial do Instituto de Letras – UNB, 2001b.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis: o enigma do olhar. In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 11. ed. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. *Nau Literária*, Porto Alegre, n. 2, jul./dez., p. 1-14, 2006.

RESENHAS



Imagem reproduzida do *Catálogo de exposição Muriliana: Murilo Rubião – 90 anos*. Coord. Sílvia Rubião.
Cur. Claudia Renault, Márcio Sampaio e Marconi Drummond.
Belo Horizonte, Palácio da Artes/Centro Cultura Usiminas, 2006.

O EX-MÁGICO

O EX-MÁGICO

O EX-MÁGICO

Flávia Reis¹

RESUMO: (Resenha): Costa, Olimpio. O ex-mágico. 2016

ABSTRACT: (Review): Costa, Olimpio. O ex-mágico. 2016

RESUMEN: (Reseña): Costa, Olimpio. O ex-mágico. 2016

PALAVRAS-CHAVE: Olimpio Costa; animação; Murilo Rubião.

KEYWORDS: Olimpio Costa; animation movie; Murilo Rubião.

PALABRAS CLAVE: Olimpio Costa; animación; Murilo Rubião.

¹Pós-graduanda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo (2015-2016), com pesquisa voltada para a literatura infantil e juvenil e outras artes. Especialista em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2013). Autora de livros para crianças e jovens. Membro da Associação dos Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil. Membro do Grupo de Pesquisa de Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo.

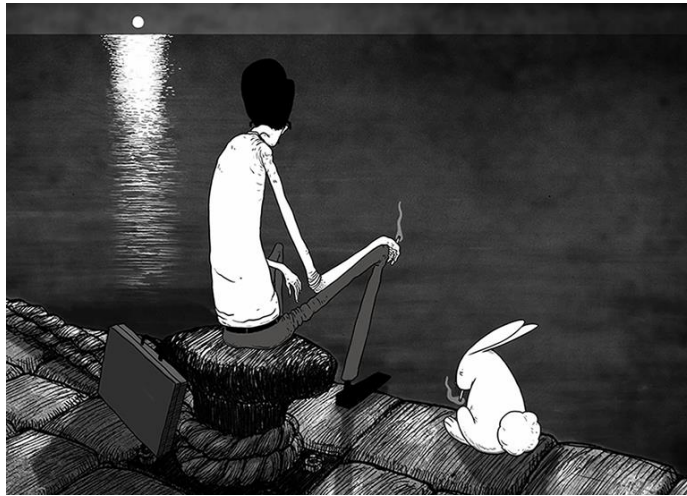


Figura 1 - Cena do curta-metragem "O ex-mágico", roteiro e direção de Olímpio Costa. Foto: divulgação.

Cem anos após o nascimento de Murilo Rubião (1916-1991), Olímpio Costa, um jovem à beira do mar de Recife, tocado pela obra fantástica do escritor mineiro, desenvolveu o roteiro do curta-metragem cinematográfico baseado em dois dos principais contos do autor: "O ex-mágico da Taberna Minhota", que não encontrava nenhuma explicação para sua presença no mundo, e "Teleco, o coelhinho", em franca metamorfose ambulante que surpreenderia até Raul Seixas, se fosse leitor do Murilo.

O roteiro de Olímpio Costa (1978) foi premiado pela FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco) em 2010, recebendo a animação de Maurício Nunes, com cenários de Ricardo Cavani Rosas. É um dos mais bem feitos curtas de animação brasileiros da atualidade, embora essa categoria de arte não receba no país a divulgação e visibilidade que merece.

A obra de 10 minutos e 41 segundos, antes de ser oficialmente lançada em festivais, foi exibida com exclusividade e sigilo, ainda sem os créditos finais, para uma seleta equipe de alunos e pesquisadores interessados na temática da literatura fantástica de Murilo Rubião, no dia 2 de dezembro de 2015, durante a 1ª. Mo(n)stra Fantástica de Cinema, atividade final do curso de pós-graduação “Linguagens do imaginário e reflexões sobre o fantástico: cinema e literatura em diálogo”, ministrado pela professora Dra. Maria Zilda da Cunha, com a curadoria de Flávia Reis, Paulo César Ribeiro Filho, Vanessa Zago, Juliana Oliveira e Rogério Cormanich.



