



14
ABUSÕES
volume14 ano07

SUMÁRIO

EDITORIAL 03

DOSSIÊ

REMEMORANDO MURILO RUBIÃO. 105 ANOS DE NASCIMENTO / 30 ANOS DE MORTE

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO 06

O LUGAR DE MURILO RUBIÃO NA LITERATURA BRASILEIRA:

UM PONTO FORA DA CURVA? 11

MURILO RUBIÃO: O ESCREVER, O REESCREVER E O PRAZER 35

A AUTORIDADE DA LEI E O ESPANTO (OU A FALTA DE)

EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO 51

FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS-TÍTULO NA

CONTÍSTICA DE MURILO RUBIÃO 68

IMAGENS MÍTICAS E FANTÁSTICAS EM “OS COMENSAIS”,

DE MURILO RUBIÃO 113

PELO DE HOMEM, PELE DE BICHO: MURILO RUBIÃO E

A RE-CONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO 143

MURILO RUBIÃO E FARNESE DE ANDRADE:

ESTRANHAMENTOS E SINGULARIDADES 173

MURILO RUBIÃO CONTEMPORANEIDADE E CONCLAVES DA

IMAGINAÇÃO: UM OLHAR PARA MARINA A INTANGÍVEL 200

ROSÁRIO FUSCO EM BUSCA DE MARINA, A INTANGÍVEL:

HOMENAGEM ZOMBETEIRA A MURILO RUBIÃO 240

GUERRA COM TESTEMUNHA:

CARTAS DE OSMAN LINS A MURILO RUBIÃO 260

GALÁXIAS MURILIANAS 272

DEPOIMENTOS

MEU TIO 292

MINHAS LEMBRANÇAS DE MURILO 297

O MÁGICO ETERNO 302

RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA JUNTO AO

ACERVO DE MURILO RUBIÃO 306

MURILO RUBIÃO: PIROTÉCNICO MÁGICO DAS PALAVRAS 312

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos encantamentos e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

Regina Michelli

Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

DOSSIÊ

REMEMORANDO MURILO RUBIÃO.
105 ANOS DE NASCIMENTO / 30 ANOS DE MORTE

APRESENTAÇÃO

Cleber Araújo Cabral (AEM-CELC/UFMG)

Ricardo Iannace (FATEC-SP)

Flavio García (UERJ)

Neste 2021, a *Revista Abusões* presta sua homenagem a Murilo Rubião (1916-1991), reunindo artigos e depoimentos que evidenciam a singularidade do nosso expoente da literatura do insólito, ou, se se preferir, do pirotécnico da ficção de vertente fantástica no Brasil. A data corresponde à efeméride dos 30 anos de morte do autor e celebra os 105 anos de seu nascimento.

Com a publicação em 1947 de *O ex-mágico*, obra inaugural, nasce uma recepção crítica que assinala a qualidade estética e a originalidade em enredos tomados de episódios inverossímeis. Tais vozes da crítica, que hoje representam um legado precioso – Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Antonio Candido, Benedito Nunes e outros –, reconheciam na estrutura narrativa de Murilo Rubião um consórcio *sui generis* entre o rigor gramatical do relato e a extravagância inventiva na esfera do surpreendente. Esses críticos se aturdiavam com a natureza dos incidentes, a traduzirem experiências descompassadas com o estatuto da razão, ocorrências alegoricamente filiadas ao universo mágico, onírico, por isso à revelia do paradigma cartesiano.

É para uma errância do (im)possível que a escritura de Murilo Rubião aponta. Modulações tonais de escopo lírico e sinistro espraíam-se pela obra, emergindo dessa atmosfera fenômenos

incríveis: as metamorfoses de Teleco, em “Teleco, o coelhinho”, a colorir um bestiário encantatório, mítico e com desfecho sombrio; a mutação física, hiperbólica, da esposa que engorda, no conto “Barbara”, em proporção à grandeza dos pedidos que dirige ao marido; a gravidez incontável que resulta, no conto “Aglaiá”, em trabalhos de parto sucessivos, dando à luz dezenas e dezenas de crianças numa só vez; o arranha-céu inexplicavelmente cortado ao meio em “O bloqueio”, tornando isolado e flutuante um dos andares do prédio; afora, em “O edifício”, o hasteamento interminável, à semelhança da torre de Babel.

Fabuloso, de fato, é esse *tropos* do exagero, que se arma em entrecos sucintos, ou seja, formas breves em vernáculo preciso. Aliás, um aspecto sempre lembrado por amigos e estudiosos do escritor é o perfeccionismo. Ele preferia reescrever suas intrigas a investir em novas histórias. São trinta e três contos publicados (trinta e dois, em vida; um, apenas, veio a lume em 1998, passados sete anos de seu falecimento); mais recentemente, o selo editorial da contística de Murilo Rubião é da Companhia das Letras.

Assim, ao propor este número, busca-se não apenas homenagear o autor de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, mas, sobretudo, fomentar a reatualização da fortuna crítico-interpretativa rubiana. A partir desse gesto, foram reunidos artigos e depoimentos em que leituras da memória (depoimentos) e memória das leituras (artigos) expõem um exercício de escuta e de reescrita da ficção, da vida e da crítica literária dedicadas à obra de Rubião.

Os dezesseis textos apresentados neste número expõem, sinteticamente, uma questão geral que se desdobra em três aspectos.

A questão se abrevia nesta pergunta: “como ler, hoje?”. Já os aspectos abarcam: o arquivo do escritor; a fortuna crítica, composta pelas diferentes leituras construídas a partir e em torno da ficção de Rubião; o leitor visto como herdeiro, isto é, aquele que não apenas recebe e conserva uma herança cultural (no caso, o arquivo de Murilo Rubião, sua ficção e sua fortuna crítica), mas que escolhe receber essa herança para reordená-la, a fim de deslocá-la, remetendo-a a outros destinos.

Os artigos podem ser lidos como dois conjuntos. No primeiro, empreende-se a revisitação de leituras críticas dedicadas à literatura rubiana. Nesses textos, são abordadas questões como: o ato da reescrita e a opção pelo fantástico; o lugar ocupado por Murilo Rubião na crítica e na historiografia literária brasileira; a figuração de personagens-títulos e sua relação com procedimentos discursivos; a observância da presença de referências e simbologias míticas mediante análise de procedimentos linguístico-temáticos relacionados à estética do fantástico; a lei implacável que determina a natureza absurda dos acontecimentos a que estão sujeitas essas personagens.

No segundo, são apresentadas perspectivas interpretativas outras, pautadas por: aproximação entre literatura e antropologia, em face da investigação das formas de humanidade acionadas pela animalidade; leituras comparativas, em que ora a ficção de Rubião é relacionada às artes plásticas e visuais, ora à literatura de outros escritores, como Rosário Fusco; além da exploração do arquivo e da correspondência rubianos, espaços de descoberta, reinvenção e ficcionalização dos ofícios do escritor e do escrever.

Por fim, não poderíamos finalizar esta Apresentação sem mencionar os cinco depoimentos, gentilmente concedidos para este dossiê por amigos e pela sobrinha do escritor. Sílvia Rubião abriga na memória imagens vinculadas a cenas alegres de família: ora a menina que assistia, em ocasiões especiais, a desembarques do tio no aeroporto da Pampulha – ele, afetuoso, tirava das malas inúmeros e variados presentes; ora o tio interlocutor, com quem se fala sobre a carpintaria poética; mais tarde, o tio vizinho de apartamento, a promover, vez ou outra, festas que atravessavam madrugadas.

Quanto às recordações emitidas pelos ex-companheiros de trabalho de Murilo, convergem para o retrato de um perfil generoso do mestre comprometido com a divulgação da boa literatura. Assim se caracterizam as palavras daqueles que estiveram lado a lado com o escritor no Suplemento Literário de Minas Gerais – Humberto Werneck e Jaime Prado Gouvêa. Ambos recuperam o ar sério, e não menos simpático, do cinquentão que figurara àquela rapaziada como autoridade, apostando no talento do grupo e driblando com dignidade a censura que batia à redação do jornal naqueles tempos difíceis de ditadura militar.

Sua amiga, professora Vera Lúcia Andrade, importante estudiosa e responsável pelo estabelecimento dos textos de *Contos reunidos*, reporta-se ao encontro casual com o autor à porta de um teatro e, sobretudo, ao seu árduo trabalho por ocasião da chegada do espólio de Murilo ao Acervo de Escritores Mineiros, espaço situado no terceiro piso da Biblioteca Universitária Central da Universidade Federal de Minas Gerais. Some-se a essas ricas recordações o testemunho de Jiro Takahashi, seu editor na Ática, que revela as conversas promissoras, decorrentes do traslado de

São Paulo a Belo Horizonte, quer no Bar Lua Nova, que funcionava dentro do Maletta, quer na residência de Murilo na Rua do Ouro. Logo, um desafio se cumpria: “convencê-lo a aceitar o risco da tiragem de 30 mil exemplares para a primeira edição de uma seleção de seus contos”, à época em preparo.

Desse modo, ao fazer este número de *Abusões* chegar às suas mãos, entregamos um convite, tal como aquele recebido pelo protagonista do conto “O Convidado”, no qual poucos detalhes são expostos. Esperamos que as páginas deste periódico não só instiguem os leitores a reler a obra rubiana, mas os estimulem à reescrita dessa herança literária.

01

O LUGAR DE MURILO RUBIÃO NA LITERATURA BRASILEIRA: UM PONTO FORA DA CURVA?

Maria Cristina Batalha (UERJ/CNPq)

*Recebido em 13 jul 2020.
Aprovado em 18 set 2020.*

Maria Cristina Batalha é Professora da USP. Pós-doutora pela Universidade do Minho (2018) e pela Letras (2016), Doutora pela USP 2002). Líder do grupo de pesquisa: “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens”. Vem publicando livros, capítulos de livros e artigos, bem como organizando número temáticos de revistas sobre a obra de Murilo Rubião, além de orientar pesquisas em torno da obra do autor. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4302400907230914>
Orcid Id: 0000-0003-0102-4445

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir o lugar ocupado por Murilo Rubião e sua opção estética na historiografia e na crítica brasileiras, considerando os momentos de aceitação e/ou de incompreensão de sua poética inovadora, representativa daquilo que podemos definir como o “fantástico moderno”.

Palavras-chave: Murilo Rubião; Fantástico moderno; Absurdo.

Résumé: Cet essai se propose d’examiner la place qu’occupent Murilo Rubião et son option esthétique dans la série littéraire et auprès des critiques au Brésil; cette place est marquée par des moments d’acceptation et/ou d’incompréhension

de sa poétique innovatrice, représentative du “fantastique moderne”.

Mots-clés: Murilo Rubião; Fantastique moderne; Absurdité.

La costumbre es sólo el disfraz de lo extraordinario. [...] Alguien se encuentra en ese sistema de seres y de objetos y de normas que los rigen, al cual solemos llamar “mundo”: muy abierto en ciertos aspectos para el niño, cada vez más estrecho para el adulto. En este mundo está encerrada la vida. Esa fuerza caótica, dinámica, vulnerable y escandalosa que a toda cosa tiene que entrar en un molde cada vez más restringido.

El verdadero artista se da perfecta cuenta de estas relaciones tan incómodas entre la vida y el mundo. [...] la turbulencia de la vida escapa y se revela siempre a través de esas ventanas en el mundo que el arte original de todos los tiempos ha sabido abrir.

*María Rosa Lojo, La pasión de los nómades.
Buenos Aires: Debolsillo, 2008*

O lugar ocupado por Murilo Rubião quando do lançamento de sua primeira coletânea de contos, *O ex-mágico*, publicado em 1947, depois de quase uma década de recusa por várias editoras, representa, em alguma medida, um certo ponto fora da curva. É a relatividade desse lugar que buscaremos evidenciar no presente artigo.

Considerando então os anos 1945-1955, se, por um lado, imperava o romance regionalista de viés realista e, neste sentido o conto fantástico representaria seu pólo oposto, por outro lado, outros pontos fora da curva também surgiam na cena literária brasileira dos anos 1950: Guimarães Rosa, recriando um

sertão místico e Clarice Lispector, com sua escrita intimista, com o lançamento de *Perto do coração selvagem*, em 1943. É mais ou menos um consenso entre os críticos de que o ano de 1945 funciona como o final do Modernismo, seguido pela publicação de *Sagarana*, em 1946, e a consagração da poesia de João Cabral de Melo Neto, iniciada em 1942, com a coletânea *Pedra do Sono*, obras consideradas pela crítica em geral como representativas de uma cultura de transição.

Na análise que Luiz Costa Lima, em “As linguagens do modernismo”, faz desse ponto de inflexão representado pelo movimento modernista e os novos aportes que o movimento trouxe para a prosa de ficção, ele aponta quatro diferentes espaços estabelecidos por aquela corrente: um espaço mimético, um espaço parodístico, um espaço de paráfrase e um espaço de subsolo. Sobre os dois primeiros, que engendrou a prosa regionalista que se seguiria, escreve ele:

O mimetismo, difundido com propósitos ideológicos do Modernismo, veio a confluir com estrato mais antigo, de proveniência romântico-realista, abrindo lugar para o mimetismo de ambiência regional, onde se destacam Graciliano Ramos e, em menor escala, José Lins do Rêgo. [...] A obra de Jorge Amado, com exceção talvez do *Terras do sem-fim*, efetua a passagem do espaço mimético para o da paráfrase, onde melhor se instala a reduplicação ideológica, além do mais equívoca, pois, pretendendo-se revolucionária, na verdade endossa a visão lírica e mistificante do marginal. (LIMA, 1975, p.70)

E, com relação à linguagem parodística, o diagnóstico não sugere uma presença importante entre nós, pelo menos como matéria de

emulação. Como explica o crítico: “Sintomaticamente, [...] permaneceu enterrada; os livros de seu maior e talvez único representante, Oswald de Andrade, desprezados e, mesmo hoje, [...] as reedições não parecem conhecer um público que anime os editores” (LIMA, 1975, p.70).

Como pode-se observar pelas análises de Costa Lima, Rubião situa-se também num ponto fora da curva, pois não se alinha nem à corrente parodística inaugurada por Oswald de Andrade, que só viria a se realizar plenamente na contemporaneidade, nem afina-se tampouco com o viés neo-realista que imprimirá o regionalismo na literatura e nas artes.

Com relação ao que identificou como “espaço de subsolo”, Costa Lima toma como exemplo o romance *A menina morta*, de Cornélio Pena, advertindo para o risco da naturalização da prosa de Cornélio Pena como representativa de uma certa “angústia religiosa”, de inspiração mística. Do mesmo modo, Antônio Cândido observa a especificidade do lugar ocupado por Cornélio Pena – e também de Lúcio Cardoso –, “marcados pelos valores católicos”, ao construírem “universos fantasmiais como quadro das tensões íntimas” (CÂNDIDO, 1987, p.204). Ou seja, após a experiência radical do Modernismo, a opção pelo viés do fantástico permaneceu um caminho pouco trilhado entre nós, ou, pelo menos, pouco representativo diante do olhar da crítica e da historiografia literárias. Escapando ao ideário realista do regionalismo pós-modernista, Bráulio Tavares assim interpreta a poética de *Grande sertão: veredas*:

O Sertão de Rosa é, para usar uma linguagem meio pedante, semanticamente realista (porque tudo ali é observado, é anotado em caderneta, é pesquisado junto aos mais-velhos: usos, costumes,

lugares, plantas, bichos) mas sintaticamente mágico, porque os acontecimentos e os destinos dos personagens parecem orquestrados por potestades invisíveis. Esse sertão que na superfície é tão mineiro, tão geográfico, tem uma escala épica que o transforma no campo de batalha entre as forças de Deus e as do Diabo. (TAVARES, 2004, p.4)

De certa maneira, como assinala Antônio Cândido, Guimarães Rosa, considerado pela historiografia – e também pelo próprio crítico – como próximo do regionalismo, explora essa dimensão da fantasia e da “irrealidade” que estão presentes em sua obra, mas raramente identificando-o com a literatura do insólito. Diz Cândido:

[Guimarães Rosa] tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. (1987, p.207)

Com efeito, na década de 50, ganha impulso a ficção regionalista, cujo ideário fora apresentado por Gilberto Freyre, em 1926, lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, reunido em Recife, onde se destacava “A civilização regional do Nordeste como expressão de uma harmonia de valores”, buscando a valorização da região diante da prevalência do Sudeste (TELES, 1987, p.344-345).

Outro fato indicativo do esgotamento do Modernismo e a consequente vontade de superação foi a publicação da revista *Orfeu*, cujo editorial de lançamento foi redigido por Ledo Ivo, em 1947:

É inútil ignorar que novas presenças estão surgindo, na poesia, no ensaio, no romance e nas artes plásticas, e serão elas as continuadoras do movimento ainda precário da inteligência brasileira. [...] Uma geração só começa a existir no dia em que não acredita nos que a precederam, e só existe realmente no dia em que deixam de acreditar nela. O modernismo e o pós-modernismo, que fixam o maior período de densidade, pesquisa e criação já atingidos no Brasil, comprovam hoje a existência de um novo movimento cultural, ainda incerto em sua significação e em seus objetivos.

Essa incerteza somos nós. O tempo não nos construiu ainda, ignoramos o que seremos – é a vertigem de vir a ser que nos tenta e nos congrega. [...] É à descoberta e à invenção que aspiramos, unidos nesse programa de criação artística, e infinitamente separados nos métodos de executá-lo. (TELES, 1987, p.376-377)

Se a ousadia e a liberdade de “métodos” que propugnavam abriam espaço para novas poéticas, para uma renovação e exploração radicais das possibilidades da linguagem, algumas experiências foram melhor acolhidas que outras e o viés da ficção fantástica permaneceu em uma zona de sombra. Mais ou menos nessa época, também J. J. Veiga publicava seus contos e novelas fantásticos, mas esse viés foi diminuído em prol de uma leitura de cunho puramente alegórico, associando sua fantasticidade à crítica política, na qual se buscava refletir sobre a situação da sociedade brasileira e seus desafios políticos.

Em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, Flora Sussekind, examinando a produção literária dos anos da ditadura, também enxerga na literatura fantástica apenas seu caráter de alegoria e parábola:

Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar a sua abrangência e ver em cada história particular a história brasileira recente. [...] A mesma chave-mestra político-referencial abre todas as portas. E une Naturalismo e Fantástico num idêntico projeto estético: uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental (SUSSEKIND, 1985, p.61)

Na contramão dessa visão puramente utilitária da ficção fantástica, Silviano Santiago, ao analisar o mesmo período da produção literária brasileira, conclui:

Tomando como exemplo apenas a literatura, pode-se dizer que houve dois tipos de livros que tiveram êxito durante o período: textos que se filiaram ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretenderam, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura, e os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a desficcionalizar o texto literário, [...]. Antes de ser uma conquista da censura nesta década, o realismo mágico - para ficar com um dos exemplos - é pura e simplesmente uma das vertentes do texto da modernidade (vide Kafka, Julien Green, Lúcio Cardoso, entre outros). Uma censura violenta pode marcar o retorno dessa opção de escrita ficcional, pode falar de atualidade dessa opção, pode vincar agudamente a necessidade dela em autores já predispostos pelo estilo. Tomemos o caso de Murilo Rubião. Murilo escreveria como escreve – aliás, sempre escreveu – independentemente de censura. A censura apenas tornou mais significativa e atual a necessidade que tinha de escrever como escreve. (SANTIAGO, 1982, p.53)

Assim, se a literatura fantástica, tomada em seu sentido amplo, não era propriamente uma novidade entre nós, a modernidade e a estranheza da poética de Rubião não nos era, por certo, familiar nem de fácil compreensão. Das “histórias da literatura” que examinamos, de um modo geral, até os anos 1970, o autor é praticamente ignorado. Em sua *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi, menciona o autor mineiro, afirmando que Murilo Rubião ainda “tent[ava] galgar a fronteira do supra-realismo.” (BOSI, 1988, p.476). Aquela que dedica um espaço maior ao autor é a de Massaud Moisés, e este atribui a Rubião o lugar de “precursor da literatura fantástica entre nós” (MOISÉS, 1996, p.495), o que seria um exagero, mas, em todo caso, aproxima sua obra da poética do Realismo maravilhoso, caracterizando-a como a versão brasileira do fantástico, como caixa de ressonância local de “uma das linhas de força mais ativas das literaturas hispano-americanas” (1996, p.475). Observa-se, portanto, que a inserção do autor em nossa historiografia é bastante tardia.

Na verdade, os primeiros contos de Rubião tinham já sido publicados em jornais e revistas mineiras em 1940, e, em janeiro de 1946, um de seus contos, “O ex-mágico da taberna minhota”, figurou em uma antologia publicada em Buenos Aires pela Editora Nova, da Argentina. Isso nos permite concluir que Rubião antecipa, de certa forma, já nos anos 40, a estranheza de um dos procedimentos ficcionais pelos quais o “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso” de Gabriel García Márquez viria a ser consagrado internacionalmente, duas décadas mais tarde, quando este, em 1967, publica o seu romance *Cem anos de solidão*. De fato, no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o narrador, “atirado

à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 1998, p.7), realiza uma série de maravilhas a partir de atitudes do cotidiano banal: ao mexer na gola do paletó, aparecia um urubu; indo amarrar o cordão do sapato, de suas calças saíam cobras (RUBIÃO, 1998). Esses fatos não causam surpresa e são percebidos como “normais”, ou seja há um processo de “naturalização” do insólito, procedimento ficcional que define *grosso modo* a estética do Realismo maravilhoso. Isto significa dizer que a novidade representada por essa poética que surgia e ganhava espaço na crítica internacional, representada pela literatura latino-americana, com nomes de peso como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Jorge Luís Borges, já havia sido antecipada por Murilo Rubião, tenham eles ou não sido interpelados pela literatura do escritor brasileiro. Talvez também essa produção hispano-americana tivesse ficado como um ponto fora da curva, pois, como se reconhece, a ficção borgeana ganhou visibilidade a partir de sua descoberta pela crítica francesa, que a projetou no cenário internacional. É sabido que foi a partir da leitura de *Inquisiciones*, por Valéry Larbaud, em 1925, e da crítica entusiasmada de Drieu la Rochelle e Roger Caillois, antes e durante a Segunda Guerra, que essa nova poética conquistou o seu lugar e o seu reconhecimento e suscitou novas perspectivas críticas e teóricas. A esse respeito, diz Rodriguez Monegal que esta recepção crítica favorável foi “[...] ponto de partida para especulações críticas como as efetuadas por Genette e Ricardou, como estímulo para a invenção narrativa (Robbe-Grillet), filosófica (Michael Foucault), cinematográfica (Godard).” (MONEGAL, 1980, p.19).

Entretanto, o escritor brasileiro não é comumente associado à corrente do Realismo mágico, ou Realismo maravilhoso ou ainda

Realismo fantástico, conforme a modalidade foi sendo cunhada por diferentes críticos e estudiosos do assunto. Mas, entendemos que não seria desproposital vinculá-lo, em certa medida, a esse conjunto de escritores latino-americanos, com aproximações possíveis, sobretudo quando pensamos que, nos contos de Rubião, não há incompatibilidade entre a leitura empírica da realidade construída pelo narrador ou personagem – e que representa aquilo que parece consenso para o leitor – e os acontecimentos que extrapolam essa mesma realidade, sendo essa “realidade outra” percebida sem espanto nesse universo “mágico”. De fato, se os acontecimentos que se afiguram como “surreais” ou “impossíveis” para nós, leitores, para os personagens, esses fenômenos insólitos não causam espanto e fazem parte de uma mesma realidade. Esse jogo nos permite ver melhor o que existe por trás daquilo que vivenciamos no dia-a-dia e que nos sugere que há mais coisas do que a simples realidade empírica que aparece à nossa volta. No *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, de 3 de agosto de 1966, Nelly Novaes Coelho tece suas considerações sobre a coletânea de contos *Os Dragões e outros contos*. Diz ela:

Sem dúvida, a mescla do real cotidiano ao fantástico (que é a constante destes contos), apresentada de maneira tão direta, simples e objetiva, é o primeiro elemento a arrancar o leitor de sua acomodada visão normal para atirá-lo, em seguida, a um insólito mundo, com todas as características aparentes daquele tão seu conhecido, no dia-a-dia; onde, porém, de repente parece faltar-lhe o chão aos pés, pois as coisas mais inverossímeis começam a acontecer, sem que ninguém ali se sinta perturbado ou se dê conta do extraordinário que aquilo representa. (NOVAES, 1966, p.3, *Apud* SILVA, 2015, p.352)

Justifica-se, assim, a escolha do texto que recortamos como epígrafe para essas reflexões sobre a poética de Murilo Rubião. Trata-se, portanto, de um mesmo momento e de um mesmo local da cultura, ou de um mesmo sentimento de perda dos valores humanísticos e éticos que deveriam mediar os relacionamentos humanos no labirinto da sociedade moderna em que temos que nos mover, muito mais do que “influência” ou “paternidade”. A esse respeito, perguntada sobre a influência da literatura hispano-americana sobre a literatura brasileira, Bella Jozef, responde:

Na minha opinião, não há influência. Veja, Murilo Rubião já publicava, em 1947, contos ditos fantásticos (não me agrada rotular realismo mágico, realismo fantástico etc.). Não acho que tenha havido influência da literatura hispano-americana, mas ambas se completam num processo comum. Isso porque as influências que ambas possam ter tido são de escritores europeus ou norte-americanos, como Faulkner, Flaubert, etc. (JOZEF, 1980, p.8)

Atento à novidade da poética de Rubião à época de sua primeira publicação, o crítico Álvaro Lins apressa-se em vinculá-lo ao nome de Kafka, desmerecendo, na comparação, o escritor brasileiro, ao afirmar “Não vamos cometer o exagero de proclamar que o Sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka; antes indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka” (LINS, 1963, p.266). No entanto, o que busca o crítico é interpretar a novidade daquilo que, hoje, mais ou menos consensualmente, se identifica como “fantástico moderno”, ou “neofantástico” (LLOPIS, 1974; ALAZRAKI, 2001, p.265-282) ou ainda “pseudofantástico” ou

“fantástico contemporâneo”.(PRADA OROPEZA, 2006; ROAS, 2001, p.83-104). Diz ele ao tentar interpretar a novidade desconcertante da poética de Rubião:

Será razoável aproximar o autor brasileiro do autor universal no seguinte ponto de partida: o tratamento como que objetivo e exato do imaginário; a criação de um mundo que, embora com as mesmas coisas e pessoas do nosso mundo, difere deste quanto às situações de movimento, tempo e causalidade; a apresentação deste outro mundo de forma a colocar o leitor em estado de vertigem, ao ponto de levá-lo a sentir que aquela criação supra-real é que tem verossimilhança e mesmo verdade, enquanto o nosso ambiente visível e sensível fica sendo, aos seus olhos transfigurados pela ficção, uma realidade inverossímil e mesmo falsa. Em síntese: é o “absurdo” que o autor constrói e impõe como o “lógico”. E neste último ponto, o mais importante e decisivo, é que me parece ainda falho e incompleto o Sr. Murilo Rubião; nem ele consegue, como autor, essa transfiguração, essa transposição de planos, nem consegue naturalmente lançar nela o leitor. Será como se disséssemos que o escritor mineiro construiu o seu mundo estranho de ficção, mas sem conseguir animá-lo de toda a atmosfera extra-comum que lhe é própria e característica. (LINS, 1963, p.266-267)

De fato, a estranheza da poética de Rubião instigou os críticos, que tentaram aproximações com outras poéticas textuais, em uma tentativa de demarcar parâmetros classificatórios para facilitar a compreensão de sua obra. Assim é que, desde sua estreia, conforme assinala David Arrigucci Jr., Rubião tem o insólito como sua “marca de fábrica”, colocando-o como o “inaugurador, entre

nós, de uma nova tendência da literatura fantástica” (1987, p.1), representada, sobretudo, por F. Kafka e com o qual não seria inapropriado estabelecer um paralelo, isento, claro está, de julgamento de valor. Ambos acentuam a insurgência inexorável do absurdo através dos anacronismos espaciais e temporais, a presença de um poder difuso que vem de fora e dirige o comportamento do homem à revelia, fazendo com que este perca a noção da utilidade de seus gestos, as associações díspares, as mutações inexplicáveis etc. Enfim, aquilo que um crítico francês escreveu sobre a poética de Kafka aplicar-se-ia à opção estética de Rubião:

Le principe de communication, c'est comme Dieu: muet, toujours absent. Si ça existait, ça se saurait, depuis le temps. On nous engluie dans la parlotte, pour qu'on ait moins de peine. L'idée que quelque chose irait mieux sous prétexte qu'on peut en parler à quelqu'un est une idée qui me donne envie de vomir et, à ce que je vois dans tous les textes, Kafka est bien de mon avis, si j'ose dire. Les choses ne sont pas faites pour s'arranger, ceux qui veulent nous faire croire le contraire nous *mentent*: voilà ce que ne cesse de dire Kafka le prophète à notre monde entièrement pourri para la consolation. (DUMAYET, 2002, p.44)

Também Antônio Cândido coloca o livro de contos *Ex-mágico* (1947) como aquele que instala no Brasil a ficção do insólito absurdo (CÂNDIDO, 1987, p.208). Nos dois casos, Rubião estaria em um ponto fora da curva. Entretanto, em seu emblemático ensaio de 1987, “Educação pela noite”, Antônio Cândido coloca Murilo Rubião ao lado daqueles que ele identifica como as duas grandes “novidades” que são Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Diz ele:

Mas chegando à última fase da ficção brasileira, que se manifesta nos anos 60 e 70, devemos voltar atrás para registrar a obra de alguns inovadores, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, que produziram um toque novo, percebido desde logo, nos três casos, por um crítico de grande acuidade – Álvaro Lins; mas que, sobretudo quanto aos dois últimos, só muito mais tarde seria captado pelo público e a maioria da crítica. (CÂNDIDO, 1987, p.206)

E Cândido recoloca, portanto, nosso autor novamente dentro da curva, mesmo reconhecendo que o público leitor levaria ainda algum tempo para incorporar a poética muriliana em seu horizonte de expectativa. E, nesse aspecto, voltamos novamente a aproximá-lo de Kafka, pois parece haver um consenso entre os críticos de que o autor tcheco representa um divisor de águas na história da literatura fantástica:

O desfecho inconcluso que Todorov dá à sua *Introdução à literatura fantástica*, ao dizer que “com Kafka, somos pois confrontados com um fantástico generalizado: o mundo inteiro do livro e o próprio leitor estão nele incluídos”. E sentencia, concluindo que “a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka” encontra-se em “o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra”. Em síntese, Todorov afirma que “a literatura assume a antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal”. A literatura fantástica, desde Kafka, permitira conciliar o possível e o impossível, perviver o paradoxo em seu seio. (BATALHA; GARCÍA, 2011, p.172)

As aproximações são, portanto, pertinentes, pelo menos para estabelecermos parâmetros referenciais, o que não anula a

originalidade de cada uma das poéticas. Da mesma forma, como vimos, podemos estabelecer paralelos entre a ficção de Murilo Rubião com a literatura fantástica hispano-americana, cujo *boom* se deu apenas na década de 1960, mas que deu seus primeiros passos entre 1940 e 1950: *Yawar fiesta*, de José Maria Arguedas, de 1941, *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, de 1944, *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, de 1949, por exemplo. Essas publicações são, portanto, mais ou menos contemporâneas das primeiras manifestações do fantástico moderno no Brasil com a obra de Rubião. Contudo, na esteira da renovação estética inaugurada pelo Modernismo, a literatura fantástica marcou uma presença apenas modesta na nossa historiografia literária, quadro que, nos dias de hoje, modificou-se radicalmente, considerando os numerosos estudos acadêmicos e a produção ficcional fantástica da atualidade.

Com efeito, podemos assegurar que o surgimento da ficção muriliana deslocou o horizonte de expectativas do leitor de seu tempo, empurrando também o leitor para fora da curva. Os efeitos de leitura seriam, portanto, derivados de um modo singular de extrapolar a realidade, colocando o leitor, de certa maneira, acomodado aos princípios de estruturação de um mundo de virado pelo avesso (ARRIGUCI JR., 1987, p.2). O que Arrigucci Jr. ressalta em sua análise é:

O efeito ambíguo, [...] com seu jogo de incertezas entre o fantástico e o real pode conduzir não à cumplicidade, mas a uma reação de desconfiança. Aos olhos do leitor pode parecer mistificação, como se também ele estivesse preso a equívocos estranhos ou fosse vítima de uma brincadeira de mau gosto. Quando vislumbra, porém, que a

técnica narrativa forma corpo com os temas e está intimamente vinculada a certos princípios internos do mundo ficcional, percebe uma coerência mais funda, que passa a exigir interpretação. (ARRIGUCCI JR., 1987, p.2)

Ou seja, a poética tanto de Kafka como a de Rubião inscrevem-se em uma chave de leitura e em uma proposta de trabalho textual que podemos identificar com a modernidade da chamada literatura fantástica. Não se trata mais de fantasmas, monstros e vampiros, mas sim de mostrar ou sugerir um outro lado da realidade. Citando David Roas, Elton Honores afirma que: “Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad.” (ROAS *Apud* HONORES, 2010, p.61).

Em um esforço classificatório de estabelecimento de tipologias para o conto fantástico no Brasil, propus a categoria de “conto fantástico absurdo existencial” (BATALHA, 2013, p.41) e apontei Murilo Rubião como o grande representante brasileiro desse tipo de conto. Como Pererico, personagem de “A fila”, alguns vêm de pequenas cidades do interior, de sociedades tradicionais e arcaicas. Seus nomes, quando os têm, não designam pessoas, mas detectam sombras; ficam assim reduzidos a meros “significantes”. Eles se deslocam obedecendo a novos e imperiosos comandos, os da cidade grande, motor do processo de modernização. O mundo que vão encontrar é o da cidade burocrática, espaço codificado pela linguagem escrita; o prédio em que se situa a firma é um lugar do confinamento e da impessoalidade. Os que estão na “fila” aparentemente esperam para falar com a gerência, mas a finalidade

se reduz à própria espera. O movimento pode também acontecer no sentido contrário – da cidade grande para a pequena. Hebron, de “A diáspora”, vê chegar em Mangora, que até então se pautava pelos valores da tradição oral, os representantes da metrópole que vêm mudar o curso dos rios, construir pontes, estabelecer novas formas de organização e estabelecer critérios modernos de uma nova legitimidade. Sua autoridade é desprovida de verdade, mas impõe-se pela necessidade sugerida implicitamente.

O conto “O Edifício” pode ser considerado como paradigmático da obra do autor e de sua visão de mundo. Neste conto, o engenheiro João Gaspar lança-se à construção de um edifício ao qual podem-se acrescentar sempre novos andares. Embora não conhecesse os objetivos da obra, o jovem considera que, ao seguir estritamente as recomendações dos “falecidos idealizadores do projeto”, poderia levar a cabo a construção do “octogésimo andar” do “maior aranha-céu do mundo”. No entanto, apesar de advertido por um dos velhos de que “nesta construção não há lugar para pretensiosos” e que devia demover-se da idéia de terminar a obra, João Gaspar assume o desafio de começar o trabalho. Contudo, o engenheiro se vê subitamente ultrapassado por sua obra, que ganha vida própria e não mais responde à sua vontade. Apesar do desaparecimento do Conselho, que havia autorizado a construção do prédio, ele não consegue mais pôr fim à obra que “continuava a ganhar altura”(RUBIÃO, 1993[1974], p.41). Ele, que a princípio não vislumbrava riscos quanto ao seu projeto, fora surpreendido por seus empregados que continuavam a construção indefinidamente, mesmo sem uma finalidade aparente, e sem que o engenheiro conseguisse detê-los. Como metáfora da literatura realista, João

Gaspar, “meticuloso e detestando improvisações”, acreditava que bastava “fiscalizar o pessoal, organizar tabelas de salários e elaborar um boletim destinado a registrar as ocorrências do dia” para que sua obra fosse levada a cabo com sucesso (RUBIÃO, 1993[1974], p.37). Quando a festa de inauguração foge a seu controle, ele tenta descobrir “o erro em que incorrera”. Impotente diante dos fatos que não compreende e nos quais não pode intervir, o personagem permanece em uma atitude passiva, limitando-se a levantar hipóteses, sem conseguir chegar a uma conclusão (BATALHA, 2003).

Na conferência de encerramento do “I Congresso de Literatura Fantástica”, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, Recife, em 2011, o crítico e escritor Braulio Tavares considerou que existem dois tipos de fantástico: o sobrenatural antropomórfico e o sobrenatural cibernético. No primeiro caso, trata-se de um sobrenatural advindo das religiões, onde acontecem explicações religiosas para os fenômenos; nesse caso, percebe-se a regularidade dos fenômenos que são comandados por alguém. No universo textual, os homens são equivalentes aos deuses, vivem em mundos similares e estão sujeitos a emoções parecidas. No sobrenatural cibernético, as linhas de força (Oriente, taoismo etc.) estão interagindo, elas têm uma dinâmica que não depende de nenhuma força superior, mas de movimentos articulados, regidos por leis que desconhecemos. Aí, o mundo superior se reflete no mundo inferior; são sombras; por conta disso, não podemos interferir, pois tudo se passa lá em cima e sem o nosso controle.

Tomando de empréstimo a tipologia sugerida por Braulio, nossa leitura dos contos fantásticos de Murilo Rubião aponta para o segundo modelo, ou seja o que remete ao sobrenatural

cibernético. A título de ilustração, podemos elencar algumas estratégias narrativas utilizadas por Rubião para engendrar um efeito de fantástico, ancorado na percepção de uma fratura entre o homem e o mundo que o cerca. Dentre elas, apontamos a recorrente incidência da hipérbole e da proliferação, por um lado, e, por outro, o peculiar tratamento da intriga, movida quase sempre pela pura lógica do acontecimento, no qual o herói é impotente para intervir ou incidir sobre os rumos das coisas que ganham vida independente.

A primeira estratégia, o recurso à hipérbole e à proliferação, está presente em vários contos do autor. Sabe-se que “o exagero conduz ao sobrenatural”, como diz Todorov (1970, p.85), e podemos detectar traços hiperbólicos e grotescos no conto “Bárbara”, quando se mostra o corpo feminino tomando proporções cada vez maiores e ocupando cada vez mais espaço, na medida do aumento incontrolável dos desejos e do objeto dos desejos, em contraste com a criança minúscula que dela nasce. Bárbara, personagem que dá título ao conto, engorda indefinidamente e seu “ventre dilata-se de forma assustadora”, de tal modo que “o corpo de [minha] mulher, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo” (RUBIÃO, 1993[1974], p.33). O efeito insólito é então criado pela hiper-dimensão do real que, tomado em sua própria trivialidade, mas repetido exaustivamente na narrativa, se transforma em transgressão e ruptura, desvelando as brechas daquilo que chamamos de real. O fato insólito, inscrito no texto através de uma lente de aumento, promove a radicalização do absurdo que, reduzido à sua quintessência, expõe a nu a ausência de significado para o qual ele aponta.

A segunda estratégia que evocamos, utilizada por Murilo Rubião para suscitar o efeito de fantástico em seus contos, é a construção de uma narrativa cuja ação é movida pela dinâmica do próprio acontecimento, sem que o herói seja capaz de intervir nos fatos que ocorrem à sua revelia. O personagem fica paralisado e não consegue agir como um sujeito pleno. Retomando a tipologia de Braulio Tavares mencionada acima, parece existir uma conjugação cósmica da ordem de uma sobrenatureza que não conseguimos captar. Com efeito, forças misteriosas parecem existir no meio do mundo, unidas ao homem por laços que este não consegue decifrar. Não há propriamente a hesitação apontada por Todorov, mas encadeamento que encaminha a narrativa para o absurdo, bem distante dos modelos de fantástico praticados pelos contistas do século XIX e das primeiras décadas do XX. O sentimento de estranheza invade o real, esvaziando-o de qualquer conteúdo. Elos de natureza desconhecida criam a incômoda convicção de que nos movemos em um universo que não nos pertence e no qual não sabemos nem o lugar que ocupamos, nem o papel que nos cabe desempenhar.

Neste sentido, o que Julio Cortázar, grande teórico da forma “conto”, disse a respeito de Poe, aplica-se e justifica também a escolha genérica de Murilo:

[Edgar Allan Poe] Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance ou de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. (CORTÁZAR, 1974, p.122-3)

Em sua tese de doutoramento sobre a literatura fantástica no Brasil, Murilo Garcia Gabrielli, sintetiza com pertinência a poética de Rubião. Diz ele:

Recusando-se ao pragmatismo da alegoria, Murilo foi capaz de estruturar sua ficção a partir de interações capazes de colocar em discussão não apenas o *real*, mas a própria função da imaginação no âmbito de uma cultura literária fortemente impregnada pela *naturalização* de realidades culturais. Nesse sentido, o fantástico muriliano se ergue como exemplo notável da incerteza fantástica na ficção brasileira. Seus dragões, peregrinos em terra de palmeiras e sabiás, não apontam para realidades extra-textuais pela via alegórica; de modo diverso, discutem o real pela abertura em direção a universos imaginários. (GABRIELLI, 2009, p.130)

De fato, Murilo Rubião soube, mais do que ninguém, que a linguagem é um modo privilegiado de acesso ao sentido. O autor ocupa um lugar único na literatura brasileira porque, se não é o primeiro a escrever contos fantásticos, foi o primeiro a ter o seu nome identificado exclusivamente com o gênero. Sua obra se resume a apenas três livros de contos publicados, *O Ex-mágico*, *A Estrela Vermelha* e *Os Dragões e Outros Contos*, entre 1947 e 1965; as outras obras do escritor configuram-se como reelaborações de textos anteriores e foram ocasionalmente publicadas em coletâneas, entre 1974 e 1990, ano que antecedeu o seu falecimento. Apesar disso, Murilo Rubião inaugura uma modalidade de fantástico que pode-se denominar absurdo-existencial, cujo nome de referência é o escritor tcheco Franz Kafka. Esse modelo narrativo é característico do fantástico moderno, isto é, aquele que provoca,

citando os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, a “desterritorialização” da existência e do próprio homem. Vemos diante de textos nos quais surge a problematização da crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem e da perda da individualidade, dissolvida na “modernidade líquida”, como sugere Zygmunt Bauman.

O ponto singular ocupado por Rubião na série literária brasileira não passou despercebido pelo crítico Antônio Cândido que, no entanto, adverte para a reversão dessa distopia nos tempos atuais:

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 años 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, 1989, p.208)

Hoje, autores como Flávio Carneiro, Amilcar Bettga, Rubens Figueiredo, Braulio Tavares, por exemplo, destacam-se na estética que só tardiamente trouxe o escritor Murilo Rubião para um ponto dentro da curva. À maneira do nosso autor homenageado, também comecei esse artigo com uma epígrafe da escritora argentina contemporânea María Rosa Lojo. Entendo que Rubião, por

conceber, assim como a narradora de *Lojo*, o papel da ficção e por nos legar tão importante acervo para a contística brasileira, é que estamos aqui, nós, seus leitores, prestando a merecida homenagem aos 100 anos de nascimento de Murilo Rubião.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime (2001). “¿Qué es lo neofantástico?”. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, p.265-282.

ARRIGUCCI JR., David (1987). Murilo Rubião – 40 anos de Ex-mágico. Especial 3. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12(1062), Fev., 1-4.

BATALHA, Maria Cristina (2003). “Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto”, *Letras & Letras*, 19(2), UFJF, 99-113.

_____ (2013). “A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais”. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (Orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, p.17-59.

BATALHA, Maria Cristina; GARCÍA, Flavio (2011). “De fantásticos a fantástico: passeios pela ficção do insólito”. In: SANTINI, Juliana (Org.). *Literatura, crítica, leitura*. Uberlândia: EDUFU, p.155-174.

BOSI, Alfredo (1988). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo; Cultrix.

CANDIDO, Antonio (1989). “A nova narrativa”. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, p.199-215.

CORTÁZAR, Julio (1974). *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva.

DUMAYET, Pierre (2002). “Pourquoi il faut lire Kafka?”. *Magazine littéraire*, Ago., 44-45.

GABRIELLI, Murilo Garcia (2009). “Literatura fantástica: suas pegadas em solo brasileiro”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

HONORES, Elton Vásquez (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora.

JOZEF, Bella (1980). *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio.

LIMA, Luiz Costa (1975). "As linguagens do Modernismo". In: *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva.

LINS, Álvaro (1963). "Sagas de Minas Gerais". In: _____. *Os mortos de Sobressaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LLOPIS, Rafael (1974). *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madri: Jucar.

MOISÉS, Massaud (1996). *História da Literatura Brasileira - Modernismo*. São Paulo: Cultrix.

MONEGAL, Emir Rodriguez (1980). *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva.

PRADA OROPEZA, Renato (2001). "El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético". *Semiosis*, II, México, 3, Jan.-Jun./2006, 54-76. In: ROAS, David (intr., compilación de textos y bibliografía). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

RUBIÃO, Murilo (1993 [1974]). *O pirotécnico Zacarias*. 16.ed. São Paulo: Ática.
_____ (1998). *Contos reunidos*. São Paulo: Ática.

SANTIAGO, Silviano (1982). "Repressão e censura no campo das artes na década de 70". In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SILVA, Luciana Morais da (2015). "Vertentes do Insólito Ficcional", In: GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs.). *Ensaíos I*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p.349-447.

SUSSEKIND, Flora (1985). *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TAVARES, Braulio (2004). "Tolkien e Guimarães Rosa", *Jornal da Paraíba*, 14 de janeiro, p.4.

TELES, Gilberto Mendonça (1987). *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record.

TODOROV, T (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Gallimard.

02

**MURILO RUBIÃO: O ESCREVER,
O REESCREVER E O PRAZER**

Audemaro Taranto Goulart (PUC – MG)

Recebido em 05 jul 2020. **Audemaro Taranto Goulart** é Professor titular na PUC-MG. Doutor pela USP (1993). Autor de variados artigos, capítulos de livros e de livro sobre a obra de Murilo Rubião, organizador de números temáticos sobre o tema, orientador de pesquisas de mestrado e doutorado versando sobre o autor e sua obra.

Aprovado em 14 set 2020.

Resumo: Este texto intenta focalizar a obra de Murilo Rubião, considerando dois aspectos: sua opção pelo fantástico e a obsessão em reescrever continuamente seus contos. A preferência pelo fantástico é uma forma de tornar mais clara nossa visão de mundo, sobretudo do mundo que se faz opressor. A reescrita dos textos resulta de uma ânsia de perfeccionismo. Entretanto, esta compulsão leva o escritor a uma condição de sofrimento, porque como ele diz, é angustiante escrever, cortar, reescrever, corrigir e assim por diante. Para encontrar uma razão para os dois aspectos, foram consideradas as reflexões de notáveis teóricos como Wittgenstein, Freud e Norman Brown. A conclusão é de que o escrever que subjaz ao trabalho de Rubião caracteriza-se como um ato de prazer. Assim, o escritor estaria desenvolvendo um processo de superar, prazerosamente, os desequilíbrios que o mundo maquinizado impõe ao homem contemporâneo.

Palavras-chave: Murilo Rubião; Conto brasileiro; Fantástico; Reescrita; Perfeccionismo.

Abstract: This text aims at focusing Murilo Rubião's work, considering two aspects: the writer's option for the fantastic and the obsession to continually rewrite his stories. The preference for the fantastic is a way to make our worldview clearer, especially the oppressive world. The rewriting of the texts results from a desire for perfectionism. However, this compulsion leads the writer to a condition of suffering, because as he says, it is distressing to write, cut, rewrite, correct and so on. In order to find a reason for both aspects, the reflections of notable theorists such as Wittgenstein, Freud and Norman Brown were considered. The conclusion is that the writing that underlies Rubião's work is characterized as an act of pleasure. Thus, the writer would be developing a process to overcome, happily, the imbalances that the machined world imposes on contemporary man.

Keywords: Murilo Rubião; Brazilian short story; Fantastic; Rewritten; Perfectionism.

Por que insistimos em ler a obra de Murilo Rubião? No ímpeto de uma primeira resposta, diria que ler Murilo Rubião é preciso; navegar nem tanto. Mas a resposta pode aprofundar-se em níveis mais verticais se refletirmos sobre a questão do conhecimento. Aí toca-se decisivamente na nossa angústia existencial decorrente da constatação de que nosso conhecimento é precário, absolutamente insuficiente até mesmo para que possamos responder àquela enigmática pergunta do "quem sou eu?", questão que anda no mesmo caminho daquele famoso "só sei que nada sei", atribuído a Sócrates.

Diante desse cenário, uma pergunta impõe-se de forma radical: qual é o propósito da vida? Sem dúvida, a pergunta coloca-nos diante da angustiante questão da carência do conhecimento,

carência que se mostra com toda força na fragilidade do nosso saber. O homem pouco sabe de si, do outro e, sobretudo, pouco sabe da vida, pelo fato mesmo de que a vida está marcada num finalismo absolutamente incompreensível. Afinal, para que se nasce se, inevitavelmente, vai-se morrer. Esse é o ônus que nos aflige, sobretudo porque o conhecimento disponível não nos permite compreender esse enigma do nascer para a morte.

