

## Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico \*

*Jorge Schwartz*

Clássico não é um livro (repito) que necessariamente possui estes ou aqueles méritos; é um livro que as gerações dehomens, urgidas por razões diversas, lêem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade.

Jorge Luis Borges

Ilhado em Minas Gerais, Murilo Rubião (1916-1991) participa de um gênero sem saber que estava em total sintonia com autores que posteriormente consagrariam o assim denominado *boorn* da literatura fantástica latino-americana. Enquanto Borges publica *Ficções* (1944) e Gortázar estréia na revista *Los Anales de Buenos Aires* com o clássico “Casa tomada” (1946), Murilo publica, em 1947, seu primeiro livro composto exclusivamente de contos fantásticos: *O ex-mágico*, pela Editora Universal, do Rio de Janeiro, contendo os temas centrais que marcarão presença em sua narrativa posterior.

O que primeiro chama a atenção em praticamente todos os seus contos é a utilização de epígrafes extraídas da Bíblia. Esses minitextos, além de universalizar os temas tratados e longe de exercer qualquer função religiosa, servem como fragmentos antecipadores das temáticas dos contos. É como se o autor reafirmasse continuamente que, embora fantásticos, seus temas são tão antigos e tão atuais como a própria Bíblia. No texto sagrado, assim como nos contos do escritor mineiro, são recorrentes o drama da existência do ser humano e a incessante busca de respostas diante do mal-estar e da estranheza da passagem ou da diáspora do homem pelo mundo. Embora o texto cristão apareça de forma explícita, os temas murilianos são agnósticos, céticos: não há salvação para seus personagens desesperados num cotidiano sufocante. Os espaços determinam a condição humana desterritorializada, condenada a uma espécie de exílio físico e psicológico.

O fantástico que impregna as histórias serve de artifício ficcional para chamar a

atenção sobre a crua realidade do homem na Terra. Ao contrário dos modelos canônicos do século XIX, em que prevalece a hesitação do narrador, do personagem e até do leitor, o sobrenatural moderno nunca postula um enigma a ser decifrado, uma intriga que vise a desvendar o inexplicável ou uma explicação racional para a intrusão do irracional. A clássica tensão ou suspense dos contos de horror e de mistério e o subsequente desfecho narrativo pelo desvendamento da presença do fenômeno sobrenatural perdem totalmente a sua função na ficção muriliana. Pelo contrário, os “efeitos do real”, como os denominaria Roland Barthes, acabam assimilando os diversos graus de excepcionalidade, criando um efeito de verossimilhança dentro da narrativa que culmina com o caráter autônomo da irrealidade. Já em 1954, por ocasião do “Primeiro Manifesto do Surrealismo”, André Breton afirmaria que “O que há de admirável no fantástico é que não há mais o fantástico, só há o real”. E assim que aceitamos com tranquilidade e sem nenhum sobressalto, e a partir das primeiras linhas, a presença de um encantador coelho, Teleco, que pede cigarros ao seu interlocutor, com quem logo passa a conviver, ou a existência de dragões que ingressam irremediavelmente na sociedade, ou a presença de Zacarias, morto que, à semelhança de Brás Cubas, narra sua própria história.

Esse pacto de leitura é um procedimento herdeiro dos mecanismos narrativos de *A metamorfose* (1916), de Franz Kafka, um divisor de águas do gênero.<sup>1</sup> Em momento algum o narrador ou o personagem se detém para explicar as razões ou os mecanismos da transformação de Gregório Samsa em enorme inseto. O leitor tampouco se detém para questionar o fenômeno. Produz-se uma inversão, em que a barata se converte no instrumento por excelência de crítica do meio social com o qual Samsa é obrigado a conviver. A reviravolta narrativa faz que a monstruosidade mude de lugar, passando a instalar-se no seio da família, e não no ser metamorfoseado em bicho. O fantástico deixa assim de ser um fim em si mesmo, deslocando o eixo da hesitação do leitor diante do fenômeno sobrenatural, para fazer daquilo que convencionalmente chamamos de “realidade” o centro da crítica ou atenção literária.<sup>2</sup> A maneira moderna de narrar os fatos fantásticos fez

<sup>1</sup> Ver, de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*. São paulo: Perspectiva, 1975.