Figura 2 – “O ex-mágico” estreou no Festival de Gramado em 2016. Foto: divulgação.

Somente um ano depois, em 2016, o curta foi oficialmente lançado no circuito fílmico com estreia no Festival de Gramado, obtendo o prêmio de melhor som. Também foi apontado positivamente pela crítica no Festival Anima Mundi e no Festival do Rio. Além disso, ganhou prêmio do júri no Festival de Vitória, prêmio do público no Animagi de Recife e prêmio de melhor animação e melhor roteiro no 18ºFesticine de Pernambuco.

Na lavra da palavra escrita buscando, obsessivamente, a precisão narrativa dos contos, Rubião acabou por “libertar” seu trabalho. Como diz Umberto Eco, há a necessidade de o “autor morrer depois de ter escrito, para não perturbar o caminho do texto”². Ao longo de um século, expandiu-se o percurso artístico dos textos de Rubião para além das palavras. Assim, três contos do autor mineiro ganharam adaptações: para o teatro, com “O Amor e Outros Estranhos Rumores” (2013), dirigido por Yara de Novaes e estrelado pela atriz Débora Falabella; e para o audiovisual, com o média-metragem de 36 minutos, “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1996), escrito e dirigido por Rafael Conde; e, agora, o curta-metragem “O ex-mágico”, de Olimpio Costa, que nos chama atenção pela simplicidade incômoda.

²Eco, Umberto. *Porquê “O Nome da Rosa”*, 2.ed. Edição, Lisboa: Difel, 1991.



Figura 3 – “O ex-mágico” ganhou prêmio de melhor animação e melhor roteiro no 18º Festival de Pernambuco.

Olímpio Costa bateu pela primeira vez à porta da Taberna da Minhota num congresso de estudantes de História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), há dez anos. O ex-mágico, que arrancava do bolso pombos, gaivotas e maritacas, fazendo os transeuntes se divertirem, estava sendo apresentado por um dos palestrantes do evento de Campinas. O tímido e humilde personagem, dotado de poderes, que tentava encontrar uma solução para seu desespero, comoveu o roteirista. Olímpio, então, “convida-o” a habitar seu imaginário, percebendo seus poderes sobrenaturais em meio à realidade natural, saindo da esfera das leis do mundo para nele viajar na ambiguidade entre o maravilhoso e o estranho, o crível e o inacreditável.

Para o diretor e roteirista, “O ex-mágico da Taberna Minhota” pareceu “uma história propícia para o trabalho em modo animação”, já que apresentava muitos elementos lúdicos, truques e encantos acontecendo a todo o tempo. Segundo ele, “escrever roteiros é pensar rítmica e visualmente, agregando estes elementos em uma atmosfera estética”. Foi assim que traçou vários roteiros para o curta, inicialmente bastante fiéis ao conto. Depois, pensou no que chama de “um contexto maior” – o depressivo e imortal mágico não seria por si só suficiente para representar a obra de Murilo Rubião naquele curta. O realismo fantástico de sua obra significou muito mais e Olímpio sentiu necessidade de honrá-la à sua maneira.

Um coelho que se transforma em outros bichos com o simples desejo de agradar ao próximo chamou sua atenção. Foi assim que procurou fazer o que chama de “reinterpretação e um diálogo entre os contos ‘Teleco’ e ‘O ex-mágico’ para a criação do curta-metragem”, pontuando o legado do autor mineiro e ao mesmo tempo expandindo o seu imaginário para a produção do curta. Cada realizador que promove adaptação pode optar por aproximar-se das marcas semiótico-discursivas do texto literário ou emancipar-se delas, ainda que não totalmente. Como um verdadeiro mágico, o roteirista e diretor operou com a ideia de mesclar os dois contos, revelando criatividade ao atingir o telespectador, que fica perturbado e incomodado ao assistir ao

filme, terminando a sessão em silêncio, numa tentativa de assimilar o estranhamento.