Entretanto, apesar de tudo, navegamos, ou melhor, vivemos, justamente porque dispomos de mecanismos que nos ajudam a enfrentar o desconforto de um não-saber que nos fragiliza. Tais mecanismos podem ser assim sumariados:

A ciência nos seduz com a demonstração de que caminha para promover a nossa redenção, acenando-nos com a possibilidade do prolongamento, cada vez maior, de nossas vidas, numa espécie de evolução que teria como meta alcançar a eternidade.

O mito, uma narrativa de tempos imemoriais, manifesta-se numa formulação discursiva que tem como objetivo oferecer-se como uma forma que organiza o caos. Nesse sentido, ele sempre funcionará como um mecanismo que alivia as tensões justamente porque desvia o fluxo de uma irrupção incontável, minimizando seus efeitos e tornando as tensões angustiantes mais fáceis de serem aceitas.

Os credos religiosos procuram estabilizar as emoções, mostrando que a provisoriade de nossa vida nada mais é que um momento de passagem para uma vida eterna redentora.

A **arte** trabalha no sentido de tomar os elementos em desequilíbrio nas relações conflitantes, para articulá-los de forma

a mostrar caminhos e experiências que operam, no mínimo, a condição de propiciar uma forma de saber que são as condições de aprendermos a conviver com o não sabido.

Vamos nos deter na questão da arte, onde se situa o texto literário, para chegarmos ao nosso Murilo Rubião. E aí dois movimentos da obra de Murilo merecem uma boa dose de reflexão: a opção pelo fantástico e a obsessão do autor em reescrever freneticamente seus textos a cada republicação.

Diga-se, a título de introdução do assunto, que é muito grande o número de autores e obras que teorizaram sobre o fantástico, começando com o russo Vladimir Soloviov, o inglês Montague Rhodes James e a alemã Olga Reimann. Desde então, muitas reflexões foram produzidas sobre o tema, destacando-se nomes como o de Todorov – mais importante pelo seu levantamento histórico que propriamente por suas posições teóricas – Roger Caillois, Pierre-Georges Castex e Irène Bessiére. Também escritores que cultivaram o gênero sempre se manifestaram sobre a natureza da obra fantástica como o caso de Jorge Luís Borges, Ernst Hoffmann, Edgar Allan Poe, o que faz do fantástico um dos movimentos mais discutidos nos dois últimos séculos.

Houvesse tempo, seria produtivo discutir aqui o que identifica o fantástico, sobretudo para tentar diferenciá-lo do realismo mágico, gênero com a qual mantém um íntimo parentesco mas que também dele se afasta nas suas principais linhas de força. Dessa maneira, vamos nos deter no que representa o caráter da obra fantástica de Murilo Rubião, lembrando, logo de início, que a obra muriliana publicada em livro está toda enfeixada no plano

da subversão do real, projetando uma dimensão surrealizante muito próxima do modelo kafkiano. Isso, inclusive, tem suscitado a constante indagação que quer saber se Murilo Rubião não teria se espelhado no autor tcheco para escrever seus contos. Murilo, mais de uma vez, fez questão de dizer que só veio a conhecer Kafka depois que já havia produzido um considerável repertório de seus contos. A questão, aliás, não é relevante, pois o que importa realmente é o fato de que a obra de Murilo é única e original, devido às suas características e pela sua fidelidade a um modelo de fantástico que nunca quis abrir espaços significativos ao real conhecido.

O fantástico em Murilo ocorre no plano de Kafka e de Cortázar e, ainda mais significativamente que na obra desses escritores, investe contra o racionalismo, pondo em xeque os pressupostos consagrados da filosofia e, por essa via, da cultura. Na verdade, a obra muriliana surpreende e, em cada página, põe em suspenso o conforto de uma leitura fluviente e descomprometida, mostrando que é preciso atacar a tradicional figuração do mundo real, justamente para que se aprenda a enxergar melhor o mundo em que se vive.

Neste ponto, destaco os versos do poeta colombiano, Germán Pardo García, quando diz: “He llegado a ese límite en que el mundo se agranda más y más y necesito de otros ojos inmensos para verle y de otro corazón para sentirlo”. Os versos dão bem a medida do que pode representar o exagero de fatos e de situações que parecem entrar em colisão com o real cotidiano. Na verdade, o mundo da racionalidade hipertrofiada, resultante, sobretudo, da imposição de uma razão instrumental, está cheio

de acontecimentos absurdos e insólitos. Basta ver o que acontece diariamente diante de nossos olhos e do que ouvimos ou lemos na mídia. Para não se falar nas calamitosas ações dos criminosos comuns ou dos que se agrupam no crime organizado, temos ocorrências chocantes praticadas pelo cidadão comum, sobretudo aqueles que agem sob o exacerbamento de instintos reprimidos que são uma herança do nosso passado animal. Mas tudo isso se dá como se fossem ações comuns, conhecidas e, portanto, compreensíveis. Nesse cenário a violência é, na maioria das vezes, absurda e chocante mas a banalização dessa violência se insere no mundo cotidiano, neutralizando a indignação e a reação que deveriam confrontá-la. Em suma, acostumamo-nos a viver num mundo de sobressaltos e de crueldade, enxergando tudo sob a óptica de um mundo que, apesar de tudo, é o nosso mundo real.

É por isso que se pode dizer que, hoje, vive-se uma realidade espetacularizada cujos efeitos representam um processo de alienação dos indivíduos que passam a transitar no mundo como se estivessem anestesiados, sem sofrerem os impactos das agressões que sacodem a vida de todos. E essa acomodação compulsória já de há muito vem imprimindo nos seres as marcas de uma automatização que só faz afastá-los dos avatares de sua condição humana.

É aí que o universo do fantástico, explicitando uma realidade insólita e anormal, pode interpor uma interrogação e uma advertência, como que anunciando que é preciso abrir os olhos para poder enxergar melhor. Como disse o poeta colombiano, o mundo vem se tornando tão grande e surpreendente que necessitamos de olhos imensos para vê-lo e de um outro coração

para senti-lo. Os contos de Murilo Rubião são, nesse sentido, um exercício permanente de uma melhor compreensão do que nos rodeia e nos oprime. E uma ação precisa é quando Murilo põe em cena o homem emparedado, o ser que sucumbe às forças que estão a sua volta, destinados a um improvável dia seguinte. A título de exemplo, vou citar três contos que dão uma ideia de como a realidade mostrada na obra de Rubião é um irreversível beco sem saída.

Veja-se a situação de João Gaspar, personagem de “O edifício”, engenheiro encarregado de gerir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia e que depois de erguer o prédio a uma altura superior a 800 andares acaba perdendo inteiramente o domínio sobre os operários e sobre a própria construção. Determinado a pôr um fim às obras, o engenheiro vê, assombrado e vencido, que os operários recusam-se a atendê-lo e, continuando a trabalhar, fazem com que o edifício continue a subir indefinidamente.

Também Gérion, personagem de “O bloqueio”, vê-se ilhado num andar do prédio onde morava. Só que essa condição ocorre diante da inusitada situação de perceber que seu andar como que flutuava no ar, pois era o único que restara do trabalho de demolição do seu prédio.

O marido de Bárbara, protagonista do conto de mesmo nome, é um condenado a fazer milagres para atender aos absurdos e compulsivos desejos da mulher. Por mais que tente, ele não consegue desvencilhar-se desse destino opressor, como mostra o final da narrativa em que Bárbara passa longo tempo olhando

fixamente o céu. É um alívio para o narrador-personagem quando lhe vem mais um pedido: a mulher não queria a lua, mas uma minúscula estrela quase invisível a seu lado. E ele, com esse conforto, vai buscá-la.

Alexandre Saldanha Ribeiro, personagem de “A armadilha”, é outro emparedado completamente submetido por um velho, antigo conhecido que o esperava, há dois anos, sentado numa cadeira na sala do apartamento para onde Saldanha fora. Poucas indicações há para explicar o que levava o velho a proceder daquela forma. O certo é que a armadilha fora montada e agora era irreversível. Com as janelas gradeadas e uma porta de aço intransponível, Alexandre Saldanha ouviu aterrorizado a sentença que o aniquila como um emparedado sem saída: “Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos”.

No conto “A fila”, Pererico vem do interior para uma entrevista com o diretor de uma empresa. Sofre todo tipo de obstáculos colocados por um indivíduo destacado para controlar uma fila enorme de outros interessados em falar com o diretor. Passa meses tentando a entrevista até que, desanimado, passa a viver às expensas de uma prostituta, deixando de comparecer diariamente na fábrica, como fazia antes. Certo dia, volta para mais uma tentativa, quando fica sabendo que o diretor morrera. Pergunta, então, ao atendente se muitos tinham ficado sem falar com ele. A resposta é arrasadora para Pererico: “Somente você. Nas duas últimas semanas, prevendo a proximidade da morte, atendeu a todos que apareceram”. A fila interminável é o instrumento que empareda a personagem.

Aliás, é de extrema importância esse abrir de olhos que o fantástico muriliano propicia no sentido de sugerir-nos uma visão mais crítica sobre os fatos e acontecimentos que nos rodeiam. Aliada à dimensão do trágico que também percorre a obra de Rubião, a visão do fantástico quer chamar a atenção para o que existe mas é pouco percebido pelas nossas retinas tão fatigadas, como diria o poeta.

Quanto ao segundo movimento que estou destacando na obra de Murilo Rubião – o vezo de reescrever os contos a cada nova publicação – seria importante destacar um outro aspecto insólito. Murilo publicou, ao longo de sua vida, sete livros. Desses, apenas três são inteiramente inéditos: o primeiro livro, de 1947, *O ex-mágico* (com 15 contos), o segundo, de 1953, *A estrela vermelha* (com 4 contos) e o quarto livro, de 1974, *O convidado* (com 9 contos). O terceiro livro, *Os dragões e outros contos*, de 1965, traz vinte contos, sendo que apenas quatro são inéditos, uma vez que doze deles são republicações do primeiro livro e quatro outros vieram do segundo livro.

Nesse painel, verifica-se que dos 112 contos publicados, nada menos que 80 são republicações. Aliás, é preciso acrescentar mais um outro conto. Trata-se de “A diáspora”, narrativa que foi perdida por Murilo num táxi e que só se recuperou muito tempo depois. Assim, os números reais são: 113 contos publicados, dos quais 33 são inéditos.

As explicações para esses números tão surpreendentes não faltam, a começar pela que fala numa compulsão de perfeccionismo que sempre acompanhou o escritor. O perfeccionista nunca

está satisfeito, razão pela qual, no caso de um escritor, sempre estará trabalhando e retrabalhando seus textos em busca de um resultado inalcançável mas sempre idealizado. Essa busca de uma obra concebida segundo um modelo irretocável é que levou Murilo Rubião a considerar a literatura como uma maldição. De acordo com suas palavras, ele só tinha um efetivo prazer quando estava compondo o conto. Depois era aquele sofrimento de rever, cortar, corrigir, acrescentar, modificar. E em todas as vezes que Murilo republicou um conto, modificações foram feitas. Assim, no caso do conto “O ex-mágico da taberna minhota”, republicado quatro vezes, vão-se perceber modificações em todos os textos. A perfeição não existe, mas ela deve sempre ser buscada, é o que imanta o espírito dos perfeccionistas.

Mas podem-se buscar outras justificativas que falem desse criador que jamais se dá por satisfeito. Trata-se de algo que está no plano de mecanismos psicológicos sutis que interveem na produção do texto literário e que devem ser considerados de uma perspectiva mais vertical.

Em primeiro lugar, seria importante levar em consideração o fato de que muitos escritores escrevem atendendo a uma compulsão que funciona como forma de lidar com passagens angustiantes de suas vidas. Lembraria alguns exemplos de autores consagrados que viram na escrita um modo de enfrentar a perda de entes queridos, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade que escreveu vários textos falando da morte de sua filha Maria Julieta, de Machado de Assis, com seu poema “A Carolina”, sua melhor produção lírica, dedicado a sua mulher Carolina Novais, de Fagundes Varela, ao escrever “Cântico do Calvário”, em lembrança

do filho, prematuramente falecido, de Manuel Bandeira, com vários poemas com que enfrentou o pesadelo da morte que o acometeu ainda jovem, de Eric Clapton, astro pop britânico, com seu “Tears in heaven”, composto em homenagem ao filho morto aos quatro anos de idade. Tais exemplos revelam com propriedade o caráter singular da escrita enquanto mecanismo restaurador de um equilíbrio comprometido.

Essa condição representa bem aquela forma de restaurar o equilíbrio das relações conflitantes, tal como colocado por Schiller ao falar da estética enquanto componente da arte na promoção de uma harmonia emocional do sujeito. As reflexões de Schiller representam uma notável contribuição para os estudos da estética como atesta sua obra *Cartas sobre a educação estética da humanidade* (2ª. ed. de 1992), também chamada de *A educação estética do homem*, numa publicação de outra editora em 2002. No seu texto, Schiller revela uma significativa pesquisa sobre o assunto, sobretudo da magna obra de Kant, *Crítica do juízo*, oferecendo, em linhas gerais, reflexões que vão indicar a estética como um movimento que procura equilibrar elementos conflitantes como emoção e razão, natureza e tecnologia, elementos que são jogados nas relações humanas, cobrando do homem um elevado preço por sua alienação ao sedutor canto da ciência, renunciando a grande parte de sua condição humana, justamente aquela que o liga a um modo de vida que deveria ter mais consonância com a natureza.

Muito haveria a refletir sobre o tema mas vamos nos limitar a algumas poucas indicações que jogam luz sobre a questão da linguagem (ou da escrita) como componente precioso para o estabelecimento dos princípios estéticos enquanto modo de

operar o equilíbrio comprometido na condição humana. Assim, lembre-se que Schiller fala de dois impulsos fundamentais da natureza do homem: a tensão e a distensão. As forças sensíveis e as forças espirituais do homem precisam situar-se no nível do que se pode chamar de energia concordante. O desequilíbrio dessa harmonização de energia compromete o que seria o homem ideal, pois vai comprometer o equilíbrio das forças sensíveis e espirituais. Assim, se falta harmonia, o sujeito é invadido pela tensão; de outro lado, se lhe falta energia ele se deixa dominar por uma debilidade que o torna frouxo. É nesse plano que entra a estética, caracterizada como manifestação da beleza, que restaurará o equilíbrio, na medida em que produzirá no homem tenso a harmonia e no homem enfraquecido, lasso, a energia faltante. Essa dimensão da harmonia é a principal linha de força da estética segundo as colocações de Schiller.

Desse modo, pode-se perceber que a compulsão de Murilo para escrever, reescrever e mais reescrever seus textos está intimamente ligada à busca de um equilíbrio que, no perfeccionista, está sempre balançando. Exercitar a reescrita dos contos num estado de exaltação extrema é buscar alívio, na medida em que, intimamente, o escritor está em busca de harmonia, de equilíbrio. A escrita surge assim como um modo perfeito de fazer com que o tenso se distensione, restabelecendo sua serenidade. Essa é a força do texto produzido. Esse é o seu milagre.

A essas considerações pode-se acrescentar uma outra reflexão que também oferece um caminho para explicar a compulsão que leva Murilo a escrever e, sobretudo, reescrever seus contos. Começaria lembrando as colocações de Freud, esclarecendo

o que alimenta a criação literária. Em seu “Escritores criativos e devaneios”, Freud diz que os primeiros traços da atividade imaginativa devem ser buscados na infância. A justificativa que o pai da psicanálise oferece é a de que a criança vive um mundo em que só importa o brinquedo, ou seja, uma realidade inventada em que os elementos de seu mundo são dispostos de um modo que a agrada. Freud ainda esclarece que o mundo criado pela criança não significa desconhecer o mundo real. Ela separa bem as duas situações e deriva um grande prazer em fruir o mundo inventado. O que se vê, pois, é que a atividade infantil é da mesma natureza que a do escritor criativo. Tudo é uma questão de invenção, de criação do imaginário.

E é aqui que surge uma observação importante feita por Freud quando aproxima o escritor criativo da criança: “O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ela leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética” (1976, p.150).

Veja-se, nas palavras de Freud, a importância que ele confere à linguagem como elemento articulador entre o brincar e o criar. E isso é possível porque a linguagem é uma coisa extraordinária e, sobretudo, misteriosa. Para ilustrar a afirmação, apresento o que seria uma definição operacional de língua: 1) A língua é um conjunto constituído por um número finito de elementos: os fonemas e os morfemas. 2) Esse conjunto finito de fonemas e morfemas articula-se de acordo com um número também finito de possibilidades. 3) O resultado desse número finito de elementos combinando-se num jogo também finito

de possibilidades oferece, surpreendentemente, um desempenho infinito, fazendo com que novas palavras e expressões surjam na língua diariamente. Como isso é possível? Mistério, enigma.

Esse mistério contorna, obviamente, a linguagem enquanto instrumento usado pelo ser humano para se comunicar, para brincar e para criar. E é por isso que a linguagem encanta e seduz. Não é por outro motivo que Wittgenstein, filósofo que tinha a genialidade de entender os segredos da linguagem, cunhou uma frase famosa: “A filosofia é uma batalha contra o enfeitiçamento de nossa inteligência através da linguagem”.

Uma posição inteiramente alinhada com as colocações de Freud é a do norte-americano Norman Brown, um filósofo social que foi um profundo estudioso da obra de Freud. Em seu *Vida contra a morte*, Brown faz algumas reflexões que tocam de perto o que Freud colocou sobre a importância da linguagem como, por exemplo, reconhecer que a linguagem origina-se na vida das crianças a partir da brincadeiras e do amor que estão concentradas na mãe. Daí que Brown diga que “na evolução ontogenética de cada ser humano está a linguagem do amor e do princípio do prazer antes que se transforme na linguagem do trabalho e do princípio da realidade”, concluindo, então, que “a linguagem é uma superestrutura operacional sobre uma base erótica”, justamente porque a aquisição da capacidade da fala pela criança vai corresponder ao momento em que a sexualidade infantil desabrocha. Exatamente por desenvolver tal característica é que a linguagem caracteriza-se como uma atividade de prazer e de diversão, na medida em que o aprender a falar é para a criança um brinquedo que enriquece o seu mundo de brinquedo.

Nas suas considerações, Norman Brown insiste em dizer que a linguagem traz consigo o pensamento como realizador de desejo, esclarecendo que tal pensamento é um legado da infância existente em todos nós, relacionado com o puro ego-prazer.

Diante das considerações feitas, pode-se propor algo como justificativa para a peculiar disposição de Murilo Rubião em escrever e reescrever, obstinadamente, os seus contos. No fundo, diferentemente do que afirmou em entrevistas, pode-se perceber que Murilo se autocomprazia em se entregar àquele trabalho de produção e reprodução, de criação e de recriação porque ali ele operava aquela energia concordante das forças sensíveis e espirituais de que nos fala Schiller, compondo um equilíbrio e uma harmonia responsáveis por uma formação conciliatória do sujeito. Essa disposição, na perspectiva de Schiller, torna a produção do texto um exercício que restaura forças e supera momentos angustiantes porque tudo está submetido ao poder misterioso e encantatório das palavras, gerando a beleza estética.

De outro lado, se lermos na pauta de Norman Brown, vamos encontrar um Murilo absorto num trabalho aparentemente exaustivo mas que era, na verdade, uma atividade prazerosa, diversória. Segundo Brown, a linguagem traz no seu bojo uma modalidade de expressão erótica, originada na infância, que depois acaba dominada pelo princípio da realidade. Isso significa que a linguagem pode, perfeitamente, manifestar aqueles ecos do erotismo, sobretudo, quando caminha na direção da criação artística, momento em que tal criação pode ser vista como sexualidade sublimada, como postulado por Freud ao caracterizar a pulsão sexual deslocada para um alvo não sexual.

Diante de tudo isso, parece-me justo concluir que Murilo Rubião entregava-se a um trabalho árduo mas do qual, no fundo, derivava grande prazer. O suposto sofrimento era a busca da harmonia, do equilíbrio, do comprazimento de estar criando não a história, mas recriando a história através do trabalho na linguagem.

Era assim que Murilo encontrava-se consigo mesmo e tinha enorme prazer em fazê-lo. Sorte a nossa de podermos contar com esse exercício tão refinado, na medida em que coparticipamos desse trabalho de criação/recriação ofertando, como um privilégio, a nossa cota de leitores.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse.
- BROWN, Norman (1972). *Vida contra morte*. Nathanael C. Caixeiro (Trad.). Petrópolis: Editora Vozes Ltda.,
- FREUD, Sigmund (1976). El creador literario y el fantaseo. In: *El delirio y los sueños em la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras*, v. 9. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A.
- GOULART, Audemaro Taranto (1995). *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Lê.
- RUBIÃO, Murilo (1998). *Contos reunidos*. São Paulo: Ática.
- SCHILLER, Friedrich (1992). *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Roberto Schwarz (Trad.). São Paulo: Editora Pedagógica Universitária Ltda.

03

**A AUTORIDADE DA LEI E O ESPANTO (OU A FALTA DE)
EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO**

Alcmeno Bastos (UFRJ)

*Recebido em 18 jul 2020.
Aprovado em 22 set 2020.*

Alcmeno Bastos é Professor Associado 3 da UFRJ. Pós-doutor pela UFRJ (2006), doutor pela UFRJ (1990). Membro do GT Teoria da Narrativa da ANPOLL. Membro Titular do PEN Clube do Brasil. Detentor da Medalha Minerva do Mérito Acadêmico da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Membro da Academia Carioca de Letras, ocupante a cadeira 37. Coordenador do Centro de Estudos Machadianos da Academia Carioca de Letras. Autor de artigos e capítulos de livro sobre a obra de Murilo Rubião, bem como orientador de pesquisas de mestrado e doutorado sobre o autor e sua obra.

Resumo: Estudiosos dos contos de Murilo Rubião destacam o fato de que as personagens não se espantam com a natureza absurda dos acontecimentos nos quais estão envolvidas. Este artigo propõe que se considere mais importante o fato de as personagens, independentemente de se espantarem ou não, serem submetidas à vigência de uma “lei” implacável, que provém de uma autoridade desconhecida, para quem não importa se as pessoas são “culpadas” ou “inocentes”.

Palavras-chave: Murilo Rubião; Espanto; “Lei”.

Abstract: Scholars of Murilo Rubião’s short stories highlight the fact that the characters are not surprised

by the absurd nature of the events in which they are involved. This article proposes that it is considered more important that the characters, regardless of whether they are surprised or not, are subjected to the enforcement of an implacable “law”, which comes from an unknown authority, for whom it does not matter if people are “guilty” or “innocent”.

Keywords: Murilo Rubião; Amazement; “Law”.

Alguns respeitadores estudiosos da obra de Murilo Rubião apontam como traço marcante de seus procedimentos narrativos o fato de que suas personagens, tal como em Kafka, vivem situações absurdas sem manifestarem espanto. É o que diz, por exemplo, Davi Arrigucci Júnior no prefácio a uma das edições de *O pirotécnico Zacarias*: “o que primeiro pode espantar o leitor de Murilo [Rubião], é que suas personagens principais, a exemplo do ex-mágico, não se espantam nunca, apesar do caráter insólito dos acontecimentos que vivem ou presenciam” (1975, p.10). Entretanto, cabe perguntar se isso se aplica a todas as “personagens principais”, e o que isso representa na produção do sentido do texto.

O paralelo com Kafka é inevitável, e o próprio Murilo Rubião¹, embora garanta que só veio “a saber da existência do autor checo em 1943, através de uma carta de Mário de Andrade, [quando] já havia escrito a maior parte dos contos do *Ex-Mágico*” (1981, p.4), não descarta o parentesco. Acertadamente, busca afirmar uma afinidade com o autor da *Metamorfose* fora do quadro da influência, quando diz supor que Kafka, como ele, Rubião, tenha sido influenciado pelo Velho Testamento e pela mitologia grega. Daí perguntar, num tom que já insinua a resposta: “O que é [sic]

1 RUBIÃO, Murilo (1981). Entrevista a J. A. de Granville Ponce. In: _____; *O pirotécnico Zacarias*. 8. ed. São Paulo: Ática, p.3-5.

a *Metamorfose* e *Teleco* senão a reinvenção do mito de Proteu” (1981, p.4). Não que o infeliz Gregor Samsa ou o performático Teleco tivessem o dom da profecia, mas pela circunstância de que o mal humorado Proteu, quando incomodado com algum pedido, “transformava-se em animais” (1981, p.5), e assim livrava-se da tarefa. No entanto, a recorrência a essas fontes prestigiosas, acervo de referências que, a rigor, servem para incontáveis visões de mundo, parece pouco cabível se queremos discutir a questão do espanto ante o insólito nos contos de Murilo Rubião.

No caso específico do “ex-mágico” [da taberna Minhotá], ele, de fato, não manifesta qualquer estranheza ante tudo que lhe acontece, seja a extraordinária capacidade de transformar coisas, seja a perda dessa faculdade, por motivos nunca explicados. Contudo, não lhe é indiferente o dom de transformar as coisas, pois essa faculdade não resulta de uma vontade, de modo que pudesse fazer uso dela para a satisfação de seus desejos e necessidades. Tudo acontece à sua revelia, e as tentativas de cessar a proliferação de mágicas fracassam, mesmo a busca radical da morte. Esse homem, de quem não sabemos sequer o nome, que garante não ter um passado, se apresenta ao leitor de modo sarcástico: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.”. Repete estar tomado por tédio invencível, o que não se confunde com indiferença. E no final lamenta não ter “criado todo um mundo mágico”, o que, afinal de contas, seria de qualquer maneira impossível, pois o dom da magia não lhe era inato, nem mesmo era resultado de um aprendizado, mas insuportável maldição. Note-se que a magia nele não é ilusionismo, truque de que possa abrir mão, como acontece com os mágicos profissionais.

Os estudiosos do fantástico², uma das modalidades de realismo irrealista observáveis na ficção ocidental, concordam num ponto: sua irrupção se dá num quadro de situações verossímil, muito parecido, portanto, com o “mundo real” no qual vive o leitor. O efeito de estranheza deve muito a essa contradição inicial, pois não há antecedentes que expliquem o insólito, e o enigma persiste até o desfecho da situação, que não é conclusivo quanto à naturalidade ou à sobrenaturalidade do evento. Se o enigma for desfeito, se o evento ganhar causalidade, em qualquer das duas esferas acima mencionadas, desfaz-se também o fantástico. Num extremo, o da sobrenaturalidade, vigora o maravilhoso, no outro, a racionalidade, talvez científica, mas sempre confortadora porque é componente reconhecível da experiência existencial do ser humano.

Contudo, o fantástico não deve repousar conceitualmente apenas na dicotomia natural vs sobrenatural, pois a metamorfose sofrida por Gregor Samsa (KAFKA, 1997), por exemplo, ultrapassa claramente o primeiro nível, caindo fatalmente no segundo. E, ainda assim, serve exemplarmente ao fantástico. Penso que é mais rentável jogar luz sobre a questão da causalidade, porque, diferentemente do maravilhoso tradicional, onde potências sobre-humanas são os agentes responsáveis pelas transformações ocorridas, na metamorfose kafkiana não há agentes reconhecíveis, humanos ou sobre-humanos, contra quem pudesse lutar, o

² Dispensamo-nos aqui de proceder a uma revisão dos estudos sobre o fantástico e outras modalidades do que denominamos realismos irrealistas. Ainda que submetida a diversas refutações, no todo ou em parte, a conhecida tese, defendida por Tzvetan Todorov (*Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castelo (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975), segundo a qual o fantástico pode ser definido como a hesitação experimentada pela personagem (e, por extensão, pelo leitor) entre a naturalidade ou a sobrenaturalidade dos eventos, serve aos propósitos deste trabalho.

pobre Gregor Samsa. Cabe perguntar se seu infeliz destino seria resultado de alguma experimentação científica mal sucedida, como no caso da desafortunada criatura do doutor Victor Frankenstein (*Frankenstein ou o moderno Prometeu*, de 1992), repudiada pelo seu criador, fonte de medo e horror para os que não viam além de sua aparência disforme. Haveria, portanto, uma causa para sua existência assombrosa? Ou ainda: trata-se de punição por algum malfeito, reprovável atentado a leis divinas, talvez por ele ignoradas, sem que isso sirva, ao menos, de atenuante, e assim se justifique que pague com a perda – se bem que não integral – de sua condição humana? Nenhuma resposta cabal para as perguntas, a transformação de estado, contra toda lógica vigente na realidade empírica do “mundo real”, no entanto, aconteceu, de modo irrefutável, no âmbito da diegese.

Ante a essas evidências, perde força a circunstância de as personagens se espantarem ou não com a emergência do insólito, mesmo que flagrantemente sobrenatural. Se os dois irmãos de “A casa tomada”, conto de Cortázar (1971), se espantaram ou não com os ruídos indefiníveis que ouviam cada vez mais perto do cômodo em que se encontram, nada muda na natureza insólita do acontecimento. Contudo, eles reagem à “invasão”, e a decisão que tomam, ao invés de se enquadrar na moldura do lógico, do esperável, como, por exemplo, enfrentarem o desconhecido, mesmo que pela via mística, com orações fervorosas, é ainda mais estranhável: simplesmente abandonam a casa, tomando ainda a precaução de fechar a porta de entrada e jogar a chave no bueiro: “Não fosse algum pobre-diabo resolver roubar e entrar na casa, a esta hora e com a *casa tomada*.” (1971, p.18 – grifo nosso). E depois?

Talvez se pergunte o leitor a quem deve servir o desfecho nítido de qualquer estória, mas também aqui não há resposta, como no caso de Gregor Samsa. Nada de sobrenatural é narrado no conto de Cortázar, mas a inexplicabilidade é homologa à da *Metamorfose*.

Vamos nos deter em alguns contos de Murilo Rubião (1998) para argumentar em favor da proposta ao dar maior atenção ao problema da causalidade que a questão da falta de espanto das personagens ante o insólito das situações em que se evoluem. É nosso propósito também reconhecer que, independentemente, de as personagens manifestarem espanto ante o absurdo das situações vividas, são elas desprovidas de independência volitiva frente aos desígnios de uma instância superior, vergando-se ao império de uma “lei” impossível de ser revogada. São eles: “Teleco, o Coelhoinho”, “A Cidade”, “O Edifício” e “Os Comensais”.³

Na abertura do conto “Teleco, o Coelhoinho” o narrador está de frente para o mar e ouve, às suas costas, uma voz “sumida” que lhe pede um cigarro. Nada estranhável até aí, pois a voz “sumida” poderia ser de um adulto ou de uma criança. Somente quando se vira para ver quem o importunava é que percebe se tratar de um “coelho cinzento”, o que o deixa “desarmado”. O jeito “polido” do pedinte o comove, a ponto de manter animada conversação com o animalzinho falante, como se já fossem “velhos amigos”. Depois de saber que o coelho não tinha casa, que a rua “era o seu pouso habitual”, e de vencer pequena resistência do animalzinho, que lhe exigia deixar claro as suas intenções, pois poderia ser

3 RUBIÃO, Murilo (1998). *Murilo Rubião: contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998. Todas as citações dos contos de Murilo Rubião serão feitas com base nesta edição. Dispensamo-nos de indicar as páginas por serem de fácil localização nesta edição de que nos valem.

alguém que “gosta de carne de coelho”, leva-o para a sua casa. O convício não é de todo amistoso, pois o coelhinho era apenas uma das muitas versões do ente, capaz de se metamorfosear, a rigor, em qualquer ser vivente, ou até inexistente, como no caso da ave que tinha todas as cores e era de “uma espécie inteiramente desconhecida”, até porque, nas palavras do próprio Teleco, “seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos”. Por fim, divididos pelo amor da mesma mulher, rompem a débil amizade. Tempos depois, volta Teleco, na forma de um cachorro, triste, não sabendo explicar direito o que acontecera com Tereza, o pivô da briga, ao invés da jovialidade de antes, até abusiva, Teleco agora é um bicho triste, que vai progressivamente se metamorfoseando em animais pequenos e insignificantes até sua derradeira mudança de estado.

Não se pode, a rigor, dizer que o narrador não manifesta qualquer espanto, pois não fica claro, na cena inicial, se se “desarma” porque a “voz sumida” não corresponde a um adulto importuno, a quem o narrador poderia escorraçar “com um pontapé”, ou porque essa voz é de um ser que, diz o senso consagrado, não fala. Em condições normais, o narrador certamente se espantaria, e muito, com o fato, e se não houvesse uma explicação razoável para o fenômeno, estaríamos, sem dúvida, frente a uma irrupção do sobrenatural no espaço de uma rotineira cena de um homem que, simplesmente, contempla o mar, “absorvido com ridículas lembranças”. Aqui, a situação é de absoluta anormalidade, o que não impede, repitamos, que os envolvidos, o homem e o coelhinho, se comportem como se estivessem envolvidos em uma situação banal, corriqueira.

O desdobramento do insólito encontro não apazigua a exigência de coerência, pois a forma de gentil animalzinho é apenas uma das inúmeras feições com que se apresenta. A última de suas metamorfoses o leva da condição de um “carneirinho” à espantosa condição de “uma criança encardida, sem dentes”, que o narrador tem nos braços, morta. Da simpática identidade de um jovial coelho, passando pelas inúmeras manifestações de troca de identidade, ora jocosas, ora agressivas, até a identidade lamentável de uma criança morta, essa bizarra personagem vive um percurso que inverte o ciclo da vida: quando ele, finalmente, alcança a condição humana, que talvez fosse seu objetivo existencial, ao invés do nascimento, chega à morte.

“A cidade” é um conto narrado em terceira pessoa. Cariba, o protagonista, está a caminho de uma “cidade maior, mas o trem permanece indefinidamente na antepenúltima estação”. O tempo para e ninguém lhe dá explicação para o fato, e mesmo o funcionário da estrada de ferro a quem se dirige se limita a apontar um morro próximo, “onde se dispunham, sem simetria, dezenas de casinhas brancas”. Cariba é o único passageiro da composição, o que o leva a supor que pudesse ser essa a causa da desatenção do funcionário, o que já seria esse um motivo débil, mas nem isso merece algum esclarecimento. Cariba, então, desce do trem e se dispõe a caminhar pelo povoado.

Sem dúvida, se trata de uma situação insólita. Se não houve descarrilamento de algum outro trem que interditasse a linha, como Cariba supõe inicialmente, se não vale o motivo de ser o único passageiro, por que, então, não lhe dão uma explicação aceitável para a parada na “antepenúltima estação” e para o atraso? Essa

espécie de fatalismo será justificada (?) quando Cariba for preso, pois a autoridade policial dará como motivo o fato de que estava prevista, para aquele dia, a chegada de um homem perigoso que poderia ser “reconhecido pela sua exagerada curiosidade”. Essa “culpa” absurda rende a Cariba a prisão por tempo indeterminado, pois a única possibilidade de ser solto seria a aparição no povoado “de alguém que reunisse contra si indícios de maior culpabilidade”, isso se essa pessoa existisse realmente. No desfecho do conto, Cariba, à noite, movido por “uma débil esperança”, pergunta ao guarda da prisão se, naquele dia que se encerrava, alguém fizera alguma pergunta. A resposta do guarda é lapidar: “— Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade”.

Se, por um lado, Cariba não se revolta com o atraso, com a desatenção do funcionário da estrada de ferro, desce do trem por vontade própria, mesmo não sendo aquele o seu destino, e também com a violência dos que o prendem, não se pode dizer que aceite tudo como se estivesse vivendo uma situação de completa normalidade. O pedido de explicações ao funcionário da estrada de ferro já indica algum grau de estranheza, de espanto, e as muitas perguntas que faz, e que o incriminam, tornando-o suspeito de ser o visitante perigoso, marcado por “exagerada curiosidade”, todas essas reações apontam para uma inicial inconformidade com o absurdo. O que deve impressionar no comportamento de Cariba não é que não se espante com nada do que lhe acontece, porque, na verdade, um espanto moderado acontece, mas que ele seja punido por uma “culpa” tão inconsistente e acabe por se conformar, como se sobre ele pesasse uma incontornável condenação.

Diferentemente de “Teleco, o coelhinho”, os acontecimentos estão contidos na esfera da naturalidade, mas nem por isso é menor o impacto do absurdo. E tanto quanto as metamorfoses de Teleco a saga de Cariba dispensa o espanto clamoroso, pânico até, mas não cancela a consciência da anormalidade. O final em aberto da “A cidade” indica que Cariba – e todos nós? – não é dono de sua sorte, e só lhe resta uma “débil esperança” de que outro “culpado” surja para que ele, enfim, ganhe a liberdade.

Em “O edifício” temos o relato de um absurdo inquestionável. João Gaspar, jovem engenheiro iniciante na profissão, recebe a incumbência de dar prosseguimento à construção de um edifício que, “segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares”. Pesava ainda contra a tarefa, a advertência de que ele, João Gaspar, não devia ter a pretensão de ver o edifício terminado, pois com certeza morreria antes, o que estava inteiramente de acordo com o manifesto de incorporação, pois a proposta, era, sem dúvida, erguer um edifício interminável. Sendo assim, gerações e gerações de engenheiros, operários e membros do Conselho Superior da Fundação passariam e o único dado de permanência seria a própria obra, nem mesmo o edifício. João Gaspar não manifesta espanto com ao absurdo da tarefa, inebriado pelo orgulho profissional, e se lança à obra, mesmo ciente da “lenda” de que, alcançado o octingentésimo andar (!), “grassaria confusão no meio dos obreiros”, obstáculo que lhe cabia vencer. A profecia se cumpre, o próprio João Gaspar é vítima da violência, mas acaba convencido pelos subordinados a retomar os trabalhos. Decide apesentar um relatório circunstanciado aos membros do Conselho, mas não

encontra na sede do Conselho um que fosse, pois todos haviam morrido. E então lhe bate a dúvida sobre o empreendimento, sobre o absurdo da construção de um edifício interminável, sobre a impossibilidade, por imperativo lógico da condição de o próprio edifício ser uma construção de “ilimitado número de andares”, ele ou qualquer outro engenheiro dar por concluída a obra. Parece, portanto, ter, enfim, experimentado espanto.

Seus esforços, daí em diante, serão no sentido de convencer os operários da necessidade de abandonar a obra. Mas de nada vale esse empenho, mesmo quando apresenta argumentos técnicos, como a necessidade de que “as fundações fossem reforçadas à medida que se aumentasse o número de andares”. Sempre lhe devolvem, respeitosamente, a certeza de que não podem fazer o que lhes pede João Gaspar porque as ordens vieram de instância superior e não tinham sido revogadas. De passagem, observemos que esses óbices não lhe ocorreram antes do cumprimento da profecia/lenda sobre a confusão entre os operários quando da chegada ao octingentésimo andar. Nem mesmo seus recursos de retórica funcionam a seu favor, e se tornam, por si mesmos, fator de fascínio: “Não raro, entusiasmados com a beleza das imagens do orador, pediam-lhe que as repetisse”. E assim, “risonhos, os obreiros retornavam ao serviço, enquanto o edifício continuava a ganhar altura”.

Também aqui a causalidade é elidida. As determinações incontornáveis provêm de uma instância inominada, a que todos devem se submeter. O Conselho Superior da Fundação, que seria a instância corporativa responsável pela obra, no plano “secular”, não é comprometida com seus membros, a ver-se que os homens

que a compõem, quando da entrevista e admissão de João Gaspar, são já “o terceiro conselho da entidade”, e, tal como os anteriores, não alimentam “a vaidade de serem os últimos”. João Gaspar é advertido da transitoriedade e incompletude de seu trabalho: “— Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso.”. Em face dessa advertência quanto à inevitabilidade do castigo para os “pretensiosos”, poderíamos supor um paralelo com o episódio bíblico da Torre de Babel, mas ele não se sustenta no que diz respeito à função da linguagem, pois a obra continua independentemente da vontade dos envolvidos. Se num caso a linguagem se torna o fator de desunião, o modo como Deus pune a soberba dos homens, agora impedidos de se entenderem numa mesma língua, neste outro caso, o do edifício de infindáveis andares, o verbo se torna inócuo para impedir o prosseguimento da construção da “torre”. O desentendimento linguístico se dá por outra via: os operários entendem o que lhe diz João Gaspar, mas se deixam encantar pela forma, até quando se trata de insultos, pois estes “vinham vazados em tão bom estilo, que ninguém se irritava”. Não é o próprio edifício o dado de permanência, como já dito, mas a obra, pois a destinação do prédio é irrelevante, tanto que os conselheiros, quando da entrevista de admissão de João Gaspar, “nada falaram da finalidade do prédio”, e nem ele se preocupava com isso, “orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia”. E tanto quanto não se sabe qual a fonte dos recursos para a continuação dos trabalhos, interminavelmente. Para todos os efeitos, vigora autoridade fria da “lei”, provenha ela de onde provier.

“Os comensais” tem um inequívoco tom onírico, de pesadelo. Jadon, o protagonista, frequenta um estranho restaurante e tem por companhia “comensais” ainda mais estranhos, que não emitem um palavra que seja entre eles, que não tocam nos pratos que sucessivamente garçons pressurosos renovam, sem que lhes peçam, e que estão sempre à mesa, chegue Jadon muito cedo para o almoço ou o jantar, fique ele até mais tarde. Incomoda-o “o permanente alheamento” que guardam em relação à sua pessoa, “quietos, os braços caídos, os olhos baixos”, como se ele não existisse. De nada adiantam suas tentativas de entrar em contato com os “comensais”, mesmo quando apela para o insulto verbal ou para a violência física: permanecem imperturbáveis, firmes em seus assentos, como se fossem bonecos, não pessoas de carne e osso. Também são baldados os esforços de Jadon para entender o excêntrico comportamento desses “comensais”, todas as especulações que faz, dão em nada. Não dá para entender, por exemplo, como se acomodam novos frequentadores nas mesmas mesas, se todos os lugares estavam anteriormente ocupados, e se novas mesas não cabiam no salão: “não conseguia explicar como faziam os recém chegados para acomodar-se entre os demais”. Também é incompreensível que ninguém jamais lhe apresente a conta, consuma ele o quanto consumir com comidas e bebidas.

Até que acontece algo inteiramente inesperado: aparece-lhe à frente uma jovem bonita, com o frescor dos seus dezesseis anos, que ele reconhece de imediato tratar-se de uma antiga namorada, Hebe, de quem se separara trinta anos atrás, prometendo breve regresso, promessa nunca cumprida. Tenta, então, por todos os meios, penitenciar-se da falta, mas Hebe, tanto quanto os outros

“comensais”, não lhe dá mínima atenção: “o desinteresse da moça não se alterava”. Decepcionado com o distanciamento da moça, exagera na bebida e cai num “sono entorpecedor”, do qual desperta horas depois, já de madrugada. Faz ainda uma tentativa de levar consigo Hebe, mas toda ela parece sem vida, apenas uma “coisa gelatinosa”. Por fim, horrorizado com tudo, tenta fugir, mas não acha a saída, sempre impedido por paredes que se opõem à sua passagem e por corredores que não levam a lugar algum. Extenuado, perde os sentidos, e quando os recobra, quando acorda das infrutíferas tentativas de evasão, o quadro é outro: “Estava só na sala imensa”.

Se o clima é onírico, pelo silêncio permanente dos “comensais”, por sua inalterável imobilidade, pela prestimosa indiferença dos garçons, e pelo próprio comportamento de Jadon, que estranha, sim, o modo como as coisas acontecem, mas persiste na infrutífera tentativa de se aproximar dos outros, contra todas as evidências de que é inútil o empenho, em momento algum o narrador em terceira pessoa insinua que os fatos não sejam reais. A crer-se na sua autoridade elocutória, trata-se de cristalina verdade: existe o restaurante, existem os “comensais”, existem os garçons, existe, por fim, Jadon. A única figura inaceitável por si mesma é a jovem que Jadon reconhece como sendo Hebe, pois, trinta anos decorridos desde o último encontro, não poderia ela ter a mesma aparência juvenil. Também o fato de o seu corpo não ter consistência, como se fosse feito de uma substância pastosa, além de não se ouvir qualquer som provindo de sua boca, sugere tratar-se de alucinação, mas ela não discrepa dos demais “comensais”, igualmente desprovidos de vitalidade. E a mudança final de situação,

quando Jadon se encontra sozinho no salão, diferentemente dos momentos anteriores, depois de haver adormecido, poderia sugerir o despertar de um sonho, mas se assim concluirmos não será com o aval do narrador, instância afirmativa que, dispendo embora da onisciência, não toca, de leve que seja, nos motivos pelos quais os “comensais” são o que são e se comportam como se comportam. Menos ainda conseguimos entender por que Jadon aceita a monótona repetição do quadro de completa imobilidade dos “comensais” e só pensa em mudar quando é confrontado ao passado culposo, na presença fantasmagórica de uma Hebe que não pode existir naquela conformação incompatível com o passar do tempo.

Todos parecem joguetes de uma vontade superior, cumpridores de um destino incompreensível, submetidos ao império de uma “lei” implacável. Jadon não vivencia essa inacreditável experiência sem espanto, sem reação. Num processo a que Fábio Lucas denominou “o ingresso do estranho dentro do estranho” (1983), para acentuar que o normal seria Jadon deixar de frequentar o inusitado ambiente, não tentar entender o comportamento dos silenciosos “comensais” – que, diga-se de passagem, nada comiam –, passa da perplexidade contida à indignação manifesta, e, como já dito, recorre ao insulto verbal e à violência física, mas acaba vencido, incapaz tanto de desvendar o enigma dos “comensais” quanto de purgar o “pecado” da juventude.

Cariba realiza, inadvertidamente, a profecia de que um homem que fazia perguntas chegaria ao povoado, e basta isso para ser “culpado”, de modo que só a chegada de outro suspeito, que reunisse mais indícios de culpa contra si, o inocentaria, para que

a profecia não fosse desmentida. As metamorfoses de Teleco, representavam um anseio de se tornar humano, dão-lhe a irônica oportunidade de alcançar esse fim, mas por uma paradoxal conjugação de início e fim: é uma criança, mas não se inicia na vida, pois já está morta. Também uma profecia determina que o jovem engenheiro (assim como qualquer outro) se encarregue de dar início e continuidade à construção de um edifício interminável, não por dificuldades de qualquer ordem, mas porque sua finalidade era não ter finalidade. E Jadon não consegue decifrar o enigma dos comensais imperturbáveis em sua rigidez, tanto quanto não consegue o perdão pelo erro cometido no passado.

O mundo habitado pelas personagens de Murilo Rubião é regido por leis que se superpõem à vontade de cada uma delas. Na verdade, por variadas que sejam as manifestações objetivas desse dispositivo, parece tratar-se de uma única lei, que as condena inexoravelmente. Uma lei não escrita, que promana de fonte nunca identificada, cuja vigência escapa dos condicionamentos de tempo e espaço. Nesse cenário, não há inocentes, nem mesmo importa que sejam ou não culpados.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi (1975). “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 2.ed. São Paulo: Ática, p.6-11.
- CORTÁZAR, Julio (1971). “Casa tomada”. In: _____. *Bestiário*. 3.ed. Remy Gorga Filho (Trad.). Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, p.11-18.
- KAFKA, Franz (1997). *A metamorfose*. Modesto Carone (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- LUCAS, Fábio (1983). “A arte do conto de Murilo Rubião”. *Murilo Rubião*, 21 de Ago. In <http://www.murilorubiao.com.br/> Acesso em 19.Jul.2020.

RUBIÃO, Murilo (1981). "Entrevista a J. A. de Granville Ponce". In: _____. *O pirotécnico Zacarias*. 8.ed. São Paulo: Ática, p.3-5

_____ (1998). *Murilo Rubião: contos reunidos*. São Paulo: Ática.

SHELLEY, Mary (s/d.). *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. Miécio Araújo Jorge Honkis (Trad.). São Paulo: Círculo do Livro.

TODOROV, Tzvetan (1975). *Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castelo (Trad.). São Paulo: Perspectiva.

04

**FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS-TÍTULO NA
CONTÍSTICA DE MURILO RUBIÃO¹**

Flavio García (UERJ)

Juliana Cavalcante do Amaral (UERJ)

*Recebido em 12 set 2020.**Aprovado em 01 nov 2020.*

Flavio García é professor associado da UERJ; bolsista PROCIÊNCIA (UERJ-FAPERJ); orienta iniciação científica, mestrado e doutorado e supervisiona pós-doutorado. É pós-Doutor pela UFRJ (2008), pela UFRGS (2012) e pela Universidade de Coimbra (2016), e pós-Doutorando pela Universidade de Lisboa (2020-2022), com projetos de pesquisa sobre o insólito ficcional e/ou sobre a ficção de Mia Couto. Líder do grupo de pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica” junto ao Diretório de Grupos do CNPq; coordena o SePEL. UERJ (www.sepel.uerj.br); é um dos editores do e-DDIF (www.insolitoficcional.uerj.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>. E-mail: flavgarc@gmail.com ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>

Juliana Cavalcante do Amaral é Graduanda pela UERJ. Bolsista PIBIC/CNPq com projeto sobre Murilo Rubião.