<sup>2</sup> A discussão sobre o período e a definição do termo “fantástico” está longe de terminada. Neste sentido, afirma o crítico italiano Remo Ceserani: “Uma das tendências tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica unicamente como um gênero literário, historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX, e prefere falar da ‘literatura fantástica do romantismo europeu’ [...] A outra tendência – a dominante, em minha opinião – tende a alargar, às vezes de uma maneira amplíssima, o campo de ação do fantástico e torná-lo extensível, sem limites históricos, a todo um setor da produção literária que abarca confusamente boa parte de outros modos, formas e gêneros: desde o conto heróico até o conto popular; desde

com que a crítica associasse Murilo a Kafka – autor que o escritor mineiro sempre afirmara desconhecer na época da composição de suas primeiras narrativas. “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, é preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação mais.” Com essas palavras escritas em 1943, Mário de Andrade já apontava para o fenômeno mais característico da obra de Murilo Rubião: os temas fantásticos, aceitos pelo leitor como se fossem reais.<sup>3</sup> Murilo Rubião cria um paradoxo entre uma linguagem alicerçada numa sintaxe simples e depurada e temas absolutamente inverossímeis, uma forma linear e transparente que visa a desafiar as leis da lógica.

Embora a crítica insista em mostrar a dívida com Kafka e com a vertente latino-america, sua maior fonte é sem dúvida a Bíblia e Machado de Assis, em especial aquele Machado de Memórias póstumas de Brás Cubas: “Meus contos devem muito a Cervantes. Gogol, Hoffmann. Von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre”, afirmou Murilo Rubião em entrevista.

Desespero dos personagens, desespero do escritor. o caráter circular das intrigas remete aos mecanismos criativos do próprio autor, um mestre na arte da reescritura. Rubião reescreveu mais do que escreveu. Álvaro Lins, um dos seus primeiros críticos, percebera essa espécie de compulsão à correção: “Trata-se de uma obra de estréia, mas na qual o autor, segundo fui informado, trabalhou durante vários anos, fazendo e refazendo os contos”.<sup>4</sup> Cria-se assim uma identidade entre os temas formulados e a maneira de construí-los. Foi uma forma de lutar circularmente contra a própria sensação de esterilidade, preenchendo o *horror vacui* da criação literária. Inusitadamente, as mudanças formais não produzem modificações de cunho temático; mais ainda, as contínuas variantes acabam se constituindo em significado per se, num sistema contínuo de permutações. “Reelaboro a minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada de clareza”, afirmara Murilo em entrevistas.<sup>5</sup> Nesse processo de reescritura, um tema que desperta a atenção é o da

a *fantasy* até a ficção científica; desde o romance utópico até o romance de terror; desde o romance gótico até o romance de ocultismo; desde o romance apocalíptico até o meta-romance contemporâneo”, em *Lo fantástico*. Madri: Visor, 1999, p. 13.

<sup>3</sup> Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião, reproduzida no anexo II de minha dissertação de mestrado, *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. Universidade de São Paulo. FFLCH, 1976.

<sup>4</sup> Em “Os novos”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1948.

<sup>5</sup> Entrevista concedida a J.A. de Granville Ponce, em Murilo Rubião, *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo, África, 1974, p. 4.

castração. Seja na descrição da carência física propriamente dita (a mutilação incontrolada das mãos de *O ex-mágico*), seja na mutilação dos desejos, seja pela cegueira (“A flor de vidro”). Nesse conto, a cristalização do título já é uma imagem da morte; O profético desejo da personagem Marialíce (“Tomara que um galho Lhe fure os olhos, diabo !”) e a posterior realização (“Na volta. um galho cegou-lhe a vista”) retomam a temática da angústia da, castração pela cegueira, antecipada pela navalha no início do conto (“Afobado, colocou uma venda negra na vista inutilizada e passou a navalha no resto do cabelo que lhe rodeava a cabeça”).<sup>6</sup> Essa ausência pode aparecer simbolizada pela procura de um outro que jamais é encontrado ou pela espera daquele que nunca vem: uma ausência motivada pelo súbito desaparecimento ou pelo desencontro do outro. Um abismo criado pela impossível chegada de ou chegada a. Esse mesmo vazio pode também aparecer representado pelo silêncio de um personagem. As tentativas de resgate desse silêncio chegam até o infatigável refazer da própria obra. E se esse vazio aparece representado por uma estética da carência, ele também pode surgir às avessas. ou seja, mascarado pelo excesso, em que a repetição e o crescimento desmedido (“Bárbara” e “O edifício”, por exemplo) nada mais são do que possibilidades invertidas do mesmo processo. Essa luta com o fazer, através do refazer, gera algumas matrizes temáticas fundamentais. Nesse sentido, a tentativa continua de preenchimento de um tempo e de um espaço vazios reflete o caráter espectral dos seres murilianos. Desprovidos de interioridade psicológica, eles erram por corredores, restaurantes, trens, salas, quartos, numa espécie de presença ausente e fantasmagórica. As metamorfoses de Teleco nada mais são do que tentativas frustradas de adequação ao mundo; isso explica que a última das transformações seja em uma “criança encardida, sem dentes. Morta”. O tema da metamorfose, iniciado no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, tem continuidade em contos como “Os dragões” e “Teleco, o coelhinho”, verdadeiros clássicos do seu repertório. As transformações contínuas dos personagens revelam uma tentativa vã de adaptação a um mundo onde não há mais lugar para valores como a pureza e a inocência. O clima lúdico desses contos serve para mascarar questões profundas da existência humana.