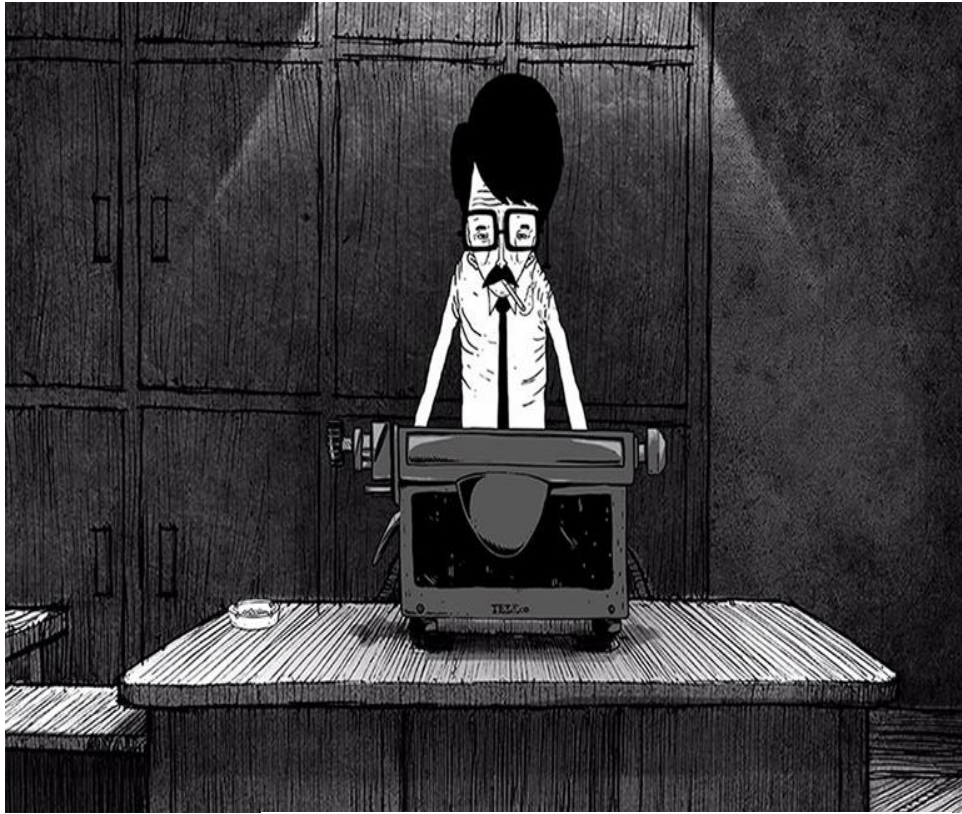


Figura 4 - O curta é baseado em dois contos do autor mineiro: "O ex-mágico da Taberna Minhota" e "Teleco, o coelhinho". Foto: divulgação.

É assim que o diretor concebeu “Estórias extraordinárias – primeiro episódio: o ex-mágico”, pensando em “uma série de animação com 30 episódios divididos em três temporadas, baseadas apenas em contos fantásticos. A primeira temporada está focada em obras da América Latina, com episódios que trarão Machado de Assis, em seu conto ‘As academias de Sião’, bem como os argentinos Lugones e o uruguaio Quiroga. ‘O ex-mágico’, baseado em Murilo Rubião, é o episódio piloto”. Para Olímpio Costa, “o fantástico é

revelador dos mistérios humanos". Seu grande trunfo talvez seja o interesse pelas histórias latino-americanas, pouco divulgadas no território brasileiro e no mundo: ele dialoga com elas com seu olhar próprio e suas percepções. Olímpio deseja que as pessoas conheçam essas personalidades literárias pelo cinema, pois, segundo ele: "são verdadeiros mestres no ofício do conto fantástico, trazendo aos leitores e telespectadores conhecimento sobre um universo diferente das atmosferas geladas anglo-saxônicas".