Resumo: O presente trabalho, baseado essencialmente nos estudos narrativos, tem por objetivo inicial destacar, do conjunto de contos de Murilo Rubião,

1 Este ensaio é produto parcial do projeto de pesquisa de iniciação científica de mesmo título, desenvolvido com bolsa PIBIC-CNPq, sob a orientação de Flavio García, bolsista PROCIÊNCIA UERJ/FAPERJ, com o projeto de pesquisa Macroestrutura semionarrativa dos mundos possíveis do insólito ficcional.

aqueles em cujo título se verifique a presença de personagens-título, para, a seguir, observar, nesses contos, possíveis procedimentos discursivo-textuais utilizados pelo autor na figuração dessas personagens.

Palavras-chave: Estudos narrativos; Figuração de personagens; Personagens-título; Contística; Murilo Rubião.

Abstract: Based essentially on narrative studies, the present paper has the initial objective to highlight, from the set of Murilo Rubião's short stories, the stories in whose title the presence of title-characters is verified, in order to subsequently observe potential textual-discursive procedures used by the author in the figuration of these characters.

Keywords: Narrative studies; Figuration of characters; Title-characters; Short stories; Murilo Rubião.

Tendo em vista a amplitude e a complexidade dos processos de figuração de personagens², observa-se que Murilo Rubião se utilizou de variados procedimentos discursivo-textuais para compor as figuras³ que são anunciadas no título de muitos de seus contos. Dos trinta e três textos que compõem a obra publicada do autor, observamos que, em vinte e seis deles, haveria personagem-

2 Conforme Carlos Reis, “[a] *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionalis que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens” (REIS, 2018, p.165). Em sua perspectiva, “a figuração é dinâmica, gradual, complexa, significando isto três coisas: primeira, que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; segunda, que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; terceira, que, por [...] sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma *descrição* de personagem, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. Assim, a figuração deve ser encarada como um macrodispositivo mais amplo, englobante e conseqüente do que a caracterização.” (REIS, 2018, p.166)

3 Segundo Reis “O termo *figura* designa, em geral, toda a entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados. A manifestação mais evidente da entidade designada como figura é a *personagem* [...]” (REIS, 2018, p.162).

título, ou seja, aquela que já aparece, de certa maneira, a partir de algum processo composicional, anunciada no título da narrativa. Em grande parte dessas narrativas, Rubião evidenciou mais de um elemento figurativo na anunciação da personagem-título. Assim, considerando o argumento de Carlos Reis de que “chama-se *personagem*, essa categoria sem a qual não há relato que se sustente” (2014, p.49-50, grifo do original), é importante destacar a relevância desse elemento da narrativa para a compreensão dos mundos possíveis armados pelo autor⁴.

Em “O pirotécnico Zacarias”⁵, foram empregados três diferentes processos composicionais de personagem, dos quais, dois deles são os mais comuns no conjunto da obra de Rubião: a nomeação da personagem e o destaque de algum aspecto predicativo que a caracterize ou modifique. Em primeiro lugar, observamos a referência ao nome e/ou ao sobrenome da personagem em questão. Tal processo mostra-se significativo, uma vez que dá identidade às figuras. Além disso, no caso de

4 O “[...] *mundo possível* é um construto abstrato, funcionando como modelo alternativo ao mundo real” (REIS, 2018, p.274) que, neste caso, corresponde ao “*mundo ficcional*[...] uma entidade ‘povoada’ por elementos com feição concreta (personagens, objetos, lugares, etc.) [...]” (REIS, 2018, p.274). Assim, como Reis observa, “[n]o universo de referências dos *mundos ficcionais*, inscrevem-se as personagens, os seus atributos e as suas esferas de ação” (REIS, 2018, p.275).

5 Os contos selecionados para este ensaio serão apresentados na ordem em que aparecem publicados na edição da Companhia das Letras, cuja entrada se verifica nas Referências deste trabalho. São eles: (1) “O pirotécnico Zacarias”, (2) “O ex-mágico da Taberna Minhota”, (3) “Bárbara”, (4) “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, (5) “A flor de vidro”, (6) “Os dragões”, (7) “Teleco, o coelhinho”, (8) “A Casa do Girassol Vermelho”, (9) “Alfredo”, (10) “Marina, a Intangível”, (11) “Os três nomes de Godofredo”, (12) “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, (13) “Bruma (a estrela vermelha)”, (14) “D. José não era”, (15) “A Lua”, (16) “O homem do boné cinzento”, (17) “Mariazinha”, (18) “Elisa”, (19) “A noiva da Casa Azul”, (20) “O bom amigo Batista”, (21) “Epidólia”, (22) “Petúnia”, (23) “Aglaiia”, (24) “O convidado”, (25) “Botão-de-Rosa” e (26) “Os comensais”.

Zacarias, pode-se conjecturar que a nomeação da personagem lhe confere condição humana, o que é um aspecto importante se considerarmos o fato de que o pirotécnico relata que muitas pessoas acreditam que “o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano” (RUBIÃO, 2010, p.10).

No título desse conto, ainda se verifica um termo adjetivo, com valor de predicação, “pirotécnico”, em alusão ao mister que a personagem exercia antes de morrer. Ademais, é importante ressaltar que Rubião deixa claro tratar-se de figura do gênero masculino⁶, o que também configura um processo composicional. Ele nos apresenta um homem que foi atropelado e morreu em decorrência do acidente, mas que continua vivendo, inclusive, “com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p.10). Zacarias, no entanto, sente-se frustrado, uma vez que não consegue convencer seus conhecidos de que é a mesma pessoa de antes, “com a diferença de que aquele era vivo e este, um defunto” (RUBIÃO, 2010, p.14). É interessante observar que a personagem, que desempenha a função de narrador⁷, evidencia a impossibilidade

6 Admitindo-se “A Casa do Girassol Vermelho” no universo dos vinte e seis contos em que Rubião se vale da personagem-título para nomear a narrativa, uma metade deles apresenta personagem no gênero masculino – “O pirotécnico Zacarias”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho”, “Alfredo”, “Os três nomes de Godofredo”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “D. José não era”, “O homem do boné cinzento”, “O bom amigo Batista”, “O convidado”, “Botão-de-Rosa” e “Os comensais” – e outra, no feminino – “Bárbara”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “A flor de vidro”, “A Casa do Girassol Vermelho”, “Marina, a Intangível”, “Bruma (a estrela vermelha)”, “A lua”, “Marizinha”, “Elisa”, “A noiva da Casa Azul”, “Epidólia”, “Petúnia” e “Aglia”.

7 A função do narrador, na ampla maioria da obra de Rubião, é desempenhada por personagens, ou seja, por um dos elementos que se encontram presentes no nível da diegese – entendida como plano do “conjunto de elementos significativos que integram a *história* contada numa narrativa” (REIS, 2018, p.87) –, variando entre narrador autodiegético – “a entidade que relata as suas próprias experiências como *personagem*

de esclarecer a questão, uma vez que todos parecem evitá-lo a qualquer custo, e ele é o único capaz de “dar informações certas sobre o assunto” (RUBIÃO, 2010, p.10).

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, encontramos alguns dos mesmos procedimentos textuais utilizados em “O pirotécnico Zacarias” para destacar aspectos da composição da personagem-título. Novamente, a figura em questão é do gênero masculino, entretanto, seu nome e/ou sobrenome não foi destacado, mas sua procedência sim, o que também configura um tipo de processo composicional. Afinal, não se trata de um ex-mágico qualquer, mas do “ex-mágico da Taberna Minhota”. Além disso, observa-se que a expressão “da Taberna Minhota” tem valor adjetivo de predicação, modificando o substantivo “ex-mágico”.

A personagem sentia-se atormentada por desconhecer sua origem, uma vez que foi “atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 2010, p.15) e pelo fato de não conseguir controlar sua magia. Após ser mandado embora da Taberna Minhota por oferecer alimentos que “extraía misteriosamente de dentro do paletó” (RUBIÃO, 2010, p.15), gratuitamente, aos clientes do estabelecimento, ele vai trabalhar em um circo. Contudo, apesar de fazer sucesso entre os espectadores dos espetáculos circenses, a angústia da personagem, proveniente da falta de controle sobre sua magia, só aumentava.

Desse modo, o então mágico decide tentar o suicídio. Sua magia, porém, sempre acaba impedindo-o de concretizar seu desejo. Depois de três tentativas fracassadas, resolve tornar-se

central da história” (REIS, 2018, p.293) – e homodiegético – “aquele que relata uma história em que ele mesmo participou, como personagem” (REIS, 2018, p.297).

funcionário público, visto que “ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (RUBIÃO, 2010, p.17). Após um ano de trabalho, diante da perspectiva de ser demitido e, conseqüentemente, afastado da colega de trabalho por quem havia se apaixonado – tenta provar que, por trabalhar há dez anos em uma Secretaria de Estado, não poderia ser demitido. No entanto, constata que “confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia” (RUBIÃO, 2010, p.18). Assim, o agora ex-mágico, antes atormentado pela falta de controle sobre sua magia, lamenta “não ter criado todo um mundo mágico” (RUBIÃO, 2010, p.18).

Em “Bárbara”, enunciam-se dois aspectos da composição da figura no título do conto: o nome e o gênero. Esse título, mais conciso se comparado aos anteriores, faz sentido se considerarmos como a narrativa e todo o mundo possível armado por Rubião gira em torno da personagem que dá nome ao conto e de seus desejos. O narrador fala de sua relação com Bárbara, que conhece desde a infância. Ainda menina, ela tinha por hábito fazer-lhe pedidos exagerados, e ele sempre atendia sem pestanejar, apesar de, em certas ocasiões, relutar em “aquiescer às suas exigências” (RUBIÃO, 2010, p.19). Nesta história, o insólito⁸, uma das mais importantes

8 Neste sentido, “lo insólito es todo aquello que resulta extraordinario. Lo que se sale de lo común, lo inusual, lo fabuloso o lo inexplicable” (LÓPEZ-PELLISA; RUIZ GARZÓN, 2019, p.XI).

“Sob a denominação abrangente de insólito ficcional se podem abrigar o fantástico – seja o gênero, seja especialmente o modo –; o maravilhoso – clássico, medievo, moderno ou contemporâneo –; o estranho – aquele de Freud trata em seu ensaio ‘Das Unheimliche’ ou o que Todorov apresenta como contíguo ao fantástico –; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo – independentemente de entendido como o propôs Sartre, Camus ou qualquer outro –; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas narrativas –; uma grande maioria das

marcas da literatura de Rubião, conforme Antonio Candido bem observou⁹, é introduzido pelo ganho de peso excessivo de Bárbara, que vai engordando à medida que seus desejos despropositados são concedidos. Mesmo após o nascimento de um filho, ela não muda de comportamento, o que frustra o marido, que, resignado, parece não encontrar sentido em contrariar a esposa. É interessante observar a inconstância de Bárbara, que se enfastia rapidamente após ter suas vontades atendidas e continua a fazer pedidos exagerados e descabidos, a ponto de levar sua família à falência.

Em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, mais uma vez, temos no título o procedimento figurativo de destaque com o nome da personagem, deixando expresso o gênero. Neste texto, conhecemos o relato de um homem que nasceu longe do litoral, em um vilarejo em Minas Gerais, e que tem o desejo de se tornar marinheiro. Após a morte do pai, ele decide ir morar em uma cidade litorânea para realizar seu sonho. Entretanto, suas tentativas são frustradas depois que ele fratura um dos pés. Essa personagem, que cumpre a função de narrador, menciona que gosta de “conversar com Ofélia na varanda após o jantar, cachimbo entre os dentes e o oceano, enegrecido pela noite, estendendo-se à nossa frente” (RUBIÃO, 2010, p.27). Nessas ocasiões, conta à Ofélia as supostas aventuras marítimas de sua família. Mas sua interlocutora, por sua vez, parece se entediar com o assunto, pois prefere “histórias de caçadas” (RUBIÃO, 2010, p.27).

narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção distópica ou da ficção pós-apocalíptica; o fantasy” (GARCÍA, 2019).

9 Antonio Candido afirma que “Murilo Rubião instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo” (CANDIDO, 1987, p.208).

Ele se consola trazendo à memória, constantemente, lembranças de seu bisavô, que teria sido capitão de navio negreiro. Afinal, “o que poderia fazer um aleijado com a vocação de navegante, depois que lhe roubaram o mar?” (RUBIÃO, 2010, p.28). Nesse ponto da narrativa, percebe-se uma espécie de tensão entre o narrador e Ofélia, que parece insatisfeita com as histórias contadas pelo companheiro. No final do texto, podemos entender melhor o motivo da aparente incompreensão da mulher, pois fica claro que todas as aventuras contadas pelo narrador não passam de devaneios. É possível conjecturar a respeito da escolha do título do conto por Rubião. A personagem é figurada como um homem frustrado, que nunca conseguiu realizar seu sonho. Imaginar toda uma realidade na qual um de seus antepassados teria uma relação com o mar era uma forma de justificar seus anseios, que nunca puderam ser concretizados. Assim, ele ressignifica seu mundo, resumindo-o à Ofélia, ao seu cachimbo e ao mar.

Em “A flor de vidro”¹⁰, temos uma locução adjetiva (“de vidro”), modificando o núcleo substantivo, empregada no processo composicional da personagem-título, que corresponde a uma figura antropomorfizada¹¹.

10 Nesta história, flor nomeia uma personagem, e tal aspecto merece atenção, uma vez que Rubião se vale de referências a diferentes tipos de flora em outros de seus textos, o que demarca uma reincidência dessa estratégia em sua obra.

11 “O conceito de *personagem* pode ser definido [...] como a representação de uma figura humana ou humanizada [, ou seja, antropomorfizada,] que, numa ação narrativa, contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história [...]” (REIS, 2018, p.388). Compor personagens a partir de um objeto ou um animal antropomorfizado é recorrente na obra de Rubião. Dos vinte e seis contos que apresentam personagem-título, sete são intitulados por um objeto ou um animal antropomorfizado: “A flor de vidro”, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho”, “A Casa do Girassol Vermelho”, “Alfredo”, “A lua” e “Petúnia”.

No conto, somos apresentados a Eronides, um homem que não enxerga de um olho e que sofre de saudades de Marialice, aparentemente uma antiga namorada, e temos a flor como elemento de rememoração de uma ausência, conforme defendido por Polyana Pires Gomes (2018)¹². Logo no início da narrativa, Eronides é surpreendido pela chegada inesperada de sua amada, e os dois tentam retomar o relacionamento. O insólito não demora a aparecer neste texto, já que, na manhã seguinte, ao acordar, ele se dá conta de que voltou doze anos no tempo e, tomado por uma ânsia de mudar os rumos de um destino que parece ser inevitável, tenta fazer com que Marialice não vá embora. Assim, seguem uma rotina, com passeios frequentes pelo campo, em alguns dos quais, ele pensa ter “divisado a flor de vidro no alto de uma árvore” (RUBIÃO, 2010, p.32), e teme a partida da mulher. Esse temor se confirma no final da narrativa. Logo após o adeus de Marialice, “a presença da flor de vidro revelou-se imediatamente” (RUBIÃO, 2010, p.32). Constatamos, então, o papel da flor de vidro de simbolizar a partida e a ausência da amada de Eronides, como propôs Gomes (2018, p.88).

Em “Os dragões”, a personagem-título corresponde a figuras de um animal mítico-mitológico antropomorfizadas. O insólito está evidente já no título da narrativa, uma vez que dragões não existem em nossa realidade referencial. Como postula Eveline Coelho Cardoso (2007, p.40), os títulos de Rubião quase sempre destacam seja o próprio elemento insólito, seja algo ou alguém a ele relacionado. A história é narrada por um professor, que conta

12 “Uma flor de vidro o [Eronides] ajuda a lembrar, diariamente, da amada ausente” (GOMES, 2018, p.88).

como a chegada de dragões a sua cidade suscitou debates sobre o que, de fato, seriam tais criaturas e qual seria a sua origem. Um padre defende que os dragões recebam nomes, sejam batizados e alfabetizados. A personagem-narrador parece ser o único habitante do lugar que acha tal sugestão despropositada. Sua posição a respeito do assunto é interessante e merece atenção especial, pois Rubião optou por não destacar os nomes que os dragões receberam – Odorico e João – no título do conto. O narrador tenta convencer seus companheiros de que as criaturas são apenas dragões, ao mesmo tempo em que essas figuras passam a experimentar sentimentos e conflitos e a ter hábitos próprios do ser humano, o que reafirma a antropomorfização.

Os dragões começam a ter vícios. Cardoso (2007, p.42) chamou atenção para o fato de que a degradação moral dos dragões pode ser uma consequência do contato com seres humanos. Odorico, inclusive, passa a viver com uma mulher casada depois que ela deixa o marido. O professor não media esforços para que eles abandonassem a vida desregrada que levavam, mas não foi bem sucedido. Odorico morreu após levar um tiro, provavelmente dado pelo marido da amante. João, mesmo depois de viver com o professor e sua esposa, que passaram a considerá-lo um filho, foi vítima da presunção, resultante do crescente prestígio que começou a desfrutar na cidade, a “admiração de uns, os presentes e convites de outros, acendiam-lhe a vaidade” (RUBIÃO, 2010, p.35). No desfecho, ele desaparece. Aparentemente, o motivo de sua fuga foi a trapezista de um circo que lhe ofereceu uma proposta de trabalho. Ela teria sido “especialmente destacada para seduzi-lo” (RUBIÃO, 2010, p.35).

Em “Teleco, o coelho”, repete-se a antropomorfização de um animal, com o destaque do nome da personagem – “Teleco” –, seguido do determinante de sua espécie animal – coelho –, no grau diminutivo, o que pode sugerir afetividade – “coelhinho” –. É interessante comparar os procedimentos discursivo-textuais de “Os dragões” com os de “Teleco, o coelhinho”. Teleco é um animal descrito pelo narrador, uma personagem coprotagonista¹³ da história, como gentil, alguém que tinha o “simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 2010, p.37). No início da história, o narrador parece ignorar que Teleco tem alguns comportamentos dissimulados, como assustar certos vizinhos de quem não gostava. Em sua opinião, “assustava-os mais para nos divertir que por maldade” (RUBIÃO, 2010, p.37).

O percalço narrativo se anuncia quando Teleco, que podia metamorfosear-se em diferentes animais, transforma-se em um canguru e afirma ser um homem chamado Antônio Barbosa¹⁴. Nota-se, então, como o fato de o nome do coelhinho ter sido destacado no título é significativo. Enquanto Teleco é um coelho meigo e gentil, na opinião do narrador, ainda que exerça travessuras e brincadeiras dissimuladas, quando ele se autointitula Antônio – e não qualquer um deles, mas Antônio Barbosa –, o narrador passa a vê-lo de modo diferente, e os atritos entre eles se iniciam. A tensão aumenta ainda mais porque o narrador se descobre apaixonado por

13 O protagonista é a personagem principal da história, atribuindo-se-lhe, em geral, valores positivos. Há narrativas em que se verificam mais de uma personagem central. É comum, nesses casos, que uma personagem tenha valores que se considerem negativos, sendo chamada de antagonista. No conto de Rubião, tanto Teleco, quanto o narrador, são personagens protagonistas, logo, coprotagonista da mesma história.

14 A metamorfose é um tema bastante comum à ficção fantástica, a que Rubião recorreu em muitos de seus contos, variando estratégias compositivas.

Tereza, que tem uma relação romântica com Teleco. No clímax da história, por ciúmes de Tereza e porque a “figura tosca” (RUBIÃO, 2010, p.39) de Antônio o repugnava, ele os expulsa de sua casa, que coabitavam. No fim do conto, Teleco, e não mais Antônio, reaparece, entristecido, junto ao narrador, metamorfoseado em cachorro. Busca reatar os laços de afetividade. Essa estratégia utilizada por Rubião nos faz refletir sobre como a figuração das personagens é relevante para a compreensão da história e, mais especificamente, como o procedimento textual de nomear uma personagem é significativo para o seu processo composicional. No desfecho, Teleco, sem conseguir controlar suas transformações, deita-se no colo do narrador, adormecendo e vindo a morrer na forma de “uma criança encardida, sem dentes” (RUBIÃO, 2010, p.41). Esse final correlaciona-se, de certa maneira, com início da história. No primeiro encontro de Teleco com o narrador, o “coelhinho cinzento” lhe pede um cigarro, e o narrador lhe manda embora, chamando-o de “moleque” (RUBIÃO, 2010, p.36).

Alguns fatores nos levaram a considerar a existência de personagem-título em “A Casa do Girassol Vermelho”. Gomes (2018, p.87) chama atenção para o fato de as palavras “Girassol Vermelho”, que integram a locução adjetiva, serem grafadas com iniciais maiúsculas, o que poderia significar a personificação do substantivo “Casa”, que modificam. Grafamos os substantivos próprios com iniciais maiúsculas, e Rubião, ao que nos parece, utilizou tal recurso para deixar claro que não se trata de uma “Casa” apenas. No início do conto, o narrador, que é uma personagem, diz que a Casa do Girassol Vermelho “respirava uma alegria desvairada” (RUBIÃO, 2010, p.62). Tal manifestação do narrador corrobora a

visão de Gomes (2018, p.87) de que a Casa teria sido personificada, pois respirar é um atributo dos seres vivos, e gozar de alegria é um sentimento mais específico dos seres humanos.

A personagem-narrador relata a alegria com qual, junto a seus irmãos adotivos, encara a morte do “velho Simeão”, que os adotara. Após a morte de “dona Belisária”, esposa de Simeão, eles passaram a viver em um mundo de violência e repressão, como evidenciado no texto e destacado por Gomes¹⁵ (2018). Após três anos de “guerra surda” (RUBIÃO, 2010, p.65), o “velho Simeão” morre, e os habitantes da Casa do Girassol Vermelho comemoram dançando e dando vazão à violência e à sexualidade que foram reprimidas de forma inflexível pelo pai adotivo, que se descrevia como sendo um “homem de moral rígida” (RUBIÃO, 2010, p.64), que não permitia “imoralidades” em seu lar.

Depois de pisar “na memória do velho Simeão, escarrando no passado” (RUBIÃO, 2010, p.65), os jovens continuam sua comemoração em um açude próximo à Casa do Girassol Vermelho. Nesse lugar, Xixiu, que traz constantemente a memória e as palavras de Simeão à tona e que “não abre mão da moral castradora” (GOMES, 2018, p.86) do pai adotivo, desaparece. Após o ocorrido, o grupo se desestrutura, uma vez que essa personagem era responsável por incitar a violência que os movia e, estranhamente, os reunia. De acordo com Gomes (2018), a Casa era sustentada pelos homens violentos¹⁶, Simeão e Xixiu, agora ausentes. No final da história, Belinha engravida, porém o

15 Gomes (2018) refere-se a Simeão como o “rígido padrao que os [os jovens da Casa do Girassol Vermelho] submetem a proibições e violências” (p.85).

16 “[...] a Casa do Girassol Vermelho sobrevivia graças a uma força destrutiva e sedutora” (GOMES, 2018, p.87).

que cresce em seu ventre não é uma criança, mas “um minúsculo girassol vermelho” (RUBIÃO, 2010, p.67). Constata-se, então, que o insólito, prenunciado no título do texto, se admitimos a Casa como entidade humanizada, é coroado no desfecho da narrativa.

Em “Alfredo”, diferentemente do que se possa pensar, a personagem-título não é um homem, mas um dromedário, o que, mais uma vez, anuncia o insólito no pórtico do texto. Temos um nome, embutindo o gênero, e um engano em relação ao elemento nomeado, que não corresponde, inicialmente, a um ser humano, como parece, mas a um animal antropomorfizado. É imediata a dúvida de por que Rubião optou por dar a um dromedário o nome de um ser humano.

Conforme a história se desenvolve, percebemos que Alfredo nem sempre foi um animal. Convencido “da impossibilidade de conviver com seus semelhantes” (RUBIÃO, 2010, p.70), ele decide transformar-se em um porco. No entanto, não encontrou a paz e a tranquilidade que parecia procurar incessantemente. Definiu, então, que seria o verbo “resolver”, porém, “não teve descanso, resolvendo assuntos, deixando de solucionar a maioria deles” (RUBIÃO, 2010, p.70). E converteu-se em dromedário, “esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” (RUBIÃO, 2010, p.70).

Desse modo, Alfredo é composto como uma personagem que está sempre tentando se adaptar às realidades em que se insere, metamorfoseando-se em verbo e, posteriormente, animal. Contudo, nunca parece ter sucesso, conservando, em todas as suas transformações, seu nome, único aspecto que apresenta

constância. É importante destacar que, mesmo em sua forma de dromedário, continua a experimentar sentimentos humanos, uma vez que foi figurado como um ser angustiado e resignado. Além disso, é capaz de falar e de se comunicar com seres humanos, como seu irmão, por exemplo, que sentiu “a ternura que emanava dos seus olhos infantis” (RUBIÃO, 2010, p.68).

Notamos, então, como os procedimentos discursivo-textuais de composição da personagem enunciados no título são relevantes para uma leitura crítica do texto. Rubião compôs um dromedário que parece estar no meio de uma crise existencial e que, apesar de não ter mais o corpo de um ser humano, continua a sofrer como se ainda fosse um deles. A personagem que cumpre a função de narrador, o irmão de Alfredo, relata, no início do conto, que havia começado a escutar, constantemente, os gemidos de um animal. Segundo ele, nesses sons “vinha uma mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas” (RUBIÃO, 2010, p.68). A personagem resolve, então, investigar a procedência dos ruídos. É dessa maneira que reencontra o irmão, na forma de dromedário. Sua esposa, contudo, não aceita a presença do animal em sua casa. Assim, os dois, resignados, partem em busca de algo ou de algum lugar que possa amenizar o desespero e a inquietude que os assolam.

Em “Marina, a Intangível”, temos o nome da personagem – “Marina” – seguido de um adjetivo – “Intangível” –, que o modifica. Trata-se de uma personagem feminina, que não se consegue tanger, não se pode tocar; que passa imperceptível, cujas características não são suficientes para ser percebida ou

entendida, podendo enganar a percepção ou o entendimento¹⁷. Uma vez que essa predicação foi realçada logo no título da narrativa, seus sentidos devem ser levados em conta na leitura dos procedimentos de composição. Semelhante a “A Casa do Girassol Vermelho”, “Intangível” será sempre grafada com um “i” maiúsculo, o que importa de maneira especial.

Neste conto, José Ambrósio, um jornalista que trabalha no plantão noturno de um periódico, sofre com um bloqueio criativo, que o impossibilita de escrever. Até que um homem aparece na janela desse local, dizendo ter versos para publicar, que teriam sido encomendados pelo próprio José Ambrósio. Trata-se de um poema para Marina, a Intangível. Talvez haja uma correlação entre Marina e o texto que a personagem tenta redigir, já que tanto ela, quanto o texto parecem ser intangíveis. Além disso, percebe-se um caráter metalinguístico na narrativa, como podemos observar no trecho a seguir:

Ele as foi desfolhando com certa lentidão, muito compenetrado do trabalho. Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu:

– Os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado. (RUBIÃO, 2010, p.74)

Em dado momento, a própria Marina chega ao prédio do jornal, no meio de uma procissão que lembra, em muitos aspectos, as religiosas, mas que também inclui linotipos, “letras manuscritas e garrafais” (RUBIÃO, 2010, p.75), sobrelevando, outra vez, a

17 INTANGÍVEL. In: *DICIO*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus. In <https://www.dicio.com.br/intangivel/> Acesso em: 21.Set.2020.

manifestação do insólito nas narrativas de Rubião. Ademais, “Marina, a Intangível” era “escortada por padres sardentos e mulheres grávidas” (RUBIÃO, 2010, p.75). A personagem-título do conto é figurada como uma entidade, alguém digna de ser cultuada. Esse estatuto divino, que participa da composição de Marina, explicaria a grafia de “Intangível” com um “i” maiúsculo, além de reforçar sua condição de ser inacessível.

A descrição desse “cortejo” causa uma sensação de surpresa e choque, o que é condizente com a visão de Cardoso (2007, p.38), segundo a qual, na obra de Murilo Rubião, somos apresentados a “recortes de uma realidade que causa espanto, estranhamento”. No final do texto, José Ambrósio se descobre sozinho no local, porém o poema de Marina estava pronto, “feito de pétalas rasgadas e sons estúpidos” (RUBIÃO, 2010, p.75).

Em “Os três nomes de Godofredo”, o título do conto é, em si, um procedimento que antecipa a figuração da personagem-título. Nele temos um nome próprio no gênero masculino – “Godofredo” –, que integra uma locução adjetiva, “de Godofredo”, com valor de posse, e sabemos que esse sujeito detém “três nomes”. Ao longo da narrativa, passamos a saber que esses nomes são João de Deus, Robério e Godofredo. Cada nome equivale a uma vida da personagem, implicando alterações em sua personalidade, logo, sua figuração é múltipla e transmutável.

O texto se inicia com Godofredo – João de Deus nesse momento específico da narrativa – em um restaurante, sentado à mesa com uma mulher, aparentemente, estranha. Contudo, descobre tratar-se de sua segunda esposa, já que a primeira ele

“matou num acesso de ciúmes” (RUBIÃO, 2010, p.77). A partir desse momento, é tomado pela curiosidade de saber mais detalhes sobre o relacionamento dos dois. Ele não tem, contudo, qualquer pretensão em descobrir os pormenores do assassinato da primeira esposa, já que não desejava que lhe “criassem o remorso de um assassinato do qual não tinha a menor lembrança” (RUBIÃO, 2010, p.77).

Assim, por meio da construção da narrativa, percebemos que Godofredo, que prefere ignorar o fato de que matou alguém, é um homem frio, agressivo e ciumento. Quando a vida com a esposa começa a cair na rotina, resolve assassiná-la. Desse modo, a personagem-título é figurada, também, como volúvel, uma vez que todas as características da mulher que lhe pareciam agradar desaparecem de um dia para o outro e, na sua opinião, tornam-se um aborrecimento.

É importante evidenciar que todos os traços da esposa que passam a lhe incomodar não eram revelados ou eram relevados, visto que sempre se impressionava e encantava pela beleza da mulher. Além disso, dentro da volatilidade e da multiplicidade de suas personalidades há uma constância. O tempo na narrativa e, conseqüentemente, na vida da personagem-título foi construído de forma cíclica. Ao longo do texto, Godofredo continua a encontrar outras mulheres com quem mantém algum tipo de relacionamento. O aspecto físico de todas elas era semelhante e, a cada novo encontro, seu nome mudava. O destino final desses relacionamentos era o mesmo: Godofredo acabava assassinando-as, o que confirma aspectos da figuração da personagem-título.

Em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, há um procedimento comum a “O pirotécnico Zacarias” e a “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que é a referência à ocupação da personagem-título – “ex-mágico”, “pirotécnico” e “contabilista” –, outro comum a “Os três nomes de Godofredo”, em que o nome próprio da personagem, no gênero masculino, é núcleo de uma locução adjetiva com valor de posse – “de Godofredo” e “do contabilista Pedro Inácio” – e, ainda, um terceiro procedimento, comum em quase todos os contos de Rubião, que é o emprego de um nome próprio.

Na composição desse título verifica-se um caráter acional, já que Pedro Inácio narra acontecimentos de sua vida, suas memórias, relacionando o relato, de uma maneira ou de outra, ao seu ofício de contabilista. A palavra “contabilista” tem um valor de predicação, visto que modifica o substantivo próprio “Pedro Inácio”. A referência à profissão da personagem é extremamente significativa para a compreensão da história e dos procedimentos textuais envolvidos na figuração da personagem-título.

Neste texto, o narrador relata como todos os seus antepassados padeceram de um mesmo mal: o amor. Pedro Inácio, que estaria fadado a esse destino por questões hereditárias, exemplifica seu argumento ao expor que o amor de Jandira lhe custou “sessenta mil-réis de bonde, quarenta de correspondência, setenta de aspirina e dois anos de completo alheamento ao mundo” (RUBIÃO, 2010, p.81), além de, segundo ele, ter sido a causa de sua calvície.

Na narração de suas memórias, a personagem sempre associa seus relacionamentos a números, quantias monetárias, referências à

contabilidade, o que nos leva a considerar a importância da profissão da personagem como elemento interveniente em sua figuração. Apesar de se descrever como um homem sentimental, que sofre por amor, Pedro Inácio tem uma mentalidade calculista, característica que está, sem dúvidas, relacionada à profissão desempenhada no mundo possível ficcional que habita. Assim, fica nítida a relevância do destaque desse processo figurativo no título do conto.

No final do texto, após dar detalhes a respeito de como o amor acabou por vitimar a maioria de seus ancestrais, Pedro Inácio descobre que não é filho biológico dos pais que conheceu a vida toda. Há, em seguida, uma quebra de expectativa, visto que esperamos que o narrador se decepcione após constatar a verdade sobre sua origem. No entanto, ele lamenta por todo o dinheiro que gastou em seus “estudos genealógicos” (RUBIÃO, 2010, p.84), pelo fato de não saber a causa de sua “vocação para o amor” (RUBIÃO, 2010, p.84) e o motivo de sofrer de calvície.

Percebemos que a personagem foi composta com elementos de referencialidades contraditórias, visto que declara ser vítima de um “sentimentalismo [que] era hereditário” (RUBIÃO, 2010, p.81), mas cujas ações desmentem essas características. A preocupações de Pedro Inácio parecem ser, exclusivamente, questões financeiras e descobrir a origem de sua calvície.

Em “Bruma (a estrela vermelha)”¹⁸, a personagem-título surge com seu apelido – “Bruma” –, pois seu nome era Dora, gênero

18 Em 1953, Rubião publicou seu segundo livro, *A estrela vermelha*, com apenas quatro contos, dentre os quais, “A estrela vermelha”. Em *A casa do girassol vermelho*, publicado em 1978, esse conto passa a se intitular “Bruma”. A composição “Bruma (a estrela vermelha)” não é pacífica, tendo havido variações ao longo de muitas outras publicações seguintes. Vamos, contudo, conforme a edição utilizada para este trabalho, respeitar a escolha editorial e seguir “Bruma (a estrela vermelha)”.

feminino, seguido, entre parênteses, de uma expressão de caráter apositivo – “a estrela vermelha”. O fato de Rubião ter optado por Bruma, e não pelo nome de batismo da jovem é significativo e, portanto, merece consideração. Bruma, no sentido figurado, significa “o que dificulta o entendimento claro de alguma coisa; o que é vago, que não se compreende facilmente”¹⁹. No conto, a personagem-narrador, Godofredo, tem dificuldades de compreender seu irmão, Og, que diz ser capaz de ver astros coloridos, como uma estrela vermelha, em plena luz do dia. Godofredo, inclusive, reage com uma violência desmedida diante dos relatos de Og. Bruma ou Dora, irmã de criação dos dois, por outro lado, é sempre compreensiva e amorosa, o que desperta os ciúmes de Godofredo, que responsabiliza a moça pela loucura que acredita acometer o irmão. Assim, diante da nebulosidade com a qual a personagem-narrador encara o que o irmão enxerga com tanta clareza, conseguimos inferir a razão pela qual Rubião optou por destacar o apelido da personagem-título, e não seu nome.

Bruma sempre acompanha Og nas caminhadas nas quais ele testemunha a “estrela vermelha”. A aparição do astro misterioso talvez esteja condicionada à presença da personagem em questão, já que, ao mesmo tempo, ela é responsável, indiretamente, pelo fato de Godofredo não conseguir ver a estrela. O ciúme que este sente da moça dificulta a compreensão de algo que seu irmão enxerga com muita clareza. Bruma condena explicitamente a violência e a intolerância que ele reserva ao irmão, o que apenas o deixa ainda mais irado.

19 BRUMA. In: *DICIO*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bruma/>. Acesso em: 22.Set.2020.

Nesse sentido, podemos considerar que os sentimentos de Godofredo por Dora funcionavam como uma “bruma”, que o impedia de enxergar o que Og via de forma nítida. Quando Og vai ao consultório de um psiquiatra, acompanhado pelo irmão e por Bruma, o médico não se surpreende com os seus relatos, mas reprova as reações violentas de Godofredo. Então, assustado, este acaba fugindo do consultório, deixando Bruma e Og no local. Alguns dias depois, tomado por “saudades e remorso” (RUBIÃO, 2010, p.87), decide ir procurar os dois. Entretanto, o prédio em que se localizava o consultório desapareceu. É somente após esse momento, desesperado em uma “inútil e angustiante busca” (RUBIÃO, 2010, p.88), que Godofredo pôde, finalmente, ver a estrela vermelha. Ele enxerga o astro no lote do prédio em que havia deixado Bruma e o irmão, o que corrobora a hipótese de que a aparição da estrela estivesse condiciona à personagem-título.

Em “D. José não era”, encontramos o nome próprio da personagem-título – “José”, no masculino, com a anteposição da abreviatura de um título nobiliário – “D.”, que equivale a Dom –, seguido de uma expressão acional negativa – “não era”. D. José é o agente de uma ação que não se realiza.

A narrativa é centrada na história de “d. José”, um homem que perdeu os cinco filhos, “vítimas da tuberculose” (RUBIÃO, 2010, p.90), e cuja esposa “detestava-o” (RUBIÃO, 2010, p.89). Desse modo, os procedimentos textuais utilizados para compor a personagem nos dão um vislumbre de um homem triste, marcado pela perda dos filhos, pelo ódio da mulher e pelas especulações que “os habitantes do lugar” (RUBIÃO, 2010, p.89) faziam a respeito de sua vida.

Um dia, ele decide se enforçar, e, ao se depararem com a cena, os vizinhos alegam ser fingimento, uma zombaria. O narrador afirma, então, que “todo o mundo fingiu não saber” (RUBIÃO, 2010, p.90) por que “d. José” havia se suicidado. Algum tempo após o ocorrido, uma estátua é erguida em sua homenagem, com os dizeres: “D. José, nobre espanhol e benfeitor da cidade” (RUBIÃO, 2010, p.90). Há, então, uma quebra de expectativa, como podemos constatar: “Derradeira mentira. D. José era um pobre-diabo e não possuía nenhum título de nobreza. Chamava-se Danilo José Rodrigues” (RUBIÃO, 2010, p.90).

Essa quebra de expectativa torna evidente que o “d. José” do título não se referia a um Dom José, mas a uma pessoa comum, sem “nenhum título de nobreza”. O próprio título do conto já nos orienta para isso, com a informação de que “d. José *não era*”. A personagem foi figurada como o agente de uma ação, na sentença negativa, em relação à qual sua condição era incompatível. O fato de “d. José” ser sempre grafado com um “d” minúsculo, a não ser nos casos em que inicia um período, denuncia essa sua incapacidade de ser Dom²⁰.

Essa escolha do autor é extremamente significativa, uma vez que Danilo José, nome composto da personagem, perde a sua identidade para virar outra pessoa, completamente diferente de quem, de fato, era. Também podemos associar essa opção de Rubião à forma impiedosa e cruel com que os habitantes da cidade tratavam o protagonista da história. Ele só se torna alguém – “D. José, nobre espanhol e benfeitor da cidade” (RUBIÃO, 2010, p.90)

20 Cabe aqui realçar recurso inverso que já destacamos em “A Casa do Girassol Vermelho” ou em “Marina, a Intangível”.

– após sua morte. Constatamos, então, que o “D. José” do título não era o Danilo José arquitetado por Rubião, que “amava o povo”, que, em contrapartida, “observava-o com ferocidade” (RUBIÃO, 2010, p.90).

Igualmente às motivações advindas da leitura interpretativa do texto, que nos levaram a admitir a existência de personagem-título em “A Casa do Girassol Vermelho”, fomos levados à semelhante admissão no conto “A Lua”. Nesta narrativa, a personagem-narrador, um homem que não é nomeado, cumpre sua missão de “vigiar os passos de Cris” (RUBIÃO, 2010, p.91) todas as noites, sob absoluta escuridão. Em determinada ocasião, Cris muda seu itinerário costumeiro, parando em frente “a uma casa baixa, a única da cidade que aparecia iluminada” (RUBIÃO, 2010, p.92). Nesse momento, o narrador o atingiu com um punhal nas costas, e “do seu corpo magro saiu a lua” (RUBIÃO, 2010, p.92). Fomos então levados a acreditar que a lua e Cris sejam um mesmo elemento, uma mesma personagem. Desde o início do conto, o narrador vinha destacando, a todo instante, o estado de escuridão completa que caracterizava suas noites de perseguição, como se podemos ler: “Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios” (RUBIÃO, 2010, p.91).

O único momento da narrativa em que essa situação de breu é modificada é no instante em que, após mudar seu itinerário de costume, Cris para em frente à única casa iluminada da cidade. A lua, que saiu “do seu corpo magro” (RUBIÃO, 2010, p.92), simbolicamente, traz de volta a luz do luar, que ilumina os arredores. Assim, podemos considerar a lua como uma personagem-título, pois ela estaria representada no título em substituição ao nome

Cris, que a mantinha escondida dentro de si. O procedimento textual utilizado em sua composição foi o recurso a uma figura antropomorfizada. A lua não apenas apresenta atributos humanos, mas assume a forma humana. Corporificada, passa a ter rotina, a caminhar todos os dias, durante a noite, pelos mesmos lugares.

Em “O homem do boné cinzento”, temos uma expressão indicativa de gênero, sexo e, podemos arriscar desde o título, que de recorte etário – “o homem”, porque não o menino, nem o velho – seguida de uma locução adjetiva que o distingue descritivamente – “do boné cinzento”, ou seja, aquele que tem por marca própria o uso de um boné da cor cinza. A história é relatada por um narrador-personagem, Roderico, que conta como a chegada de um novo vizinho à rua em que morava trouxe “intranquilidade” (RUBIÃO, 2010, p.105) aos demais habitantes do local.

Esse novo residente permanece uma fonte de mistério durante toda a narrativa, uma vez que só era visto em um determinado horário todos os dias. O “tempo restante conservava-se invisível” (RUBIÃO, 2010, p.105). Nesses momentos, o sujeito, sempre portando seu boné cinzento, apenas “tirava baforadas do cachimbo e se recolhia novamente” (RUBIÃO, 2010, p.105).

Em um primeiro momento, o novo vizinho não é nomeado, o que nos leva a refletir que a identidade da personagem em questão não é fator determinante neste conto. O procedimento textual de dar um nome às personagens é extremamente significativo, assim como o é omitir esse aspecto composicional. Só nos é possível descobrir que “o homem do boné cinzento” chama-se Anatólio no meio da narrativa, quando o irmão de Roderico, que

estava completamente obcecado pelo novo vizinho, revela essa informação ao narrador.

A personagem-título, o homem do boné cinzento, é envolta em uma atmosfera de mistério durante todo o texto. Desde o princípio, ela é responsabilizada por acontecimentos insólitos que marcarão a narrativa, uma vez que o narrador deixa claro que “o culpado foi o homem do boné cinzento” (RUBIÃO, 2010, p.105), frase que abre a narrativa. É importante destacar que a personagem-título parecia ciente da comoção que causava entre os vizinhos, uma vez que, em suas aparições diárias, “às vezes mostrava um sorriso escarninho” (RUBIÃO, 2010, p.106).

Assim, Anatólio, que só era visto em frente à sua casa, portando seu boné cinzento, no mesmo horário diariamente, é figurado como o responsável pela “intranquilidade” (RUBIÃO, 2010, p.105) que começou a atormentar os demais moradores da rua antes mesmo desse sujeito enigmático chegar ao lugar. Essa inquietação teve início quando as personagens foram despertadas “por desusado movimento de caminhões, a despejarem pesados caixotes no prédio do antigo hotel” (RUBIÃO, 2010, p.105), futura residência dessa personagem. Tal sentimento permanece mesmo depois que o homem, após emagrecer espantosamente, desaparece por completo, em mais uma manifestação do insólito, restando apenas “a cabeça, coberta pelo boné” (RUBIÃO, 2010, p.107).

Roderico percebe que o corpo do irmão “diminuíra espantosamente” (RUBIÃO, 2010, p.107), até o ponto em que ele se transforma em uma “bolinha negra” (RUBIÃO, 2010, p.107). Desse modo, mais do que o próprio Anatólio, o boné cinzento, conservado

mesmo quando seu dono desaparece por completo, parece ter relação com os demais eventos insólitos da narrativa. A inquietação que teve início com a mudança dessa personagem para a rua em que o narrador morava perdura mesmo após o seu sumiço.

Em “Mariazinha”, temos um dos mais elementares de todos os procedimentos de figuração de personagens, que é o emprego do nome próprio – Maria²¹ –, embutindo a indicação do gênero – feminino –, mas a opção pelo diminutivo leva a nuances que devem ser consideradas e que somente se revelam a partir da leitura integral do texto.

Mariazinha tem um papel determinante no desenrolar da história, visto que a “mulher é mais um elemento que compõe os insólitos da narrativa” (SILVA, 2007, p.65). Graças aos dispositivos discursivo-textuais empregados por Rubião, percebemos que ela é figurada como alguém dissimulada, que transmite uma imagem de si mesma à sociedade incompatível com as ações que toma em sua vida privada.

A história começa em 1943, mas recua vinte anos no tempo, e “tudo recomeçou para os habitantes de Manacá” (RUBIÃO, 2010, p.108). Josefino Maria, que cumpre a função de narrador, relata as mudanças decorridas desse regresso no tempo: “couberam os anos passados, voltaram-me os cabelos e Mariazinha recuperou a sua virgindade” (RUBIÃO, 2010, p.108), alguns moradores da cidade ficaram insatisfeitos com a falta de calçamento das ruas e outros, inconformados por perderem os filhos, “recolhidos aos ventres maternos” (RUBIÃO, 2010, p.108).

21 Um diálogo mais denso dessa narrativa com o conjunto da obra de Rubião, tendo-se em conta muitas de suas epígrafes bíblicas, pode, talvez, permitir que se compare o nome da personagem – Maria – ao nome da Virgem Maria, ideia que, de certa maneira, já permeia nossa leitura, ainda que não desenvolvida neste momento.

O homem que teria seduzido Mariazinha, Zaragota, “seria enforcado na torre da igreja” (RUBIÃO, 2010, p.109). A jovem, por outro lado, “extasiada com os seus novos quinze anos” (RUBIÃO, 2010, p.109), fica noiva de Josefino Maria por ordem do agora bispo da cidade. Diante da necessidade de punição para o homem que seduzira Mariazinha, percebemos como os demais moradores de Manacá a visualizam como alguém que simboliza a inocência, mas que foi desvirtuada por uma figura aproveitadora. A opinião do narrador, contudo, já revela o verdadeiro caráter da moça. Josefino Maria classifica como “infeliz” (RUBIÃO, 2010, p.108) o mês em que conheceu Mariazinha. O casamento não se realiza, e os cidadãos revoltam-se porque “Mariazinha fora seduzida novamente e o sedutor fugira” (RUBIÃO, 2010, p.110).

No entanto, “ao contrário do que arditosamente tinham anunciado” (RUBIÃO, 2010, p.110), Josefino Maria é que havia sido seduzido por Mariazinha. O papel da moça foi o de agente da ação, e não o de paciente. Desse modo, o narrador, convencido de que a noiva “era uma depravada” (RUBIÃO, 2010, p.110), decide cometer suicídio, e testemunhamos o seu enterro no desfecho, quando a história avança no tempo, novamente, para 1943.

Assim, podemos constatar que, apesar de tentar transmitir uma imagem vinculada à inocência, as ações de Mariazinha são incompatíveis com essa ideia de virtude que a personagem procura demonstrar, o que a representa como uma figura arditosa e dissimulada. Além disso, podemos considerar o uso do diminutivo em seu nome como uma tentativa de reforçar a inocência juvenil que, aparentemente, sempre esteve ausente na mulher.

Em “Elisa”, repetem-se, basicamente, os mesmos procedimentos de “Bárbara” e, em parte, de “Mariazinha”, com o emprego do nome próprio, comum ao gênero feminino.

A história se inicia com a personagem-narrador relatando a chegada de uma completa estranha à sua casa, que “empurrou com naturalidade o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim, como se obedecesse a hábito antigo” (RUBIÃO, 2010, p.111). Essa figura misteriosa, a personagem-título, é fundamental para a instauração do insólito, como adverte Luciana Morais da Silva²² (2007). Elisa permanece uma incógnita durante toda a narrativa, pois as ações que exerce ao longo da história corroboram a hipótese de que ela teria algum “segredo” (RUBIÃO, 2010, p.111). Podemos considerar que o seu hábito de reclusão confirme isso, já que “raramente saía e nunca aparecia à janela” (RUBIÃO, 2010, p.111). Além disso, ela também nada conta ao narrador e à sua irmã, Cordélia, a respeito de sua origem ou dos “acontecimentos [que] abalaram a sua vida” (RUBIÃO, 2010, p.111), e essas duas personagens, em momento algum, questionam ou estranham a presença da “desconhecida” (RUBIÃO, 2010, p.111) em seu lar, acolhendo-a sem ao menos saberem seu nome.