Na seleção dos onze contos feita para esta edição, percebemos temas centrais que se disseminam pela obra de Murilo Rubião:

<sup>6</sup> A abordagem psicanalítica é inevitável na obra de Murilo Rubião. A angústia da castração é descrita por Freud em “Lo siniestro”, *Obras completas*, vol. VII. Madri, Biblioteca Nueva. 1974. p. 2491. As analogias com a cena inicial de *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel, são inevitáveis.

1. *Inversão da causalidade espaço-temporal*: "O pirotécnico Zacarias", "A flor de vidro";
2. *Tendência ao infinito*: "Bárbara", "O edifício", "A fila";
3. *Contaminação sonho/realidade*: "O lodo";
4. *Metamorfose/zoomorfismo*: "O ex-mágico", "Os dragões", "Teleco, o coelhinho";
5. *Saudade mineira do mar*: "Ofélia, meu cachimbo e o mar".<sup>7</sup>
6. *Acusado, preso ou sitiado, indefinidamente e sem razão*: "A cidade";

Subjazendo às categorias temáticas, existem processos formais que se caracterizam como um sistema adjunto gerador dos conteúdos da expressão narrativa: entre eles, e os mais importantes, a hipérbole e a reiteração. A lógica da repetição adquire dimensões mais amplas no conto "A fila", em que o personagem, em suas vãs tentativas de tentar se aproximar e falar com o gerente do local, volta a ocupar um lugar cada vez mais afastado na fila, não conseguindo jamais atingir os fins inicialmente propostos. O meio (a fila) transforma-se, assim, no próprio fim. Novamente, a temática kafkiana é latente, lembrando *O castelo* e as tentativas que o personagem K. faz para conseguir nele penetrar. Há também ressonâncias da resistência paralisante do escrivão Bartleby (*Bartleby*, 1853), de Herman Melville. Os temas, aliados aos instrumentos retóricos, acabam se refletindo nas próprias estruturas narrativas; à medida que "O edifício" cresce, o conto também aumenta; a impossível e "interminável espera" na fila se reflete na amplificação narrativa. De forma semelhante, à medida que Bárbara "pedia e engordava", o conto também sofre com os acréscimos.

Murilo Rubião, como bom mágico, tenta nos distrair durante a leitura, para nos fazer mergulhar nos desfechos de uma maneira implacável, irreversível e desesperançada. O próprio mágico se apresenta como ex-mágico e Teleco não é a única nem a última criança morta. As metamorfoses, as policromias, o fazer incessante, a volta ao início ou a impossibilidade de chegar a um fim nada mais são do que gestos mascarados das cicatrizes da mutilação e da esterilidade. No ventre das heroínas murilianas não há lugar para a fertilidade. No caso da colossal Bárbara, mãe devoradora por excelência, quanto mais ela pede e cresce, mais define o seu raquítico filho, num movimento proporcionalmente inverso. O excesso e a ausência nada mais são do que metáforas da morte.