O roteiro e a direção de "O ex-mágico" não apenas desempenham um papel interpretativo próprio, como constituem um trajeto primoroso na sétima arte. O curta-metragem ultrapassa o portal das páginas murilianas para ingressar em preto, branco, ruídos e incômodos nas telas cinematográficas, com promessas de sair do Brasil para transitar também por festivais internacionais. O telespectador é surpreendido a cada minuto pelo fantástico que se desvela na ironia da existência de um pacato funcionário público que vomita peixes vivos e corta a mão com a qual escreve (e que, sarcasticamente, sempre se regenera). Esse perturbado protagonista está atordoado com o fato de não conseguir dar cabo à própria vida, que para ele não faz sentido algum. É assim que empreende sua autorreflexão sobre viver ou desaparecer.

MURILO RUBIÃO E AS ARQUITETURAS DO FANTÁSTICO

MURILO RUBIÃO AND THE FANTASTIC ARCHITECTURES

MURILO RUBIÃO Y LAS ARQUITECTURAS FANTÁSTICAS

Roseli Gimenes¹

RESUMO: (Resenha): IANNACE, Ricardo. Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico. São Paulo. Edusp-Fapesp. 2016.

ABSTRACT: (Review): IANNACE, Ricardo. Murilo Rubião and the fantastic architectures. São Paulo. Edusp- Fapesp. 2016.

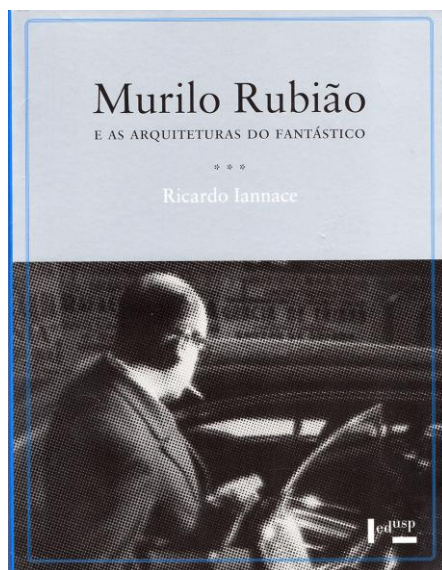
RESUMEN: (Reseña): IANNACE, Ricardo. Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico. São Paulo. Edusp- Fapesp. 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Iannace; Literatura Fantástica; Murilo Rubião.

KEYWORDS: Ricardo Iannace; Fantastic Literature; Murilo Rubião.

PALABRAS CLAVE: Ricardo Iannace; Literatura Fantastica, Murilo Rubião.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica. Coordenadora do curso de Letras da Universidade Paulista - roseligi@icloud.com



“[...] ergueu no patamar quatro paredes mágicas [...]”
(BUARQUE, 1998).

É necessária a apresentação do biografema, na concepção barthesiana do termo, para apontar os traços de escritura que revelam uma autoria de Ricardo Iannace, graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Mackenzie (1991), mestre na área de Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1998), doutor na área de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (2004), com pós-doutorado em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Professor da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo (FATEC); professor colaborador (2011 a 2014) do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e, desde 2013, da área de Literatura Infantil e Juvenil do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros do Centro de Estudos Literários e Culturais da UFMG e do grupo Produções Literárias

e Culturais para Crianças e Jovens, vinculado à Universidade de São Paulo. Como docente e pesquisador, atua nos segmentos: Comunicação e Expressão, Literaturas Infantil e Juvenil, Literatura e Outras Artes, Fantástico e Ficção da Distopia.