A “desconhecida” (RUBIÃO, 2010, p.111) se adaptou rapidamente à rotina de seus anfitriões “e, no rosto, já estampava uma alegria tranquila” (RUBIÃO, 2010, p.111). É importante destacar que, quando Elisa chega à sua casa, o narrador a descreve como aborrecida, e a mudança em sua percepção é relevante do ponto de vista da figuração da personagem-título. No curto período em

²² “[A] narrativa foge à ordem do que se considera comum: o fato de alguém chegar dessa maneira em uma residência” (SILVA, 2007, p.112).

que permaneceu na casa, afastada de seu “segredo” (RUBIÃO, 2010, p.111) e de qualquer menção a ele, viveu em relativo estado de felicidade. Cordélia e seu irmão se dedicavam à hóspede, visto que o narrador destaca que ela era “alguém que necessitava de nossos cuidados, do nosso carinho” (RUBIÃO, 2010, p.111). Elisa, contudo, abandona-os sem dar quaisquer explicações, possivelmente pelo fato de a personagem-narrador ter lhe dado uma resposta negativa quando lhe perguntou se já havia amado alguma vez. Podemos, com isso, inferir que ela pode ter começado a desenvolver sentimentos românticos e que, talvez, o mistério que a envolvesse estivesse ligado a algum tipo de desilusão amorosa.

Após um ano desaparecida, sem dar notícia alguma, Elisa reaparece e é novamente recebida sem estranhamento algum. Nesse momento, a personagem-narrador encontra-se “intranquilo” (RUBIÃO, 2010, p.112). Apaixonado por Elisa, não sabe como declarar seus sentimentos e teme uma nova fuga da amada, o que se concretiza alguns meses depois. Há um aspecto determinante nesse novo desaparecimento. Ela partiu, mas disse à personagem-narrador e à sua irmã o seu nome. Assim, “como lhe ficasse sabendo o nome” (RUBIÃO, 2010, p.112), o narrador propõe à Cordélia que os dois mudem de endereço. Ela, então, questiona:

— E Elisa? Como poderá encontrar-nos ao regressar?

Refreei a custo a angústia e repeti completamente idiotizado:

— Sim, como poderá? (RUBIÃO, 2010, p.112).

Esse pequeno diálogo é extremamente interessante para a compreensão da trama. Cordélia dá como garantido o retorno de

Elisa, cujas aparições e fugas contínuas, sem motivos aparentes, marcam o caráter ciclicamente insólito da narrativa. A personagem-narrador, apesar de amar Elisa, parece não estar mais disposto a tolerar os sumiços sem explicações, agora que um pouco do mistério envolto em sua figura desapareceu com a revelação de seu nome.

Em “A noiva da Casa Azul”, um sintagma nominal – “A noiva” –, no gênero feminino, é qualificado por um sintagma adjetival – “da Casa Azul”. Tal processo se assemelha ao que verificamos em “O ex-mágico da Taberna Minhota”.

A história começa com a personagem-narrador dizendo por que estava em um trem que tinha como destino Juparassu. Conforme conta, “a culpa era de Dalila” (RUBIÃO, 2010, p.113), que “na véspera de partir do Rio dançara algumas vezes com o ex-noivo” (RUBIÃO, 2010, p.113). Então, o narrador decide surpreender a namorada com um pedido de casamento.

A cidade de Juparassu e Dalila parecem convergir em certas características enunciadas pelo narrador, uma vez que, depois que beijou a moça pela primeira vez, “nunca Juparassu apareceu tão linda e nunca as suas serras foram tão azuis” (RUBIÃO, 2010, p.114). Assim, faz sentido que, ao chegar ao lugar e se deparar com seu aspecto deteriorado, “as casas de campo estão em ruínas” (RUBIÃO, 2010, p.114), descubra que a amada não esteja mais viva. Assim como Dalila, Juparassu também morreu.

Resolve conversar com um colono, que vivia no lugar desde criança, “à espera de uma palavra salvadora que desfizesse o pesadelo” (RUBIÃO, 2010, p.115). Suas esperanças, entretanto, são frustradas. O homem conta “que o rapaz daquela casa fora levado

para Minas com a saúde precária” (RUBIÃO, 2010, p.115), e é ele quem revela a morte de Dalila. O interessante nesse diálogo, no que diz respeito à figuração da personagem-título, é que o colono não reconhece Dalila apenas pelo seu nome, o protagonista precisa “explicar-lhe que se tratava da moça da Casa Azul” (RUBIÃO, 2010, p.115). A jovem estava relacionada ao seu lugar de procedência de tal forma que a causa de sua morte estava ligada ao motivo da ruína do local, “a decadência da região se iniciara com uma epidemia de febre amarela, a se repetir por alguns anos, razão pela qual ninguém mais se interessou pelo lugar” (RUBIÃO, 2010, p.115). Apesar de o motivo da morte de Dalila não estar completamente explícito no texto, podemos inferir que a moça foi vítima de tal epidemia. Quando a personagem-narrador chega à sua casa, constata que dela “restavam somente as paredes arruinadas, a metade do telhado caído, o mato invadindo tudo” (RUBIÃO, 2010, p.115).

Como o “ex-mágico”, Dalila é a ex-namorada, a ex-quase noiva, e sua morte – ainda que não acontecida no plano das ações – ratifica a condição de não ser mais – ou nunca ter sido de fato. Podemos ainda apontar uma correlação com “A Casa do Girassol Vermelho”, uma vez que o sintagma adjetival “Casa Azul” é sempre grafado com letras maiúsculas, o que, nesse conto em particular, nos permite inferir uma simbiose entre Dalila e a casa, conforme sugerido pelo percurso narrativo.

Em “O bom amigo Batista” podemos observar o sobrenome da figura – “Batista”, cujo nome é João –, antecedido de uma locução adjetival no gênero masculino – “O bom amigo” –, em que tanto o adjetivo “bom”, quanto substantivo “amigo” – que também pode exercer funções próprias de adjetivo – predicam-no positivamente.

Assim, poderíamos inferir que Batista desempenharia ações dignas de um “bom amigo”. Contudo, nenhuma das atitudes de Batista o caracteriza como um “bom amigo”.

José, o narrador, relata sua amizade com João Batista, “o melhor amigo” (RUBIÃO, 2010, p.117) que já teve, desde os dias de infância. Quando crianças, Batista copiava os exercícios escolares de José (RUBIÃO, 2010, p.117), na adolescência, roubou uma de suas namoradas (RUBIÃO, 2010, p.118) e, na fase adulta, precisou de seu auxílio “na prova de matemática, matéria da qual ele não tinha grandes conhecimentos” (RUBIÃO, 2010, p.118), quando os dois prestaram concurso para o Ministério da Fazenda. Os dispositivos discursivo-textuais empregados na composição de Batista permitem caracterizá-lo como uma figura egoísta e aproveitadora, mesmo que a história seja narrada pelo ponto de vista de José, que não percebe os abusos aos quais o “bom amigo” o submete de forma recorrente.

Por meio dos relatos de José, que, apesar de narrar acontecimentos de sua vida, sempre o faz como pano de fundo para falar de sua “amizade” com Batista, construímos uma imagem da personagem-título como alguém preguiçoso, aproveitador, dissimulado, que explora um “amigo”, manipulando-o como lhe convém, que não se importa de usar os outros para subir na vida. Os processos de figuração de Batista, ao longo do texto, contradizem o modo como aparece prenunciado no título.

Com o desenrolar da narrativa, José acaba em um hospício após fingir-se de doido (RUBIÃO, 2010, p.119). Essa foi a solução encontrada por ele para “escapar aos insultos” (RUBIÃO, 2010, p.119)

da esposa. Como o próprio José deixa claro, ele sempre teve por hábito evitar o confronto (RUBIÃO, 2010, p.119). No final do texto, a personagem-narrador descobre que Batista e a esposa estão vivendo como um casal. Obviamente, José já tem uma explicação para o ocorrido, como podemos constatar no trecho que encerra o conto: “Naturalmente, Batista descobriu que minha mulher planejava retirar-me daqui e, para evitar que tal acontecesse, foi ao *extremo da renúncia*, atraindo-a para si. Pobre amigo” (RUBIÃO, 2010, p.120, grifo nosso).

Em “Epidólia”, tornamos a ver o mais elementar dos procedimentos de figuração da personagem, que é o emprego do seu nome próprio, trazendo consigo a determinação de gênero, conforme já se deu, principalmente, em “Bárbara” e “Elisa” e, mesmo, em “Mariazinha” e “Alfredo”, com suas particularidades.

O texto começa com Manfredo, o narrador, questionando onde estaria Epidólia, “se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (RUBIÃO, 2010, p.121). Ficamos sabendo que, anteriormente, o casal se encontrava sentado em um banco de parque, em estado de relativa tranquilidade. Entretanto, a narrativa se inicia e o insólito se manifesta. A moça desaparece de repente, sem deixar vestígio. Assim como em “O homem do boné cinzento” e em “Elisa”, a personagem-título deste conto mantém-se fonte de mistério durante toda a história. Desaparecida desde o princípio, Epidólia não pode ser encontrada em momento algum, e a única informação concreta que Manfredo parece ter a seu respeito é o seu nome, conforme em “Elisa”.

Decidido a procurar a amada, o protagonista vai até o hotel onde a jovem estaria hospedada. Lá, o gerente o informa que

ela “costuma permanecer vários dias sem sair do hotel ou dele se ausenta por extensa temporada” (RUBIÃO, 2010, p.122). Essa informação a respeito de Epidólia é corroborada posteriormente pelo tio da jovem, que diz que “ela some e reaparece a cada experiência sentimental” (RUBIÃO, 2010, p.125). Assim, os dados referentes à amada que Manfredo consegue apontar para uma figura inconstante, que permanece de forma transitória e breve na vida dos homens com quem teria um envolvimento romântico, já que o casal se conhecia há apenas duas semanas. Epidólia possui “hábitos singulares” (RUBIÃO, 2010, p.122), determinados por suas vivências amorosas, e ela parece estar associada ao desenvolvimento do insólito no texto, que também atinge outras categorias da narrativa, além das personagens, como as de tempo e espaço.

Em “Petúnia”, temos o apelido da personagem, já que seu nome é Cacilda, mas Éolo, seu marido, refere-se a ela pelo apelido, e isso importa para sua figuração. Trata-se de figura feminina, uma vez que tanto “Petúnia”, quanto Cacilda, são nomes femininos.

Cacilda não é a única mulher na vida de Éolo a quem ele chama de Petúnia, pois ele também se refere assim às suas filhas – “três louras Petúnias enterradas na última primavera: Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica” (RUBIÃO, 2010, p.127). Essas personagens merecem especial atenção, uma vez que podem ser consideradas elementos antropomorfizados. Como demonstra Silva (2016, p.115), Éolo é figurado, também, “como o pai de três flores mortas e renascidas a cada primavera”.

Éolo, filho único de uma mulher, dona Mineides, que desejava casá-lo a qualquer custo, “não tinha planos para casamento”

(RUBIÃO, 2010, p.127). No entanto, ao conhecer Cacilda, convenceu-se “de que sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia” (RUBIÃO, 2010, p.129). No primeiro contato do casal, Cacilda parece compreender imediatamente o mundo de Éolo, composto, por exemplo, por pássaros que apenas ele podia ver. Esses animais povoavam sua casa e “invadiam as salas, voavam em torno dos lustres, pousavam nos braços das cadeiras” (RUBIÃO, 2010, p.128) sempre que os outros residentes estavam dormindo. Nos primeiros anos de casados, viviam tranquilos e felizes, com a residência “povoada de pássaros e cavalos-marinhos, estes trazidos pela noiva” (RUBIÃO, 2010, p.129).

Entretanto, alguns dias após o parto da última filha, os atritos entre o casal começaram. A maquiagem do quadro da mãe, que estava no quarto de Éolo e Cacilda, passou a derreter todas as noites, e o filho, sem questionamento algum, a retocar “o rosto de dona Mineides” (RUBIÃO, 2010, p.129). O comportamento de Cacilda, então, muda drasticamente, e ela começa a demonstrar irritabilidade e agressividade. Quando as filhas do casal morrem, a mulher culpa a sogra, a “megera” (RUBIÃO, 2010, p.130), que já estava morta, mas permanecia na vida das personagens graças ao referido quadro, que derretia diariamente²³. Nesse ponto da narrativa, os cavalos-marinhos, que antes viviam em harmonia com os pássaros de Éolo, passam a ter a função de vigiá-lo e impedir que ele tenha qualquer tipo de contato com as filhas mortas. Eles representam, assim, a mudança da atitude de Cacilda em relação ao marido e à sua vida de casada.

23 Não vamos, neste momento, avançar na questão, mas esse mesmo procedimento se vê em “O homem do boné cinzento”.

Quando “descobriu que os pequenos animais tinham o sono tão profundo quanto o de Cacilda” (RUBIÃO, 2010, p.130), Éolo começou a esperar que todos estivessem dormindo para desenterrar as filhas diariamente, “transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas” (RUBIÃO, 2010, p.130). A partir desse momento, cuida das meninas como se cuidasse de flores. Afinal, elas eram suas “Petúnias” (RUBIÃO, 2010, p.130), que dançavam, brincavam e faziam perguntas, como qualquer criança²⁴. No desfecho, como evidencia Silva²⁵ (2016), constatamos que a vida de Éolo será marcada pela repetição e pela perda da mãe, de suas filhas e da esposa, que ele mata no meio da narrativa.

Em “Aglaiia”, repete-se o nome próprio, indicando figura feminina. Ela é uma mulher jovem e rica, que se casa com Colebra “sob o regime de separação de bens” (RUBIÃO, 2010, p.132), única exigência de seu pai para a realização do matrimônio. O futuro marido, contudo, estipula uma outra condição: a ausência de filhos. Aglaiia concorda, visto que “repugnava-lhe uma prole” (RUBIÃO, 2010, p.132). A narrativa nos leva a perceber que as personagens estivessem “mergulhadas na busca pelo prazer” (SILVA, 2016, p.117).

Tanto Aglaiia quanto Colebra são figurados como personagens imediatistas, que procuram viver o presente sem se preocupar com as consequências. O fato de recusarem a possibilidade de ter filhos de forma tão veemente indica que não admitirão possíveis empecilhos em sua busca incessante pelo prazer. A vida de casado

24 Por isso, podemos sugerir sua antropomorfização

25 “O humano, os contatos sociais e a convivência entre os seres são marcas colocadas em exposição na narrativa de Murilo Rubião, com um homem confrontado pela repetição e, de certo modo, pela perda” (SILVA, 2016, p.116).

começa sem percalços, “tudo era festa e ruído na vida deles” (RUBIÃO, 2010, p.133). No entanto, “de repente houve uma ruptura violenta: cessaram as regras de Aglaia” (RUBIÃO, 2010, p.133). A partir desse momento, a mulher passa a engravidar sucessivas vezes, de forma ininterrupta, mesmo fazendo uso dos mais variados tipos de métodos contraceptivos ou evitando relações sexuais. Então, como as personagens são “profundamente centradas em si mesmas” (SILVA, 2016, p.119), a chegada de inúmeras crianças as distancia, já que destrói o elo que as unia, uma vida imediatista, centrada na satisfação de seus respectivos desejos.

Colebra é um homem extremamente ambicioso, que vê na esposa uma maneira de sair da vida de “pequenos empregos, dos biscates humilhantes” (RUBIÃO, 2010, p.134). Aglaia pode ser considerada a mulher que gesta a manifestação do insólito na narrativa. Ela dá à luz bebês que nem mesmo “se prendiam ao corpo materno pelo cordão umbilical” (RUBIÃO, 2010, p.135). Suas gestações são mais curtas do que o comum e, frequentemente, originam “ninhadas de quatro e cinco” (RUBIÃO, 2010, p. 135). Além disso, no início do relacionamento dos dois, ela parecia ingênua, ignorante em relação aos reais motivos que levaram Colebra ao matrimônio. Assim, como evidenciado por Silva²⁶ (2016, p.117-118), as personagens são figuradas de forma conflitante no mundo possível ficcional armado por Rubião, “o oportunista e a dama inocente”.

Em “O convidado”, vemos um recurso ainda não utilizado nos demais textos. O vocábulo “convidado” tanto pode ser visto, a

26 “O oportunista e a dama inocente, personagens em conflito, mergulhadas na busca pelo prazer que, pelas vias dos novos discursos fantásticos, acaba por questionar os limites textuais, pondo em xeque o próprio mundo possível ficcional, em que o insólito se manifesta.” (SILVA, 2016, p.117-118).

princípio, como particípio do verbo convidar, quanto como adjetivo, tendo-se em vista sua origem no particípio, ou como substantivo, pela anteposição do artigo “o” que o determina. Trata-se de figura do gênero masculino, sujeito paciente – em qualquer das opções que façamos – da ação de convidar, e tal fato é importante para os processos composicionais de sua figuração.

O protagonista, José Alferes, recebe um convite insólito, que não mencionava “a data e o local da festa, [e que] omitia o nome das pessoas que a promoviam” (RUBIÃO, 2010, p.137). Na esperança de que a remetente fosse Débora, que estava hospedada no mesmo andar do hotel que o seu e por quem nutria interesse romântico, decide procurar um traje adequado para a ocasião. Mais tarde, entretanto, frustra-se ao descobrir que a mulher “viajou de férias” (RUBIÃO, 2010, p.139), porém, mesmo assim, decide comparecer ao misterioso evento. José Alferes é recebido pelo “comitê de recepção” (RUBIÃO, 2010, p.139), que constata a autenticidade do convite, mas admite que ele não seria o verdadeiro convidado, que ainda estaria sendo esperado (RUBIÃO, 2010, p.140).

A personagem a qual corresponderia “o convidado” não atua no nível diegético, mantendo a personagem-título envolta em mistério, sem que saibamos, sequer, se ela existe. Desse modo, a expectativa, construída ao longo do texto, de que venhamos a conhecer o verdadeiro convidado não se concretiza. Não temos muitas informações a seu respeito, pois as demais personagens que aguardam sua chegada, “não o conheciam, ignoravam o seu aspecto físico, os motivos da homenagem” (RUBIÃO, 2010, p.140). Apesar disso, “sem ele a festa não seria iniciada” (RUBIÃO, 2010, p.140).

Em contrapartida, José Alferes, que também recebe um convite e comparece ao evento, é confundido diversas vezes com o convidado verídico. Ele também é sujeito paciente da ação implícita no título, ficando à deriva, sem compreender o que realmente está acontecendo. Todas as ações que ele consegue efetivamente exercer no texto estão relacionadas aos esforços de comparecer à festa. A partir do momento em que decide deixar o local, todas as suas tentativas são frustradas, e ele parece condenado, como as demais personagens, a esperar por alguém que pode nunca chegar.

Em “Botão-de-Rosa”, o título é composto por uma expressão formada por um núcleo – “Botão”, com valor propriamente substantivo – e uma locução – “de-Rosa”, com valor propriamente adjetivo –, que corresponde ao apelido da personagem-título, no gênero masculino.

Nesta história, a personagem, inicialmente acusada de engravidar todas as mulheres da cidade, é presa. A denúncia, no entanto, é modificada para tráfico de heroína. Tal reviravolta espanta o defensor do protagonista, José Inácio, “a única pessoa a desconhecer que fora designado exclusivamente para dar aparência de legalidade ao processo” (RUBIÃO, 2010, p.145). Ressaltamos que Botão-de-Rosa parece resignado. É evidente, a partir de seu comportamento, que ele não vê motivos em acreditar que sua sorte possa mudar, pois sentia “que era um homem liquidado” (RUBIÃO, 2010, p.144). Como na maioria das demais narrativas, o insólito se instaura. A única personagem que, em um primeiro momento, se indigna com a situação é José Inácio. Botão-de-Rosa permanece extremamente pacífico e indiferente

durante toda a história, sem questionar os rumos que seu destino toma. Somos levados a crer que se trate de alguém muito vaidoso.

Botão-de-Rosa aceita seu julgamento fraudulento e sua condenação absurda sem pestanejar. Entretanto, no início do texto, presentindo que as autoridades invadiriam sua casa para buscá-lo, “escolheu para o dia o seu melhor traje” (RUBIÃO, 2010, p.144) e alisou “a barba com uma escova especial umedecida em perfume” (RUBIÃO, 2010, p.144). Ele nos faz lembrar uma figura messiânica, pois vestia uma “túnica branca” (RUBIÃO, 2010, p.144), tinha “longos cabelos” (RUBIÃO, 2010, p.144) e uma barba da qual cuidava com esmero. Essa caracterização é contundente, se levarmos em conta que aceitou seu destino sem qualquer tipo de questionamento ou protesto, com resignação e dignidade²⁷.

O nome da personagem-título não é revelado em momento algum, recaindo sobre seu apelido toda a indicação à sua presença na diegese. A nomeação, contudo, é um procedimento composicional muito significativo, assim como o é a exclusão de tal estratégia textual. A existência de Botão-de-Rosa parece não ter importância, uma vez que a sua vida é sacrificada em um processo repleto de ilegalidades. Sendo o seu ser e a sua identidade também suprimidos.

Em “Os comensais”, observamos uma personagem-título no plural, como em “Os Dragões”, com carácter acional, semelhantemente a “O Convidado”, mas cuja posição deixa de ser paciente para ser agente. A expressão aponta para figuras que se encontram sentadas conjuntamente à mesa ou que comem em

²⁷ Não verificamos na tradição crítica possíveis comparações entre Botão-de-Rosa e Jesus Cristo, mas elas devem existir e, se não existem, fica-se a dever que se a façam, pois sua figuração aproxima-o da imagem de Cristo.

grupo. Os comensais em questão são, majoritariamente, figuras masculinas, com exceção de Hebe, antiga namorada de Jadon, o protagonista, que aparece no meio da história.

Jadon costuma almoçar sempre no mesmo local, já que nesse refeitório lhe servem comida de qualidade, que era “sempre renovada sem que isso envolvesse qualquer sugestão ou pedido seu” (RUBIÃO, 2010, p.150). Contudo, a postura de seus companheiros o incomodava, pois eles “permaneciam quietos, os braços caídos, os olhos baixos” (RUBIÃO, 2010, p.150). Eles não se alimentavam, apesar de terem os pratos cheios substituídos a todo momento, e sempre se sentavam nos mesmos lugares. Jadon se perguntava por que nunca os vira chegar ou sair do local, uma vez que, ao entrar no refeitório, eles já estavam em suas respectivas posições de costume. Apesar de ele fazer de tudo para chamar a atenção desses outros comensais, até mesmo se valer de uma violência irracional, como apontado por Silva²⁸ (2016), nunca obteve sucesso. O “segregamento que lhe impunham” (RUBIÃO, 2010, p.151) o transtornava, e Jadon não conseguia “penetrar na intimidade daqueles cavalheiros taciturnos” (RUBIÃO, 2010, p.150). Novamente, temos o insólito manifesto.

Os comensais são compostos como figuras apáticas, indiferentes e, até mesmo, fantasmagóricas²⁹. Eles não reagem nem mesmo nos momentos de violência extrema do protagonista ou quando têm os pratos de comida ainda cheios repostos, o que só aumenta a ira de Jadon. Todas essas figuras parecem

28 “A ideia de fazer o outro reagir com o uso da brutalidade e da força é, por si mesma, equivocada e, em certo sentido, marcada pela privação da razão” (SILVA, 2016, p.136).

29 Será oportuno, adiante, ao avançar sobre os processos de composição dessas personagens, articular a leitura com as perspectivas críticas da fantasmagoria.

ser jovens. Hebe, por exemplo, permanece com dezesseis anos, mesmo que trinta anos tenham se passado desde a última vez em que vira o antigo namorado. No final do texto, desesperado, Jadon resolve fugir do lugar, levando Hebe consigo. Contudo, fracassa. Encurralado e sem recordação alguma a respeito do que aconteceu, Jadon retorna à sala de jantar. Nesse momento, o protagonista parece ter regredido aos seus 20 anos, e seus olhos “perderam-se no vazio” (RUBIÃO, 2010, p.155). No desfecho, Jadon se torna um comensal como os outros.

O recurso à personagem-título aparece em vinte e seis contos dos trinta e três que compõem a obra de Murilo Rubião³⁰. O processo discursivo-textual mais empregado para incluir elementos da figuração da personagem no título dos contos é o recurso ao nome próprio da personagem, que aparece isoladamente, acompanhado de alguma expressão que o modifique ou na forma diminutiva. Em sete desses vinte e seis contos, identificamos a antropomorfização de animais ou coisas em geral³¹ e, em dois deles, referência à personagem no plural³². Os procedimentos observados importam para a leitura da obra desse ficcionista brasileiro e não podem e nem devem ser ignorados.

Resta, a partir de agora, isolar caso a caso, seja conto por conto, sejam conjuntos de contos com base em recursos empregados ou em blocos de recursos comuns a eles, e

30 Quase oitenta por cento do total da obra de Rubião.

31 Quase vinte e sete por cento dos vinte e seis contos em que verificamos a presença de personagem-título e mais de vinte e um por cento do total da obra.

32 Quase oito por cento dos vinte e seis contos em que verificamos a presença de personagem-título e mais de seis por cento do total da obra.

desenvolver a leitura integral dos textos em busca de identificar os procedimentos discursivo-textuais internamente utilizados na composição da personagem-título.

REFERÊNCIAS

BRUMA (2020). In: *DICIO*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus. In <https://www.dicio.com.br/bruma/> Acesso em: 22.Set.2020.

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

CARDOSO, Eveline Coelho (2007). “Temas, títulos e epígrafes em Murilo Rubião: reflexões e leituras a partir de “Alfredo” e “Os dragões””. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, p.37-45.

COMENSAL (2020). In: *DICIO*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus. In <https://www.dicio.com.br/comensal/>. Acesso em: 09.Out.2020.

GARCÍA, Flavio (s/d.). “Insólito ficcional”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. In <http://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/> Acesso em 22.Out.2020.

GOMES, Polyana Pires (2018). *As flores do mal dos contos de Murilo Rubião*. Raído, Dourados, Vol.12, p.81-93.

INTANGÍVEL (2020). In: *DICIO*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus. In <https://www.dicio.com.br/intangivel/> Acesso em: 21.Set.2020.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa; RUIZ GARZÓN, Ricardo (2019). “Introducción. Las hijas de Metis”. In: _____. (Eds.). *Insólitas*. Narradoras de lo fantástico em Latinoamérica y España. Madrid: Páginas de Espuma, p.XI-XXXI.

REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

REIS, Carlos (2014). *Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem*. Revista de Estudos Literários (Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), v. 4 (Personagens e Figuração), p.43-68.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina (1980). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

RUBIÃO, Murilo (2010). *Murilo Rubião* – obra completa. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, Luciana Morais da (2016). *Figurações da personagem e o universo insólito dos novos discursos do fantástico: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto*. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa; Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade de Coimbra, Coimbra.

SILVA, Luciana Morais da (2007). O insólito em “Mariazinha”, de Murilo Rubião. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, p.62-72.

05

**IMAGENS MÍTICAS E FANTÁSTICAS EM
“OS COMENSAIS”, DE MURILO RUBIÃO**

Daniele Aparecida Pereira Zaratín (Mackenzie)
Rodrigo de Freitas Faqueri (Mackenzie)

Recebido em 06 ago 2020.

Aprovado em 04 out 2020.

Daniele Aparecida Pereira Zaratín é Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Com financiamento da CAPES e apoio da Universidade Presbiteriana Mackenzie, participou do Programa Doutorado-Sanduiche na University of Houston (EUA). Ministra aulas das línguas portuguesa e espanhola nos diferentes níveis. Já atuou em instituições como Fundação Bradesco, Fatec-SP e Universidade Estadual do Tocantins. Em 2020, teve seu artigo “As personagens femininas em “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” e “La buena compañía”, de Carlos Fuentes: constante desvendar de outras realidades” publicado na Revista *Entrelaces*. Ainda no mesmo ano, o artigo “La construcción del espacio ficcional en Agua Quemada de Carlos Fuentes: un análisis de sus representaciones”, escrito em parceria com a Ana Lúcia Trevisan, teve sua publicação na Revista *Glaúks*. Em parceria com Rodrigo de Freitas Faqueri, publicou dois capítulos de livros, entre os quais está “Reverberações rubianas no fantástico brasileiro contemporâneo: um olhar sobre a escrita de Amílcar Bettega”, que faz parte do livro *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito* (2017), organizado por Maria Zilda da Cunha e Lígia Menna. Tem interesse nas áreas da literatura latino-americana e comparada.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9017594931294100>.

E-mail: daniele_zaratin@yahoo.com.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8236-4227>

Rodrigo de Freitas Faquero é Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participou do PDSE ofertado pela CAPES na Universidad Nacional de Costa Rica. Atualmente é professor EBTT do IFSP - Campus Itaquaquecetuba. Possui experiência em estudos da área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa e Espanhola assim como em Estudos Culturais. Em 2020, teve seus artigos “O retrato da violência no romance *Piedras Encantadas* (2001), de Rodrigo Rey Rosa: uma construção estética” e “A busca da identidade por Ofelia em o *Labirinto do Fauno* (2006): uma jornada mítico-simbólica” publicados nas revistas *Pragmatizes* e *Téssera*, respectivamente. Em parceria com Daniele Zaratin, publicou dois capítulos de livros, entre os quais está “Reverberações rubianas no fantástico brasileiro contemporâneo: um olhar sobre a escrita de Amílcar Bettga”, que faz parte do livro *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito* (2017), organizado por Maria Zilda da Cunha e Lígia Menna. Tem interesse nas áreas das literaturas de língua espanhola, principalmente a centro-americana contemporânea, assim como em Estudos Culturais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9695208949895236>
E-mail: rodrigofaquero@hotmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9292-3536>

Resumo: Este estudo se propõe a analisar o conto “Os comensais” (1974), de Murilo Rubião, a partir de uma dupla perspectiva interpretativa complementar: por um lado, indicaremos e refletiremos sobre presença de referências e simbologias míticas no conto do autor mineiro e, por outro, analisaremos os procedimentos linguístico-temáticos que dialogam com a estética do fantástico e que colaboram para a plurissignificação da composição do espaço narrativo. Para tanto,

utilizaremos o apoio teórico de estudos como os realizados por Eliade (1963), Graves (2008), Sardas (2014) e Magri (2018), referentes à esfera mítico-simbólica, e de Furtado (1980), Schwartz (1981), Ceserani (2006), Batalha (2007) e Frois (2009), no que tange ao universo do fantástico. Com isso, esperamos sublinhar a singularidade da escrita rubiana e sua indiscutível presença como autor fantástico, precursor dessa estética na literatura brasileira.

Palavras-chave: Imagens míticas; Fantástico; Espaço Ficcional.

Resumen: Este estudio se propone a analizar el cuento “Os comensais” (1974), de Murilo Rubião, desde una doble perspectiva interpretativa complementaria: por un lado, analizaremos la presencia de referencias y simbologías míticas en el cuento del autor y, por otro, trataremos de los procedimientos lingüístico-temáticos que dialogan con la estética de lo fantástico y que colaboran para la ampliación de la significación del espacio narrativo. Para eso, utilizaremos el apoyo teórico de estudios como los realizados por Eliade (1963), Graves (2008), Sardas (2014) y Magri (2018), referentes a lo mítico-simbólico, y de Furtado (1980), Schwartz (1981), Ceserani (2006), Batalha (2007) y Frois (2009), para tratar del universo fantástico. Con eso, esperamos colaborar subrayar la singularidad de la escrita rubiana y su innegable presencia como autor fantástico, precursor de esa estética en la literatura brasileña.

Palabras-clave: Imágenes míticas; Fantástico; Espacio Ficcional.

PALAVRAS INICIAIS

Considerado o precursor da Literatura Fantástica no Brasil, o escritor mineiro nasceu em Minas Gerais no ano de 1916. Formado

em Direito, Murilo desempenhou diversas funções, como redator, diretor de rádio e jornais, chefe de gabinete. Responsável pela criação da revista *Tentativa* e do *Suplemento Literário* de Minas Gerais, semanário da Imprensa Oficial, o autor tem seu primeiro livro de contos publicado em 1947 com o título *O ex-mágico*. No entanto, consegue notoriedade apenas em 1974, após as publicações de *O pirotécnico Zacarias* e *O convidado*.

Ao longo de sua vida, optou pela publicação apenas de contos, escreveu cerca de cinquenta e publicou trinta e três. De maneira geral, suas narrativas revelam o homem comum, geralmente imerso na execução da rotina de seu cotidiano banal, que, por meio de uma linguagem objetiva, porém quase sempre carregada de reiteraões e hipérboles, tem sua validade questionada por meio, sobretudo, da manifestação do fantástico, elemento que acaba se incorporando “à banalidade da rotina”, como salienta Davi Arrigucci Jr (1987, p.141).

Com isso, por meio de uma literatura repleta de diálogos com outros discursos narrativos, o autor sublinha não apenas as lacunas da realidade apresentada mas, em última instância, da própria existência humana, que se revela absurda justamente pela reiteração contínua dos meios em detrimento dos fins, sublinhando a hiperbólica falta de sentido dessa própria realidade.

Em “Os Comensais” (1974), conto escolhido para este artigo, vemos justamente esse movimento: o protagonista Jadon faz sua refeição todos os dias num mesmo lugar, mas nunca se chega a saber o porquê disso. Nesse espaço, a permanente imutabilidade e silêncio dos colegas de refeitório, os comensais,

em contraposição à presteza irracional dos garçons o intrigam. Buscando respostas, ele cogita hipóteses e coloca em prática estratégias de desvendamento para esse mistério, mas todas elas se revelam inúteis. Ao final, Jadon se vê preso no lugar, mais jovem, porém exatamente na mesma posição-função dos comensais. Além disso, cabe salientarmos que Rubião utiliza-se de referências mítico-simbólicas neste conto para construir um enredo que destaca o absurdo da banalização das relações sociais e da incongruência dos atos frente aos pensamentos e desejos do ser humano.

Dessa maneira, partindo desse enredo e das referências presentes, este artigo busca refletir sobre, por um lado, a presença de imagens mítico-simbólicas e, por outro, sobre os procedimentos linguístico-temáticos que revelam a importância do espaço narrativo dentro da estética do fantástico. Como apoio teórico, utilizaremos os estudos de Eliade (1963), Graves (2008), Sardas (2014) e Magri (2018), referentes à esfera mítico-simbólica, e de Furtado (1980), Schwartz (1981), Ceserani (2006), Batalha (2007) e Frois (2009), no que tange ao universo do fantástico.

1. IMAGENS MÍTICAS: REATUALIZAÇÕES E CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS EM “OS COMENSAIS”

Em “Os Comensais” (1974), Rubião nos apresenta um texto repleto de imagens construídas sob a ótica mítica e simbólica, desde seu título e logo depois a sua epígrafe, que cita um versículo do capítulo IX de Apocalipse, até o seu desfecho, em que há o aprisionamento eterno do protagonista em sua própria narrativa. Reconhecido por sua escrita pelo viés do fantástico, o contista

mineiro também revela suas outras influências na construção desse conto, permitindo, dessa maneira, uma análise a partir das imagens míticas e simbólicas apresentadas em seu texto.

O título do conto, como já dito anteriormente, é o ponto de partida para análise dessas imagens míticas na narrativa. O significado da palavra “comensais”, que deriva do latim *mensa*, está relacionada com o conviver à mesa, em um aspecto de confraternização social e um rito instaurado desde os tempos antigos.

Há milênios, homens e deuses são retratados nas narrativas nas quais suas figuras se sentavam em suas respectivas mesas para celebrar e repartir sua comida. No Olimpo, Zeus e as outras divindades saboreavam seus manjares e a poderosa ambrosia, o néctar dos deuses, enquanto na Terra, os homens, com ou sem títulos de nobreza, buscavam ostentar banquetes para festejar a vitória contra inimigos ou o nascimento de uma criança, ou a celebração de um matrimônio.

Na Bíblia, diversas passagens mostram a comunhão entre os homens em volta de uma mesa, festejando e aproveitando a comida em grupo. Não só isso: uma das passagens mais emblemáticas é justamente a Santa Ceia, na qual Jesus reparte o pão e o vinho entre seus doze apóstolos. Dessa forma, podemos dizer que a comensalidade se atrela à ideia da sociabilidade na estrutura da organização social em que esta se encontra. Além disso, a comensalidade também está ligada ao conceito de afeto e proximidade, como no caso dos apóstolos e de Jesus, que comiam à mesa pela convivência que possuíam e também pelo respeito àquele que organizou e programou tal confraternização.

Assim, se forem observadas outras diversas histórias que temos ao longo dos séculos, podemos encontrar esse mesmo espírito de comensalidade que se tornou intrínseco ao processo de organização social da humanidade: as festas romanas, os banquetes nos castelos feudais, a reunião dos indígenas em volta da fogueira após a caça para saborear o alimento em grupo, as confraternizações da realeza no palácio de Versalhes, as festas de aniversários na atualidade, etc. Nessa perspectiva, existe, então, a função social das refeições realizadas em conjunto na construção do ser humano ao longo dos tempos por celebração e confraternização, para se mostrar respeito e afeto, além de projetar um *status* ao anfitrião em determinados casos.

No texto de Rubião, a imagem inicial não é diferente: o protagonista Jadon é encontrado comendo em um refeitório com outras pessoas ao seu redor. No entanto, a semelhança com a confraternização que deveria haver em uma refeição em grupo é contrariada, pois, diferentemente dos exemplos citados, a personagem menciona o desconforto causado exatamente pela ausência das relações sociais entre ela e os demais comensais:

Desde o primeiro contato Jadon admitiu a precariedade das suas relações com os companheiros de refeitório. E a atitude de permanente alheamento que assumiam na sua presença, ele a recebeu como possível advertência. Sem manifestar irritação ante o isolamento a que o constrangiam, conjeturava se eles não acabariam por se tornar mais expansivos. (RUBIÃO, 2010, p.216)

Como podemos perceber neste trecho, ao contrário do que se espera em uma refeição em conjunto, não há a confraternização

imaginada, nem ao menos há relatos de que aquelas pessoas, mesmo que não conversassem com o protagonista, interagissem entre si. Também, nas linhas seguintes, o narrador apresenta ao leitor um fato tão curioso quanto o silêncio: a inércia dos comensais diante da comida que lhes era colocada constantemente. Sem demonstrar qualquer reação durante todo o período em que se encontravam no refeitório, as personagens simplesmente ficavam imóveis, com os olhos abaixados, sem realizar qualquer ato frente à movimentação dos serviçais, que iam e vinham, levando e trazendo novos pratos para os que ali estavam sentados.

Como uma espécie de autômatos, os indivíduos presentes não esboçam qualquer reação, parecem não se importar com a comida que lhes é oferecida todos os dias. Mais do que isso: o protagonista sente desconfortável por estar em conjunto com uma série de pessoas que não lhe dirigem a palavra nem o olhar, não esboçam reação a nada ao seu redor, somente permanecem sentadas ali. Em contrapartida, o movimento frenético dos garçons entre as mesas, retirando e colocando os pratos que não eram sequer tocados, mostra outro modelo de mecanização posto em cena. Assim, garçons, indiferentes à inércia dos clientes, cumprem sua função mecanicamente:

Que se danassem, resmungava, esforçando-se por ignorar o procedimento descortês dos que ali tomavam refeições. E concentrava-se em saborear a excelente comida que lhe era servida e sempre renovada sem que isso envolvesse qualquer sugestão ou pedido seu. Nos primeiros tempos achava engraçado acompanhar os movimentos dos garçons que, mesmo vendo-o de pé, pronto a retirar-se, vinham com novas travessas para substituir as que estavam na sua frente. (RUBIÃO, 2010, p.217)

Nesse excerto, o protagonista esperava uma recepção cortês em um lugar em que se reparte a comida com outras pessoas. Entretanto, o que ele observa é que os seus companheiros de refeição o ignoram e não lhe dirigem um olhar que seja, muito menos reagem às suas palavras, sejam elas dóceis ou rudes. Também acha curioso esse vaivém dos garçons, sempre trazendo comidas, mas não se importa com essa atitude. Por estarem em um nível de sociabilização diferente, por trabalharem ali e não serem clientes como ele e os outros, seus atos não o incomodam.

A paralisação constante das outras personagens comensais e a mecanização das ações dos garçons ao longo do conto intrigam o protagonista cada vez mais. Sob essa perspectiva, Schwartz (1981, p.38-53) apresenta uma série de imagens que se constroem no universo rubiano no que se refere ao absurdo em sua obra, revelando os uroboros que formam as personagens e os cenários do contista mineiro. Sardas, em seu estudo sobre Rubião, se apoia na teoria de Schwartz e aponta que em “Os comensais” há “o ‘uroboro petrificado’, quando o movimento das personagens apresenta uma paralisação gradativa” (SARDAS, 2014, p.22).

A imagem do uroboro na obra de Rubião é extremamente significativa como aponta Schwartz em seu estudo. A ideia da serpente disposta em círculo engolindo a própria cauda revela um dos motes do universo rubiano: o movimento perpétuo, o eterno retorno, o aprisionamento nas ações constantes e repetitivas, o interminável, etc. Assim, se constrói uma narrativa que privilegia a sensação de aprisionamento das personagens em esferas e modalidades diferentes. Em “Os Comensais”, esse aprisionamento é gradativo e evolui para uma sensação de

asfixiamento em um corredor que o protagonista não consegue achar mais a saída do recinto em que está no final do conto. Com isso, as (in)ações das personagens e o cenário contribuem para essa sensação de aprisionamento e também para a ideia de eterno retorno, ou seja, para a repetição dos acontecimentos no conto de maneira ininterrupta.

Essa ideia de in interrupção relembra algumas histórias da mitologia grega em que podemos estabelecer algumas relações dialógicas. As primeiras que podem ser colocadas em pauta são as narrativas de Sísifo e de Tântalo, ambas por suas punições exemplares dadas aos seus protagonistas, que remetem à ideia do eterno retorno e do aprisionamento.

Sísifo, segundo Graves (2008, p.260-264), depois de contar a Asopo o que sabia sobre o rapto de sua filha Egina, foi condenado por Zeus a ser lançado no Tártaro por ter violado segredos divinos. Após ter enganado o próprio Hades e sua esposa Perséfone, Sísifo foi capturado por Hermes e condenado pelos Juízes dos Mortos. Sábio que foi em vida, sua punição acabou sendo levar uma gigante pedra por uma montanha e fazê-la rolar pelo outro lado depois de alcançar o topo. Entretanto, isso nunca acontecia e Sísifo era obrigado a retroceder todas as vezes ao início de sua jornada, extenuado. Assim, temos a ideia do eterno retorno, em que a personagem acaba sendo obrigada a retornar ao princípio das ações da história como uma punição eterna por seus atos.

É a mesma ideia de aprisionamento que se tem na narrativa de Rubião: no final do conto, Jadon, que sempre pôde entrar e sair do refeitório, acaba sendo aprisionado naquele ambiente com as mesmas características dos outros comensais:

Diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido. Desistiu e contemplou, com vaidade, o belo rosto nele refletido. Alisava os cabelos, sorrindo para os vinte anos que a sua face mostrava. Ao lembrar-se que poderia estar atrasado para o almoço, apressou-se. Já na sala de jantar, caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa. (RUBIÃO, 2010, p.224)

Com esse trecho, podemos perceber que Jadon se tornou igual aos seus colegas comensais: inerte às ações que se passavam ao redor. Após recuperar sua juventude, ele acaba entrando para o grupo do qual ele se diferenciava no início do conto, sem expressão e sem reação. O final do conto também revela o destino inevitável do protagonista, que é retornar ao início da sua própria narrativa e ser aprisionado a ela como os outros comensais relatados na história.

A história de Tântalo também pode ser relacionada com a narrativa de Jadon. Na Grécia Antiga, conforme assinala Graves (2008, p.453-459), Tântalo era um ser que tinha acesso aos banquetes dos deuses no Olimpo por ser amigo íntimo de Zeus. Foi banido desses banquetes divinos por, em um momento de soberba, roubar o néctar e a ambrosia dos deuses e oferecê-los aos homens. Também se conta que Tântalo, antes de ser descoberto por seu roubo, ofereceu um banquete aos deuses em que colocou como parte da refeição seu filho Pélope esquartejado, por perceber que faltavam mantimentos para a refeição com os seus amigos divinos. Quando os deuses chegaram em sua celebração, perceberam o que havia feito Tântalo e repudiaram a sua comida, exceto Deméter,

que, atordoada pela perda de Perséfone, acaba provando do prato servido a ela. A punição de Tântalo, além da destruição de seu reino, foi exemplar: foi condenado à fome e à sede eternas. Além disso, foi submerso em um lago pantanoso, no qual, se ele tentasse beber a água, esta se afastava e só lhe molhava os lábios, deixando-lhe com mais sede. Ao redor do lago, havia uma árvore frutífera que tinha seus ramos inclinados com seus frutos próximos à boca de Tântalo, mas, todas as vezes que ele tentava comê-las, os ramos se afastavam e ele somente as observava de longe. Assim como Sísifo, Tântalo foi condenado ao castigo eterno e, por isso, não conseguia nunca saciar sua fome e sede. É da história de Tântalo que surge o ditado popular “Tão perto, mas tão longe”, referindo-se exatamente à proximidade da personagem daquilo que poderia sanar as suas necessidades, mas que nunca lhe permitirá o acesso.

Em “Os Comensais”, a sensação de saciedade não existe também, pois os que estão à mesa nunca comem ou tocam os pratos que lhes são servidos. São indiferentes às refeições e permanecem imóveis entre o vaivém dos garçons. Jadon tenta de todas as formas descobrir se seus colegas comem enquanto ele não está por perto, mas falha todas as vezes. Troca seus horários e chega até pernoitar no lugar, tudo em vão. Sempre com os braços caídos, os comensais não esboçam qualquer reação diante do banquete saboroso que possuem à frente de seus rostos.

Era-lhe penoso, entretanto, encontrá-los sempre na mesma posição, a aparentar indiferença pela comida que lhes serviam e por tudo que se passava ao redor. Enquanto Jadon almoçava, permaneciam quietos, os braços caídos, os olhos baixos. Ao jantar, lá estavam nos mesmos lugares, diante

das compridas mesas espalhadas pelo salão. Assentavam-se em grupos de vinte, deixando livres as cabeceiras. Menos uma, justamente a da mesa central, onde ficava um velho alto e pálido. Este, a exemplo dos demais, nada comia, mantendo-se numa postura de rígida abstração, como a exigir que respeitassem o seu recolhimento. Malgrado a sua recusa em se alimentar, silenciosos criados substituíam continuamente os pratos ainda cheios.

A princípio Jadon espreitava-os discretamente, na esperança de surpreendê-los trocando olhares ou segredos entre si. Logo verificou a inutilidade do seu propósito: jamais desviavam os olhos da toalha e prosseguiam com os lábios cerrados. (RUBIÃO, 2010, p.216)

Como se estivessem condenados a isso, os comensais não comem nada e nem reagem às ações que acontecem ao seu redor. Não lançam olhares para Jadon e nem para os garçons. Cria-se uma angústia por não se saber o motivo pelo qual aquelas personagens não esboçam qualquer reação ao mesmo tempo em que se projeta uma busca incansável do protagonista em interagir com aqueles que o rodeiam em suas refeições. Suas atitudes beiram o cômico e o vexatório em alguns momentos e se materializam em violência com insultos e golpes contra os comensais, mas não recebem nenhum retorno. Como se fossem Tântalo, os comensais são obrigados a permanecer nesse ambiente em que as diversas refeições lhe são servidas, mas não chegam a tocá-las.

A punição para Jadon pode estar relacionada com outras hipóteses que podemos levantar. A princípio, ele tem a liberdade de entrar e sair do refeitório quantas vezes quiser, retornar a sua casa e passear pela rua. Mesmo com suas ações contra os comensais,

ninguém ali o pune por isso. Seu aprisionamento se inicia quando ele decide pôr fim às próprias tentativas de descobrir se os comensais aproveitam de sua ausência para comer e como o espaço conseguia receber cada vez mais pessoas ao longo dos dias sem, contudo, mudar sua capacidade. Quando resolve almoçar a última refeição nesse restaurante e assim procurar outro do lado oposto da cidade, ele encontra sua antiga namorada da adolescência, Hebe. O protagonista tenta falar diversas vezes com a moça, tenta retirá-la do restaurante, mas tudo em vão.

A presença de Hebe e sua relação com Jadon nos permite pontuar alguns aspectos que são importantes para a compreensão das imagens míticas encontradas no conto. Na mitologia grega, Hebe é a deusa da eterna juventude e é a responsável por servir a refeição divina no banquete dos deuses. Filha de Zeus e Hera, ela foi retirada de seu posto quando em um dos banquetes servidos por seu pai, Hebe derramou o líquido das taças sobre os deuses. Em seu lugar, Zeus colocou Ganimedes, jovem raptado pelo deus por sua incrível beleza e graça. Hebe também é a deusa da imortalidade e tem de Hera a relação com o casamento, sendo cultuada pelas jovens noivas.

Em “Os Comensais”, Jadon teve um relacionamento com Hebe em sua juventude. Quando se mudou para outra cidade maior junto com seus pais, ele prometeu escrever-lhe e voltar para reencontrar a jovem, porém essa promessa nunca se cumpre e logo cai no esquecimento pelo protagonista. Três décadas depois, Jadon encontra Hebe, mas ela parece ter as mesmas características do tempo em que eles se viram pela última vez na pequena estação da cidade. O texto também revela o constrangimento de Jadon

após a falta de reação de Hebe diante das palavras carinhosas que ele lhe proferiu no restaurante. Da mesma forma como os outros comensais, Hebe não esboça qualquer reação:

Diante dele estava uma jovem que possivelmente não ultrapassara os dezesseis anos. O olhar fixo no semblante delicado da adolescente, percebeu que um sentimento antigo lhe retornava. Percorria com os olhos o corpo de linhas perfeitas, os cabelos castanhos, entremeados de fios dourados, compondo-se em longas tranças. Quase nada mudara nela. Apenas o rosto lhe parecia mais pálido, talvez faltasse o sorriso que trinta anos atrás era constante nos seus lábios.