Murilo Rubião critica, através do fantástico, a sociedade e seus sufocantes

<sup>7</sup> Teleco abre o conto querendo ver o mar; Bárbara pede um transatlântico. O exemplo que melhor ilustra essa atitude não pertence, entretanto, à ficção de Murilo Rubião, mas à história de Minas: Chica da Silva.

costumes. Ele contesta assim as convenções sociais (“O convidado” e “Os comensais”), o exercício da psiquiatria (“O lodo”) e um dos seus alvos prediletos, a burocracia (“A fila”). Acreditamos que a longa carreira em cargos oficiais tenha servido para alimentar o imaginário refletido nos contos. Entre outros cargos, Murilo foi chefe de gabinete do governador Juscelino Kubitschek, chefe do Escritório de Propaganda e Expansão Comercial em Madri, fundou o *Suplemento Literário do Minas Gerais*, tornou-se diretor da Imprensa Oficial (1983) e até presidente de honra da Associação Profissional de Escritores de Minas Gerais. Aliás, em vésperas do final do Estado Novo, ele chefiou a delegação de escritores mineiros no famoso I Congresso Brasileiro de Escritores em São Paulo (de 22 a 27 de janeiro de 1945). Lá foram debatidas questões sobre a censura, eleições e direitos autorais.

Qual a fascinação exercida pela contística de Murilo? Na primeira etapa de sua produção, provavelmente a maneira singela e aparentemente natural de retratar o sofrimento, os modos de mascarar o *tedium vitae* e o desentendimento humano, seja através de formas alegóricas, como em “O edifício” (que recupera o mito da Torre de Babel), seja através das inocentes presenças do coelho Teleco, dos dragões ou do canguru Alfredo, Estamos diante de um bestiário em permanente metamorfose usado simbolicamente para retratar a solidão ou a insensatez humana. Considere-se também que o fantástico sempre serviu a Murilo Rubião como máscara de uma realidade cruel. Nesse sentido, contos como “O lodo” ou “A fila”, de sua última produção, passam a ser recobertos por um clima sombrio, no qual as luzes dos fogos de artifício parecem ter perdido o seu efeito sedutor de desviar-nos da realidade. Contos dolorosos, marcados pelo “espanto congelado” de seus personagens, para usar a certa expressão do crítico Davi Arrigucci Jr.<sup>8</sup> De alguma maneira, os personagens aparecem na contística muriliana transfigurados em espectros alienados de um universo agônico. Nele, o homem acaba sendo condenado à esterilidade pela própria incapacidade de modificar o mundo sem saída no qual vive.

Os primeiros contos de Murilo Rubião sem dúvida apontam para um fantástico lúdico e rarefeito, próximo de Cortázar e de Felisberto Hernández, e até daquilo que posteriormente leríamos em García Márquez ou Juan José Arreola. A evolução de sua contística leva a uma escritura mais próxima da fantasmagórica cidade de Comala de Rulfo, onde reina a esterilidade dos seres que transitam por uma paisagem erma. Nesse sentido, Murilo Rubião é talvez o mais dramático dos escritores do gênero fantástico no Brasil: um

<sup>8</sup> “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”, em *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo, Ática, 1974, p. 10.

drama que se faz e refaz e se reescreve a si mesmo, na maestria de uma escritura cujo ponto de fuga ilude o leitor para retomar, ao modo de Sísifo, o trajeto circular de sua própria narrativa.<sup>9</sup>

Esquecido do grande público durante quase três décadas, Murilo Rubião ressurgiu com extraordinário sucesso na edição *O pirotécnico Zacarias*, de 1974, da Editora Ática: em pouco tempo foram vendidos mais de 100 mil exemplares. Depois vieram as primorosas traduções para o inglês, de Thomas Colchie, *The Ex-Magician and Other Stories* (1979); para o alemão, de Ray-Güde Mertin. *Der Feuerwerker Zacharias* (1981), para o checo, de Pavla Lidmilová (Dum u Cervené Slunecnice, 1986) e para o espanhol, de Cyro Laviero, *La casa del girasol rojo y otros relatos* (1991).

Se, conforme a reflexão de Borges, aquilo que confere a uma obra o status de “clássica” não é o cânone instituído pelos historiadores da literatura nem pelos defensores da tradição, mas sim a capacidade de revelação e renovação derivada do ato da leitura, podemos então afirmar, sem dúvida, que Murilo Rubião é hoje um clássico do conto brasileiro do século XX.

\* Posfácio publicado originalmente no livro: *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 101-110.

<sup>9</sup> Utilizei a imagem da serpente mítica que morde o próprio rabo para simbolizar o processo narrativo circular e infinito da ficção muriliana, em *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo, Ática. 1981.