Iannace tem trabalhado com obras de Murilo Rubião, na abordagem proposta desse seu novo livro, como em *Murilo Rubião em curta-metragem. Uma leitura de O bloqueio, de Cláudio de Oliveira*. Esse artigo aborda o conto “O bloqueio”, de Murilo Rubião, e o curta-metragem, de título homônimo, dirigido por Cláudio de Oliveira. O exame dessa adaptação cinematográfica atém-se ao deslocamento dos componentes que integram a narrativa de Murilo Rubião, identificando, nessa releitura, o fantástico e a obsessiva reescrita do autor mineiro. A correlação entre Literatura e Arquitetura é contemplada no curso deste texto. (IANNACE, 2016a).

Ricardo Iannace em outros livros: *A Leitora Clarice Lispector*, de 2001, da Edusp, aponta quais influências recebeu Clarice Lispector na composição de sua obra e o que terá lido a escritora, que se dizia má leitora, e suas personagens. Esse estudo revela que ela apreciava, entre outros, Katherine Mansfield, Oscar Wilde, Eça de Queirós, Fernando Pessoa e Dostoiévski. Iannace vai além da simples pesquisa de fontes, estabelecendo combinações entre autores e obras, personagens e críticos que esboçam uma preciosa poética da leitura, na qual o roteiro das leituras de Clarice, ligadas aos temas da morte, da solidão e da angústia, desemboca na análise comparativa entre sua obra e as de seus pares; em *Retratos Em Clarice Lispector*, de 2009, da UFMG, retratou a pena e o pincel, a palavra e a tinta: meios pelos quais Clarice Lispector deu vazão a sua arte, ao transitar pela literatura e pela pintura. Se a escrita de Clarice revela-se obstinada na vã tentativa de grafar o indizível, capturar o sem sentido das coisas, sua arte pictórica, embora menos divulgada, o faz causando impacto imediato, ao nascer, por vezes, de uma batalha de cores. Nessa obra, Ricardo convida o leitor a caminhar por entre linhas e pinceladas, em busca das muitas faces da artista Clarice, dialogando com Roland

Barthes, Jacques Derrida, Platão, Leibniz e muitos outros; o que significa que Iannace tem familiaridade com o texto literário contemporâneo de Clarice Lispector, mas também com o de Murilo Rubião, visto no II Seminário Fantástico e imaginário: reflexões contemporâneas Murilo Rubião e seus arredores, e II Encontro Nacional de Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens, de 22 a 24 de junho de 2016, da Universidade de São Paulo em que - com Profa. Dra. Maria Zilda Cunha (USP) - foi docente responsável, como apontaremos aqui.

Ricardo Iannace constrói em seu *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico* um edifício em que andares se alinham aos contos rubianos escolhidos para análise: “O Edifício”, “O Bloqueio”, “O homem do Boné Cinzento”, “A Armadilha” e “A Diáspora”. Essa leitura, a partir desses contos de Murilo Rubião, evidencia que a construção e o edifício figuram tanto como mito quanto como evento narrativo. Paralelamente ao comentário da recepção crítica confiada ao escritor, a abordagem literária propõe diálogo com o pós-estruturalismo e com as vertentes do discurso ensaístico contemporâneo, por meio dos quais o fantástico, a reescrita, os conceitos de Babel e de Diáspora são recuperados e discutidos. Textos verbais e não-verbais (pinturas, HQs e vídeos) são contemplados ao longo das análises.

Já apontamos como, nas obras de Iannace, sobre Clarice Lispector, a semiose é construída pelo autor para olhar além do signo linguístico, mas também ver o signo pictórico lispectoriano; na obra resenhada emerge, já na construção da escolha dos contos, essa semiose, todas as narrativas, contos escolhidos beirando à metáfora da construção civil, mas também da construção criativa da linguagem, seja verbal ou não-verbal, da linguagem babélica e bíblica. Soma-se tudo à construção da linguagem, da interpretação linguística dos textos, o olhar crítico dos discursos culturais, “é o caso da *dispersão migratória* e da *crise de identidade* nos países pós-colonizados”. (IANNACE, 2016, p.19). Essa construção teórica leva Iannace a buscar em Michel Pêcheux, Michel Foucault e Stuart Hall