— Hebe, Hebe, minha flor! Que alegria! — gritou, as palavras tensas, numa voz repentinamente enrouquecida.

Quis falar da sua emoção e conteve-se, chocado com a insensibilidade dela ante a carinhosa acolhida que ele lhe proporcionava. Pálpebras cerradas, os braços pendentes, Hebe parecia refugiar-se na mesma solidão dos outros. [...] Mantinha os olhos presos à figura grácil de Hebe e a contemplava com igual encantamento de três decênios passados. A mesma beleza acanhada de moça do interior, o mesmo vestido de bolinhas azuis. (RUBIÃO, 2010, p.220-221)

Como podemos observar no excerto anterior, a personagem Hebe apresenta as mesmas características físicas de trinta anos antes, época em que o protagonista a viu pela última vez, o que sugere alusão com a deusa da mitologia grega, pois ela se apresenta com aspectos de uma juventude eterna. Além disso, está retratada dentro de um ambiente em que se servem refeições, como era na Grécia Antiga, não exercendo mais também o seu papel de serviçal

dos deuses por ter sido punida e substituída por Ganimedes. Assim, como as jovens donzelas que a cultuavam na mitologia grega, Hebe aparece bela e jovial para Jadon, possuindo somente uma diferença: estava inerte e insensível como os outros comensais.

Outro aspecto relevante que deve ser destacado é a sua relação com Jadon: quando jovem, este lhe prometera escrever cartas e voltar para vê-la, o que nunca acontece. Se relacionarmos isso ao fato de que Hebe, além de representar a juventude e a imortalidade, também representa o casamento, podemos afirmar que o surgimento dessa figura feminina justamente no momento em que Jadon está prestes a abandonar aquele local, obrigando-o a ficar ali de certa forma, reforça o seu aprisionamento, para que se efetivasse seu compromisso matrimonial. No final do conto, como já mencionado, Jadon recupera sua juventude, porém fica aprisionado no refeitório. Dessa forma, a presença de Hebe serve para selar o destino de Jadon e perpetuar sua história, seu uroboro e eterno retorno.

Também podemos destacar na relação entre Hebe e Jadon a questão da promessa. Jadon é um nome hebraico que significa profeta judeu. Na religião judaica, o profeta é aquele que carrega a profecia ou palavra divina, aquele que revela o que Deus tem para falar ao seu povo escolhido. A presença do profeta está em outras religiões, como o cristianismo, o islamismo, o zoroastrismo e diversas outras. Na mitologia greco-romana, também aparecem as figuras dos oráculos e suas profecias vindas das vontades dos deuses. Os profetas são considerados os porta-vozes dos deuses na Terra e devem transmitir aquilo que as divindades desejam aos seus adoradores.

Se observarmos esses pontos destacados sobre a simbologia do profeta, o protagonista Jadon pode ser aquele que profere a mensagem divina e não a cumpre, pois promete o retorno à Hebe, que o espera eternamente, mas ele não regressa. Dessa maneira, considerando a representação mítica de Hebe, deusa da juventude e imortalidade, que também possui laços com a significação do casamento, Jadon, o profeta judeu, que possui a palavra divina em sua boca, é punido por quebrar a promessa ou profecia que deveria carregar ao longo de sua vida. Sobre a importância da profecia para a cultura judaica e para a grega, Magri traz os seguintes apontamentos:

Na tradição helênica, a figura do profeta assume uma importância enorme na esfera social, isto porque todo o enfoque e atenção são postos em sua visão e em sua inspiração. O profeta grego é um verdadeiro vidente, como que um mágico: sua figura é de tal modo destacável, que é reconhecido como um dos mestres da verdade na vida social. Toda a centralidade da figura do profeta está em ser este, um verdadeiro inspirado.

Em contrapartida, no profetismo judeu, toda a atenção, todo o enfoque não é colocado na visão do profeta, tampouco em sua inspiração, mas sim é na Palavra de Deus – mais precisamente ainda, na função mediadora da palavra. (MAGRI, 2018, s/p.)

Com esse pensamento, podemos levantar outro aspecto a ser analisado no conto de Rubião, que se refere à profecia do caos e a sua relação com a modernidade. Jadon, como detentor da palavra divina que lhe foi incumbida, é o protagonista de uma narrativa que prenuncia a destruição da sociedade que vem mecanizando-se e automatizando-se cada vez mais. Assim, como o único que se

movimenta e questiona a inércia de seus companheiros, é aquele que possui a lucidez momentânea e foi o escolhido para avisar os que estão ao seu redor sobre os perigos da modernidade. Para Sardas, Rubião apresenta uma crítica à modernidade a partir do absurdo existencial e da figura dos comensais no conto. O autor aponta que:

A comicidade atinge as personagens em outras inúmeras modalidades. Naquilo que nos interessa, ou seja, vinculadas à problemática do absurdo existencial, poderíamos citar ainda a figura do homem automatizado, esvaziado da humanidade, como um símbolo de crítica do autor à modernidade. Há personagens [no conto] ridiculamente automatizados, [...]. (2014, p.133)

Sobre a característica do aviso e da punição, a história de Jadon se assemelha à do profeta Jonas, que recebe a mensagem de Deus para avisar os ninivitas sobre seus pecados e sobre a provável punição caso não mudassem seu comportamento. Segundo o livro que leva o nome do profeta, Jonas foi escolhido para essa missão, mas, contrariando a vontade divina, recusou-se, pois queria a punição para aquele povo. A narrativa bíblica narra que, com isso, Jonas foi punido por Deus e ficou durante três dias dentro da barriga de um enorme peixe. Somente livrou-se de sua punição ao mostrar arrependimento em suas orações e se comprometer a levar a mensagem divina aos ninivitas. Na narrativa rubiana, Jadon tenta de todas as formas o contato com seus colegas comensais, mas não obtém resultado positivo. Frente à negativa, decide ir na direção contrária de seu destino e é punido com seu laço com Hebe e promessa juvenil.

No que se refere ao prenúncio do caos e da destruição, a narrativa de Jadon está relacionada com a epígrafe escolhida por Rubião para abrir seu texto: “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles. (Apocalipse, IX, 6)” (RUBIÃO, 2010, p.216). A referência feita é simbólica, pois o texto bíblico e profético de Apocalipse apresenta aos leitores o fim do mundo, em que aqueles que não acreditaram na volta de Jesus e não se arrependessem de seus pecados seriam punidos e sofreriam as consequências.

De forma mais específica, o capítulo em que se encontra o versículo selecionado para a epígrafe refere-se ao toque da quinta trombeta, que fazia sair do poço do abismo gafanhotos terríveis para atormentar os homens na Terra. Esses insetos eram responsáveis por afligir os homens, mas não por matá-los e, assim como aponta o versículo 6, de tanto sofrimento e martírio sofridos, os seres humanos prefeririam a morte, mas não a conseguiriam, pois estavam condenados ao castigo eterno. Se voltarmos nosso olhar para a narrativa de “Os Comensais”, Jadon, com o objetivo de conseguir alguma reação dos comensais, os importuna constantemente, insultando-os e usando da violência em alguns casos. No entanto, eles não esboçam reação alguma, como se estivessem condenados a suportar tão aflição. Ao final, Jadon é condenado a mesma condição em que se encontram os demais comensais, o que sugere também seu eterno sofrimento. Aprisionado eternamente naquele lugar, seu castigo é permanecer na mesma posição de seus colegas de refeitório: braços caídos, olhos perdidos no vazio imenso, na solidão.

Existem diversos estudos que se debruçam sobre as imagens do fim do mundo. Dentre eles, está o de Eliade, em que o autor disserta

sobre as diversas representações desse momento nas culturas ocidentais, orientais e nas artes contemporâneas. O pesquisador destaca uma representação do fim do mundo tanto no passado como no futuro, levando a uma possibilidade de destruição para a renovação da humanidade e também do mundo em que ela habita:

Com efeito, os mitos dos cataclismos cósmicos estão grandemente difundidos. Eles contam como o Mundo e a humanidade foram destruídos, com exceção de um casal ou de alguns sobreviventes. [...] Ao lado dos mitos diluvianos, outros relatam a destruição da humanidade por cataclismos de proporções cósmicas: tremores de terra, incêndios, desmoronamentos de montanhas, epidemias, etc. Claro que esse Fim do mundo não foi radical: foi antes o Fim de uma humanidade, seguido do aparecimento de uma humanidade nova. (ELIADE, 1963, p.51)

Se observarmos o estudo de Eliade e a representação do fim da humanidade e relacionarmos tal aspecto com a narrativa de “Os Comensais”, podemos afirmar que Rubião se utiliza de uma crítica à modernidade e à mecanização das relações interpessoais e da própria ação humana para prenunciar um fim dos hábitos que a sociedade estava acostumada e que serão suplantados por outros modelos bem menos humanizados. Assim, a humanidade caminharia para um processo que o autor criticava exatamente por fugir da essência humanística que deveria servir de prerrogativa para o desenvolvimento humano. Os comensais representam o absurdo da realidade que anula os laços interpessoais e as relações de afeto que possam existir, trazendo uma insensibilidade típica da automatização das ações.

Dessa maneira, todas as imagens míticas e simbólicas apresentadas neste estudo refletem o grande leque de possibilidades para refletirmos sobre essa narrativa rubiana. Sejam elas relacionadas com a cultura judaico-cristã ou greco-romana, com simbologias proféticas e apocalípticas, ou até mesmo relacionadas com a Cosmogonia e com a renovação eterna das ações, da repetição sem fim e do aprisionamento, atreladas a críticas e modelos sociais, todas nos direcionam para um texto rico em diálogos e possíveis análises.

2. IMAGENS FANTÁSTICAS: ESPAÇOS DE APRISIONAMENTO EM “OS COMENSAIS”

Narrado em 3ª pessoa, o mencionado conto do autor mineiro traz na sua composição uma série de elementos temático-linguísticas que colaboram para a instauração do singular fantástico rubiano. Dentre esses aspectos, está, sem dúvida, a composição do espaço ficcional, categoria narrativa fundamental a esse tipo de texto justamente por sua capacidade de permitir que materialize, na sua própria estrutura, a ambiguidade indispensável ao fantástico. No conto de Murilo Rubião, o primeiro e mais detalhado espaço apresentado é o refeitório no qual o protagonista se alimenta diariamente. Tal espaço surge descrito na narrativa da seguinte forma:

Ao jantar, lá estavam nos mesmos lugares, diante das compridas mesas espalhadas pelo salão. Assentavam-se em grupos de vinte, deixando livres as cabeceiras. Menos uma, justamente a da mesa central, onde ficava um velho alto e pálido. Este, a exemplo dos demais, nada comia, mantendo-se numa postura de rígida

abstração, como a exigir que respeitassem o seu recolhimento. (RUBIÃO, 2010, p.216)

[...]

Desviou contrariado o olhar para o fundo do salão, onde algo de anormal o surpreendeu: em sítios diversos, encontravam-se pessoas cujas fisionomias lhe eram inteiramente estranhas. A descoberta deixou-o intrigado. Desde que passara a frequentar aquele local, as mesas tinham todos os assentos tomados por antigos fregueses que nunca se ausentavam dos lugares habituais nem os permutavam entre si. Esquadrinhou os semblantes, examinando com atenção se alguém desaparecera para abrir vagas aos novatos e não constatou qualquer ausência. Contava e recontava os ocupantes das mesas, sem deparar mais de vinte em cada, à exceção, naturalmente, daquela em que se postava o pobre velho. Por outro lado, a área do refeitório, embora extensa, não comportava acréscimos de localidades que permitissem acolher novos frequentadores. E estes, para tornar mais confusa a situação, não se apresentavam juntos, mas entremeados aos veteranos. Havia ainda um detalhe perturbador: jamais ocupavam o seu lugar, mesmo que chegasse com grande atraso. (RUBIÃO, 2010, p.217-218)

Filipe Furtado, em “A construção da narrativa fantástica” (1980), ao tratar do espaço ficcional, destaca que, nos textos do fantástico, essa categoria narrativa se constrói a partir da conjunção de elementos “realistas” e “alucinantes”, ou seja, aspectos que “contribuem para introduzir dados anormais no cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado [...]”, o que resultaria num espaço “híbrido” (FURTADO, 1980. p.120). Nos excertos acima do conto rubiano, podemos observar

exatamente essa composição realista-alucinante mencionada pelo teórico: se, por um lado, o espaço frequentado pelo protagonista Jadon se apresenta repleto de elementos verossimilhantes que referendam a plausibilidade do lugar (um grande salão repleto de mesas para indivíduos se alimentarem), por outro, também há a introdução de aspectos que contribuem para minar esse efeito de realidade, sublinhando a anormalidade da situação: o fato de os comensais se sentarem sempre nos mesmos lugares, de haver uma única cabeceira ocupada, justamente a da mesa central e por um “velho” e do lugar comportar mais ocupantes sem, contudo, haver mais espaço para isso. Ou seja: a ocupação espacial daquele lugar sugere haver uma lógica desconhecida pelo protagonista e conseqüentemente pelo leitor, o que causa estranhamento e sublinha a percepção limitada da realidade.

Essa é, portanto, a primeira imagem insólita que o conto traz: a de um espaço “híbrido”, ambíguo, constituído por elementos da realidade e, ao mesmo tempo, permeado pelo mistério do não-conhecido, o que se intensifica justamente por meio das escolhas lexicais que ressaltam a perplexidade do protagonista: “algo anormal o surpreendeu”, “intrigado”, “detalhe perturbador”. Ao manifestar a consciência do protagonista de que algo lhe fugia à compreensão, ao pontuar suas hesitações e hipóteses e ao buscar respostas para elas, consegue-se um efeito de espelhamento dessa personagem no leitor, proporcionado que este também se inquiete perante tal situação. Remo Ceserani já havia destacado que essa é uma das estratégias amplamente utilizadas pelos textos do fantástico, ou seja, envolver o leitor, levando-o “para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável,

pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (CESERANI, 2006, p.71).

É justamente a tentativa de buscar respostas para os eventos inexplicáveis observados naquele espaço híbrido que possibilita a primeira experiência insólita do protagonista, conforme podemos observar no seguinte trecho:

Um pressentimento terrível perpassou-lhe pela mente e num lampejo de súbita lucidez compreendeu que todos moravam no refeitório. Por isso jamais conseguira chegar antes ou sair depois deles. Essa tardia revelação estareceu-o. Sabia que tinha pela frente a última oportunidade de escapar dali. Levantou-se de um salto e ao passar por Hebe tentou levá-la consigo [...]. No momento em que mais se empenhava em arrastá-la, um gesto brusco seu lançou para trás a cabeça de Hebe e as suas pálpebras, movendo-se como se pertencessem a uma boneca de massa, descerraram-se. Largou-a, aterrorizado. Teve ímpeto de correr e controlou-se. Foi-se afastando de costas, os olhos siderados, em direção ao corredor. No meio do caminho, ocorreu-lhe que precisava liquidar seu débito com a casa. [...]. (RUBIÃO, 2010, p.223)

Das dúvidas sobre o motivo da persistente imutabilidade dos comensais, mencionada na primeira parte desse estudo, e da inexplicável e gradativa ocupação do lugar sem haver, contudo, mais espaço, Jadon passa para o descortinar do “meta-empírico” (FURTADO, 1980): num claro diálogo com “O homem da areia” (E. T. A. Hoffmann), o conto de Murilo Rubião coloca os olhos e o olhar como elementos cruciais e enfatiza que o captado por esse sentido se trata apenas de uma parte da realidade, que se revela,

geralmente, distorcida. Além disso, também em diálogo com a personagem Olímpia do conto de Hoffmann, a personagem Hebe é comparada a uma boneca.

Entretanto, diferentemente de Natanael, personagem de “O homem da areia” que acaba se suicidando, Jadon, “aterrorizado”, decide fugir do lugar, mas não o faz porque se lembra de uma provável dívida com o estabelecimento, já que ali fazia refeições. Nesse ponto, o conto de Murilo Rubião, por meio de um singular sarcasmo, sublinha o quanto as normas sociais aprisionam o homem, já que Jadon, mesmo após constatar o insólito e tendo a consciência de que aquela seria sua “última oportunidade de escapar dali”, Jadon “não consegue romper o automatismo dos homens nem fugir do local”, como salienta J. Schwartz (1981, p.53). Ao contrário, o protagonista, em busca do gerente para pagar seu débito, adentra outros espaços daquele ambiente:

Tratou de enfiar-se por uma dependência, na qual jamais entrara, calculando que ali acharia o gerente ou a pessoa encarregada das cobranças. Deparou com um cômodo sem janelas, as luzes acesas, vazio. [...] Rapidamente ganhou o corredor, rumo à porta principal. Verificou, com certa surpresa, que, no lugar onde ela deveria estar, uma parede lisa vedava-lhe a passagem. Retrocedeu célere, julgando que possivelmente se desorientara. Também não a encontrou no lado oposto. Retornou várias vezes ao ponto de partida e tinha a impressão de que não saíra do lugar. [...] Ia crescendo a sua inquietação e, sentindo-se encurralado, buscava uma janela, uma abertura qualquer que o levasse à rua. Nada, nada além do corredor. [...] (RUBIÃO, 2010, p.223-224)

Ocorre o aprisionamento de Jadon naquele espaço, o que ressignifica vocábulos como “alheamento”, “isolamento”, “segregamento” e “clausura”, léxicos utilizados ao longo do texto. O conto trata, nesse sentido, do tema do aprisionamento de forma bastante ampla: há, inicialmente, o aprisionamento psicológico de Jadon (ele não consegue abandonar sua fixação por descobrir os motivos pelos quais os comensais o ignoravam, não consegue abandonar o recinto sem quitar sua dívida), e, posteriormente, o seu encarceramento físico, seu encurralamento, naquele ambiente interno que se revela labiríntico, característica também já assinalada por Filipe Furtado (1980, p.121).

O fragmento acima evidencia como o protagonista, apesar de todas as pistas sobre o caráter excepcional do lugar, continua a racionalizar o vívido, Jadon “calcula”, “julga”, tentando enquadrá-lo dentro de uma lógica. Trata-se de uma estratégia bastante recorrente nas narrativas do fantástico, cujo efeito resulta na intensificação da perplexidade diante do evento insólito, o que, no conto, se expressa por meio dos léxicos “surpresa”, “inquietação”. Nesse sentido, diferentemente da maioria dos personagens de Murilo Rubião, que não se espantam com a emergência do fantástico, ao contrário, acabam incorporando-o à realidade, Jadon, durante toda a narrativa, demonstra surpresa, inquietação e, ao final, medo, fazendo-o, inclusive, sentir necessidade da mãe e de rezar, o que sublinha a consciência de pequenez perante o descortinado.

Por se tratar de uma estética que prima pelo caráter aberto da obra e se nutre das ambiguidades originadas por meio do trabalho com a linguagem, há aspectos do relato fantástico que podem colocar em dúvida a real emergência-existência do evento

fantástico. No conto de Murilo Rubião, o fato de o protagonista ter ingerido álcool pode suscitar essa dúvida no leitor, porém o desenlace da narrativa não apenas reitera o inexplicável, ele também instala o fantástico:

Apoiou-se numa das paredes. O corpo escorregou por ela abaixo e perdeu os sentidos. Mais tarde o coração retomaria o ritmo normal, enquanto Jadon se levantava, a mente desanuviada, alheio à pressa e sem explicação por que estivera sentado no chão. Diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido. Desistiu e contemplou, com vaidade, o belo rosto nele refletido. Alisava os cabelos, sorrindo para os vinte anos que a sua face mostrava. Ao lembrar-se que poderia estar atrasado para o almoço, apressou-se. Já na sala de jantar, caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa. (RUBIÃO, 2010, p.224)

Com isso, temos a imagem de Jadon enclausurado naquele espaço, da personagem transformada num comensal. O desfecho da narrativa sugere ser o próprio corpo do protagonista o espaço da efetivação do fantástico, aludindo ao que havia dito T. Todorov sobre a característica do fantástico moderno: “o homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico” (TODOROV, 2007, p.181). Jadon tem não apenas seu corpo modificado, há também a destituição de sua identidade num processo de reificação, numa crítica explícita ao observado com os sujeitos com o avanço da modernidade, que abrange a todos e a imagem do velho mencionado ao começo em oposição a de Jadon jovem ao final sugere isso. Todos, velhos e

novos, são condenados ao exílio identitário, à desterritorialização de si mesmos, fazendo com que o conto se transforme “[...] numa exemplar metáfora da esterilidade da vida interior no processo de petrificação radical das relações humanas que a modernidade produz” (FRÓIS, 2009, p.65).

Pensando nisso, não à toa, os espaços do casarão colonial familiar e seus arredores, bem como a estação de trem, apenas mencionados pelo narrador nas páginas 222 e 223 respectivamente, surgem, por um lado, repletos de cores e afetos que remontam a construção e a efetivação da identidade do sujeito num passado quase lírico. Por outro, num presente de realidade avessa a isso, está o refeitório, metonímia da “cidade maior” (p.221), espaço da impossibilidade das relações humanas e da insólita mas cotidiana espoliação identitária dos sujeitos.

PALAVRAS FINAIS

Ao longo de nossa análise, buscamos refletir sobre como a narrativa de Murilo Rubião traz na sua composição uma série de diálogos com uma pluralidade de simbologias míticas: do grego, hebraico, ao universo cristão, “Os comensais” possibilitam o vislumbre de um amplo e enriquecedor horizonte de referências míticas. Isso se dá por meio de um engenhoso trabalho com a linguagem, que, ao mesmo tempo que ilumina perspectivas míticas, também coloca em primeiro plano uma singular estética do fantástico, que coloca o homem como o próprio ser fantástico ao inseri-lo numa lógica contextual que explicita “o quê” e o “como” mas nunca o “por quê” das ações humanas, o que explicita uma crítica direta à modernidade e aos meios pelos quais ocorrem o aprisionamento humano.

Nesse contexto, o espaço ficcional ganha relevância, como também procuramos ressaltar, pois é justamente inseridos nos espaços “híbridos” (FURTADO, 1980) construídos pelo autor mineiro que as personagens rubianas vivenciam o evento fantástico.

Jadon, o protagonista do conto analisado, transita “da euforia ao desencanto” (BATALHA, 2003) ao constatar a impossibilidade de (re)estabelecer qualquer vínculo afetivo. Ao final, “como um autômato que marcha ao seu destino inexorável” (BATALHA, 2003, p.106), ele termina aprisionado, condenado à irremediável solidão, um dos grandes temas da modernidade.

Por tudo isso, Murilo Rubião se destaca como um dos maiores nomes da literatura brasileira, pois, além de ser pioneiro na criação e difusão da literatura fantástica em nosso país, ainda construiu enredos atemporais, que dialogam e nos fazem refletir sobre o hoje, sobre a condição humana nessa realidade.

REFÊRENCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi (1987). “Minas, assombros e anedotas”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras. p.141-165.

BATALHA, Maria Cristina (2003). “Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto”. *Letras & Letras*, 19(2). In <http://200.19.146.79/index.php/letraseletras/article/view/25157> Acesso em Jun.2020.

CESERANI, Remo (2006). *O Fantástico*. Nilton Cezar Tridapolli (Trad.). Curitiba: Ed. UFPR.

ELIADE, Mircea (1963). *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.

FURTADO, Filipe (1980). *A Construção da Narrativa Fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte.

FROIS, Wilson Barreto (2009). *Murilo Rubião e o redimensionamento do real*. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa). – Programa de

Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Belo Horizonte: PUC-MG. In http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_FroisWB_1.pdf Acesso em 22.Jul. 2020.

GRAVES, Robert (2008). *O grande livro dos mitos gregos*. Fernando Klabin (Trad.). São Paulo: Ediouro.

MAGRI, Carlos Geovane Nunes (2018). *Profetismo nas tradições grega e judaica*. Revista Pensamento Extemporâneo, FAM. In <https://pensamentoextemporaneo.com.br/?p=2733> Acesso: 22.Jul.2020.

RUBIÃO, Murilo (2010). *Murilo Rubião: obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras.

SARDAS, Guilherme (2014). *O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. São Paulo. In <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14748> Acesso: 22.Jul.2020

SCHWARTZ, Jorge (1981). *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática.

TODOROV, Tzvetan (2007). *Introdução à literatura Fantástica*. Maria Clara C. Castello (Trad.). São Paulo: Perspectiva.

06

**PELO DE HOMEM, PELE DE BICHO: MURILO RUBIÃO
E A RE-CONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO**

Marília Westin O. Garcia (USP)
Roberto Zular (USP)

*Recebido em 30 jul 2020.
Aprovado em 02 set 2020.*

Marília Westin O. Garcia é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH – USP. Áreas de interesse de pesquisa: literatura e antropologia, literatura fantástica, Murilo Rubião.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1252753562004358>

Roberto Zular é Doutor em Letras – Estudos linguísticos e tradutológicos em Francês. Professor titular do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH – USP.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2846581245412905>

Resumo: O presente artigo, baseado na dissertação “Corpos à deriva: literatura e animalidade em Murilo Rubião”, busca apresentar outras possibilidades de leitura do fantástico. No cruzamento entre literatura e antropologia, surge o questionamento das normatividades em jogo nos contos rubianos cujo personagem animal adquire papel de centralidade, abrindo espaço para a investigação das formas de humanidade acionadas pela animalidade, colocadas aqui em posição de centralidade, bem como das suas consequências políticas para o fazer literário.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Murilo Rubião; Animalidade; Perspectivismo.

Abstract: This article, based on my dissertation “Bodies adrift: literature and animality in the works of Murilo Rubião”, aims to present other possibilities of reading the fantastic. In the meeting of literature and anthropology, the questioning of normativity arises demonstrating that it is at stake in the Rubianos’ tales which animal character acquires central position. Because of the centrality, the animal character opens up space to investigate ways of humanity triggered by the animality. These ways are placed here in a central position, as well as their political consequences to literary creation.

Keywords: Fantastic literature; Murilo Rubião; Animal study; Perspectivism.

UM OLHO NO PEIXE, OUTRO NO GATO

Do cruzamento entre literatura e animalidade, cada vez mais presente tanto no âmbito da produção literária quanto no do interesse da recepção crítica, escapa a necessidade de re-imaginarmos nosso espaço de existência por meio de outras percepções sensíveis. Se, como apontam Agamben (2017), Lestel (2011) e Haraway (2009), a humanidade só se define como tal a partir do seu contraste com a animalidade e vice-versa, explorar, através da ficção, outras formas de ser animal, também significa explorar outras formas de ser humano e, sobretudo, questionar os limites hierárquicos estabelecidos entre possibilidades de humanidade que escapam dos corpos tradicionais.

Em um contexto no qual modos de existência não hegemônicos têm sido, por um lado, cada vez mais deslegitimados pela parcela conservadora da sociedade e, por outro, conquistado novos espaços no âmbito das manifestações artísticas, a literatura animal

se configura como um meio potente para performar o conflito entre formas de viver diferentes, obrigadas a conviver em um mundo regido por estruturas de pensamento dicotômicas, que, constantemente, recusam possibilidades de sobredeterminação (MANIGLIER, 2013).

Nesse sentido, a contística rubiana se estabelece como um terreno fértil para que tanto a fluidez – ligada à animalidade, quanto a rigidez – ligada à determinada concepção de humanidade pautada na burocracia e no tradicionalismo cristão, possam ser exploradas na tentativa de conceber um espaço para o humano no qual os corpos sejam livres para assumir outras configurações. Em Murilo Rubião, o ponto de vista validado pelo texto – quando lido a partir das noções de animalidade e humanidade pressupostas por personagens que se disputam e se equivocam no decorrer da narrativa – parece pôr em xeque o corpo do leitor ao fazer emergir, pela sua voz, tanto a animalidade constitutiva do humano, quanto o rastro de humanidade que acompanha o animal. Autor de uma literatura que coloca em tensão os espaços dicotômicos tradicionais a partir da inserção de personagens encarregados de, por meio de suas transformações, questionarem os sistemas vigentes e proporem novas formas de relação entre corpo e mundo, Rubião articula à linguagem lapidada, sobre a qual repousam os seus contos, universos que se tensionam e apontam para a necessidade de repensarmos nossa definição de humano, daí a necessidade de uma proposta de leitura dos contos animais de Murilo Rubião a partir da perspectiva enunciativa animal e humana em simultaneidade.

Tal proposta, ancorada na pressuposição da existência de mundos heterogêneos defendida pela antropologia de Viveiros de

Castro (2015) e Strathern (2014), tem por objetivo criar espaços de visibilidade a partir da necessidade de introjetar as diferenças entre os discursos, sejam eles ficcionais ou não, no lugar de neutralizá-las para forjar a existência de uma univocidade do pensamento.

DEUS NÃO DÁ ASA À COBRA

Ainda que Rubião coloque em jogo, através da sua literatura, camadas de normatividades muito bem costuradas, capazes de rearticular as experiências a partir da relação entre aquilo que é da ordem da realidade e aquilo que efetivamente tal realidade mobiliza, por conta da necessidade de “adaptar-se ao deslocamento do horizonte de leitura provocado pelo texto muriliano” (CABRAL, 2011, p.23), grande parte dos estudos sobre o autor enfeixam sua obra sobre o prisma do realismo fantástico, tendo como ponto de partida teorias de Todorov e Ceserani ou os preceitos do realismo mágico hispano-americano reestruturados para a descrição da sua especificidade literária.

Para Todorov, o fantástico, enquanto gênero, define-se por meio da hesitação. Assim, seria considerada fantástica toda a literatura na qual “um ser que só conhece as leis naturais, [estivesse] face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p.31) e esse acontecimento jamais fosse inteiramente desvendado. Nessa concepção, o fantástico poderia oscilar entre o estranho e o maravilhoso: se o dito “acontecimento sobrenatural” fosse aceito como possível pelos personagens e pelo leitor, estaríamos frente ao maravilhoso; em contrapartida, se tal acontecimento fosse percebido como absurdo, estaríamos frente ao estranho. À

semelhança da noção de gênero fantástico empregada por Todorov, o realismo mágico também tem como base estrutural a dicotomia real/fantástico; tal qual o subgênero maravilhoso, no realismo mágico o “sobrenatural” convive harmoniosamente com os demais elementos da narrativa, contudo, nele se cruzam os preceitos culturais e históricos dos países latino-americanos aos quais se filiam. Ceserani (2006), por sua vez, define o fantástico como um modo de linguagem que emprega uma série de procedimentos narrativos para criar determinado efeito no leitor. O crítico descola seu conceito de fantástico da noção de gênero e abre espaço para que as narrativas sejam lidas através de parâmetros linguísticos mais apurados, todavia elenca uma série de procedimentos como responsáveis pela impressão do fantástico, restabelecendo certa estrutura formal que sempre contrapõe os efeitos da narrativa a determinado padrão de realidade hierarquicamente mais válida, ainda que esse padrão seja questionado pela própria literatura.

Apesar de tais teorias contribuírem para o traçado de um percurso histórico que caminhe da concepção dos gêneros ao seu questionamento, elas sustentam suas bases no caráter representativo do texto literário, como se para medir a “fantastiquice” (MELLO, 2016) de uma narrativa tivéssemos que estabelecer seu grau de proximidade com o mundo validado como real. Conforme aponta Braulio Tavares (2003, p.7) “[e]m geral, nossa primeira tentativa de definir ou descrever a literatura fantástica se dá de forma negativa. Pensamos nela pelo que ela não é. O fantástico, por essa ótica, é tudo que não é realista”, assim, todas as obras que escapam das convenções miméticas de

representação terminam por serem enquadradas em um mesmo grande gênero, ainda que acionem possibilidades de mundo distintas e se apoiem em estratégias narrativas diferentes.

Todavia, enquanto literaturas como as de Murilo Rubião, mesmo transgredindo as convenções reguladoras, colocam em jogo um “redimensionamento do real” (FRÓIS, 2009) que permite aos críticos atribuírem aos seus contos o estatuto contraditório de realismo fantástico, literaturas que se moldam à determinada realidade também acionam ontologias imaginárias criadas a partir de pressupostos ficcionais e, antes de representarem a realidade, criam novas realidades que podem ou não se encaixar à objetividade da realidade primeira, sendo, portanto, dotadas de certo grau de “fantastiquice”.

Essa apreciação da ficção literária coloca um problema para a compreensão da ficcionalidade da obra, pois se, por um lado, o texto é considerado como realista, não parece ser “falso o suficiente” para ser tomado como sendo ficcional – e se, por outro lado, apresenta aspectos que fogem aos parâmetros de verossimilhança estabelecidos por tal juízo, o mundo apresentado é fantástico (ou mágico ou maravilhoso) e, portanto, não pode ser visto como sendo realista. (CABRAL, 2011, p.29)

Esse problema parece se sustentar sobre a corrente confusão entre os pressupostos de existência da ficção e os de existência do universo ficcional criado através da ficção, ou seja, entre o estatuto ficcional da obra literária e a realidade que o universo inventado por ela valida.

Em grande parte de suas narrativas, além de validar um universo ficcional bastante distante daquilo que concebemos

como realidade, Murilo Rubião aciona, dentro desse universo, ao menos duas ontologias que se chocam a todo o tempo em busca de legitimidade, fazendo-nos “questionar a validade de um modelo ficcional amparado em uma lógica fixa de entendimento dos sentidos da experiência humana” (CABRAL, 2011, p.17) e, arrisco dizer, da experiência animal. Esse mesmo choque ontológico coloca em jogo, a partir da reenunção literária, a possibilidade de dissenso, abrindo os contos para múltiplas interpretações tecidas a partir dos diferentes “movimentos de invenção de sentido” (ZULAR, 2018, p.2) possibilitados pelos sistemas de mundos em jogo nas narrativas. Longe de apresentarem um mesmo mundo visto por meio de recortes distintos, tais narrativas apresentam mundos distintos vistos a partir dos mesmos signos tornados equívocos que, quando reenunciados, inserem o leitor em um limiar entre possibilidades de significações.

É isso que chamo de dissenso: não um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. (RANCIÈRE, 1996, p.374-375)

Assim, ainda que o pano de fundo das narrativas rubianas seja a “fantastiquice”, capaz de propor novos enlaçamentos de real, o que está em jogo é antes um “conflito sobre a própria configuração do sensível” (RANCIÈRE, 1996, p.373). Tal característica da obra já havia sido observada por Schwartz (1981, p.25), que reconhece, nos contos de Murilo Rubião, “uma oposição entre as

personagens, a partir de suas visões de mundo diametralmente opostas”. Contudo, os estudos sobre o autor pouco consideram esse aspecto, colocado em segundo plano para trazer à tona desde análises das narrativas a partir das respectivas correlações epigráficas¹, até a compreensão do fantástico como um discurso social crítico à sociedade², passando por releituras do gênero fantástico a partir da transgressão proposta pelo autor³. Ainda que todas essas possibilidades de leitura sejam válidas e, sobretudo, essenciais para a compreensão da obra rubiana, deixam escapar a complexa tensão ontológica em jogo nas narrativas por alinharem o olhar a apenas uma das possibilidades de mundos fornecidas pelo texto.

Uma vez que, nos contos de Rubião, o sentido não é mais um dado fornecido nem pela ancoragem da literatura a um conceito prévio de realidade com base na falsa sensação de estabilidade dos signos, nem pela solidez ontológica tecida no interior dos contos, o desafio de leitura da obra rubiana está em validarmos, ao mesmo tempo, as muitas possibilidades de mundos, contrariando a tendência a assumir como real o que nos parece mais possível, e propondo articulações entre os contextos através da linguagem que, segundo Roberto Zular, “é parte dessa variabilidade das coisas e um modo de estabelecer relações entre o ato de sua instauração e os mundos que coloca em jogo nesse ato” (ZULAR, 2018, p.2).

1 SCHWARTZ, Jorge (1981). *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática.

2 OLIVEIRA, Acauam Silvério de (2009). *Os descaminhos do mito: Formação histórico-social transfigurada em fantástico na ficção de Murilo Rubião*. 142f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

3 FRÓIS, Wilson Barreto (2009). *Murilo Rubião e o redimensionamento do real*. 108f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

A título de exemplo, se em “Teleco, o coelhinho” temos, do ponto de vista de Barbosa, um homem em corpo de canguru, há também, do ponto de vista do narrador, um coelho que, sob pele de canguru, finge ser homem.

Desse modo, a literatura de Murilo Rubião, ao nos fazer transitar entre perspectivas pela forma singular como opera a construção da realidade interna à obra, abre um sulco em nossas noções de verdade e nos convida a questionar a univocidade do conceito de real e, junto a ela, a nossa noção de humano. Se, conforme observa Iser (1999, p.41), “na leitura pensamos os pensamentos de um outro, pensamentos que – independentemente de quem quer que seja, representam em princípio uma experiência estranha”, quando em contato com os contos rubianos que operam por meio da animalidade, para além de pensarmos os pensamentos de um outro, abrimos o espaço do pensar para ser ocupado por novas acoplagens entre corpos e mundos.

Isso acontece porque, como observa Alexandre Nodari (2015), a experiência ficcional literária coloca em jogo mais de uma possibilidade de realidade em simultâneo, de modo que aquelas oferecidas pela realidade ficcional se cruzam com aquelas oferecidas pela realidade externa à obra e fazem com que o leitor especule e ressignifique tanto o texto lido como a própria existência. Nesse sentido, a experiência literária pode ser compreendida como uma “antropologia especulativa”

mas se a leitura é esse entrecruzamento (fazer o mundo consistir e também desconsisti-lo, dando consistência a outros mundos descobertos), então ela não se reduz à leitura de textos escritos,

isto é, à leitura em sentido estrito, mas constitui uma experiência de contato com o mundo e suas diferentes intensidades, uma prática ético-política (ou ecológica) de adquirir uma consistência singular, mas sempre fugidia, no encontro com as multiplicidades, um habitat (sempre precário e finito) no cosmos, ou seja, uma experiência de antropologia e cosmografia, uma antropologia especulativa. (NODARI, 2015, p.78)

Calcada no movimento da virada ontológica, a antropologia aqui em jogo tem como fundamento considerar o conceito de mundo do outro não como uma representação diferente de conceitos do nosso mundo e a eles hierarquizados, mas como uma possibilidade que se efetiva por meio da identificação entre o mundo e os sujeitos que o habitam, validando epistemologicamente as realidades vividas por tais sujeitos como experiências que fazem surgir outros mundos possíveis, os quais, na literatura rubiana, sempre se contrapõem entre si e ao nosso. As teorias de Viveiros de Castro (2015) e Strathern (2014) têm papel fundamental nessa virada, pois torcem o próprio espaço da antropologia ao proporem formas de análise que deem conta da “descolonização permanente do pensamento” (CASTRO, 2015, p.20), seja fundamentando uma etnografia-conceito que rotacione as posições de visibilidade sobre elas mesmas e nos faça questionar qual o ponto de vista temos sobre o ponto de vista do outro, seja analisando a ontologia ficcional do fazer antropológico a partir das premissas que o sustentam, atravessando tal saber com questionamentos potentes estruturados partindo das noções de gênero e de suas associações com os aspectos de natureza e cultura.

Conforme observa Strathern (2014, p.182), em determinado momento da antropologia “[a] diferença entre “nós” e “eles”

[passa a ser] concebida não como a etapa distinta na progressão evolutiva, mas como uma diferença de perspectiva. “Eles” não visualizavam o mundo através dos mesmos quadros que “nós””. Nesse sentido, a experiência antropológica, assim como a literária, está fundamentada na correlação entre os elementos de mundos distintos, fazendo com que “o mundo fora do alcance da percepção atual [tenha] sua possibilidade de existência garantida pela presença virtual de outrem por quem ele é percebido” (CASTRO, 2002, p.118), de modo a nos permitir não apenas “imaginar uma experiência, mas experimentar uma imaginação” (CASTRO, 2002, p.123) a partir dos mundos ali acionados. Isso em um movimento de troca de perspectivas que, ainda para Viveiros de Castro (2002, p.123), “envolve uma dimensão essencial de ficção, pois se trata de pôr em ressonância interna dois pontos de vista heterogêneos” ou, no caso dos contos “Teleco, o coelho”, “Alfredo” e “Os dragões”, de Murilo Rubião, ao menos três pontos de vista heterogêneos: o do narrador aparentemente humano, o do protagonista aparentemente animal e o do leitor, que articula ambos ao fazer ressoar, em seu corpo ao mesmo tempo animal e humano, as vozes dissonantes acionadas na leitura.

Nesse sentido, a crise da representação antropológica, embasada na ideia de que a diferença entre os sujeitos se dá por conta das concepções de mundo e não simplesmente por conta da maneira como esse mundo é representado, aparece na esteira da crise da univocidade linguística, pois antes de perceber a diferença entre o nosso mundo e o mundo dos outros, foi necessário adquirir a consciência de que a própria linguagem é atravessada, interna e externamente, por diversos regimes de real acionados a partir da

voz e, embora utilizemos de signos semelhantes para expressar um dito, tais signos são capazes de mobilizar múltiplas afecções e possibilidades de mundo, ou seja, carregam a “relacionalidade de um *dizer* em que, mais do que significar, cada um comunica *quem é*” (CAVARERO, 2011, p.11).

Na literatura animal de Murilo Rubião, é no contato entre as múltiplas experiências de mundo propostas pela ficção e as vividas pelo leitor que a linguagem, na sua capacidade de se equivocar e se sobredeterminar, adquire novos contornos e insere as ontologias colocadas em jogo em um limiar relacional no qual se pode ser, ao mesmo tempo, homem e canguru, verbo e dromedário, dragão e amante. Como aponta Cabral a partir de Iser, “[p]or este procedimento, reformula-se o real (pela irrealização da realidade) e se imagina a realidade (mediante a realização do imaginário)” (CABRAL, 2011, p.39), questionando o conceito de humano a partir do acionamento da animalidade que o contém.

Contudo, ainda que, como observamos até aqui, aceitar, através do jogo ficcional, a solidez dos espaços ontológicos colocados em jogo pelos regimes literários seja de suma importância para a leitura de uma obra, raramente tomamos essa solidez como princípio de análise literária, pois partimos do pressuposto de que o saber teórico está muito distante do exercício imaginativo. Assim, literaturas como as de Murilo Rubião são a todo o tempo envolvidas por conceitos que não dão conta de sua potência pelo fato da experiência literária proposta por elas modificar os conceitos desses conceitos, os quais precisam ser re-imaginados durante o processo analítico.

Nesse sentido, o que a literatura de Rubião coloca em questão são as relações entre modos de fazer e espaços de visibilidade – muitas vezes contraditórias e tensionadas através da coexistência de sistemas ontológicos que se disputam – e não a validade desses sistemas, já legitimados por meio do pacto ficcional. Assim, através de estruturas formais bastante clássicas, permeadas por encadeamentos narrativos lógicos, Rubião insere o leitor em um jogo de continuidade entre a realidade externa e interna. Como observa Arrigucci Jr. (1987, p.146), durante a leitura dos contos rubianos “temos a obrigação de estar dentro, vendo-nos, entretanto, de fora. Mediante esse procedimento, nos transformamos em participantes de um mundo deslocado que, paradoxalmente, é ainda o nosso.”

Tal efeito só se faz possível pela complexidade formal que sustenta essa literatura. Envoltos por epígrafes bíblicas, reescritas e metamorfoses, os contos de Murilo Rubião abrem a linguagem para novas possibilidades de sentido que se modificam a cada leitura, por exigirem que o leitor recrie, a cada vez, através de novas acoplagens entre corpo e linguagem que implicam em novas possibilidades ontológicas, as cenas enunciativas ali propostas.

O modificar, em sua literatura, coloca em jogo a obra enquanto estrutura por meio de uma estratégia de eterna continuidade que, conforme observa Schwartz (2016), não produz alterações temáticas e se estabelece como permutações capazes de tornar a linguagem menos hermética. Tais modificações são, sobretudo, responsáveis por refinar as equivocidades em jogo nas narrativas, conforme acontece em “Teleco, o coelhinho”. No conto, o conceito de homem passa por uma torção ao ser utilizado para designar um

canguru que, mesmo sem ser reconhecido a partir de tal conceito pelo narrador, é descrito como tendo pele, pés, mãos, alma e boca, ou seja, por meio de vocábulos tipicamente associados à humanidade e responsáveis pela duplicidade enunciativa que a cena aciona. Ora, ainda que pelos pressupostos ontológicos em jogo no seu mundo, o narrador não valide a humanidade do canguru, ele deixa escapar, pelas frestas da linguagem, a possibilidade de novos cruzamentos de sentido.

Assim, as lacunas das quais falavas Rubião, associadas à primeira instância ao seu processo de reescrita, mais do que propor intercâmbios entre palavras e construções sintáticas, reconfiguram o espaço do texto a partir de novos fios. Quando sobrepostas, as reescrituras dos contos aproximam a construção literária do autor à uma espécie de teia sîgnica sobre a qual caminhamos no decorrer da leitura. Partimos e chegamos ao mesmo lugar em todas as versões de um mesmo conto, todavia atravessamos pequenos deslocamentos de sentido no trajeto, que nos permitem perceber outras paisagens, outras derivações responsáveis por encerrar as narrativas rubianas em um ciclo de interminabilidade formal. Também é possível, conforme aponta Arrigucci Jr., associar tais lacunas ao movimento de multiplicação que ocorre no plano temático, do qual derivariam tanto as multiplicações metamórficas dos personagens como a relação entre conto e epígrafe que o precede. “Trata-se, pois, de todo um complexo temático que parece estabelecer com o processo de criação um mesmo movimento unitário e circular. Curiosamente, o movimento é contínuo, mas não progride; multiplica-se, repisando a unidade” (ARRIGUCCI, 1987, p.151).

Para Carlos de Brito e Mello (2016, p.263-264), por sua vez, a interminabilidade estaria relacionada à busca pela “construção de sentido acerca de nós mesmos, homens ou animais, [que se] mostra como tarefa indispensável e fatigante, revelando-se, mesmo depois de extraordinários e contínuos esforços, interminável”. Dessa forma, ainda que ocorra o aparecimento de dragões boêmios, coelhos falantes e dromedários desiludidos, tais personagens, longe de conseguirem alterar a estrutura social pressuposta, devem adequar seu modo de viver ao da humanidade que habita o conto, sob pena de interminável isolamento ou até mesmo morte. Como observa Schwartz (1981, p.38), nos contos rubianos “[s]er diferente implica em transgressão, e o importante é que as formas funcionem; assim, enquanto o *homem*⁴ não questiona (processo antiindividualizador) e se sujeita às normas (processo massificador), ele tem a garantia de se integrar na sociedade sem provocar rupturas”. Assim, o tensionamento constitutivo das narrativas se fundamenta entre modos de vida distintos cujos pressupostos de existência se chocam na tentativa de estabelecer um espaço comum. Contudo, ainda na esteira de Schwartz, dada a tragicidade que permeia o universo rubiano, o resultado sempre é insatisfatório: não se pode conviver com a sociedade na mesma medida em que não se pode escapar dela. Os contos nos quais a animalidade aparece em primeiro plano caminham no mesmo sentido, pois o problema não é que personagens não-humanos existam, falem ou vivam no espaço comum, mas sim que tais criaturas resolvam agir a partir de outras regras, acionar outras ontologias que não a validada pelos narradores, centrada em um

4 No texto, o termo “homem” é utilizado pelo autor como sinônimo de humano.

antropocentrismo tão cruel quanto o nosso, ainda que operando a partir de outras construções conceituais.

Conforme observa Schwartz (1981) sobre o conto “Os dragões”, o que está em jogo na narrativa é antes a necessidade dos habitantes da cidade de inserir os dragões na sociedade do que o questionamento da existência dos dragões que, mesmo presente, perdura por pouco tempo. O mesmo acontece nos contos “Teleco, o coelhinho”, em que a verborragia do metamorfo e seu comportamento humano não são questionados até que ele decida ser homem, e em “Alfredo”, no qual a presença de um dromedário que fala e usa chapéu espanta menos que seu parentesco com um humano que deseja legitimá-lo como tal. Como pano de fundo dessas tentativas de legitimação de identidades por parte dos personagens, multiplicam-se transformações e temporalidades com o objetivo de propor um avanço, porém, tais multiplicações culminam na repetição incessante de determinada ordem que subjuga a todos aqueles que tentam rompê-la.

A coexistência de muitas camadas ontológicas que acionam diversos regimes de sentido por meio da enunciação parece ser responsável pela rearticulação infinita ou pelo caráter multiplicativo ao qual o texto rubiano está a todo o tempo submetido. Uma vez que tais movimentos de sentido se deslocam a cada nova leitura e carregam em seu interior contextos bastante distintos, vemo-nos diante de um ciclo de inúmeras possibilidades interpretativas, de modo que a variação da experiência de leitura passa a ser a única experiência possível, contrapondo-se à violenta experiência de dominação à qual são submetidos os protagonistas e trazendo aos

contos possibilidades políticas de encenação que ressignificam o conteúdo das cenas inevitavelmente trágicas para os personagens por elas acionados. Assim, enquanto no universo ficcional das narrativas rubianas o conflito em jogo culmina na destruição da ontologia que propõe modos de existência calcados na possibilidade de variação de corpos, a todo o tempo atravessada pela rigidez autoritária de um mundo no qual não é permitido fluir, os pressupostos da ficção tecidos por Murilo Rubião determinam que o leitor, para dar conta do processo de leitura dos contos, precise fluir entre os corpos por ela mobilizados, propondo uma torção muito complexa entre aquilo que a obra aciona enquanto enunciado e o que ela efetiva no nível da enunciação.

Esse movimento só se faz possível porque, conforme observa Oliveira (2009, p.19), há, nos contos de Murilo Rubião, “uma sobreposição de temporalidades opostas que se tensionam a todo momento”. Dentre tais temporalidades está a temporalidade bíblica, embasada nas epígrafes do velho testamento que é, para Rubião “exatamente o mais mitológico, o mais forte, de uma religiosidade violenta” (LOWE, 1979). Dessa violência germinam as relações sociais das narrativas, organizadas à “sombra da bomba atômica” (LOWE, 1979), nas quais progresso e repressão de tudo que representa o outro convivem há muito.

Confirmando esse movimento repetitivo, as epígrafes bíblicas voltam infalivelmente. [...] Ela[s] [são] por assim dizer, o pré-texto, que os textos murilianos multiplicam. Nela[s] sempre se acham o princípio e o fim de todas as histórias. Com relação a ela[s], estes contos [...] são o meio multiplicado. (ARRIGUCCI, 1987, p.151-152)

Enquanto pré-texto, as epígrafes atuam como mais uma camada ontológica capaz de mobilizar outros regimes de visibilidade e de rearticular o plano de significação da obra, pois a voz grossa e unívoca do deus cristão soberano do velho testamento ecoa sobre a equivocidade característica da obra de Rubião, na qual tanto linguagem lapidada e fundo ficcional não mimético, quanto regimes ontológicos normativos e seres que escapam a qualquer normatividade coexistem em um mesmo universo, permitindo, para falar com Carlos de Brito e Mello (2016, p.270), “a criação de novos recortes de visibilidade que coloca em jogo novas proposições ontológicas” validadas pela enunciação mesmo quando reprimidas pelo enunciado.

Conforme observa Agamben (2017a, p.166), “[o] caráter “pessoal” do sujeito moderno, conceito tão determinante na ontologia da modernidade, tem origem a teologia trinária [...] e nunca se emancipou dela de fato”. A ontologia cristã, ainda para o filósofo, é uma teoria do ato que expressa antes a realização de algo do que a realidade em si, pois a existência singular precisa ser efetivada a partir da essência para então ser considerada como tal. A santíssima trindade, nessa leitura, seria então a associação de um único pressuposto essencial a três possibilidades de existência. A grande questão em torno dessa teologia trinária hipostática, ou seja, que se executa por meio da realização performativa, estaria na dificuldade de “conciliar a unidade da essência com a pluralidade das três pessoas” (AGAMBEN, 2017a, p.167). Daí surge a ideia de que, no mundo, as coisas são relativas assim como é relativa a relação entre potência e essência divina. Nesse sentido, a humanidade do humano – que, para a mitologia cristã é a imagem e semelhança do

divino – e a animalidade dos animais são menos estanques do que aparentam ser. Assim, torna-se mais compreensível a presença de seres híbridos, como leviatã e beemote, na bíblia judaico-cristã.

Contraditoriamente, essa teologia cristã, cuja fluidez atua como coringa para validar a existência da santíssima trindade, passa a ser, quando orientada pelo catolicismo tradicional, pautada no controle e na fixidez das formas e costumes. Tal contradição atua enquanto eixo temático de muitas narrativas de Murilo Rubião, pois o movimento metamórfico da essência que se transmuda em substância, necessário enquanto única possibilidade para a existência do deus cristão e suas pessoas divinas, ainda que factível como possibilidade de ação, nunca chega ao fim desejado. Para Arrigucci (1987, p.153), nos contos de Murilo Rubião “não se tem acesso aos fins e os meios se converteram em fins em si mesmos”, assim, ainda que as metamorfoses sejam um lugar comum nas narrativas, nunca se estabelecem como possibilidade de escape da rigidez imposta. Atravessadas pela performatividade absoluta da voz do deus cristão católico, todas as tentativas de singularidade e fluidez, sejam elas essenciais ou substanciais, são negadas aos personagens que furam as regulagens do humano, desencadeando novas sequências metamórficas que se reproduzem infinitamente ou anulando individualidades e transformando tais personagens em peças da maquinaria social até que sejam consumidos por ela.

Faces e nomes escorregadios que se colam ora aqui ora ali, carregados por um mesmo fluxo. E logo também se casa à transformação propriamente dita dos seres, que viram e desviram animais e plantas, numa mesma instabilidade do ser, o que

implica a questão mais profunda da identidade não fixada. (ARRIGUCCI, 1987, p.151)

A fluidez de identidade à qual os personagens de Murilo Rubião estão sujeitos nem sempre se relaciona propriamente a uma ausência de individualidade. Em alguns contos, a busca pela singularidade leva o indivíduo a uma sequência de transformações. É o caso de Alfredo, protagonista do conto homônimo, que, para se ver livre do sofrimento de estar entre a humanidade, transforma-se em porco. “De início, Alfredo pensou que a solução seria transformar-se num porco, convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes, a se entredorarem no ódio. Tentou apaziguá-los e voltaram-se contra ele” (RUBIÃO, 2016, p.108). A tentativa falha, pois ser porco também carregava violência, levando o personagem a se metamorfosear em verbo e, posteriormente, em dromedário. Sob essa última forma, Alfredo segue caminhando pela serra. Em outros contos, no entanto, essa fluidez transforma-se em estratégia adaptativa. Odorico e João, personagens de “Os dragões”, são os únicos da espécie que sobrevivem aos maus-tratos humanos. São eles os dragões mais “corrompidos” e também os que mais reproduzem comportamentos da humanidade. Odorico termina assassinado pelo marido da amante, enquanto João busca cada vez mais aumentar sua popularidade. Quando mais jovens, “fugiam, à noite, do casarão e iam se embriagar no botequim” (RUBIÃO, 2016, p.48).

O tensionamento entre o conteúdo da forma, pautado no rigoroso labor em busca da objetividade descritiva, e a forma do conteúdo, marcada pela presença de normatividades díspares metamórficas que se misturam e tentam fluir, ambos presentes

em muitos dos contos de Murilo Rubião, operam como eco dos cruzamentos ontológicos envolvidos na construção dessas narrativas. Enquanto o caráter estrutural da obra nega a fluidez dos personagens, a força contida na afecção de suas vozes e corpos procura desintegrar a estrutura ali armada. Ora, conforme observa o próprio Rubião, o absurdo, nos seus contos, “é exatamente a repetição contínua dos gestos”, gestos esses que, para Agamben (2018) faz aparecer, no contínuo da experiência literária, aquilo de corpo e de ritmo acionado pelo movimento da voz na linguagem.

Embora se repitam, os mesmos gestos voltam em outros corpos que se metamorfoseiam enquanto tentativa de escape do embate constante entre a força autoritária – seja ela divina, formal ou reflexo da época histórica – e a busca por maleabilidade. Ao torcerem o espaço de enunciação por meio do jogo das transformações, os personagens rubianos criam um sujeito que se constrói por meio da relação entre os afetos discursivos acionados e embaralhados pelo gesto rítmico da leitura e as experiências cinestésicas do movimento corpóreo metamórfico, deslocando as noções que separam nossa humanidade da animalidade que nos constitui.

CARA DE UM, FOCINHO DE OUTRO

Narrado por um professor que sugere interpretações essencialmente antropocêntricas acerca dos animais, a marca da convivência entre a comunidade e os inusitados dragões visitantes de “Os dragões” se dá, em um primeiro momento, pela necessidade de separação hierárquica entre as espécies acompanhada de uma tentativa de domesticação dos visitantes

por parte da humanidade. A absorção desses animais como membros da sociedade, conforme observa Zagury (1987), só se faz possível quando os dragões rejeitam sua individualidade e passam a replicar comportamentos humanos. No limite, a igualdade de tais animais diante dos demais membros da comunidade funciona como recompensa pelo apagamento de determinada animalidade que, por extrapolar os limites do entendimento humano, parece ser indomesticável.

A ânsia de atribuir características humanas ao dragão faz com que sejam eliminados seus atribuídos “dragonáceos”. O *homem* ignora que “os dragões podem comunicar-se entre si apesar das distâncias que os separam e sem a necessidade de palavras” (cf. BORGES, 1957, p.10 Apud *El libro de los seres imaginarios*, p.10). (BORGESSCHWARTZ, 1981, p.40)

Depois de aparentemente adaptado à vida na cidade, João, o dragão derradeiro, apaixona-se por uma trapezista de circo, espaço de possibilidade para o exótico na literatura de Murilo Rubião, e desaparece. Se, por um lado, o exotismo circense faz o sistema de mundos operar a partir de novos parâmetros durante os espetáculos, quando longe das cortinas os seus animais são submetidos a crueldades ainda mais violentas do que as comumente infligidas pelo coletivo social. Desse modo, enquanto João desaparece sem deixar rastros que nos permitam compreender de que forma se deu essa experiência, Teleco, personagem de “Teleco, o coelhinho”, retorna do circo já perto da morte.

A narrativa tem como protagonista um metamorfo cuja capacidade transformacional e o pertencimento à animalidade, para

além de serem bem aceitos por seu anfitrião aparentemente humano, configuram-se como o motivo primeiro da hospitalidade. No início do conto, o narrador faz menção de enxotar Teleco por presumir ser ele um menino de rua, mas, ao se deparar com um coelhinho, acolhe-o em sua residência. No conto, o jogo entre as posições humano e animal adquirem estatuto hierárquico mais complexo que em “Os dragões”, pois humanos sub-humanizados aparentam merecer menos afeto do que animais que, mesmo falantes, não questionam o seu pertencimento à esfera da animalidade.

No conto, a complicação acontece no momento em que Teleco, na corporalidade de um canguru, procura adentrar o espaço da humanidade ao se declarar homem. Para além de colocar em jogo novas possibilidades conceituais de humano, o protagonista também reconfigura o signo homem ao presumir que tal signo pode ser ocupado por outras corporalidades. Se em “Os dragões” a inserção social dos animais no seio da humanidade servia como paliativo para tornar possível a convivência entre as espécies, de maneira quase oposta, em “Teleco, o coelhinho”, a tentativa de pertencimento social realizada pelo canguru que se declara homem culmina na desestabilização das estruturas hierárquicas já muito bem consolidadas pela ontologia narrativa e faz ruir a relação estabelecida entre o protagonista e o narrador.

Tanto em “Os dragões” como em “Teleco, o coelhinho”, as transformações metamórficas, sejam elas corpóreas ou não, têm como finalidade aproximar os respectivos metamorfos da humanidade. Em “Alfredo”, por sua vez, as mutações do protagonista são motivadas por seu desejo de se afastar do convívio com os humanos. Nesse conto, o tensionamento entre

as posições de humanidade e animalidade se dá por meio do questionamento da superioridade humana, tida por Alfredo como aquela que propaga crueldade e violência. Ainda que procure novas possibilidades corpóreas que deem conta de aplacar seu sofrimento, Alfredo termina por seguir melancólico sob a forma de um dromedário que, por ter falhado em suas tentativas anteriores, apenas bebe água para se consolar.

Por colocarem em jogo no mínimo dois sistemas ontológicos que percebem animalidade e humanidade a partir de perspectivas diferentes, os três contos operam em um espaço equívoco de sobredeterminações responsáveis por promover indeterminações entre os conceitos de animal e humano enquanto criam uma disputa pela validação dos corpos que, mesmo improváveis e animais, são construídos como humanos por meio das acoplagens acionadas pelo processo de enunciação.

A inserção de protagonistas cujos modos de existência se dão a partir de outras noções normativas ou de corporalidades destoantes, que atuam no espaço regulado da humanidade, faz com que novas relações entre as noções de humano e de animal, tornadas fluidas e transversais, venham à tona. Desse modo, vemo-nos diante de um questionamento que relativiza a validade da instituição ontológica pautada na burocracia cotidiana e na repetição das mesmas ações, por meio do questionamento da validade da instituição ontológica pautada na exceção humana.

Isso acontece porque os animais, nos contos de Murilo Rubião, impõem uma lógica na qual, além de serem um ponto de vista, são também o ponto de vista do ponto de vista. Ainda que as

cenar sejam construídas a partir dos pressupostos do narrador supostamente humano, na interação entre linguagem e voz ressoa mais de um campo enunciativo, que têm como eixo os espaços de visibilidade e gestos ali acionados, pois enquanto em uma ontologia se transformar em humano está associado ao poder dizê-lo ou performá-lo, em outra é a mudança do ponto de vista do narrador que valida ou invalida a humanidade daquele que é observado. Essa duplicidade interior à obra abre espaço para novos cruzamentos entre humanidades e animalidades, o tempo todo atravessados pela inserção de espaços ontológicos exteriores pautados nas múltiplas formas de olhar que carrega o leitor rubiano, cujo corpo ora se acopla ao humano, ora se acopla ao animal e, ainda, ora percebe que, nem humano nem animal, é também ele um ser metamorfo que ocupa o limiar entre essas duas ontologias.

Em vez da relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender. (ISER, 1999, p.12)

A ideia de que o leitor atue enquanto ponto perspectivístico na experiência de leitura nos faz voltar ao campo da antropologia. Tal como os ameríndios de Viveiros de Castro (2015), que só ouvem a língua do bicho quando transformados eles mesmos em bicho e, por conseguinte, inseridos em outro regime de verdade, o sujeito que mergulha no jogo ficcional proposto pela obra literária se vê capturado por uma ontologia diferente daquela que lhe é familiar. Esse sujeito, contudo, consegue operar a partir de mais de uma normatividade em simultâneo. Ainda que diretamente

envolvido no fluxo transformacional e capturado pelas novas regras ontológicas ditadas pela ficção, o leitor transita entre o mundo de lá e o mundo de cá, traduzindo, à maneira dos xamãs, aquilo que diz o outro regime de verdade.

No processo de tradução transbordam afetos, por isso podemos atribuir a um mesmo texto diferentes perspectivas de leitura. Essas perspectivas obedecem a regulagens estabelecidas no fazer da escrita que permitem ao leitor o trânsito fluido entre os pontos de vista impressos na obra. Nas narrativas de Murilo Rubião, ainda que o narrador detenha a camada do enunciado e seja ele o responsável pelo contar dos contos, a tessitura da camada enunciativa, quando acoplada ao corpo daquele que lê, faz transbordar palavras que acionam o ponto de vista dos protagonistas. Dessa maneira, “[o] que a linguagem diz [do ponto de vista do enunciado] é transcendido por aquilo que ela revela [do ponto de vista da enunciação], e aquilo que é revelado representa seu verdadeiro sentido” (ISER, 1999, p.66).

Ainda que “os signos verbais [ativem] a afeição do leitor necessária para a sua realização” (ISER, 1999, p.40), para dar conta do processo, o leitor rubiano se vê diante de um *mise en abyme* de pontos de vista orientados por múltiplas ontologias que, muitas vezes, destoam da posição enunciativa do corpo que diz e, ao dizer, transforma-se. Além disso, o que é enunciado por um personagem por vezes aciona o espaço de enunciação validado pelo personagem concorrente, colocando em jogo imagens causadoras de estranhamento por serem frutos de um choque ontológico entre as camadas de sentido dos signos ali impressos.

É por conta da complexidade estrutural dos contos de Murilo Rubião que a animalidade presente em tais narrativas, para além de propor uma inversão e, a partir dela, tecer críticas à humanidade, faz surgir possibilidades ontológicas capazes de estabelecer novos cruzamentos entre corpos e vozes, tornados fluidos pelo movimento de leitura. No limite, a pele do bicho aciona um processo de devir, pois o que ocorre não é que o humano se torne animal ou que o animal se torne humano, mas sim que ser humano se torne outra coisa que não um enquadre em categorias forjadas e estanques.

Contudo, entre as coisas espantosas e estranhas que compõem o mundo, está a imposição categórica de categorias. Por isso, a tentativa de hierarquização das experiências dos personagens rubianos a partir do seu pertencimento ou não pertencimento à esfera entendida como humana atravessa tanto o enredo como muitas leituras das obras. Ainda que seja importante considerar o fundo alegórico enquanto motor para a primeira leitura das narrativas, é necessário transpor essa barreira e tentar compreender tanto a forma de construção da subjetividade dos personagens não humanos ainda que humanizados e não humanizados ainda que humanos, quanto as consequências do fato de tais personagens, por meio de suas corporalidades destoantes, embaralharem as noções de humanidade e animalidade inicialmente estanques aos olhos de seus narradores.

Nesse sentido, é importante retomar Donna Haraway (2009, p.46), para quem “[a] luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista” e atravessar as

multiplicações metamórficas acionadas pelos protagonistas com um olhar perspectivístico, na tentativa de confundir as fronteiras ontológicas que sustentam a obra, abrindo uma terceira via de leitura, na qual nem humanidade nem animalidade sejam entendidas como categorias estanques e, portanto, não precisam ser dominadas uma pela outra.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio (2017a). *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (2017b). *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo.

_____ (2018). “Por uma ontologia e uma política do gesto”. *Caderno de leituras*, (76). Belo Horizonte: Edições Chão da Feira. In <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-76-por-uma-ontologia-e-uma-politica-do-gesto/> Acesso em: 28.Jun.2019.

ARRIGUCCI JR., Davi (1987). “Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, p.141-165.

CABRAL, Cleber Araújo (2011). *Lugares de bruma: coordenadas do imaginário narrativo de Murilo Rubião*. 149f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

CASTRO, Eduardo Viveiros de (2002). “O nativo relativo”. *Mana*, Rio de Janeiro, 8(1), 113-148, Abr. 2002. In http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005 Acesso em: 19.Fev.2019.

_____ (2015). *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify.

CAVARERO, Adriana (2011). *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: UFPR.

FRÓIS, Wilson Barreto (2009). *Murilo Rubião e o redimensionamento do real*. 108f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

HARAWAY, Donna (2009). “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: KUNZRU, Hari. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p.33-118.

ISER, Wolfgang (1999). *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* Vol.2. São Paulo: Editora 34.

LESTEL, Dominique (2011). “A animalidade, o humano e as ‘comunidades híbridas’”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, p.23-53.

LOWE, Elizabeth (1979). “A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião”. *Revista Escrita*. São Paulo. IV(29), 24-33. In <http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx> Acesso em 14.Jun.2019.

MANIGLIER, Patrice (2013). “Manifesto para um comparativismo superior em filosofia”. *Revista Veritas*, Porto Alegre, 58(2), 226-271, maio/ago.

MELLO, Carlos de Brito e (2016). “Mais sombras que silêncio”. In: RUBIÃO, Murilo. *Obra completa: Edição do centenário*. São Paulo: Companhia das Letras, p.254-275.

NODARI, Alexandre (2015). “A literatura como antropologia especulativa”. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, 38, 75-85, jan/jun.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de (2009). *Os descaminhos do mito: Formação histórico-social transfigurada em fantástico na ficção de Murilo Rubião*. 142f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

RANCIÈRE, Jacques (1996). “O dissenso”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, p.367-383.

RUBIÃO, Murilo (2016). *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARTZ, Jorge (2016). “O fantástico em Murilo Rubião: uma visita”. In: RUBIÃO, Murilo. *Obra completa: Edição do centenário*. São Paulo: Companhia das Letras, p.251-253.

_____ (1981). *Murilo Rubião: a poética do uroboros*. São Paulo: Ática.

STRATHERN, Marilyn (2014). “Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen”. In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, p.23-76.

TAVARES, Braulio (2003). "Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores". In: TAVARES, Braulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p.7-18.

TODOROV, Tzvetan (2010). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

ZAGURY, Eliane (1987). "O contista do absurdo". Belo Horizonte, *Suplemento Literário*, 22(1061), 11, fev.

ZULAR, Roberto. *Ficção como variação de contexto*. In https://www.academia.edu/39149593/Fic%C3%A7%C3%A3o_como_varia%C3%A7%C3%A3o_de_contexto Acesso em: 04.Fev.2018.

07

**MURILO RUBIÃO E FARNESE DE ANDRADE:
ESTRANHAMENTOS E SINGULARIDADES**

Mariana Silva Franzim (UEL)

Recebido em 30 jul 2020. **Mariana Silva Franzim** é Doutoranda em Letras pela UEL, bolsista CAPES; mestre em Letras (UEL, 2015), especialista em Ilustração (UNOPAR, 2013), graduada em Educação Artísticas – Licenciatura em Artes Visuais (UEL, 2012); integrante do projeto de pesquisa “A linguagem errante em busca da revelação: metaficção em Franz Kafka, André Breton, Rosário Fusco e Murilo Rubião”, junto ao PPGL-UEL; autora de “Miniconto e abjeção: A passagem de fronteiras” (Revista Abusões, v. 7, p.97-119, 2019), “A escrita rubiana e o conto como forma: reflexões a partir de ‘Marina, a intangível’” (Literartes, v. 6, p.108-126, 2016), “O fantástico e o absurdo na obra rubiana” (GARCÍA; GAMA-KHALIL (Org.). Vertentes do Insólito Ficcional Ensaios I. 1ed.Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.368-391), “Dor, horror e crueldade no insólito ficcional: a abjeção no conto ‘A causa secreta’ de Machado de Assis” (MILANEZ; BRAZ; GAMA -KHALIL. (Org.). Outros corpos, espaços outros. 1ed. Vitória da Conquista: Labedisco, 2014); pesquisa centrada em Murilo Rubião e processos de criação. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5832-2761>

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise comparativa entre a obra do escritor Murilo Rubião (1916-1991) e do artista visual Farnese de Andrade (1926-1996). Observadas atentamente, a produção de

ambos os artistas possuem uma série de afinidades, entre as quais o descompasso com as correntes vigentes em seu próprio tempo. Garantindo as diferenças entre a materialidade específica de cada linguagem, o estudo comparativo reflete acerca do contexto histórico, da recepção crítica e dos elementos formais das produções. Por fim, a análise estabelece que as afinidades entre Rubião e Farnese se dão através da singularidade de suas obras, relacionada ao manejo de elementos do cotidiano a fim de gerar estranhamento.

Palavras-chave: Murilo Rubião; Farnese de Andrade; Singularidade

Abstract: The article presents a comparative analysis between the work of the writer Murilo Rubião (1916-1991) and the visual artist Farnese de Andrade (1926-1996). Through a careful observation, the production of both artists presents a series of affinities, including the mismatch with current trends in their own time. The comparative study between the two productions takes into account their historical context, critical reception and formal elements while ensures the specific materiality of each language. In conclusion the analysis states that the affinities between Rubião and Farnese occur through the singularity of their works, related to the handling of everyday elements in order to generate strangeness.

Keywords: Murilo Rubião; Farnese de Andrade; Singularity

Singularidade é um termo definido como:

Qualidade do que é singular, único, só; O que é peculiar a um só indivíduo e não aos outros; Particularidade; Modo extraordinário de proceder ou de pensar; Excentricidade; Coisa, ação ou palavra singular; Extravagâncias, esquisitices. (DICIONÁRIO, 2020)

Esse parece ser o conceito adequado para balizar a análise comparativa entre a produção de sujeitos peculiares, cujas obras apresentaram um caráter inovador e descompassado com seu próprio tempo: Murilo Rubião e Farnese de Andrade.

Murilo Rubião (1916-1991) foi um escritor mineiro que, apesar de ter produzido poesias e crônicas no início da carreira e ter deixado novelas incompletas, publicou exclusivamente livros de contos. Apesar de ter escrito durante cerca de cinquenta anos (publica seus primeiros contos em periódicos no início da década de 1940 e continua escrevendo até a sua morte), o mineiro é conhecido pela sua incomum reescrita constante e sua obra completa é composta por apenas 33 contos curtos. Rubião enfrentou resistência no início da carreira do mercado editorial e da crítica especializada que encontraram dificuldade em definir o caráter de sua obra.

O autor ganhou prêmios em 1948 e 1975 pela sua obra e tem livros traduzidos para diversas línguas. Perto da morte, Rubião celebrou uma maior popularidade notada pela produção de adaptações de sua obra para o cinema e teatro e pelo surgimento de pesquisas acadêmicas sobre a mesma. Cinco dias após sua morte foi inaugurada uma exposição em sua homenagem.

Farnese de Andrade (1926-1996) foi um artista visual mineiro que se dedicou à diferentes linguagens tais como desenho, gravura, pintura, e à construção de inusitadas assemblages¹ realizadas através da junção de diferentes objetos do cotidiano, muitas delas envoltas por resina.

1 Assemblage é uma categoria de produção em artes visuais que abrange colagens/montagens realizadas através do acúmulo de objetos de natureza distintas, gerando construções tridimensionais.



Figura 1 – Farnese de Andrade - Natureza-Morta, 1982 - gamela e objetos diversos, 20 x 35cm.

Fonte: Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini. In <https://d3swacfcujr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000816008013.jpg> Acesso em: 15.Abr.2020

Farnese, pouco conhecido pela crítica, não obteve reconhecimento do grande público em vida, mesmo tendo participado de inúmeras e importantes exposições em diversas regiões do mundo e ter recibo prêmios ao longo de toda a sua carreira. Seu trabalho ganhou popularidade postumamente, no início dos anos 2000 devido à aquisição de obras do artista pelo crítico e curador Tadeu Chiarelli para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, às publicações da editora Cosac Naify organizadas por Rodrigo Naves (2002) e Charles Cosac (2005) e às exposições realizadas pelo Centro Cultural do Banco do Brasil.

Um olhar rápido para a biografia de Rubião e Farnese já nos permite realizar algumas aproximações. O escritor e o artista visual possuem origem mineira (Farnese nasceu em Araguari e Rubião em Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas), pertenceram

à mesma geração, sendo Rubião apenas 10 anos mais velho que Farnese. Por períodos nem sempre correlatos, residiram em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Espanha (Rubião em Madri durante a década de 1950 e Farnese em Barcelona durante a década de 1970). Ambos sofreram de doenças ligadas ao trato respiratório. Farnese, que já havia lutado contra tuberculose quando jovem, morreu por conta de um enfisema pulmonar, enquanto Rubião lutou contra um câncer na laringe.

Para além das coincidências biográficas, nos dedicaremos a investigar os paralelismos entre suas obras pela via do estranhamento e da singularidade das mesmas. O presente estudo não visa situar a obra de Farnese como uma configuração visual, ou ilustração, da obra rubiana; assim como não pretendemos encaixar a escrita de Rubião como uma narrativa paralela às imagens de Farnese. A nossa investigação visa ressaltar a singularidade existente em ambas as obras. Ao refletir acerca da obra de Farnese, estabelecemos uma análise crítica de importantes pontos da obra rubiana.

Encontramos paralelos na relação que Farnese de Andrade e Murilo Rubião estabeleceram com a sua própria obra. Ambos se distanciaram de relações afetivas, tendo cultivado a solidão em benefício da produção artística. Também é evidente o peso da narrativa bíblica, a apropriação de elementos do cotidiano (no caso do primeiro, objetos, no segundo, a linguagem), a incompreensão da crítica e a constatação de que teriam obtido um maior destaque caso tivessem produzido fora do Brasil. Vejamos relatos da crítica e do próprios artistas acerca dessas questões.

Cosac (2005, p.45) escreveu sobre a solidão de Farnese: “Imaculado Farnese – nasceu e morreu como todos nós: só. Passou grande parte da sua vida em profunda solidão espiritual” Rubião, de maneira correlata, também cultivou a solidão: “como na infância, a solidão parece algo a ser preservado. Principalmente dos chatos. Às vezes a solidão incomoda. Mas no geral ele a percebe ‘como algo bom, rico’” (CHRISTUS, 1987, p.9). A lucidez e um aparente ceticismo, mesmo quando se encontravam próximos à morte, também é percebido na fala dos dois mineiros. Sobre a morte de Farnese, Cosac (2005, p.45) relatou:

Em 1996, Farnese morreu de enfisema pulmonar e de tristeza [...] Duas semanas antes de sua morte, ele disse: ‘Vou morrer e você não vai se assustar’. De fato não me assustei, nada mudou. Só que, diante de sua obra, há quase oito anos me pergunto: quem está morto?

Em sua última entrevista, cedida alguns dias antes da sua morte, Rubião (In: KAUFFANN et al., 1991) declarou:

Não, não tenho medo da morte. Até receberei ela bem. Às vezes me preocupo um pouco com os problemas que eu vou causar: enterro, missa de sétimo dia, que a família não vai dispensar convite de jornal... O resto vai ser muito simples, nem me preocupo com o terno que eles vão escolher para a viagem [...] Eu vou ter certa surpresa se tiver vida após a morte. Eu não acredito muito em vida após a morte, não. Eternidade... Você imagina se o negócio for eterno... É o castigo. Eu tenho uma das epígrafes... “naquele dia...”, eu não me lembro de cor, mas, que os homens vão desejar morrer e não conseguirão (“E naqueles dias os homens/Buscarão a morte e não a acharão/Desejarão morrer e a morte/Fugirá deles “– Apocalipse, 9, 6 – epígrafe do conto “Os Comensais”).

Farnese foi incompreendido pela crítica de seu tempo: “Exceto os ensaios verdadeiramente inteligentes do crítico Jayme Mauricio, também já falecido, seu relato visual nunca chegou a causar impacto nos círculos de artes visuais vigentes” (COSAC, 2005, p.45). Rubião também não foi bem aceito inicialmente pela crítica:

Alguns críticos compreenderam, mas a maioria não teve muita sensibilidade. Quando saiu o primeiro livro, o *Ex-Mágico*, todo mundo achava meu trabalho um negócio muito estranho. Falou-se muito, publicaram muita coisa, mas a crítica não entendeu bem (MARINO, 1989, p.3)

Cosac supõe que a dificuldade crítica e a baixa popularidade de Farnese tenham mais a ver com o contexto cultural brasileiro da época do que com a qualidade e relevância da obra em si:

Há os que dizem que ele teria sido mais reconhecido na Alemanha, talvez por ser um país luterano onde seu imaginário cristão invertido não incomodasse tanto. Mas, caso ele tivesse nascido na Alemanha, não teria construído a obra que construiu (COSAC, 2005, p.45)

Percebemos um julgamento parecido acerca da produção rubiana. No período em que residiu nos Estados Unidos, Fernando Sabino insistia através de cartas para que Rubião aprendesse inglês e cogitasse uma mudança: “Tenho certeza de que publicados aqui, seus contos fariam tremendamente mais sucesso que no Brasil, onde infelizmente nossa literatura ainda está com vinte anos de atraso” (SABINO, *Apud* CABRAL, 2016, p.261). Sabino considerava que o problema da recepção da obra rubiana se dava por conta da situação da cultura brasileira do período:

Continuo achando, pelo que tenho lido, que seu livro ainda não encontrou a espécie de repercussão que deveria ter caso houvesse no Brasil menos burrice e mais honestidade, - com exceção, como disse, do artigo do Pagé, cuja carta achei até melhor, pois mais direta, franca e pessoal. Fora dele estão apenas repisando com muita simpatia uns lugares comuns que nós já esperávamos – inclusive Kafka e tudo mais (SABINO, *Apud* CABRAL, 2016, p.272)

O descompasso entre a obra de Rubião e os gêneros ou modos literários em voga é correlato a inadequação de Farnese às correntes estéticas vigentes:

A obra desenvolvida por Farnese de Andrade não pertenceu, tampouco gerou, um estilo, uma escola ou um movimento. Esse fato não a posiciona acima ou abaixo de seus contemporâneos, mas denuncia sua singularidade, como também a dificuldade em contextualizá-la conforme a historiografia vigente das artes visuais (COSAC, 2005, p.9)

A obra rubiana também habitou esse não-lugar. Por não se enquadrar às correntes literárias em voga no seu tempo encontrou obstáculos para produzir e publicar desde o início de sua carreira:

Um quarto de século antes de Júlio Cortazar e Gabriel García Márquez popularizarem o realismo mágico, era fatal que houvesse reações de estranheza [...] Publicava suas aventuras no jornal onde trabalhava, a Folha de Minas. Certo dia, deparou com um fecho que não era seu, acrescentado pelo editor da página literária: ‘Nesse momento, eu acordava’. Justificativa do autor da emenda: ‘Você acha que alguém ia acreditar nisso?’ Era através das crônicas na Folha de Minas que Murilo exercitava a mão (WERNECK, 1986)

O escritor conseguiu publicar seu primeiro livro em 1947 após diversas recusas e viu um aumento de interesse sobre a sua produção literária a partir da década de 1970:

Em meados da década de 70, o destino do escritor mineiro Murilo Rubião parecia decidido. À beira dos 60 anos, tudo fazia crer que ele ficaria sendo um desses autores que a crítica põe nas alturas mas que, para o leitor comum, simplesmente não existem [...] Para o grande público, Murilo Rubião realmente não existia – e nem mesmo a fantasia que embebe seus contos deixava imaginar que ele chegaria como best-seller aos 70 anos [...] *O Convidado*, uma das três coletâneas de histórias atualmente disponíveis, já vendeu 10 mil cópias. *A Casa do Girassol Vermelho* atingiu as 12 mil; e na semana passada a Editora Ática, de São Paulo, começou a distribuir a 11ª edição de *O Pirotecnico Zacarias*, que totaliza agora a marca nada desprezível dos 100 mil exemplares. (WERNECK, 1986)

Rubião antecipou, em décadas, as vertentes literárias latino-americanas ligadas à estética do insólito. Apesar no seu pioneirismo, não é seguro afirmar que Rubião tenha fundado escola. Os contos rubianos tem sido aproximados pela crítica ao realismo mágico latino-americano, porém sua poética é de uma outra ordem: “Júlio Assis e Harildo Ferreira chamam o autor de pai do gênero ‘realismo mágico’ na América Hispânica. Murilo Rubião diz que o escritor (ele mesmo) nasceu pela poesia” (NUNES, 2012). Sobre a aproximação com estas correntes, o próprio Rubião se posicionou em diversos momentos: “Eu não faço realismo fantástico no sentido dos autores latino-americanos. A minha literatura é bem diferente” (SEBASTIÃO, 1988). Se é possível afirmar que ele tenha

sido precursor de alguma corrente, acredito estar mais próximo da literatura praticada por autores contemporâneos tais como Nuno Ramos e Veronica Stigger, autores que compartilham com o Rubião uma prosa com caráter poético, abjeta (pois mostra mais do que narra), incômoda e enigmática (pois repleta de vazios).

Rubião foi singular em seu próprio tempo e ainda permanece singular. Desde a preparação para a publicação de *O Ex-Mágico* (1947), sua primeira coletânea de contos, se instaurou a comparação entre o escritor mineiro e Franz Kafka. O primeiro veredito foi feito por Mario de Andrade, em carta de 1943, na qual analisou os contos que compuseram a já referenciada publicação. A partir daí seguiu-se uma série de análises críticas investidas nessa aproximação, dentre as quais podemos citar as de Álvaro Lins (1948), Nelly Novaes Coelho (1996), Davi Arrigucci Jr (1998) e tentativas de análise do próprio Rubião em uma série de entrevistas. O ponto comum nas comparações entre a obra do mineiro e do tcheco é que, apesar das proximidades, há sempre um descompasso entre ambas, sempre sobra algo que não se ajusta e que não permite o pleno enquadramento da dupla em um mesmo gênero, uma mesma *espécie* de literatura. Mesmo quando comparado a Kafka, a singularidade rubiana salta aos olhos.

No artigo “Biblical Correspondences and Eschatological Questioning in the Metafiction of Murilo Rubião” (1988) publicado na revista *World Literature Today* da Universidade de Oklahoma, Robert DiAntonio analisou os contos *O Ex-Mágico da Taberna Minhota* (1947) e *O Pirotécnico Zacarias* (1974). O artigo destaca que o interesse internacional pela literatura brasileira esteve comumente relacionado a obras que possuíam conteúdo com viés sócio político, e

que porém, Murilo Rubião, distanciado dessa vertente, foi um escritor singular, com uma produção consistente, tendo criado, já com seus primeiros contos da década de 1940, uma tradição pessoal de difícil definição. Segundo o crítico, Rubião possuiu um foco estético único relacionado à metaficção, semelhante a autores como John Barth, Franz Kafka e Jorge Luis Borges, porém ricamente balizado por visões e questões próprias. O autor aponta que a maioria das discussões acerca da obra rubiana tem destacado suas qualidades surrealistas ou real maravilhosas, suas visões fantásticas e ambientes mágicos, porém, raramente encontra análises dedicadas à unidade temática e à lógica onírica subjacente da sua ficção.

O descompasso do projeto poético de Rubião com seu próprio tempo pode ser atestado, além da resistência da crítica, através da dificuldade encontrada pelo autor para publicar seu primeiro livro. Começou a escrever poesia aos 15 anos, aos 19 escreveu seu primeiro conto. Após ter publicado diversos contos esparsos em periódicos, Rubião organizou no final da década de 1930 uma coletânea de contos intitulada *Elvira e outros mistérios*, mas não encontra nenhuma editora que aceitasse publicá-la. O mineiro então rescreveu e reorganizou sua seleção de contos e conclui a versão final do seu primeiro livro publicado, *O Ex-Mágico*, em 1940 mas só conseguiu um editor em 1946, fazendo com que a obra fosse lançada no ano seguinte, ou seja, sete anos após a finalização da edição. A sua primeira publicação é enfim lançada através da intervenção de Marques Rebelo e de financiamento do próprio escritor para bancar parte da tiragem inicial:

Até conseguir publicá-lo colecionou recusas de seis editoras. Financiou 500 dos 2 mil exemplares

da edição e comprou mais 1 mil para distribuir. Ele guarda lembrança muito viva de sua estreia: saiu procurando os amigos, para autografar o livro, e dormiu *com O Ex-Mágico* debaixo do travesseiro (WERNECK, 1986)

A dificuldade em encontrar um editor talvez possa ser compreendida pelo descompasso entre a escrita de Rubião e o cenário literário brasileiro no período. Acreditamos que olhar para a obra de outro artista deslocado, nesse caso Farnese, nos permite enfatizar a singularidade da escrita rubiana que nos lançam numa perspectiva diferente daquela frequentemente adotada pela crítica.

A resistência inicial do mercado editorial e da crítica indicam que o projeto poético de Rubião se encontrava deslocado do momento em que foi produzido. Cosac destacou que os artistas nascidos na geração de Rubião e de Farnese começaram a obter exposição entre as décadas de 1940 e 1960, mesmo período em que ocorreu o tardio interesse brasileiro pela arte concreta. Cosac situou Farnese em um polo oposto ao do concretismo brasileiro representado por nomes como Amílcar de Castro. Apesar de compartilharem a origem mineira e terem estudado em períodos próximos na escola de Guinard, ontologicamente e formalmente suas obras são diversas. Os objetos de Farnese possuem intensa carga autobiográfica e transfiguram “sua dor, sua solidão, seus rancores, seus complexos, suas depressões, suas relações, sua libido, seus recalques” (COSAC, 2005, p.11). Para o crítico, a condição pictórica da obra de Farnese pode ser definida enquanto “resultados de hábitos estranhos, hábitos estranhíssimos” (COSAC, 2005, p.11-13). Cosac também apresentou a dificuldade de categorizar a obra de Farnese dentro das correntes históricas artísticas:

Poderia classificar a sua obra, num primeiro plano, como *simbolista* e, num segundo, como *surrealista*, mas ele sequer era nascido no irromper desses movimentos. Ademais, não seria verossímil. Em momento algum Farnese se curvou aos postulados do *simbolismo*, tampouco aos do *surrealismo*, mesmo que haja traços similares entre sua obra e esses movimentos. Sua única preocupação era a de continuar a trabalhar. (COSAC, 2005, p.15)

Percebemos uma postura correlata em Rubião, ao manter a autonomia de seu projeto poético independente das demandas de mercado ou das tendências estéticas em voga: “Para Rubião, as outras artes também influenciam a literatura, tanto quanto são influenciadas por ela. Ele não faz nenhum paralelo com sua obra, mas cita o surrealismo como um exemplo” (NUNES, 2012). O surrealismo aparece empregado como adjetivo, como característica das obras, talvez por falta de adjetivo melhor, por falta de um conceito que dê conta. Ao apontar o surrealismo na obra dos mineiros não faz sentido entender que praticassem uma vertente tardia e abasileirada do movimento da vanguarda europeia.

Tanto os contos quanto os relatos de Rubião demonstram um grande compromisso com o que produzia: “O escritor não separa a vida da literatura, vida e literatura são uma coisa só” (SEBASTIÃO, 1988). Já com idade avançada, afirmou que “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” (NUNES, 2012).

O compromisso com o próprio projeto poético alinhado a um distanciamento das correntes em voga torna explícita a originalidade da produção tanto de Murilo, quanto de Farnese. Ao

pensar na questão da originalidade é interessante escutar o que os próprios artistas tem a nos dizer. Farnese (In: COSAC, 2005, p.179, grifo do autor) relata que

Na infância, levei uma queda que me deixou amnésico por uma semana [...] Esse acidente deixou-me com sequelas neurológicas, e hoje não consigo reter o que leio ou o que vejo. Assim, nunca me interessei em folhear livros sobre arte museológica ou estar em dia com o que está se fazendo lá fora. Essa mesma deficiência que me impediu até de aprender operações básicas de matemática ou regras de português [...] trouxe-me a vantagem de sair de dentro de mim tudo o que fiz, o que não quer dizer que me considere um ‘original’, um fora de série. Nada há de novo sob o sol, e *tudo continua sempre*.

Um entendimento da produção do novo como repetição e reelaboração do que já está posto também aparece no relato rubiano. O escritor defendia que tudo aquilo que escrevia era um recontar de história mais antigas. Para ele, todas as histórias que poderiam ser escritas já apareciam de alguma forma na Bíblia. Jorge Schwarz (In: WERNECK, 1986) demonstrou que Rubião “‘usa a Bíblia como uma espécie de grande livro inspirador’. O escritor confirma: ‘Toda a experiência humana está na Bíblia’”.

A singularidade do projeto rubiano não se dá por conta da inovação absoluta, sua revolução se situa não através de um movimento disruptivo, mas como uma outra possibilidade de reelaboração da tradição:

Toda literatura é marcada por um desejo de marcar seu espaço, delimitar, portanto, um território ficcional, entrando em diálogo com outros textos.

No caso de Murilo Rubião, é de se notar que a sua literatura, ao procurar encontrar um 'tom', a sua marca, procura filiar-se e distanciar-se simultaneamente do que poderíamos chamar de uma tradição (ALENCAR, 2002)

Rubião assume um papel ambíguo em relação à tradição. O escritor não nega as marcas do legado literário na sua escrita, mas percebe a necessidade de se desvencilhar de determinadas convenções. Alencar (2002) aponta que o contista “acaba revelando o que recriminara nos escritores mineiros na década de 40, ao falar da mania que tinham, e ele também, de viver entre montanhas, alimentando-se de seu próprio eco” (ALENCAR, 2002). A forma criada por Rubião para engendrar a singularidade de sua própria escrita não se dá através da negação total da tradição, mas por uma espécie de desmonte da mesma, o que pode ser observado na análise de Nunes (2012): “O escritor afirma que sua influência maior veio de Machado de Assis, e acreditamos que sua obra possa ser o produto da ‘desleitura’ dos textos deste”.

DiAntonio (1988, p.62, grifo nosso), ao apontar a singularidade como característica da literatura de Rubião, determina que

one very singular writer, Murilo Rubiao, has maintained a consistent tradition of undefinable personalism in his short fiction since the 1940s. His is a unique esthetic focus, related to the 'metafictions' of Barth, Kafka, and Borges, but still richly framed in the writer's personal vision and concerns. It is generally the case that most discussions of Rubião's works underscore the surrealistic or magically realistic qualities of his writings. His fantastic visions and magical worlds are usually alluded to and described, but very

rarely is there an attempt to analyze the underlying oneiric logic and thematic unity in his fiction.

A singularidade resultante da *unidade temática* e da *lógica onírica*, tal como apontadas por DiAntonio, pode ser definida como um dos principais pontos de contato entre Rubião e Farnese. Apesar da proximidade geracional e da origem mineira, é um dado óbvio que os objetos produzidos por ambos, ou seja, o resultado formal de suas ações poéticas, é bem diverso. O que os aproximaria seria a maneira pela qual lidaram com a própria obra e com o ofício de ser artista e que resultou em trabalhos singulares. Com base nisso estabeleceremos agora uma análise comparativa das matérias-primas e procedimentos utilizados pelos artistas.



Figura 2 – Farnese de Andrade - *Composição em Vermelho*, 1972-74, 57 x 44cm.
Fonte: Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini. In <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000816007013.jpg> Acesso em: 16.Abr.2020

Farnese de Andrade inicia sua carreira como gravador. Tudo muda quando, ao coletar pedaços de madeira na praia, recolhe outros objetos e materiais descartados e os transforma em assemblages. O artista relata o momento da descoberta da nova linguagem:

Comecei a percorrer a Praia de Botafogo (na época [início da década de 1960], um maravilhoso receptáculo de lixo) e a procurar formas de madeira e principalmente de borracha maleável, por exemplo, restos de sandálias japonesas [...] Aos poucos comecei a recolher também madeiras belamente tratadas pelo sol, pelo sal e pelo mar, assim como cabeças de bonecas de plástico ou de borracha com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida. Pelo costume automático de lixar, também tive gosto em tratar com diversas lixas os contornos de madeira já feitos pelo acaso, ressaltando apenas, polindo o trabalho da natureza. Um dia, a base de um possível móvel em estilo antigo, um ovo de madeira daqueles de costura, uma cabeça de santo de gesso e uma bola de gude se juntaram e ‘aconteceu’ o meu primeiro objeto. (FARNESE In: COSAC, 2005, p.181)

É curioso o relato da criação pois aqui o artista se coloca como mera testemunha. Os objetos se tornam sujeitos da ação e o encontro (supostamente) fortuito entre eles engendra sua própria criação enquanto novo corpo, enquanto obra. Ao artista só cabe se surpreender, se maravilhar e se submeter. Seduzido pela criação de obras tridimensionais, Farnese deixa de lado a gravura e passa a se dedicar intensamente à criação de objetos:

Nessa época [c. de 1969], já estava percorrendo os bricabraques do centro da cidade, os depósitos de

material de demolição, os cemitérios de navios e até antiquários, quando passei a me interessar pelos oratórios rústicos e pelas caixas antigas, fechadas, misteriosas. A estas chamei de *Em busca do tempo* – não o tempo perdido de Proust, mas o que não existe, que as fotos tentam colher e imobilizar. Tive um tio fotógrafo que, para minha alegria, deixou uma coleção de chapas e cópias de casamento de senhores e senhoras graves e endomingados, gente que povoava há mais de sessenta anos o Triângulo Mineiro. Usei e ainda uso essas fotos, somadas a outras encontradas ao acaso aqui ou nos esplêndidos bricabraques de Barcelona. Preservo-as entre duas camadas de poliéster transparente, que, no possível, as eternizam, pois – dizem – onde não entra ar não há decomposição. Esse processo é consequência da técnica que há um ano idealizei para realizar meus trabalhos com resina sintética. (FARNESE In: COSAC, 2005, p.183)

A partir desse relato podemos elencar as principais matérias-primas de Farnese: fotografias antigas e objetos descartados das mais variadas naturezas organizados em um ambiente confinado: caixas antigas, oratórios ou envoltos em resina. Entre esses elementos recorrentes, podemos destacar a força simbólica dos oratórios:

Os oratórios eram, e talvez ainda sejam, comuns às residências mineiras. Neles deixamos nosso desespero, nossas súplicas, nossos pedidos de perdão, acendemos velas, colocamos santos ou um crucifixo, fazemos promessas e juramos lealdade eterna a Nosso Pai. Há neles o mesmo anonimato das tábuas de corte e das mesas de açougue, adicionados aos mistérios divinos e segredos íntimos; pois em vez de sangue, neles foram derramadas lágrimas [...] Os oratórios contêm portas e isso automaticamente vela a obra [...]

Penso que, além de mais um não ao seu passado, o objeto fechado, mais precisamente o oratório embevecido pela sua conotação cristã como uma minicapela portátil, também causa ao espectador um elemento surpresa que na 'obra aberta' é restrito à sensação de impacto. Um aspecto característico do objeto fechado é a interação com o outro. Para vê-lo, temos que abri-lo, tocá-lo. Por menos táteis e convidativos que sejam seus conteúdos, os oratórios forçosamente interagem com o público. Dentro, uma grande surpresa ou uma grande alegria, pois há uma ironia sardônica que permeia quase toda a obra de Farnese. (COSAC, 2005, p.41)

O formato do oratório apresenta uma correlação com o formato do livro. É preciso abrir o livro para acessar seu conteúdo assim como abrimos as portas do oratório. Eles são objetos pequenos, do uso íntimo pessoal, trazidos para perto do corpo. Possuem dimensões reduzidas que encerram um universo simbólico e narrativo imenso. Há uma relação dialógica intensa entre o usuário de um livro e o usuário de um oratório. Aquele que lê um livro silencia e escuta, movimento contrário de quem se coloca frente ao oratório. Nesse último, o objeto é silenciado e quem fala incessantemente é o sujeito. O santo de devoção devolve apenas sua cegueira e seu mutismo. Nós olhamos para o livro e olhamos para o oratório mas eles não nos olham de volta. Temos a ilusão de adentrar um mundo que na verdade é hermético e que nos encerra no lado de fora.