seus interlocutores. Para a análise dos contos apontados, Ricardo constrói um edifício de três andares: (1) *Babéis* para a leitura de “O Edifício”, cuja semiose aponta para o relato bíblico da *Babel*, mas também das análises semióticas da pintura de Fernand Léger, Pieter Bruegel, Gustave Doré, Charles C. Ebbets e Sônia Maria Barreto; (2) *Edifícios Interditados* para a leitura de “O Bloqueio”, “O Homem do Boné Cinzento” e “A Armadilha” em que dialogam os contos murilianos apontados com o vídeo homônimo, *O Bloqueio*, de Cláudio de Oliveira (esse vídeo foi apresentado no encontro aqui citado), com obras de Saramago e José J. Veiga, Wells, com as sagradas escrituras, com a HQ homônima de “O homem do Boné Cinzento”, de Fabiano Barroso e Piero Bagnariol, da pintura de Hopper e de Edgar Allan Poe; (3) *A Ponte* cujo andar se dedica ao conto *A Diáspora* em que o diálogo se estabelece com Stuart Hall, mas também com Deleuze e Guattari. Nesse sentido, a homonímia joga com a diáspora enquanto fenômeno de espalhamento dos povos que se efetiva em dois sentidos: diáspora pré-transnacional e diáspora transnacional, interferindo ambos sensível e diretamente na construção da identidade cultural.

Toda a construção metafórica do edifício de Iannace é conduzida por um fio, como não poderia deixar de ser, que é o gênero do fantástico a que se filia consensualmente Murilo Rubião. Literatura fantástica é um gênero literário em que narrativas ficcionais estão centradas em elementos não existentes ou não reconhecidos na realidade, pela ciência dos tempos em que a obra foi escrita. É aplicável a um objeto como a literatura, pois o universo da literatura, por mais que se tente aproximá-la do real, está limitado ao fantasioso e ao ficcional. Todo texto fantástico tem elementos inverossímeis, imaginários, distantes da realidade dos homens. Há, como defende Jorge Luis Borges, uma causalidade de caráter mágico ligando os acontecimentos ao decorrer de uma narrativa desse tipo. Justamente é Borges que permeia a escritura de Ricardo Iannace. No caso de Kafka, mais de uma vez explícita que Rubião só conheceu o

autor de *A Metamorfose* tempos depois de ter escrito seus primeiros contos. Notadamente, também Ricardo faz reforço a essa comparação de Murilo Rubião a Kafka, ao fato de Rubião ser extremo “refazedor” de suas escrituras, assim como é marca significativa dos contos de Rubião as epígrafes bíblicas. Ressalva-se, nesse sentido, a sintomática repetição de estilo de Ricardo Iannace em relação ao uso de epígrafes. A obra *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico* parte de duas citações ao estilo de epígrafes, uma de Paul Valéry e outra do autor tema da obra, Murilo Rubião. As duas remetem e refletem especularmente o livro de Ricardo Iannace, a construção civil com os “edifícios mudos”, de Valéry, e a “tortura do escrever”, de Murilo Rubião. Ambas corroboram a escritura, a metáfora da construção e sua difícil tarefa: o escrever. Com elas se identifica Iannace, como todos aqueles cujo ofício é o deparar-se com a linguagem e sua babélica inscrição. Essas epígrafes estão a cada surgir dos capítulos: a ambiguidade de Rubião para *Babéis*, a desconfiança de Kafka para *Edifícios Interditados*, e a máxima do poeta engenheiro sobre construções - João Cabral - para *A Ponte*. Finalmente, volta Rubião com o pouco aproveitar-se de suas escrituras para as *Páginas Finais*, de Iannace, a mostrar a angústia da escritura em encerrar uma obra já experimentando ausências que deixamos de perpassar.

A incompletude que nos apanha na insaciedade de terminar uma obra. Em *Edifícios Interditados* a incompletude se expande com Iannace (2016, p.120) trazendo a beleza poética de Barthes. Não só se trata de incompletude a obra poética, senão de “um exercício sério de bricolagem, uma metacrítica que põe em cena a própria manufaturação...”. Significa que o edifício de Ricardo Iannace, para ser construído, há que ser interditado a priori para que o texto de prazer barthesiano se lance na *différance* derridariana, a que acrescentaríamos que essa permuta de *différence* a *différance* se encontra no “a – objeto pequeno a” - lacaniano. É essa parte perdida, para Lacan, o objeto com o qual nos relacionamos: um

objeto que, por sua ausência, se faz presente, o “objeto a”. O desnudamento, a “rasura” citada por Iannace (2016, p. 119). Um desejo daquilo que sempre faltará à escritura. A babel bíblica.

Nesse desvario babélico de escritura, e para que conheçamos os textos já falados sobre Murilo Rubião, em suas *Páginas Iniciais*, Iannace nos coloca a par dos ‘acerca do autor’, como é o caso da resenha de Benedito Nunes “sobre *O convidado* e a de Rui Mourão sobre *O Pirotécnico Zacarias* (1974), em que o crítico mineiro compara Rubião a Machado de Assis” (IANNACE, 2016, p. 25), comparação com a qual concordamos apesar de traçarmos linhas bem distintas no que tange ao fantástico na obra de Machado de Assis. Este autor tem lampejos de fantástico em alguns trechos de suas obras, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no capítulo *O delírio* (GIMENES, 2016), o que não significa que a obra de Machado seja, como a de Murilo, um gênero imbricado no fantástico.

Na concisa conclusão de *Páginas Finais*, Ricardo Iannace perpetua as metáforas de Walter Benjamin, sobre o tradutor, e de Derrida, sobre as torres de babel, apontando-nos o “muro” (IANNACE, 2016, p. 153) que se coloca à frente de quem lida com a escritura, com as linguagens, para articular as leituras feitas sobre os contos escolhidos para análise. Reinvenção da babel em *O Edifício*, ambivalência do signo em *O Bloqueio*, mito de fantasmagoria em *O Homem do Boné Cinzento*, claustrofobia e verticalização em *A Armadilha*, intolerância em *A Diáspora*. Iannace nos traz, com sua obra, não apenas a certeza de que Murilo Rubião faz literatura fantástica, mas o fato de que esses contos escolhidos e as epígrafes que eles contêm nos revelam uma literatura de construção poética, de discussão acerca da linguagem. Ao mesmo tempo, da desconstrução dessa linguagem, da literatura que luta para se inscrever, da literatura que incomoda.

“[...] Morreu na contramão atrapalhando o tráfego [...]”.
(BUARQUE, 1998).