Relacionado à clausura das composições de Farnese, podemos destacar mais um elemento. A utilização da resina é um ponto chave da sua poética. Segundo Cosac (2005, p.31)

As resinas estavam para Farnese como o pincel e a tinta estariam, *grosso modo*, para o pintor [...] Suas primeiras tentativas de trabalho com a resina foram frustradas, pois o tom amarelado dificultava a obtenção da transparência necessária à simulação de um fundo de mar ou de água doce [...] Certamente a resina foi um dos momentos áureos na trajetória do artista.



Figura 3 - Farnese de Andrade - Ofélia, 1985, braço articulável de madeira, cabeça de boneca, caixa de plástico, impressão sobre papel de imagem sacra, oratório de madeira e vidro, 87,5 x 46,5cm. Fonte: Acervo MAM-SP. In <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/11/1996.147.jpg> Acesso em: 16.Abr.2020

Ao analisar as obras *Ofélia* e *Ofélia apontada*, Cosac (2005, p.33) afirma: “A sensação de moção e paralisação é concomitante, mútua e eternizada pela sensação de congelamento que resulta da técnica de resina”. Essa sensação de confinamento, congelamento, pausa no tempo é também comum aos contos rubianos. Esses parecem obedecer a uma lógica espaço-temporal próprias, como um simulacro em pane da nossa realidade empírica extratextual. Os personagens de Rubião são criaturas com uma existência miniaturizada, suas vidas se limitam ao recorte temporal no qual o conto se passa; não possuem profundidade, mas ao mesmo tempo não são rasos: são opacos; possuem passado, mas esse passado é inacessível para eles e para nós; não possuem futuro, eles compartilham a condição de condenados: a cela é o conto, é o eterno presente da leitura. O mesmo se passa com as figuras de Farnese fixadas na resina. Elas possuem passado: podemos percebê-los nas marcas materiais da passagem do tempo em suas superfícies. Farnese não trabalha com objetos industrializados novos: as bonecas, os ex-votos, os santos, as fotografias não foram produzidos para ser utilizados em uma obra de arte, eles tiveram uma vida prévia e foram sequestrados pelo artista quando já eram dejetos. Ao serem confinados a sua possibilidade de futuro é barrada. Eles vão vivenciar a imutabilidade do tempo. A resina os fixa em um lugar e posição únicos e impede o seu contato com o ar: eles não podem nem mais apodrecer. Para se deteriorarem precisariam entrar em contato com o oxigênio e isso não será mais possível: estão condenados a eterna condição de serem para sempre o mesmo.

Farnese e Rubião construíram o extraordinário através do rearranjo de elementos ordinários. Percebemos nos relatos acerca

do processo de construção de obras, um atento olhar de Farnese ao espaço que está ao seu redor:

A importância que atribuo às gamelas é relato do própria artista, um entusiasmo dele, talvez por tê-las descoberto de maneira tão óbvia: viu a empregada batendo massa numa gamela para assar pão de queijo. Embora não tenha abandonado as gamelas como elemento de seu vocabulário, é inegável que nelas viu um suporte mais aberto, mais evidente. Os oratórios, armários, gavetas e caixas também faziam parte do imaginário mineiro. Embora a obra de Farnese tenha quase sempre sido considerada claustrofóbica e pesada, era justo que ele usasse esses elementos como ponto de partida (COSAC, 2005, p.41)

Farnese e Rubião buscaram matéria-prima para as suas obras no cotidiano. Rubião falava sobre o maravilhoso presente no dia-a-dia em vários relatos e colecionava recortes de jornais de notícias bizarras. Nelly Novaes Coelho (1996) utilizou a fala do próprio Kafka para tecer uma aproximação. É possível entrever na escrita rubiana o mesmo *leitmotiv* expresso por Kafka: o estranhamento que se esconde em situações do cotidiano:

E por detrás desse estranho cotidiano familiar, parece-nos ouvir o eco da lição de Kafka: 'Não é preciso que saias de casa. Fica assentado à mesa e escuta. Nem mesmo escutes, espera simplesmente. Nem mesmo esperes, permanece silencioso e solitário. O mundo vai oferecer-se a ti para ser desmascarado, não poderá impedir que o faças'. [sic] Tendo ouvido ou não a recomendação kafkiana, [...] o que Murilo Rubião tenta, ao longo de seus escritos, é justamente esse desmascaramento (COELHO, 1966)

Rubião, de fato, deu sinais de estar a par desta afirmativa kafkiana; ele relatou:

Acho que fantasia não existe. Às vezes, a vida dá a impressão de ser absolutamente irreal e, mesmo que a normalidade está é [sic] nestes textos da chamada literatura fantástica. A literatura fantástica é muito mais normal que a vida. Esta irrealidade da vida é um dado muito concreto. De vez em quando a gente fica espantado com as coisas do cotidiano. Acontecem coisas estranhíssimas. Basta abrir um jornal e conferir (RUBIÃO, *Apud* SEBASTIÃO, 1988)

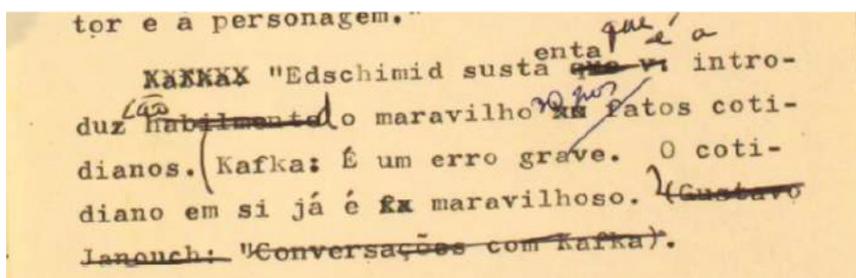


Figura 4: Nota pessoal de Murilo Rubião: Comentários sobre Franz Kafka.
Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

A matéria prima dos contos rubianos parece ser a mesma dos objetos de Farnese: elementos sacros, pagãos e utilitários, envoltos numa aura confessional/memorialista. Os narradores de Rubião falam das suas dores, dos seus desencontros através de uma narrativa fragmentária e confusa, assim como aquelas das memórias recalçadas, repletas de buracos e saltos. Também é possível apontar uma correlação entre a forma encontrada pelos dois mineiros para executar suas obras. Salva a distância gerada pela especificidade de cada linguagem, de certa forma os contos rubianos e os objetos de Farnese compartilham características

tais como o tamanho reduzido, a concisão, o agrupamento de elementos díspares em um mesmo universo.

Há também um jogo entre opacidade e transparência nas obras de ambos. Rubião utilizou de uma linguagem extremamente simples e clara, aquela do cotidiano. Rubião não inventou palavras, não criou neologismos, não se apoiou em palavreados rebuscados. As orações rubianas são diretas e bem construídas. A maneira como escolheu suas palavras e as organizou em orações deixa seu texto fluído. Em uma primeira leitura é fácil se enganar e acreditar na transparência das palavras, acreditar que o signo translucido nos permita entrever um significado estável e perene. Há uma promessa e uma sedução na aparente transparência das suas palavras e sentenças. Mas essa transparência só existe na aparência, como truque para ludibriar o leitor. A forma através da qual Rubião narrou é aparentemente translúcida, mas o que ele nos conta é opaco. Não conseguimos ver através do que é narrado. Qualquer fonte de luz que nos permitiria elucidar o que está sendo contado é completamente absorvida e anulada. Ao adentrar na narrativa percebemos que há algo que resiste, algo que nos barra. Seus contos são compostos por um núcleo opaco envolto em um material translúcido. O leitor adentra o campo da aparente transparência das palavras simples, mas é barrado ao se aproximar do núcleo, rígido, opaco, impenetrável. Permanecemos no meio translúcido e gelatinoso, incapazes de nos movermos, incapazes de vislumbrar o que se passa. A despeito de serem compostos por uma falsa transparência, os contos de Rubião parecem possuir um núcleo de significado. Mas esse significado é sempre um mistério, está sempre oculto, sempre intangível.

Essa estrutura lembra a estrutura dos aforismos e parábolas. Ele parece estar falando de algo muito simples e fundamental, mas que nós não conseguimos compreender. Ao utilizar uma linguagem simples para falar de algo misterioso e inacessível, nós nos sentimos incapazes de compreender. Sentimos a falha em nós. Os vazios que preenchem seus contos dilatam os vazios do leitor.

Os objetos de Farnese pertencem a essa mesma categoria. Temos um invólucro translúcido que circunda um núcleo opaco. Os objetos cotidianos utilizados, sejam industrializados, artesanais ou orgânicos – como os ossos de animais, não são alterados de modo a se tornarem irreconhecíveis. Não há mistério algum em relação a sua constituição. Olhamos e temos palavras para identificá-los: cabeça de boneca, gamela, ossos. O mistério reside na ação do encontro, no todo da composição. Nos colocamos a frente da obra e questionamos: o que esses objetos estão fazendo ali? Assim como palavras encadeadas que formam um texto de difícil compreensão, os objetos ordenados por Farnese formam misteriosas orações. Eles parecem dizer algo, mas esse algo é inacessível. Podemos listar com palavras o que são esses objetos separadamente, mas não conseguimos encontrar palavras que deem conta do todo ou que nomeiem o conjunto tal como ele se apresenta. As relações entre os objetos ultrapassam a sua materialidade ordinária. O extraordinário está no encontro. Seria nitidamente diferente se Farnese apresentasse esse arranjo de objetos sem o invólucro da resina. A resina aponta para a falsa transparência dos significados, separa o dentro e o fora. Nós estamos sempre fora. O significado, se é que ele existe, se encontra no núcleo inacessível do objeto. Como definir em palavras o resultado do encontro casual entre

um guarda-chuva e uma máquina de costura em uma mesa de dissecação? É impossível dizer.

Os contos de Rubião e as assemblages de Farnese se encontram no meio caminho entre a imagem e a narração. A obra de Rubião é composta por palavras e se firma na capacidade projetiva de suas imagens. A obra de Farnese é composta por imagens mas se funda na potencialidade narrativa que emana. É nesse meio caminho entre imagem e texto que ambas se encontram. Rubião usa o texto para construir imagens enigmáticas. Farnese usa imagens para construir narrativas inacessíveis. Conforme atestamos anteriormente, há algo que afasta a obra de Rubião e de Farnese das correntes estéticas em voga no período em que eles produziram. Esse fator, que faz com que sejam exceção, foi também o que garantiu a relevância e a consistência de suas produções.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, João Nilson Pereira (2002). *A voz rouca em arquivo silencioso. VIII Congresso Internacional ABRALIC 2002 – Mediações*. Belo Horizonte: UFMG, (CD).

ARRIGUCCI Jr, Davi (1998). *O seqüestro da surpresa*. *Jornal de resenhas Folha de São Paulo*, 11.Abr. In <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=10> Acesso em: 20.Jun.2013.

CABRAL, Cleber Araújo (2016). *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG.

COELHO, Nelly Novaes (1996). *Os dragões e* Estado de São Paulo (Suplemento Literário), 06.Ago. In <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=11> Acesso em: 20.Jun.2013.

COSAC, Charles (2005). *Farnese objetos*. São Paulo: Cosac Naify.

2 Referência ao trecho de *Os Cantos de Maldoror* (1868) de Lautréamont, tomado ao pé da letra como definição do belo pelos movimentos dadaísta e surrealista, que se relaciona à criação de assemblages e construções tridimensionais através da apropriação e junção de objetos de natureza díspares com o intuito de gerar estranhamento.

CHRISTUS, Miriam (1987). *O mágico desencantado dribla o câncer e ri*. Estado de São Paulo, São Paulo, 20 set. Caderno 2, p.9. 2fls.

DIANTONIO, Robert E (1988). "Biblical Correspondences and Eschatological Questioning in the Metafiction of Murilo Rubião". *World Literature Today*, 62(1). Board of Regents of the University of Oklahoma, 62-66. In <http://www.jstor.org/stable/40144011> Acesso em: 14.Abr.2020.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa (2020). *Singularidade*. In <https://dicionario.priberam.org/singularidade> Acesso em: 14.Abr.2020.

KAUFFMANN, Adriana, et al. (1991) *A Última Entrevista*. In <http://www.murilorubiao.com.br/entultima.aspx> Acesso em: 07.Mai.2020.

LINS, Álvaro (1948). *Os novos*. Jornal de Crítica Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 2 abr. 1948. In <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=12> Acesso em: 20.Jun.2013.

MARINO, Alexandre (1989). "As façanhas de um escritor mágico". *Correio Brasiliense*, Brasília, 27 ago. Caderno 2, p.3. 1fl. In <http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx> Acesso em: 07.Mai.2020

NUNES, Sandra (2012). *Biografia*. In <http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx> Acesso em: 07.Mai.2020

SEBASTIÃO, Walter (1988). *Sedutora profecia do contemporâneo*. Tribuna de Minas, Belo Horizonte, 03 jul. 1fl. In <http://www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx> Acesso em: 07.Mai.2020

WERNECK, Humberto (1986). "No vigor dos 70". *Revista Isto é*, 26.Nov. In <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=5> Acesso em: 20.Abr.2020.

08

MURILO RUBIÃO CONTEMPORANEIDADE E CONCLAVES DA IMAGINAÇÃO: UM OLHAR PARA MARINA A INTANGÍVEL

Maria Zilda da Cunha (USP)

Recebido em 27 ago 2020.

Aprovado em 18 out 2020.

Maria Zilda da Cunha é Professora da USP. Pós-doutora pela Universidade do Minho (2018) e pela Letras (2016), Doutora pela USP 2002). Líder do grupo de pesquisa: “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens”. Vem publicando livros, capítulos de livros e artigos, bem como organizando número temáticos de revistas sobre a obra de Murilo Rubião, além de orientar pesquisas em torno da obra do autor. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4302400907230914> ORCID iD: 0000-0003-0102-4445

Resumo: Murilo Rubião (1916-1991), representante do fantástico no Brasil, sempre enfatizou que muitos dos elementos de fabulação presentes na sua ficção provêm das leituras realizadas na infância e juventude – obras como *A Bíblia*, *As mil e uma noites*, contos de fadas, a mitologia grega, o Velho Testamento e o romance *Dom Quixote*, e a obra do mestre Machado de Assis, e de Poe figuram em seus testemunhos. De fato, é possível divisar, nos escritos murilianos, índices muito potentes de uma rica constelação de narrativas e de imagens que dessas reverberam. A análise de seu acervo concede-nos o perfil do autor mineiro como um guardião zeloso de memórias de si e de pessoas que com ele partilharam sentimento e

ideias. A obsessiva reescrita do autor mineiro é uma marca importante de sua produção. Assim como o é a economia, a sintaxe sem ruídos, o apuro gramatical e a aproximação com o absurdo – aspectos que ocorrem em conformidade com uma narrativa fraturante - que nos leva a vislumbrar, pelas frestas de uma escritura impecável, a obscuridade, a fragmentalidade, as relações afectais e as profanações do nosso contemporâneo. Com vistas ao exame desses diálogos e à semiose criativa que preside tal processo, buscase perscrutar alguns eventos que sinalizam a tessitura ficcional do autor, pelo viés da Semiótica Peirceana e dos Estudos Comparados de Literatura, que nos facultam a correlação entre Literatura e outras artes, de certa forma, contemplada no curso deste artigo. Entre os 33 de seus contos publicados, selecionamos, aqui, para um olhar mais atento: *Marina a Intangível*. **Palavras-chave:** Murilo Rubião; *Marina a Intangível*; Processos de criação; Profanação.

Abstract: Murilo Rubião (1916-1991), representative of the fantastic in Brazil, has always emphasized that many of the elements of fabulation present in his fiction come from the readings carried out in childhood and youth - works such as *Bible*, *The thousand and one nights*, fairy tales, mythology Greek, the *Old Testament* and the novel *Don Quixote*, and the work of the master Machado de Assis, Poe appear in his testimonies. In fact, it is possible to see, in murilian writings, very potent indices of a rich constellation of narratives and images that reverberate from them. The analysis of his collection gives us the profile of the Minas Gerais author as a zealous guardian of memories of himself and of people who shared feeling and ideas with him. The obsessive rewriting of the author is an important mark of his production. As is the case of economics, syntax without noise, grammatical accuracy and approximation with the absurd - aspects that occur in accordance with a

fracturing narrative - that leads us to glimpse, through the cracks of an impeccable writing, the obscurity, the fragmentation, the affective relationships and the desecrations of our contemporary. With a view to examining these dialogues and the creative semiosis that presides over this process, we seek to examine some events that signal the author's fictional fabric, through the perspective of Peircean Semiotics and Comparative Literature Studies, which provide us with the correlation between Literature and other arts, in a way, contemplated in the course of this article. Among the 33 of his published stories, we have selected here for a closer look: *Marina a Intangível*.

Keywords: Murilo Rubião; *Marina a Intangível*; Creation processes; Desecration.

INTRODUÇÃO

O ponto de partida para esta reflexão está inscrito no título que confiei a este artigo. Sobre Rubião (1916-1991), sabemos ser um cultor do fantástico que apresenta uma obra de apenas 33 narrativas publicadas. O processo obsessivo de sua reescritura, seu apreço pelo universo do fantástico e a aproximação de seu estilo com o estranho, com o absurdo, bem como a economia, a sintaxe sem ruídos e uma redação com apuro gramatical e alta legibilidade caracterizam sua contística expressivamente focada pela crítica. Conheci Murilo Rubião. No ano de 1974, fui a ele apresentada por Nelly Novaes Coelho, quando estive, a convite da professora (para realizar um trabalho), na editora que ela dirigia – Quiron - uma editora de pequeno porte de propriedade de seu marido. Nada sabia, na época, a respeito desse meu interlocutor. Lembro que me fez rir algumas vezes, o mineiro gostava de contar história com singular humor e ironia. Murilo fora à editora para entregar a

Nelly o original de uma coletânea de contos – “O convidado” - para publicação. Ele relata que o conto que dá nome à coletânea teria levado 26 anos para ser concretizado em obra. Teriam germinado as primeiras ideias, em São Paulo, em janeiro de 1945, quando foi realizado o I Congresso Brasileiro de escritores. Um jantar de gala, em homenagem aos congressistas, foi oferecido, e teve lugar na casa de Lasar Segall. Teriam sido convidados Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Caio Prado entre outros. Murilo comparece como chefe da delegação mineira. Tímido e totalmente perdido em meio ao tumulto da reunião, não conseguia acompanhar as conversas, não conhecia ninguém. Sentiu-se convidado por engano. Tentou escrever algo na mesma noite, mas não teve êxito. Essa experiência guardada na memória, e fruto de inúmeras (re) escrituras teria muitos anos depois se transformado no conto que ali estava sendo entregue para publicação.

Somente em 1989, trabalhando na Secretaria de Estado da Educação, e depois junto à missão do Banco Mundial, com atribuições de consultoria na compra de acervos de Literatura Infantil e Juvenil, é que volto a me encontrar, ali, pela via da produção impressa, com a instigante presença do autor mineiro.

Quanto à Nelly Novaes Coelho, a ensaísta e crítica literária nunca deixou arrefecer sua admiração e respeito pela genialidade do escritor. Murilo não esconde seu apreço pela estudiosa, questionado certa vez sobre a publicação de “O convidado”, responde: “Capengando por aí, apesar dos esforços de Nelly Novaes Coelho”, complementando: “Gosto muito de Nelly, por isso pedi que me pagasse os direitos autorais e livros. Aliás, devo a ela, junto com Eliane Zagury, os melhores artigos sobre minha reduzida

obra”. De resto, continuou ele, “Nelly sabe disso, sempre aceitei a literatura como uma maldição. Pouca satisfação me deu. Quando estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, e revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar.”

A expressão “conclaves da imaginação” alude ao compósito de imagens, ideias e vozes que se enovelam no perfazer das memórias murilianas, germinam sua criação e crítica, bem como outras que figuram guardadas e cuidadosamente referenciadas pelo autor mineiro. Convém lembrar que, com a organização e zelo que lhes são peculiares, Murilo foi guardião da voz de Nelly (1922 – 2017). Voz de amiga, de crítica, de leitora contumaz da sua obra e dos autores pensadores que alimentavam a sua imaginação, sua técnica de narrar e o método criativo. A correspondência inédita de Nelly Novaes Coelho será em breve objeto de uma publicação.

O fato é que meu reencontro mais efetivo com Murilo Rubião aconteceu em 2016 – ano de seu centenário. Outros olhares, novas travessias e, para mim, novas descobertas. O trajeto para a realização de um trabalho de pós-doutoramento foi intenso e prazeroso. Este artigo é parte muito reduzida dessa aventura.

No que tange à contemporaneidade, convirá sinalizar nosso percurso convidando para nossa reflexão uma problemática posta por Blanchot (2018), em sua parte final de *O livro por vir* – “Para onde vai a literatura?” Nesta, o ensaísta francês, atento ao mundo atual, comenta a hipótese de que “a literatura se encaminha para o seu desaparecimento”. De fato, essa é uma questão inquietante e provocadora, que, aliás, suscita a busca de algumas chaves para

pensá-la. Talvez atraídos pelas análises de Blanchot e o olhar que este move para o segredo do devir, que subjaz ao “lance” de Mallarmé, ousamos apostar que, se concebermos a literatura como um fenômeno, essa arte seria impossível de ser perscrutada como algo totalmente presente e articulado; sua substância primordial não se dá senão em estado potencial, parcial, em ruínas, como arquétipo, enfim, como algo que não pode ser completamente alcançado, mas como signo para indiciar direções variadas a se examinar. Se o contexto contemporâneo reclama por reflexões novas em decorrência das profundas transformações a que vimos assistindo e vivenciando, e das problemáticas que disso emerge, inevitável será o fato de as textualidades, em que essa complexidade se engendra, não oferecer desafios. Na ficção atual, avatares aparecem replicando personagens híbridas pelo cruzamento de máquinas e organismos; o espaço faz-se no emaranhado de guerras, sons e imagens provenientes de diversas fontes de transmissão ambientando a diagramação e perspectivando modos insólitos de escrever a história e habitar o mundo. Por conseguinte, para leitura outras habilidades são requeridas.

Ora, se do sopro ancestral e da intensidade da claridade primeira pode se pensar que, no engendrar da linguagem, tudo poderia repousar em harmonia, diferentemente, houve um deslocamento em que a palavra estaria destinada a regressar ao início ou um “*de outro modo*”, como diz Agamben, no livro *A comunidade que vem*, “depois de tudo estar definitivamente completo [...] algo como um frêmito do que é perfeito, uma irisação dos seus limites” (1993, p.72).

É na fissura que cifras disponibilizam-se aos poetas e prosadores, para que eles possam captá-las e, ao fim e ao cabo,

reclamar de visões estanques para, na morada da estética, atravessar o limiar da ordem do verbo (que estava no princípio e se fez homem) para questionar a ordem e o discurso social que escamoteiam a complexidade da experiência humana. Descolando o verbo do sagrado, coloca-se, sob mira, sua profanação. Nestas sendas do contemporâneo, perspectivamos a literatura muriliana.

De fato, muitas dessas questões que estão a nos desafiar na contemporaneidade: a obscuridade desta era e suas consequências antropológicas, a fragmentalidade, as relações afectais, as crenças, as profanações, reverberam, de certa forma, numa narrativa fraturante, comparecendo em uma trama que se desdobra infinitamente pelos corredores do labirinto da obra de Murilo Rubião. O mundo que ele cria é regido pela magia, mas não oferece salvação ao homem, tampouco lhe dá conselhos, por outro lado, fá-lo viver a experiência mesma (muda) de sua condição de protagonista sem saída – única brecha de reflexão. O fantástico e o absurdo embaralham-se em acontecimentos de porte do real, tornando-se complicadores dos eventos que enredam as vidas dos personagens. O autor mineiro constrói, pela arquitetura de seu fantástico, insólitas veredas que comportam um emaranhado de questões de linguagem, de identidade, de tempo, de espaço, de duplo, do gozo do dizer, da palavra em que tudo está irreconhecível e oscilante, dúbio e contraditório.

Além do mais, a investigação muriliana acarinha as origens do seu fazer artístico, mas o faz atenta às emergências – daí sua obsessão pelo refazer – diríamos que sua investigação criativa se situa num limiar de indecibilidade entre sujeito e objeto, pois nela a emergência dos fenômenos coincide com a emergência do sujeito cognoscente.

Convidando-nos a profanar, Agamben (2018) alerta para o fato de termos perdido as artes de viver – que é a da infância – lugar primeiro da mais séria profanação da vida. Esta reflexão do filósofo italiano, abre-nos uma face da discussão sobre o fantástico de Murilo Rubião, o inaugurador do “insólito absurdo”, que, em 1974, teve *O pirotécnico Zacarias* transformado em best seller.

Na contramão das teses derivadas de toda a pesquisa e do conjunto de ideias que vimos defendendo, seja na docência, na secretaria de educação, na missão do banco mundial (assessorando a compra de acervos para a escola), seja na universidade, comparecem algumas hipóteses. Entre essas a de que Murilo Rubião teria ocupado

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” (GARCIA, 2016, p.31).

Dois pontos que, evidentemente, levam a uma severa indagação – sobre o ser menor da literatura infantil e juvenil – (em função de seu leitor? Do seu autor? Do endereçamento?) e o fato de se entender o fantástico como literatura descompromissada. Esta última, vale ressaltar, discutida com força intelectual e severa competência pelas investigações e publicações realizadas pelo Grupo de Pesquisa *Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica* (UERJ/CNPQ). Seriedade e competência que nos levaram, bem como ao nosso grupo de pesquisa¹, a participar dos diversos

¹ Grupo de pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (CNPQ/ USP) de que sou líder.

eventos que organizam, assim como balizaram a escolha de meu supervisor Prof. Dr. Flavio Garcia².

A problemática referenciada mobilizou-nos a agenciar nossa investigação sobre o fantástico, seus arredores e a obra muriliana. Constituiu essa, também, a motivação para o recorte do corpus. Além de diagramar o caminho da metodologia no exame de seu processo de criação: complexo caminhar em direção de uma meta – processo de causação final, na concepção da semiótica peirceana, como demonstrado por Cecília Salles (1992). Uma semiose que engendra um jogo temporal em que o futuro interpreta o passado e o ato comunicativo se inscreve no perfazer da escritura – Murilo como leitor de si mesmo.

Se a prosa muriliana tem conformação com aspectos da infância, é com Agamben (2014) que se traz essa discussão. Para o autor italiano, importa perscrutar o espaço do balbuciar da infância da linguagem ou morada infantil em que se formam os sons primeiros da língua materna entre experiência e linguagem, nas suas palavras: “A infância, como o lugar da experiência muda, o que já implica colocar a questão sobre a relação experiência e linguagem. O elemento que poderia fazer a conexão entre esses dois termos seria a infância” (2014, p.107).

Na esteira de Agamben, se esse é o lugar topológico que desvela um olhar originário, é o que pode ser compreendido como o espaço do lugar estético - para brincar ou jogar - abrindo-

2 Prof. Dr. Associado da UERJ. Coordenador da UDT LABSEM; Coordenador do SePEL. UERJ; Coordenador do NEF.UERJ; Co-coordenador do Dialogarts Publicações; Editor do DDIF Editor do *Caderno Seminal*; Líder do GP (CNPq) “Nós_do_Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”. Membro Fundador do GT (ANPOLL) “Vertentes do Insólito Ficcional”.

se para oferecer ao fantástico a dimensão ficcional do ser na voz da negatividade da linguagem, em sua potência de ser e não ser, da linguagem enquanto um querer-dizer. Desse modo, pode-se inferir, por deixar o vazio da sugestão do fantástico significar-se sob a caracterização de similaridade (do “como se” e “como se vê”) na ambivalência do olhar ficcional e na diferença entre língua e discurso, uma fratura é provocada na qual emerge uma estética. Nossa hipótese é a de que soube Murilo perscrutar, em tal lugar, a gestação da potência criativa do insólito do fantástico e cumprir a seu modo uma profanação. Ressalte-se profanar, aqui, não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.

TRADUÇÃO, METAMORFOSE, MOVIMENTO CRIADOR E AMOR EVOLUTIVO: A ÉTICA E A ESTÉTICA MURILIANA

É fato que a estética do movimento criador implica repetição, remarcação e metamorfose, e engendra uma cadeia infinita de ideias em série de aproximações para atingir a concreção de uma obra. Essa é marca precípua do processo criativo de Murilo Rubião “A obra em si surge de algum lugar do inconsciente ou do passado. De onde exatamente o escritor não sabe. Mas tem algo do momento, do que ocorre no cotidiano da gente.”³

As palavras do escritor mineiro atestam ser o artista sabedor de sua sina, a de se tornar um tradutor de suas interpretações, das interpretações que ele faz do mundo, dos signos que se desdobram e entram na cadeia da criação. Desse modo, a criação

3 Murilo Rubião, Arte Quintal – Conversa de botequim. Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais, consulta realizada durante a pesquisa de pós-doutorado realizada sob a supervisão do Prof. Dr. Flavio Garcia Acesso em 2016.

é observada no estado de contínua tradução, em que regressões e progressões são inegáveis – uma perpétua metamorfose. Um jogo complexo de interpretantes a franquear aproximações entre leitura, releitura e tradução. Até porque, tradução, na perspectiva benjaminiana, “é um modo, por assim dizer de medir a estranheza das línguas entre si” (BENJAMIN, 2013, p.110), dado que “é a palavra e não a frase, o elemento originário do tradutor” (p.62), bem como o intenso esforço de “provocar o amadurecimento, na tradução, das sementes da pura linguagem, parece inalcançável” (2013, p.111). Sob esta consideração depreende-se o grau de complexidade do sistema semiótico que engendra o pensamento tradutor, ao abrigar “as sementes da pura linguagem”, de sensações, percepções, signos que germinam as linguagens sonoras, imagéticas, verbais - intercambiando forças, dinamizando novas formas lógicas de raciocínio, de sintaxes, balizando escolhas para a linguagem manifesta - aquela que se concretizará na obra.

Walter Benjamin assinala ainda que “não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original. “Pois em sua pervivência, que não mereceria tal nome não fosse metamorfose e renovação”. (2013, p.108).

A obra vai se construindo nesse movimento de renovação e metamorfose – a cada escrita – um movimento de tradução que se repete em novas traduções.

Tania Carvalhal (1993), perspectivando esse esforço criativo, refere-se ao ato de traduzir como o de recriar, isto é, uma operação que transporta as intenções primeiras e as faz ressurgir com vitalidade.

Incontestavelmente, Rubião, em seus empreendimentos narrativos, retraça, em tradução, novos fios de outros textos, compondo estratos intertextuais à luz de estruturas prodigiosas.

No ensaio “A tarefa do tradutor”, a que vimos nos aludindo, Walter Benjamin expõe reflexão sobre sua própria experiência como tradutor dos poemas de Baudelaire. Parte da tradução interlínguas, considerando o processo ocorrido na tradução de poemas, e assim constrói uma teoria da tradução aplicável a diferentes produções e sistemas semióticos. Suas considerações trazem propostas relevantes. O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isso aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, “o poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (2013, p.102).

A traduzibilidade subjacente ao “original” permite à tradução estabelecer com este uma “íntima conexão” (BENJAMIN, 2013, p.104); ao mesmo tempo que dele se distancia, exatamente, por se tornar autônoma. Para o ensaísta: “[...] graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. Essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada mais significa” (2013, p.104) O processo criativo implica, portanto, essa traduzibilidade, movência, metamorfose. Complexo

movimento de criação em que o autor se cria ao longo da consecução da obra, lembrando Bakhtin (2010). O amálgama entre o criador, a criação e a criatura torna-se tão intenso que Rubião chega a afirmar: “todo escritor depois de certa época vive plenamente a literatura que faz. A ponto de não saber se está sendo influenciado pelo que escreve ou se está fazendo um tipo de literatura de acordo com sua tradição, com o meio em que ele vive”.⁴

Para Cecília Salles (2009, p.28) o gesto criador constitui um movimento com tendência. A tendência não constitui a solução concreta, mas implica certa vagueza. Atesta Rubião: “a obra em si surge de algum lugar do inconsciente ou do passado. De onde exatamente o escritor não sabe”. Um movimento dialético A dinâmica do processo, por sua vez, é a explicação dessa vagueza. Murilo comenta: “Eu vou me empolgando com o conto, mas depois, completamente frio, devo verificar o que é somente emoção e separar do que pode figurar na história”⁵.

O percurso criador implica essa trajetória orientada por um objetivo a atingir, ‘um mistério a penetrar’, de acordo com Picasso (1985). Se a intenção do artista é dispor a obra no mundo, vale considerar que seu desejo nunca é alcançado totalmente, posto que ele se renova na criação de cada obra. Por isso, Calvino (1990) diz que prefere escrever a falar, pois escrevendo pode emendar cada frase quantas vezes achar necessário. Murilo comenta que costuma trabalhar demoradamente, “anoto o eixo e vou

4 Em entrevista cedida a Elizabeth Lowe 40/50. Acervo de Escritores Mineiros. Consulta em 2016.

5 Entrevista cedida a Paulo Thielmann. Jornal Estado de Minas. 24.Out.1986. Acervo de Escritores Mineiros. Consulta em 2016.

lapidando vagarosamente. Elaboro e reelaboro os meus contos até à exaustão, numa busca desesperada de alcançar a clareza, as palavras exatas”.⁶

Esse processar é gerido por propósito, por uma meta a ser alcançada – é o movimento de um processo télico que vai engendrando o criador em uma busca pela verdade que a obra acabada lhe dará. (SALLES, 1992, p.75). No entanto, ressalte-se, uma verdade equalizada com a arte – “uma verdade revestida de formas”, diz Lasar Segall (1984). Algo passageiro e determinado por escolhas estéticas. A verdade da obra de arte, determinada pela estética, é algo que vai brotando de sua própria textura – de sua própria linguagem, em razão do empenho do criador em produzir a qualidade de sentimento que provoca a beleza – no sentido borgeano. Algo muito bem definido por Edgar Alan Poe, no prefácio que faz para seu livro *Eureka*:

Aos poucos que me amam aos quais eu amo; aos que me sentem, mais do que me pensam; aos sonhadores e aqueles que confiam nos sonhos como as únicas realidades, dedico este livro de verdades, não como Propagador de verdades, mas pela Beleza que de sua verdade brota, tornando-o verdadeiro. (1986, p.19)

Essa busca pela verdade é compreendida por Ransdell (1977), como o encaço a uma posse da revelação da realidade; trata-se de uma tendência para a verdade, uma tendência à aquisição de competência, encontrada na vida em geral, nos humanos, revelada como tendência para aprender - uma competência

6 Entrevista cedida a Paulo Thielmann. Jornal Estado de Minas. 24.Out.1986. Acervo de Escritores Mineiros. Consulta em 2016.

comportamental. Recorrendo a Peirce,⁷ entendemos a relação desta com a verdade. Para esse pensador, o que faz a “verdade” verdade é exato essa competência comportamental, mesmo que o motivo real da busca possa ser o sentimento de satisfação que a acompanha.

No caso de Murilo Rubião, é notável uma ação compulsiva e obsessiva que dinamiza essa busca pela verdade. “Quando estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, e revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar”. Em entrevista, afirma o autor mineiro: “escrevo e reescrevo com grande tenacidade. Insatisfeito com a literatura que faço”.⁸ Mostra-se-lhe incansável a busca pela construção que exprima inteligibilidade verbal a enredos convidativamente sinistros. A respeito da intencionalidade desse processo, diz: “busco a palavra simples a linguagem intemporal”. E a “estrutura de meus contos segue uma lógica inflexível, mesmo falando de uma coisa ilógica”.⁹

A propósito de seu fazer, diz Rubião: “infelizmente, escrever para mim é a pior das torturas”. Portanto, para o autor de *O Edifício*, sua construção se dá num campo de insatisfação, ele próprio confessa: “o ofício de escrever torna-se demasiadamente penoso”¹⁰. O estigma da insatisfação que perpassa a produção da obra muriliana remete-nos às palavras de Vargas Llosa, quando diz que “ninguém que esteja satisfeito é capaz de escrever, ninguém que esteja de acordo, reconciliado com a realidade, cometeria o ambicioso desatino de inventar realidades verbais”. (1985, p.136).

7 Collect Papers 8 vols USA Havard Press.

8 Murilo Rubião, In: O Pirotécncno Zacarias, 1974, p.4.

9 Murilo Rubião, In: O Pirotécncno Zacarias, 1974, p.4.

10 Murilo Rubião – Folha de Minas. 20.Out.1940. Acervo de Escritores Mineiros. Acesso 2016.

A repetição, a remarcação e a metamorfose sinalizam a irrefreável condição do escritor em face do que não o faz se reconciliar com a realidade (com que se depara). A montagem singular de estratos intertextuais à luz de estruturas prodigiosas, sua pirotecnia escritural em novos arranjos sugerem a procura de “novas formas de vontade de verdade” (FOUCAULT, 1996, p.16).

A obstinação muriliana, no duplo encaixo: o da posse da revelação da realidade e o da verdade que brota da textura de sua obra, promove singular exercício de “competência comportamental”. Confiando à construção de uma lógica alicerçada esteticamente, o criador revela sua prática refletida de liberdade – ou a ética de ser escritor. Deveras atento ao contexto histórico e social, como se depreende de seus depoimentos, de sua história de vida, mostra, por seu lado, não se submeter às formas de subjetivação a que estamos conformados, aos modos de sentir sentidos já postos. Testemunha: “A presença do fantástico é capital em minha obra.” E “o que está por trás da realidade, o que não fica muito visível para nós, o fantástico redescobre para nós.”¹¹

Incontestavelmente, projeto estético e ideológico engendram-se. No lusco-fusco da ilogicidade, se redesenham modos de se olhar pelas frestas da realidade estabelecida, seguramente, esse escritor fissa a camada lógica do verbal.

Não à toa foi incansável na busca de clareza, de inteligibilidade e de construção de enredos sinistros. O fantástico foi exigindo do contista mineiro, dessa forma, uma ordem no que se refere à exposição dos dados que encadeiam acontecimentos de alta

11 Murilo Rubião – Supl. Lit.n. 959 /1985. Acervo de Escritores Mineiros. Acesso 2016.

gramatura ilógica. Estratégia que dinamiza um jogo de dispositivos narrativos que se emaranham e se alternam à exaustão, tramando uma tessitura na qual implodem conflitos de escopo predominantemente insólitos. A reescrita infatigável de Murilo, nessa ordem de ideias, persegue o mal-entendido, a confusão que, por si, ofusca. É o que demonstrou Ricardo Iannace (2017) nas leituras analíticas que realizou de textos como “O Edifício” e “A diáspora”, assinalando como esses aspectos estão dentro da tessitura revelando a complexidade da literatura e do diálogo que estabelece com outras linguagens.

Notadamente, desafios se impõem para a consecução de uma obra rara e densa como a rubiana, “de um insólito despreocupado que suprime qualquer farol e nos faz sentir como se as leis do mundo estivessem normalmente refeitas. Uma naturalidade admirável, feita de supernaturalidade”¹².

Rubião, certa vez, comenta, com sua singular ironia, que “os escritores novos sentem fascínio pela literatura, mas quando é preciso trabalhar mesmo, o escritor novo decide ser advogado etc...”¹³ Para o autor, fazer literatura demanda muito esforço e muita persistência “O convidado’ foi um texto que levei 26 anos para concluir”

Em depoimento o escritor mineiro confere ao trabalho do ficcionista algumas características:

É normal o fato de o personagem fazer uma série de coisas que o autor não deseja. Ou então é a própria

12 Carta de Antonio Candido dirigida a Murilo Rubião, encontra-se, entre outras correspondências, no Acervo dos Escritores Mineiros. Consulta realizada em 2016.

13 Entrevista concedida a Jorge Fernando dos Santos. Acervo dos escritores mineiros. Acesso em 2016.

história que passa a se conduzir sozinha. Mas em literatura o que realmente importa é o trabalho que se tem e não a ideia inicial. Então, tem esse processo de reelaborar e nesse processo a gente percebe uma série de fraturas no texto e mesmo alguns erros.¹⁴

Autor que mais reescreveu, que inventou novas história, Murilo fala da força do processo criativo que imanta a sua criatura – a obra em que os personagens parecem ganhar autonomia; fala do processo criador como trabalho que exige o reelaborar constante, fala da fratura – ou do lugar vazio que o autor mesmo cria e que o faz voltar infatigavelmente para examinar. Esse lugar fraturado e ilegível é o que torna possível de leituras cada vez mais vigilantes.

Sendo as minhas histórias desde os primeiros rascunhos muito grandes, aumentadas constantemente com novas anotações que vão surgindo, o meu trabalho é reduzir esse material ao mínimo. No escrever e reescrever eu consigo dar certa solidez à estrutura. Em seguida, a redação final que nunca é final, ainda muda bastante a espinha dorsal do conto. O núcleo central fica, mas a história fica totalmente modificada. Minha tarefa cortar palavras resumir parágrafos. Mexendo e remexendo, mas a história é a mesma. Engano pensar que a história muda, de quem não conhece o método de trabalho.¹⁵

Murilo comenta sua atenção constante ao trabalho que realiza, deixa entrever a vigilância de que necessita para ajustar a autonomia dessas criaturas que urde, de atitudes imprevisíveis - frutos da

14 Entrevista concedida a Jorge Fernando dos Santos. Acervo dos escritores mineiros. Acesso em 2016.

15 Murilo Rubião – Entrevista concedida a Leonor Bassères e Maria Cecília de Almeida – Jornal de Debates 5- 11.Abr.1976. Acervo de Escritores Mineiros. Acesso 2016.

imaginação que ganham mobilidade para além do previsto pelo autor que, como seu primeiro leitor, é surpreendido por sua própria criação. Confessa que é reescrevendo reiteradamente que consegue dar solidez ao texto. Também relata que suas histórias começam grandes e, nesse sentido, demandam um esforço presidido por raciocínio de economia, capaz de ir esquematizando, e deixando as histórias mais compactas. Para enfim, reduzir o material ao mínimo.

Ao referir-se ao principal desafio que enfrenta em face da edificação do seu projeto de fantástico, Murilo diz:

a dificuldade que o escritor tem de impor uma possível realidade como sendo realidade, o supreal dado em ternos claros e normais. Como se a convivência com seus dragões, seus monstros, tivesse a maior naturalidade. Então o escritor tem primeiro que conviver com o mistério. Depois de certa convivência, ele passa a tratar o supreal como se fosse realidade. Se ele cai na fantasia, no fantástico gratuito, ele não consegue impor o seu mistério.¹⁶

Para o autor de “O Pirotécnico Zacarias”, o fantástico contemporâneo demanda “a necessidade de o escritor impor a sua irrealidade como se fosse real, a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção”¹⁷.

O zelo extremado para com a linguagem não só perfaz uma redação impecável, como propicia a esse escritor uma dupla experiência: no contato efetivo com a realidade, visualizar

16 Murilo Rubião - Entrevista concedida a Elizabeth Lowe. Acervo de Escritores Mineiros. Acesso 2016.

17 Murilo Rubião – Entrevista concedida a Elizabeth Lowe. Acervo de Escritores Mineiros. Acesso 2016.

cifras que nela se escondem, possibilidades que ela mascara; e recolher do ventre da arte aquilo que está ainda invisível, tangenciar o inapreensível.

Estas reflexões nos remetem ao fazer poético sinalizado por Agamben como o “‘lugar mediador’ que era próprio do espírito” (2007, p.209). Por meio da linguagem, os poetas provençais procuram, assim, sobrepor-se à fratura metafísica entre visível e invisível, ligar a matéria à alma e, em último caso, realizar o amor. É o desejo por um objeto inapreensível que anima o amor pela imagem deste objeto (ou por seu fantasma), ao qual o poeta se remete nas inesgotáveis e sempre vãs tentativas de retê-lo. A palavra poética, diz Agamben:

Viria assim a estabelecer-se como o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto – que a psicologia medieval, com profunda intuição, havia expresso identificando Eros com o jovem que tanto amou sua sombra, que morreu – encontra sua conciliação, enquanto a mortal doença heroica, na qual o amor assumia a máscara saturnina do delírio melancólico, celebra seu resgate e o seu enobrecimento. (2007, p.212)

Em regiões da palavra muriliana incrustam-se esses fantasmas - do *inapreensível*, do *inexplicável*. À guisa de exemplo, recorde-se do texto muriliano “A flor de vidro” publicado no ano de 1965 no livro *Os Dragões e Outros Contos*: “Da flor de vidro restava somente uma reminiscência amarga” - A imagem é rememorada por movimentos do corpo; por onomatopeias do trem de ferro; pelos campos verdes e cinzentos; sorriso e não-sorriso; paredes alvas do casarão; exterior x interior; doce e amargo. Essas metonímias conformam metamorfoses visuais fantasmáticas - flor

de vidro > flor azul > lenço branco. Nos reiterados chamamentos: “Marialice, Marialice, Marialice”, a sonoridade e o ritmo engendram o canto poético, como cantos rituais. Perfaz-se em visão onírica em encontro de coincidência e não coincidência – por meio da repetição **li/li/li**. Os lugares da saudade, do pathos amoroso – são marcados por ausência, lugares incertos, sujeito e objeto indistintos; no limiar de trevas e luz entre lembranças e esquecimentos / sonho. Restos esquecidos e lembrados pela memória do corpo (na voz). O espectro fantasmático figura-se em combinação de sujeito e objeto pelo efeito pretendido do uno.

São sondagens importantes, elas regem semioses criativas próprias do pensamento e do fazer poético. Movimento de sondagem, de repetição, remarcação e metamorfose que caracteriza o crescimento e o desenvolvimento de uma ideia. A mente, nesta perspectiva, opera seduzida por essa ideia. Uma evolução e crescimento marcados por uma tendencialidade. Na concepção da semiótica peirceana, trata-se de um pensamento e de uma ação operativa regidos pela lei do amor – um amor evolutivo. Notadamente, esse amor rege a escritura muriliana.

Peirce, para explicar essa forma de crescimento do pensamento – o pensamento que vem do amor, que vem do impulso ardente de satisfazer o maior impulso do outro, parte do evangelho de São João, e assim explica o amor evolutivo:

Suponha, por exemplo, que eu tenha uma ideia que me interesse, é minha criação. É minha criatura. Eu a amo e vou me dedicar a aperfeiçoá-la. Não é tratando com meu círculo de ideias com justiça fria que as farei crescer, mas agradando-as e acariciando-as como faria com flores do meu jardim. (1955, p.363)

O filósofo continua dizendo que: “o movimento do amor é circular: no mesmo impulso dá independência para suas criações, e as ata em harmonia”. Ao relacionar o conceito de amor desenvolvido por Pierce ao de Platão. Savan¹⁸ comenta que para ambos os pensadores amor é o que nos move a fazer associações políticas, buscar justiça, sabedoria, conhecimento e beleza. Amor é sentimento lógico - central para a filosofia, para a ciência, para a arte, para a sociedade.

Evidentemente, há permanentes intervenções, imprevistos e lutas à criação desenvolvendo, de algum modo, o do pensamento do escritor. Como diz Rubião, “A Literatura requer muito trabalho.”¹⁹ Contudo, acarinhar a obra também é parte do processo do escritor mineiro: “costumo trabalhar demoradamente, anoto o eixo e vou lapidando vagarosamente.” A relação com a literatura para ele tem conexão com a vida e o mundo: ²⁰“Sempre vi o mundo literariamente.” Sempre vi o mundo literariamente.” O escritor não separa a vida da literatura, “vida e literatura são uma coisa só.”²¹

O que está numa obra literária, seguramente, vai muito além do que é comunicado. Na esteira de Walter Benjamin, poderá ser exatamente isso o que se reconhece, em geral, como o inapreensível, o misterioso, “o poético”. Aquilo que o artista só pode restituir na experiência mesma da linguagem, se ele se tornar, ele próprio, um poeta. (BENJAMIN, 2011, p.102).

18 Em Comunicação intitulada: *Peirce's semiotic of emotion*, durante o Congresso Internacional de Semiótica, em 23.Out.1981.

19 Murilo Rubião: Entrevista cedida a Giselle Dupin e Francisco de Moraes Mendes. Disponível no Acervo de Escritores Mineiros, acesso em 2016.

20 Murilo Rubião em entrevista cedida a Carolina Marinho, intitulada *Do ex-mágico ao Girassol Vermelho*. s/d disponível no acervo de Escritores Mineiros. Acesso em 2016.

21 Jornal Tribuna de Minas Gerais, junho de 1988. Acervo de Escritores Mineiros. Acesso em 2016.

Segundo Fayga Ostrower, o poeta ou o artista, em geral, especula sobre formas e ordenações, sendo que “as decisões que perfazem o processo criador não pertencem ao âmbito da imaginação: só podem surgir através do fazer concreto, como opções diante dos fatos reais.” (1995, p.21). No entanto, “só se cria dentro da especificidade de uma determinada matéria e só com o pleno domínio de sua linguagem.” (1995, p.223). O realizado será sempre diferente da intenção. Os diálogos do artista com a matéria são diálogos íntimos consigo mesmo.