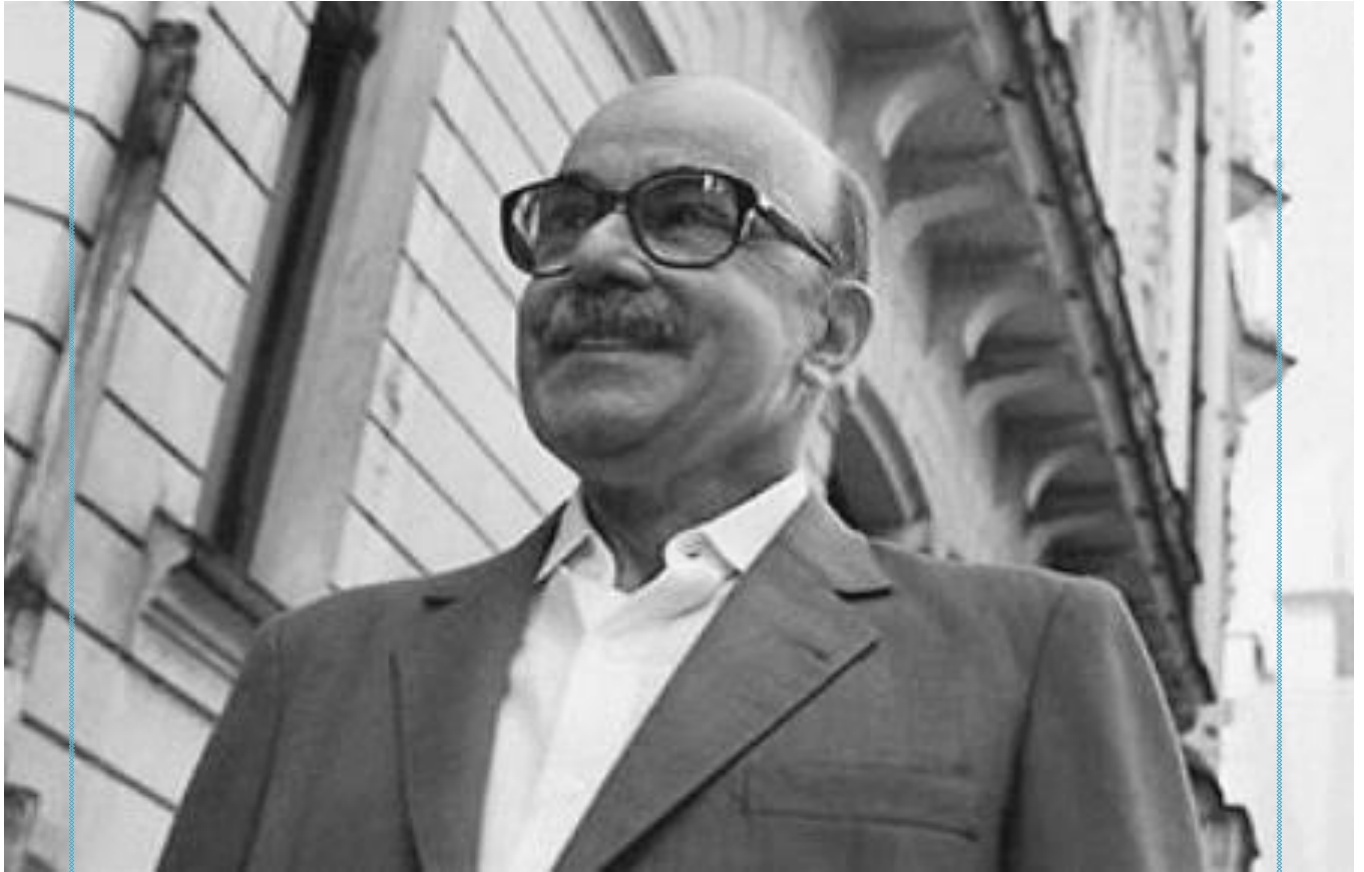
REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico. *Construção*. Coleção Millenniun. São Paulo: PolyGram, 538197-2, 1998. CD.

GIMENES, Roseli. Palestra Brás Cubas e Teleco: o delírio da morte. In.: *I Seminário Fantástico e imaginário: reflexões contemporâneas Murilo Rubião e seus arredores, II Encontro Nacional de Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens*. Universidade de São Paulo, de 22 a 24 de junho de 2016.

IANNACE, Ricardo. *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico*. São Paulo: Edusp-Fapesp. 2016.

IANNACE, Ricardo. *Murilo Rubião em curta-metragem. Uma leitura de "O bloqueio" de Cláudio de Oliveira*. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/curta_metragem.pdf. Acesso: 14 de out 2016



Murilo Rubião em 1991, ano do seu falecimento. Imagem reproduzida do *Catálogo de exposição Muriliana: Murilo Rubião – 90 anos*. Coord. Sílvia Rubião. Cur. Cláudia Renault, Márcio Sampaio e Marconi Drummond. Belo Horizonte, Palácio da Artes/Centro Cultura Usiminas, 2006.