METAMORFOSES EM REVERSÃO /CONVERSÃO NA DIREÇÃO DAS QUALIDADES

A título de reflexão e apreciação crítica, selecionamos algumas obras que podem nos trazer pistas expressivas para as reflexões aqui pretendidas.

A primeira remete à figura do touro pertencente à 2ª fase do conjunto de estudos que Picasso realiza para a consecução de sua obra *Guernica*.



Figura 1. A figura do touro.²²

22 Pablo Picasso (1945). *El Toro*, Painel I.

A segunda consta do conjunto de imagens de Picasso que mostram a **metamorfose de um touro, os esboços para Guernica**.

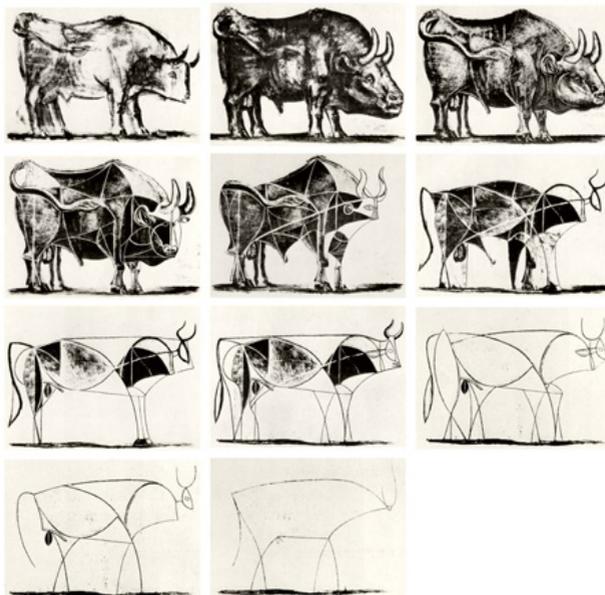


Figura 2. Picasso metamorfose de um touro²³

O esforço se faz para alcançar a qualidade espectral de um touro, atingindo uma espécie de imagem quase sem figuração, como se o artista quisesse atingir a alma do animal. A imagem, aos poucos, vai corroendo a lógica da contiguidade à procura da analogia, em processo degenerativo, o signo touro se firma em qualidade. Traço a traço, vai se processando uma metamorfose. Como se o artista tivesse que ir des /fazendo, des/ crevendo, re/ escrevendo para reimaginar. Cada etapa é uma revelação, um lance a ser percebido, um novo signo vai se instaurando. Observa-se, na última fase dos esboços picassianos, uma subversão lógica - do padrão simbólico do signo para a configuração icônica - ocorre.

23 Pablo Picasso (1945). *El Toro*, Série de 11 litografias. Estudo para Guernica.

A terceira imagem refere-se à tela de Miró (fig. 3) *Azul III*, em que é tal a evidência de ser atingida a qualidade do signo, que a cor é simples cor (ícone de si mesma). No dizer de Argan, nesse trabalho “não se procura significado ulterior para além da percepção. É como se “a profundidade do inconsciente se resolvesse totalmente na superfície da imagem visual”. (1993, p.458). Complementando, diz o crítico de arte italiano que: “A motivação não é causa a que corresponda logicamente um efeito, é um impulso que se transmite e perdura no gesto que forma a imagem, pode-se lê-la na vibração das linhas e na fosforescência das cores, como uma corrente elétrica que torna incandescente o circuito que percorre” (1993, p.459). A cor reduz-se ao apelo sensorial.



Figura 3. Joan Miró - 24

A propósito, a que se destina essa cor a não ser apresentar-se a si mesma? Um signo icônico que se mostra sem esperar definição. A cor, como arte, se mostrando. Nessa tela, o que temos diante de nós é azul matizado, qualidade reduzida a si mesma. Vibrando, em disponibilidade, sinestesia. A tela fala de cores, fala da própria

24 Joan Miró (1961). *Azul III*, óleo sobre tela, 270 x 355 cm.

pintura. Os tons de azul, manchas amarelas e preto iconizam possibilidades interpretantes, potencializam ambiguidades, sugerem devaneios. No azul insolente, elétrico, por si só faz a tela vibrar, há sugestões apenas – talvez de mistérios insondáveis ou da imensidão do universo. Apenas possibilidades entre outras. Um sentimento espacial que flui do centro da tela. É um espaço à espera da criação.

A pintura, em sua historicidade, nem sempre se fez não representativa, na verdade, ela antecedeu, e dividiu funções com a fotografia, dado o caráter representativo e de conexão direta com o referente que atingiu, dada a possibilidade de dar ao objeto o seu duplo. Ela cumpriu a função de representar simbolicamente aspectos culturais e relações de poder.

Esse processo de reversão /conversão, na direção das qualidades por meio de uma vampirização sígnica, nutre o artista em seu percurso criador, intensifica o trabalho, posto desafiar uma profunda reflexão acerca dos limites e da potencialidade do material com o qual opera. Este revela o seu código e assume estatuto de texto, ganha textura e espessura. Traduz-se. Como linguagem, toca o seu próprio ser em gradações pela emoção, pela percepção, pela lógica. Ao prescrutar as potencialidades e limites do suporte e do código com o qual opera, nova consciência de linguagem vai se revelando. Metalinguagem se fazendo.

Essa nova consciência de linguagem, os contínuos cotejos entre os códigos e em contínuas operações intersemióticas aguçam a visada metalinguística no próprio ato criativo. No dizer de Décio Pignatari (1974), são processos de metalinguagem analógica,

internos ao ato criador, este estudioso explica que, desse modo, uma crise na lógica aristotélica é instaurada com a aparição de novas lógicas - lição que pode ser apreendida em mestres como Poe, Mallarmé, Pierce e Pound. Por contiguidade, em Rubião.

Em “Deus e o Diabo no Fausto de Goethe”, Haroldo de Campos fala de “tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor” (1981, p.208). Esse processo de vampirização sógnica, é nutriente importante quando se trabalha com linguagem.

A consciência de linguagem, esse vampirismo sógnico/artístico, que conferimos nos estudos de Picasso e na presentidade da cor, na obra de Miró, são “campo de indução - tal qual o de *Retrato Oval* de Edgar Allan Poe ou o nome refletido no espelho Bedlo/Oldeb – sobre o qual se monta a primeira história de uma avatar”, diz Pignatari (1974). Campo, no qual, Carroll constrói o poema em forma de rabo de rato, inserto em “Alice no País das Maravilhas”, em que ocorre dupla iconização em planos simultâneos (verbal – conto/rabo) e não verbal (Alice ouve a história olhando a cauda do camundongo) poema que assume configuração iconográfica.

O mestre de escrever aos recuos – Edgar Allan Poe – declara em seu trabalho sobre escrita cifrada que o leitor deve ter em mente que toda arte da solução, no que respeita esses assuntos, deve ser encontrada nos princípios gerais da formação da própria linguagem.

Dono de profunda consciência de linguagem, atento à proposta metodológica de Poe, Machado de Assis explorou também a potencialidade do meio de que se utilizava, como tipógrafo,

jornalista e escritor. O autor de “Memórias póstumas de Brás Cubas” retualiza em metalinguagem, nesta obra, um caligrama onde a ambiguidade exhibe conotações de caráter fálico. Este encontrará correlações ideográficas com a parte (capítulo XXVI) em que se anuncia a vinda de Virgília. Tal labor com a linguagem encontra expressiva singularidade no V (de Virgília) – “um rabisco sem intenção alfabética” – e com conotações eróticas.

Nos interstícios da palavra – falada e escrita – Mallarmé lança os dados. “Un coup de dés” - poema que começa com ele próprio. O poema lança luz à página branca do papel, que acolhe a massa tipográfica – um caligrama polissêmico. O movimento de ondas do mar, de corpo no ato do coito, de contrações, sinfonia e letras engendram uma epopéia cujo herói seria um espermatozoide.

Estes artistas demonstram, em direção oposta à representação constituída, um esforço empreendido no sentido de tangenciar um espaço em que a primeiridade sîgnica torna-se proeminente – o espaço da potência criativa. Este encaminhamento nos remete novamente a Lewis Carroll, e desta feita, à imagem de Alice no lago, frente ao espelho da própria imagem. No olho do espelho d’água que inscreve o sensível, o fantasma indica o lugar negativo no antes (do mito), um ritual de passagem de Alice que, por razão, chora à beira do lago das lágrimas. (PALO, 2017).

No paradoxo do estranho, o mito transforma-se em literatura, ganha manifestações individuais do imaginário, dá morada ao insólito. Essa morada do insólito pode ser definida como o lugar da estética – posto ser também o lugar de uma fratura entre o sistema semiótico e o discurso (AGAMBEN, 2009). O lugar topológico em

que o símbolo (terceiro) vampirizado, degenerado, destece a solidez dos significados em se que assentou/assenta socialmente o simbólico, por conseguinte, ícones apresentam imagens fugidias, lembranças esparsas do que foram. Um campo de indução no qual se movimentam as possibilidades do devir (imagens, diagramas ou metáforas). Jamais tocam o objeto. De qualquer forma, apesar do penoso trabalho, todos esses artistas, no percurso criador, se visam à morada primordial, atestam a inexorável intangibilidade que subjaz ao processo de criação.

É desse labor com a linguagem que emergem histórias em redação impecável, de linguagem concisa e sóbria, mas que contrastam com a forma obscura e insólita de seus arranjos, de “lógica inflexível” e “falando de coisas ilógicas.” No território da arte, em que tudo é possível, labora Rubião com uma rede de acordos que resulta em penoso e intenso trabalho. Nele, autenticando o que se presume o inapreensível, o misterioso. Na experiência mesma da linguagem, torna-se ele próprio poeta. Correlato ao seu processo criador, seria seu encontro com o intangível. O fato é que o autor mineiro, tenazmente incorpora-o ao seu operar estético. Pela força mesma da palavra, pela plasticidade do verbo, pela sintaxe simples de insólitos arranjos pela gramatura ilógica. Murilo iconiza o intangível. Ao modo de Adão, nomeia-o: “Marina, a Intangível”.

No “meu desamparo balbuciei oração para Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2016, p.111). Desde o título vão sendo indiciadas as pistas dessa proposição. Retomada no baralhamento de índices dispersos do mito bíblico, de figurações do poema de

Edgar Allan Paul²⁵, de descrições metalinguísticas de um processar o de José Ambrósio, no incessante esforço e árduo trabalho de composição do poema para Marina; ao que se agrega o encetar de grupos de ideias que emergem de reminiscências tumultuadas de uma época em que dogmas da vida religiosa afetariam o mundo, reverenciando-as parodicamente. Em sua brevidade, dentro do conto, de modo fragmentário, encontra-se tecida a complexidade de uma história, de uma mutação e de um destino. Das necessidades lógicas do espírito, a palavra descola-se da realidade circundante e converte-se em uma entidade nervosa.

O som e silêncio - ritmo puro - em regressões e progressões concorrem para que a linguagem verbal e o enigma que contém seja possível. O ritmo, como sabemos, situa-se no alvorecer de toda e qualquer linguagem, assim como no alvorecer da vida; nessa ordem de ideias, é ícone sonoro da criação.

A plasticidade das cenas faz figurar no cortejo: o andor, padres sardentos ladeados de mulheres grávidas, Marina e Maria da

25 No aproximar da figura desconhecida à janela, cuja descrição do rosto assemelha-se à imagem de um corvo, “um nariz grosso e curvo”. (RUBIÃO, 1999, p.80) – detalhe novamente retomado e que remete à primeira imagem do corvo no poema de Paul, vista através da janela e precedida de duas pancadas, dessas duas pancadas tais”. (POE, 1986, p.902). Madrugada também ambienta o poema de Paul – a diferença está que no conto de Rubião são duas horas e no de poema meia noite. Se em Paul há uma ausência chorada, a de Leonora, em Rubião, Marina é a presença ausente.-

Colocado na Bíblia grega, depois do *Eclesiastes* — mais especificamente na *Vulgata*, entre o *Eclesiaste* e a *Sabedoria* — este canto aparece na Bíblia hebraica entre os escritos que formam a terceira e a mais recente parte cânon judaico. Carrega consigo as discussões intermináveis sobre a época em que fora escrito, sobre a autoria e sobre o que sua história nos diz. O cântico tem mais o aspecto de coletânea de cantos próprios para esponsais, aparentemente unificados numa peça única. Estes cantos, produtos de mais de um autor anônimo, teriam sido burilados e reunidos em livro por um poeta, no pós-exílio, por volta do ano 400 a.C.. A tese de que o cântico foi escrito neste período helênico pode fundamentar-se no ato das tragédias desta cultura apresentarem o “coro”, presente no texto.

Conceição, santa e prostituta. Na esteira de Piglia, uma história visível esconde um relato secreto, “narrado de um modo elíptico” (2017, p.112) em cenas que se cruzam no diálogo entre o sagrado e o profano, entrecruzam-se hipóteses e rituais do cristianismo e ideias pagãs. Mescla poética. A plasticidade visual dos quadros na procissão, as várias linguagens que promovem o movimento da narrativa, as imagens por traz das palavras, tem-se vários textos cosendo – a aurora.

Sagrado e profano intercambiam valores e profundidade, cruzam-se e confundem-se. “Cântico dos Cânticos”, é fonte de que é retirada a epígrafe, poema, de que um excerto é recuperado no corpo do texto muriliano, referindo-se exatamente à clave para a composição do poema dedicado à Marina, são colocados versículos utilizados por Machado de Assis. “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.’” (RUBIÃO, 2016, p.115)

A ambiguidade comanda o jogo das ideias e do processo criador. “Os papéis jogados para o ar e espalhados pelo chão, atrapalharam-me. Quando me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som”. Análogo ao esforço de Mallarmé em dar uma explicação órfica do universo, ‘o poema é irremediavelmente composto – apenas um lance ao acaso - feito de pétalas rasgadas e sons estúpidos (RUBIÃO, 2016, p.117). O lance para o antes faz o tempo mover-se ao futuro.

O mistério da criação se faz desde o princípio. Hipóteses de diferentes searas concorrem para explicá-la, das sementes do

discurso mítico, do científico, do filosófico germinam registros. Encontramos na Bíblia a seguinte explicação para o fenômeno: “E a terra era sem forma e vazia, e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz e houve.” (BÍBLIA, Gênesis, 1:2,3). No princípio era o verbo.

Nessa ordem de ideias, antecede a palavra de Deus: o silêncio, a escuridão, a indeterminação envolvendo o que esperava para ser criado. No livro da Gênesis, está escrito:

No princípio, criou Deus o céu e a terra. A terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz e houve. E Deus chamou à luz Dia; e às trevas Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro. E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. (BÍBLIA, Gênesis, 1:1,6)

E Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; E criou Deus o homem à imagem e semelhança de Deus” (BÍBLIA, Gênesis, 1:26). No princípio era o verbo. O verbo fez o homem. (O verbo se fez homem). Essas palavras nos servem de orientação para pensar na intangibilidade dessa morada em que germina o processo da criação, já anunciado pelo mito bíblico. Morada primeira da indeterminação, do silêncio, da potência criativa à espera do verbo.

Em analogia, dizemos, esse é o trabalho que perfaz Murilo Rubião, na escritura de seu conto “*Marina, a Intangível*”.

Murilo é dono de profunda consciência de linguagem, leitor de Poe e entendedor de sua filosofia da composição. Ele executa com maestria as excêntricas lições metalinguísticas de Quixote, alimenta-se dos ensinamentos da Bíblia, e se diz fiel aprendiz do

Cosme Velho com quem confessa: “aprendi os melhores truques do fantástico e mesmo do surrealismo”. Seu projeto poético alinha-se com as metamorfoses que executa; repetições, releituras, rasuras e reescritas constantes são movimentos obrigatórios que vão propiciando ao artista a revelação - em cada lance - do novo signo que vai se instaurando. Como já observado, ocorre nesse processo uma subversão lógica que degenera o caráter simbólico em direção ao icônico.

Se Picasso atinge um espectro fantasmático de touridade para a composição do horror em Guernica, se Miró atinge a energia potente da cor, se, como presença e ausência sob a página, Mallarmé atravessa uma sucessão de ondas do acaso, e com um “riso sagrado” fecunda o espaço criador no lance de espermatozoides, Murilo em sua vampirização sígnica iconiza o intangível.

Já de início, no conto em questão, a intemporalidade, tão perseguida por Rubião, se faz pelo jogo temporal no lance para o antes do verbo: “antes que tivesse tempo de gritar por socorro”. Antes da vida sentida e pensada – do ritmo que está ao alvorecer de toda e qualquer linguagem, inclusive, da vida. “Nem mesmo ouvia o bater do coração”. Antes do verbo – “o silêncio me envolveu”. (RUBIÃO, 2016, p.110).

“Afastei de minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que me estava por acontecer. Certamente a vinda de Marina” (RUBIÃO, 2016, p.110). A temporalidade joga como passado e o devir. O registro sagrado é afastado e Marina estava por vir. A presença de Marina (presença pela ausência) adensa a complexidade das relações entre sagrado e profano. Marina figura-se em uma aparição,

de modo a sugerir uma impressão festiva, através do vestuário e do porte cerimonial das pessoas que a acompanham; em andor, é seguida em procissão, a cena sugere cerimônia ritualística de um evento ligado ao sagrado. Mas a cena metonimicamente constrói a figura de uma mulher profana²⁶ de lábios excessivamente pintados, olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão, trajando roupas de cetim amarfanhado, com as barras sujas de lama e um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de penas de galinha. A figuração de uma feiticeira, pelo menos, aquelas comparecem no imaginário da literatura para crianças. No entanto, através de um movimento análogo ao de uma câmera cinematográfica, tem-se a oscilação entre a pureza dos olhos e a concupiscência das coxas. Erotismo que endereça à figuração de uma prostituta. Impossível desfazer a ambiguidade, os anjos de metal prejudicam a visão de Marina por inteiro.

Marina é nome que tem origem no latim *marinus* – mar ou marinho - o que vem do mar. Não é difícil estabelecer uma analogia com as vênus de Boticelli e de Velazquez. A primeira surge no contexto de um imaginário cristão, cujas ideias vão residir na combinação do mundo antigo com o cristianismo, e que concebiam o amor na culminação da beleza. O poder do amor era encarnado na figura de Vénus, era o que relacionava o mundo dos homens com Deus, a beleza terrena era um reflexo da beleza superior. Vénus seria a divindade mais importante para os neoplatônicos. O que viria a motivar a pintura de Sandro Botticelli (1445 - 1510).

26 Murilo afirma ser Marina uma narrativa sobre prostituta.



Figura 4. O nascimento de Vênus (1482) Sandro Botticelli. ²⁷

Esta pintura de Botticelli representa o nascimento da Vênus celeste gerida pela união do sangue da castração do deus Urano e a espuma do mar. A beleza. Arrastada pelos ventos, é recebida pela Hora da Primavera, que se aproxima para a acolher com um manto de flores. Em sua nudez luminosa, a deusa figurativizada por Botticelli, não sugere amor físico, mas simboliza o primado da verdade e da pureza, não seria propriamente Vênus que nasce no quadro de Botticelli, é a alma cristã que emerge das águas do Batismo. (HAUSER, 2003). Tal obra é paradigmática por comportar, não só a tensa relação entre a cultura pagã e a cristã, mas também a densa e complexa relação da arte com o inquietante contraditório coexistindo: à beleza e à pureza simbolizadas subjaz a face da intranquilidade do desejo, da morte, da violência, da crueldade ²⁸-convirá lembrar que o sexo de deus foi cortado, sangue e esperma, que caem ao mar, a geram. A fratura na representatividade

27 Sandro Botticelli (1484). *O nascimento de Vênus*, têmpera sobre tela, 172,5x278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florenza.

28 Didi-Huberman In: <https://tamandua.tv.br/>

instituída faz emergir a outra face. Na fissura, cifras disponibilizam-se os artistas ao captá-la, trazem questionamentos ao discurso social que escamoteia a complexidade da experiência humana.

Na pintura de Diego Velázquez (1599-1660) *Vénus ao espelho*, o diálogo se faz dispondo Vénus em contexto notadamente humano. Mas o espelho faz aparecer o que estava oculto. O rosto se mostra e a figura antes fracionada é devolvida à plenitude de seu ser. “Rosto e quadris em miraculosa concordância configuram a mulher em atributos de deusa” (OLIVEIRA, 1999, p.95). Vénus é signo que recobre uma gama de interpretantes, confluem para ele: o mito, a deusa, a mulher, filiados ao paradigma do belo, do amor e do desejo. Velazquez mantém a tradição representacional do sagrado do mito, no entanto, interpõe nova interpretação. O espelho, nesta ordem de ideias, é móvel de uma nova semiose. Instaure a metáfora, na trama das relações mitológicas e no resgate das origens. Deusa do amor e geradora de Eros, o amor faz dele sua extensão, com ele se identifica e se confunde. Fusão de imagem especular. No imponderável cruzamento, vertigem. Vénus é Eros por sugestivo arranjo pictórico. Há uma ação translativa a metaforizar o amor e a beleza que se transformam em conceito. Uma qualidade entranhada no signo, o conceito, promove a iconização do símbolo.

Esta característica é notável no labor muriliano. A relação metafórica que ele constrói faz o símbolo degenerar-se em ícone e habitar o universo da primeiridade. Como o espelho que reflete refletido. Imagem de imagem, transgride a representação comum.



Figura 5. *Venus ao espelho* (1647-1651).²⁹

Em Velázquez, a deusa, estendida sobre sua própria nudez, dá as costas ao olhar de quem a contempla. No centro, é o corpo que se oferece, como objeto de beleza. Se o rosto se volta para o olhar do espectador é por meio da uma imagem especular da deusa ou do imaginário de quem vê essa face. O rosto é parcialmente visível e se recolhe na insignificância de um plano secundário, na verdade. Destaca-se a fisicalidade, o erotismo e o vórtice das paixões. Velázquez conjuga beleza e sensualidade, no mesmo espaço, a imagem do rosto espelhada e os sinuosos quadris, se complementares, apontam para a deusa-mulher que por si só é uma metáfora. No plano da narrativa muriliana, pelas constantes fragmentações, pelo labirinto temporal, às relações de contiguidades, aos encadeamentos lineares e de causa e efeito entre as sequências dos acontecimentos, interpõem-se relações mais complexas, paralelísticas (simetrias, gradações, antíteses)

²⁹ Diego Velázquez (1647-1651). *Venus ao espelho*, Óleo sobre tela. 1,22m x 1,77m, National Gallery, Londres.

responsáveis por uma multiplicidade e simultaneidade de visões de um mesmo evento. As sequências mutuamente se remetem, como ocorre em Proust. Rarefaz-se a contiguidade do narrar, atingindo um nível qualitativo que se reveste de mera possibilidade de histórias. Esse movimento de degeneração sgnica, em vários níveis, desvela uma capacidade poética e um modo de tangenciar a multiplicidade da potência. Isso revela - a quem tem consciência da linguagem com que opera - a intangibilidade sgnica do primeiro. A primeiridade não pode ser tocada. É Intangível. Como Marina.

São vários os níveis em que Murilo Rubião labora para desfazer o instituído, ele profana o verbo e suas formas de organização e representação. Ao perfazer a profanação, promove a irrupção do insólito e do fantástico na fratura visual/verbal - língua / discurso - linguagem tomada como objeto de uma *experiência da negatividade*. Experiência que presentifica o originário da expressão e guarda em si: o mistério, o enigma, a intangibilidade. Esse presente se performatiza com a “infância da linguagem” e com o ‘modo do não’, na perspectiva colocada por Agamben.

A literatura muriliana, em intenso diálogo com muitos saberes, descreia para criar, no potencial do estranhamento (Agamben, 2009). Em Murilo, a luta pela palavra a que o autor mineiro se refere não está relacionada à eficácia na transmissão de saberes – visíveis e legíveis - diferentemente, o contista atua com uma atenção flutuante, que o leva a uma suspensão intensa no momento de concluir e o faz estirar-se em várias dimensões entre o apreendido e o que o apreende, vivenciando uma tensão dialética – impensável ao positivismo – “que consiste em deixar-se desprender de seu saber sobre” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.23) e

entregar-se à fenomenologia do conhecer em perpétua instância de transferência e projeção. O risco é grande. Mas é o mais belo risco da ficção. (2017, p.24)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2018). *Profanações*. São Paulo: Boitempo editorial.
- _____ (2014). *Infância e História*. B. Horizonte: UFMG.
- _____ (2007). *Estâncias*. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. B. Horizonte: UFMG.
- _____ (1993). *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- ARGAN, Giulio (1993). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BENJAMIN, Walter (2013). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. Duas Cidades.
- BLANCHOT, Maurice (2013). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- CALVINO, Italo. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio (1989). "A nova narrativa". In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática p.199- 206
- CAMPOS, Haroldo (1981). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- CARVALHAL, Tania (1993). "A tradução Literária". In: *Organon. Revista do Instituto de Letras da UFRGS*. 7(20), 47-52
- DIDI-HUBERMAN (2017). *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34.
- FOUCAULT, Michel (1996). *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola.
- GARCIA, Flavio (2016). "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)". *Literartes*, 6, 26-45.
- HAUSER, Arnold (2003). *História Social da arte e da literatura*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

IANNACE, Ricardo (2017). *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico*. São Paulo: Edusp.

OLIVEIRA, Valdevino (1999). *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora da UNESP.

OSTROWER, Fayga (1995). *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro, Ed. Campus.

PALO, Maria José (2017). "A potência criativa do insólito fantástico" In: *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito*. CUNHA, Maria Zilda; Menna Ligia (Orgs). São Paulo: Ed. FFLCH/USP.

PICASSO, Pablo (1985). *O pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret Ed.

PIGLIA, Ricardo (2017). *Formas breves*, São Paulo: Cia das Letras.

PIGNATARI, DÉCIO (1974). *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

POE, Edgar Allan (1986). *Eureka*. São Paulo: Ed. Max Lomonad.

RANSDELL, Joseph. (1977) "Some leading ideas of Peirce's Semiotic" In: *Semiotica 19*, pp. 157-178.

SALLES, Cecília Almeida (1992). *Crítica genética: uma introdução*. São Paulo: Educ.
_____ (2009). *Gesto inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.

RUBIÃO, Murilo (2016). *Obra Completa*. Edição do centenário. São Paulo: Companhia das Letras.

SEGALL, Lasar (1984). "Escritos de Segall" In: V.D. H BECCARI. *O Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense.

09

ROSÁRIO FUSCO EM BUSCA DE MARINA, A INTANGÍVEL: HOMENAGEM ZOMBETEIRA A MURILO RUBIÃO

Marta Dantas Silva (UEL)

Recebido em 11 ago 2020.

Aprovado em 04 out 2020.

Marta Dantas é Mestre em História e Dra. em Sociologia pela UNESP; pós-Doutora em Literatura Brasileira pela USP; Professora Adjunta de História e Teorias da Arte do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL. Autora do livro *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, São Paulo: Ed.Unesp, 2009.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3877-1284>

Resumo: Rosário Fusco (1910-1977) e Murilo Rubião (1916-1991), dois escritores mineiros e que foram contemporâneos. Dois escritores muito diferentes: de um lado, a predileção de Rubião pelo conto, a busca para atingir o essencial, a lentidão na abordagem, os rigores de uma ascese em prol de uma linguagem concisa; do outro, a predileção de Fusco pelo romance ficcional, pelo texto verborrágico e excessivo. Também foram homens bem diferentes, mas com muitos pontos em comum nas suas trajetórias de vida. Além disso, andavam na contramão da tendência dominante da produção literária brasileira dos anos 40; as ficções de Fusco e os contos de Rubião são marcados por acontecimentos insólitos garimpados do cotidiano. A homenagem a Murilo Rubião se faz aqui por meio

de Rosário Fusco e ao estilo fusquiano. Intento apresentar como a ficção de Fusco, *A.S.A. Associação dos solitários anônimos*, publicada postumamente em 2003, faz uma séria e zombeteira homenagem ao contista Murilo Rubião.

Palavras-chave: Rosário Fusco; Murilo Rubião; Marina, a intangível; Metaficção.

Abstract: Rosário Fusco (1910-1977) and Murilo Rubião (1916-1991), two writers from Minas Gerais who were contemporaries. Two very different writers: on the one hand, Rubião's predilection for the short story, the search to achieve the essential, the slowness in the approach, the rigors of an asceticism in favor of a concise language; on the other, Fusco's predilection for the fictional novel, for the verbose and excessive text. They were also very different men, but with many points in common in their life trajectories. In addition, both went against the dominant trend of Brazilian literary production in the 1940s; Fusco's fictions and Rubião's short stories are marked by unusual events panned from everyday life. The tribute to Murilo Rubião is done here by means of Rosário Fusco and in the Fusquian style. I intend to present how Fusco fiction, *A.S.A. Associação dos solitários anônimos*, published posthumously in 2003, makes a serious and mocking tribute to the storyteller Murilo Rubião.

Keywords: Rosário Fusco; Murilo Rubião; Marina, the intangible; metafiction.

GARIMPEIROS DE MISTÉRIOS E ESTRANHEZAS DO COTIDIANO

Murilo Rubião e Rosário Fusco, dois escritores, duas vidas. Não tenho conhecimento sobre algum tipo de relação, seja ela amigável, intelectual, de admiração ou não, entre estes dois escritores que viveram na mesma época de maneira muito

diferente, mas que possuem coisas em comum para além do fato de terem sido mineiros e contemporâneos.

Certamente, eram homens bem diferentes. Rosário Fusco era um mulato homenzarrão, nada convencional, que soltava faíscas por onde passava; a mera compra de um par de sapatos virava, com ele, um *happening*. Segundo Otto Lara Resende (1994, p.122), ele criava em torno de si “turbulenta festa infantil de mentiras coloridas”; precisava da imaginação para viver, “vivía em estado de selvagem liberdade”; era um vulcão ativo. Suas atitudes diante da vida conciliavam o que parecia irreconciliável: “místico terra a terra”, “espiritualista-materialista” (WERNECK, 2017, p.80), e, ainda, a “desordem boêmia” com a “conventual disciplina” (RESENDE,1994, p.123). Viveu intensamente. Murilo Rubião parecia ser o oposto. Reservado, solitário, discreto. Suas cartas são repletas de tom melancólico e sentimento de desamparo. A vida social não lhe parecia muito atraente e, não por acaso, amigos como Otto Lara Resende o chamava de “Alfredo”, personagem homônimo do conto “Alfredo”, figura melancólica que preferiu passar a vida como um dromedário a conviver com seus semelhantes. Rubião se sentia inapto para a vida: “Verifico, a cada momento, a minha inaptidão para o ofício de viver” (*Apud* CABRAL, 2016, p.46). Fusco está para a figura do “escritor maldito” assim como Rubião para o do “escritor monástico”. Apesar de todas essas diferenças, há muitos pontos em comum nas suas trajetórias de vida.

Rosário Fusco de Souza Guerra (1910-1977) nasceu em São Geraldo, mas cresceu em Cataguases e retornou a ela, depois de viver muitos no Rio de Janeiro, e nela se despediu desta vida. O início de sua aventura literária se confunde com a história do grupo

e da revista *Verde* (1927-1929), ambas reconhecidas como um capítulo importante na história do modernismo e das vanguardas no Brasil. Além de poeta, dramaturgo e romancistas, foi crítico literário do Diário de Notícias do Rio de Janeiro, jornalista, radialista, publicitário e advogado. Como funcionário público, atuou como procurador do ex-estado de Guanabara e nos anos 40 foi adido cultural da Embaixada do Brasil em Santiago do Chile.

Murilo Rubião (1916-1991) nasceu em Silvestre Ferraz, mas foi criado em Belo Horizonte, viveu uma temporada no Rio de Janeiro, mas retornou para a capital mineira, que tanto amava, e por lá ficou até a sua morte. Foi contista e escritor incansável. Como Fusco, também foi advogado, jornalista, radialista e funcionário público. Nos anos 50, foi chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, chefe do escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil e adido cultural junto à Embaixada do Brasil em Madri. E nos anos 60 foi o responsável pelo Suplemento Literário do Diário Oficial Minas Gerais.

Estes dois homens foram grandes carteadores e se corresponderam com amigos em comum como Mario de Andrade e Otto Lara Resende. Mas não é somente alguns dados biográficos que os aproximam.

À primeira vista, só enxergamos suas diferenças: de um lado, a predileção de Rubião pelo conto, a busca para atingir o essencial, a lentidão na abordagem, os rigores de uma ascese em prol de uma linguagem concisa; do outro, a predileção pelo romance ficcional, pelo texto verborrágico e excessivo.

Na contramão da tendência dominante da produção literária brasileira dos anos 40, as ficções de Fusco e os contos de Rubião

são marcados por acontecimentos insólitos; a exterioridade e a interioridade se encontram e se confundem em suas obras e, como bons mineiros, garimpavam o cotidiano e dele extraíam mistérios e estranhezas. A presença do insólito nas obras destes mineiros desembocam no trágico. Compartilham da compreensão de que a vida é mais irreal, absurda e concreta do que a fantasia criada pela literatura dita fantástica; para ambos, o cotidiano é o território em que o insólito e o trágico irrompem sem possibilidade de escape e salvação.

A presença de referências bíblicas em suas obras é notável, embora com significados distintos. Nas ficções fusquianas as referências bíblicas estão sempre presentes e em tom de paródia e, muitas vezes, com mensagens invertidas. Em *O livro de João* (1944) elas não poderiam ser mais explícitas. *O livro de João*, segunda obra ficcional de Rosário Fusco, publicada em 1944, inicia-se com uma epígrafe: uma passagem do Evangelho de Lucas em que Zacarias afirma que João é o nome de seu filho; mas as referências bíblicas não se limitam a João Batista. Na vida de João, a personagem fusquiana, uma série de eventos insólitos irrompem ao acaso e o desviam do caminho da virtude e do temor a Deus. Sua transfiguração representa a superação desse temor, seu desatino e a reinterpretação de um versículo do apóstolo João – que afirma ninguém ter mais amor do que aquele que sacrifica a vida por seus amigos. João transforma, assim, o assassinato de uma mulher num ato de amor. Fusco, diferente de Rubião, anarquiza a história, os valores e as mensagens bíblicas e cria, por meio delas, analogias invertidas. Rubião faz uso de epígrafes retiradas do texto Bíblico e imagens teofânicas,

“indizíveis, inefáveis, como são encontráveis em muitas teofanias bíblicas e semitismos” (PERCINO, 2014, p.87). Elas parecem visar o incomunicável, o enigmático da vida e, sobretudo, o enigmático do processo de criação literária, mas elas também podem funcionar como referência intertextual que remete o texto literário ao regime discurso da Bíblia e, as epígrafes, como índice programático para o leitor. Elas foram objeto de investigação de Schwartz (1981), ele as interpreta horizontalmente ao apontar como seus significados se preservam e se disseminam nos contos num jogo intratextual e intertextual, por vezes, numa relação dicotômica (epígrafe/conto). Contudo, como aponta Percino (2014), há outras possibilidades além destas investigadas por Schwartz (1981), pois as epígrafes se dão menos aos percursos retilíneos do que aos das redes plurais de significados. Como as epígrafes abarcam todos os contos, não há dúvidas de que elas fazem parte do projeto artístico-literário de Rubião.

Foram recebidos pela crítica com certa hostilidade e incompreensão. Enquanto Murilo Rubião foi acusado de produzir uma ineficaz fantasia ou, nas palavras de Davi Arrigucci Jr. (1998), de não conseguir “realizar completamente a alquimia transfiguradora do real”. Fusco foi acusado de hermetismo, de produzir um mistério vazio e nada original. Em 1943, Mario de Andrade escreveu em uma carta para Rubião suas impressões acerca do conto, que ainda não havia sido publicado, “Marina, a Inatingível”:

Eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia. O próprio Kafka, confesso a você que frequentemente me deixa numa

insatisfação danada [...] meu palpite principal é mesmo esse: os elementos que você utiliza, cria, inventa, na sua fantasia, frequentemente não me convencem, não por serem irrealis, mas por não serem suficientemente inesperados. (ANDRADE In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/19/mais!/24.html>)

A insatisfação de Mário, explica Mariana Franzin (2014, p.25), deriva da sua necessidade “de manter separadas as categorias da realidade lógica e do insólito” enquanto que, segundo a pesquisadora, a fusão entre estes dois sistemas opostos “é proposital e denota a inovação do autor”. Segundo Arrigucci Jr. (1998), Mário de Andrade “nunca aceitou de todo o escritor” Kafka, autor que, nos anos 40, é termo de comparação para muitos críticos diante de produções literárias que surgiam na contramão da tendência em voga no Brasil, o romance social.

No ensaio “Surrealismo no Brasil”, publicado em 1945 no livro *Brigada ligeira, e outros ensaios*, Antônio Candido (1992) dedica ácidos parágrafos ao romance *O agressor*. O ponto focal da crítica é a transplantação indevida, por parte de Fusco, de modelos europeus e cujo resultado é a artificialidade: seja do clima kafkiano em *O agressor*, resultando num “mistério pelo mistério”; seja do surrealismo, resultando num “exercício de composição literária”, numa “ginástica mental” bem distante da concepção geral do pensamento e da literatura ao qual se originou:

O sr. Rosário Fusco, cuja carreira literária se distingue pela variedade das produções e que tem um lugar de monta na história do modernismo, acaba de publicar o seu primeiro romance, que pode ser classificado de surrealista. [...] O que

há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma de sua poesia. Realidade que não se nutriu apenas de uma dada atitude do espírito, mas de muitas – surrealismo e dadaísmo franceses, expressionismo alemão, imagismo anglo-americano – filtradas e incorporadas à nossa própria realidade espiritual. No livro do sr. Rosário não encontro esse processo de assimilação, mas um mecanismo mais simples de adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para a terra pátria. Onde o caráter de exercício, de composição literária que o livro assume. (CANDIDO, 1992, p.105)

A primeira publicação de Rubião, *O ex-mágico* (1947) e a publicação da primeira ficção de Fusco, *O Agressor* (1948), tiveram recepção, por parte da crítica, parecidas: as comparações com Kafka, o rótulo ora de surrealista, ora de realismo mágico, entre outras vertentes do insólito ficcional. Ambos negaram ter conhecimento da literatura kafkiana quando escreveram estas obras.

Desde a época da *Verde*, Fusco manteve uma atitude irônica sobre a questão apropriação x originalidade, porque sempre soou aos seus ouvidos como uma falsa questão. Para ele ideias, pensamentos, palavras, obras parecem não ter proprietário, não são de ninguém: “cada escritor cria os seus precursores, ou, trocando a coisa em miúdos para explicação mais larga: cada um junto é um repetido de todos” (FUSCO *Apud* FARIA, 2011, p.4) e o que

distingue o artista do comum dos mortais não é, apenas, a capacidade de apreensão do que o mundo lhe oferece, como reservatório de

símbolos. O que o distingue é o sentimento de transcrição desses símbolos e a [...] capacidade de comunica-los (FUSCO, 1952, p.25).

Rubião, por seu turno, defendia a ideia de que escrever era um ato de recontar histórias já existentes e, para ele, tudo estava gravado nas escrituras sagradas, sua grande fonte de inspiração.

Além disso, verifica-se o lento reconhecimento de suas obras. Todavia, enquanto a obra de Murilo Rubião emerge na superfície da História da Literatura Brasileira, a obra de Rosário Fusco ainda habita suas profundezas.

A homenagem à Murilo Rubião se faz aqui por meio de Rosário Fusco e ao estilo fusquiano. Intento apresentar como ficção de Fusco, *A.S.A. associação dos solitários anônimos*, publicada postumamente em 2003, estabelece uma relação intertextual com o conto “Marina, a intangível” de Rubião. Sem nenhuma referência exterior a essa ficção de Fusco – que problematiza (entre outras coisas), por meio da ironia, do deboche, do sarcasmo, do grotesco, do insólito, entre outros maneirismos fusquianos, o próprio fazer literário – que confirme esta relação, me arrisco a lê-la como uma séria e zombeteira homenagem ao contista Murilo Rubião.

ROSÁRIO FUSCO EM BUSCA DE MARINA, A INTANGÍVEL

A.S.A. associação dos solitários anônimos (2003), ficção escrita entre 1966-1967, é um voo ousado. Segundo Fábio Lucas (2003, p.282), “uma narrativa de veloz andamento, polifacetada, palmilhada de contradições, a explorar um recanto especial do cenário brasileiro: a marginalidade acumulada ao longo do cais”. Narrativa que esvazia “a realidade de seu conteúdo, faz desfilar,

por cenários vertiginosamente marginais, seus personagens, sob a égide da lógica do absurdo” (RUFFATO, 2003). Labiríntica e ambígua, seu tempo é “múltiplo e qualitativo, vinculado à duração dos seres” (ANTELO, 2010, p.47).

A “sensibilidade estranhíssima” de Rosário Fusco – uma certa disposição diante da vida, que se confunde com sua opção estética – que se tornou sua marca particular já manifesta na sua primeira ficção, *O agressor*, foi levada em *A.S.A.* à exaustão, como bem observou Luiz Ruffato (2003).

O mundo ficcional de *A.S.A.* publicado, é só complexo e absurdo, mas em Fusco, bem como em Rubião, fantasia inventiva tem nexos pois se trata, também, de uma metaficção. *A.S.A.* faz alusões, inversões, duplicações de outros textos, de outros autores e gêneros. Sua construção se dá a partir do próprio material ficcional, por meio de relações de composição, recomposição e decomposição de outros textos, inclusive do seu primeiro romance, *O agressor*. Em outras palavras, nasce de um processo de criação que se apropria de fragmentos de outras fontes “por simples operação de seleção, de levantamento no interior do contínuo do real e de inscrição no universo da arte” (ANTELO, 2010, p.54).

As páginas de *A.S.A.* são divididas em “seções”. Elas possuem certa autonomia. A primeira é uma espécie de “introdução”, pois apresenta importantes elementos da trama. O narrador inicia a história abruptamente: “De supetão, a vasta sala de pasto foi assaltada por sucessivas levas de feridos, impropérios, choros e blasfêmias” (FUSCO, 2003, p.13). E a voz do narrador continua em tom de mistério:

Misteriosa solidariedade passou a amalgamar aqueles pobres seres (cabeças apoiadas em ombros, braços carregando corpos) mascarados de sangue. Ninguém se conhecia, e a atmosfera do ônibus desabalado na noite pegando fogo [...] não convidava aos contatos, espontâneos ou procurados, mas à incoercível modorra [...] O que aconteceu, por que aconteceu, ninguém sabia ou soube [...]. (FUSCO, 2003, p.13-14)

O narrador mantém o suspense: “De tudo, apurou-se que, além do motorista, liquidado misteriosamente com uma perfuração na nuca, mais cinco pessoas estavam em carência de extrema-unção” (FUSCO, 2003, p.18). Traz ao leitor a expectativa de um romance policial, que logo é quebrada pelo humor negro: “Nesse momento, a idéia explodiu na bossa religiosa da cabeça do proprietário da pousada, já disposto a acabar com a indústria de comida e dedicar-se ao comércio do céu” (FUSCO, 2003, p.18).

Embora a história do acidente não tenha continuidade nas páginas seguintes, mistério, morte, assassinato e culpa são elementos da trama da narrativa e que se desenvolvem na contramão de um romance policial, onde tudo deve ser explicado, desvendado no final. Entre a seção inicial e a final o que temos é uma aventura vertiginosa que precipita o leitor num grande vazio.

Em A.S.A. nada é nítido; tudo e todos “emergem como sombras num mundo enevoado” (FARIA, 2011, p.6). O narrador se comporta como espectador que contempla, a distância e com desinteresse, o mundo exterior, que “extraí um fato ou um conjunto de fatos do que é dado como seu normal, para precipitá-los num jogo vertiginoso de relações inesperadas” (RISTITCH *Apud* DUPLESSIS, 1963, p.26).

Muitos personagens não têm nome próprio (Fulana, Sicrana, Beltrano, Pernetá, Marujo...); podem ser considerados “qualquer um”, e suas histórias surgem como desdobramento da história do protagonista, Fulano.

Fulano é um anti-herói, um sujeito sem atributos, sem qualidades e sem coerência. Ele e outros personagens têm algo em comum: são errantes urbanos guiados pelo acaso e que buscam, na experiência erótica, sua outra metade. Casado há mais de duas décadas com Fulana, sua vida sofre uma reviravolta quando conhece Sicrana.

Num sábado chuvoso, Fulano se encontrou com o amigo Beltrano no bar de um outro amigo, o Alemão. Ingeriram água mineral, limonada e trataram dos documentos para a futura fundação da A.S.A. Depois, caminharam juntos até o ponto de ônibus, se despediram e, então, Fulano foi tomado por uma “sensação de inédita liberdade” (FUSCO, 2003, p.23). Consultava-se: o que estava acontecendo? Fora impelido a mudar de rota, seguir um outro caminho que não o habitual, o de casa, mas em direção ao mercado do cais do porto.

No mercado do cais, Fulano sentou-se para beber e petiscar e “interessou-se por uma mulata de prendas adolescentes, transfigurado noutro homem, convidou-a a dormir com ele: sem rodeios” (FUSCO, 2003, p.26). Ele se apresentou à moça, chamada de Sicrana, como Basilisco; o que indica sua transfiguração, mas também seu anonimato. Embriagado, o casal se dirigiu para o quarto de um dos cortiços do cais. Fulano estava muito bêbado e o que era esperado não aconteceu.

Desse dia em diante, Sicrana se tornou seu objeto de desejo e Fulano passou a experimentar seus desejos eróticos por ela em seu sonhos e devaneios. O protagonista que se encontra diante de um conflito, ou melhor, de uma descoberta: seu corpo, até então vazio de desejo, é despertado pelo desejo de ser um outro, Basilisco, desejoso de uma mulher, Sicrana. Fulano transfere para ela o amor que sentia pela sua filha prematuramente morta, Marina.

As práticas eróticas são insinuadas e cabe ao leitor dar vida a elas por meio da sua imaginação. O erotismo fusquiano se aproxima, portanto, da busca pela obra de arte ou literária ideal e intangível; e o interesse pelo desvio da norma sexual é, em *A.S.A.*, uma metáfora do desvio das normas literárias e da gramática usual. E a errância das personagens, em busca de outros corpos que as completem, é análoga a do leitor em busca de preencher as lacunas do texto e o vazio das palavras, busca que não se finda, que nunca alcança a satisfação.

A.S.A não é uma ficção erótica, mas é fruto do que Raúl Antelo (2013, p.21) chama de “prática erótica da linguagem”, porque escritura e erotismo caminham de mãos dadas, ambos advém da perda, do dispêndio improdutivo do tempo num algo inútil, o que faz dela “luxo da linguagem”, linguagem inútil, vazia. É o gozo na experiência supérflua da escrita.

No entanto, é essa nulidade que

constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa [...] Fazer com que a literatura se torne a revelação desse dentro vazio, que inteira se abra à sua parte de nada, que realize sua própria irrealdade [...] é correto atribuir-lhe a maior ambição criadora, pois, assim que a

literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo (BLANCHOT, 1997, p. 292)

Nesse jogo de duplos, Fulano/Basilisco, Sicrana/Marina, é a voz de Rosário Fusco que ecoa nas falas das personagens de *A.S.A.*, como observou Daniel Faria (2011, p.6):

Se num romance, por seu estatuto polifônico, os personagens são desenhados como diferentes perspectivas existências, éticas, sobre o mundo encenado, expressas por diferentes idiomas, estilos, atitudes discursivas, a polifonia de Rosário Fusco é estranhamente monocórdia. O narrador e todos os personagens adotam o mesmo tom discursivo: a fala alusiva, elíptica, evasiva — expressão de uma atitude filosófica entre cética e cínica. [...] Ou seja: todos são distintos, porém falam a mesma língua, a do autor Rosário Fusco.

Em nenhuma das ficções anteriores a *A.S.A* encontramos a presença tão marcante de Rosário Fusco. E entre todas as personagens, é Fulano, certamente, o mais próximo do autor porque é a personificação do devir a ser poeta, artista, anônimo. É também o duplo do escritor, porque a força do desejo que o impele à busca de si mesmo e de Sicrana/Marina, exige o sacrifício da sua vida ordinária. O seu tempo é consumido na errância, no esquecimento de si e nos sonhos eróticos; uma vida tal e qual a obra literária exige do seu autor (BLANCHOT, 1987). E Marina/Sicrana é, a um só tempo, a musa que inspira e desorienta, a obra almejada e fugidia; relação que equivale ao erotismo em *A.S.A.*

Entretanto, uma outra Marina antecedeu a de Rosário Fusco. Em 1947 Murilo Rubião publicou o conto “Marina, a Intangível” (2010). Não posso evitar ver na Marina de Fusco um parentesco com a Marina de Rubião.

“Marina, a Intangível” conta a história de um jornalista, José Ambrósio, que trabalha durante a noite na redação do jornal, mas que se vê tomado pela impossibilidade de cumprir com sua tarefa: escrever. Desesperado, fez uma oração para “Marina, a Intangível”. A oração ajudou-o “a reprimir a angústia”, mas não o “libertou da incapacidade de cumprir as tarefas noturnas” (RUBIÃO, 2010, p.103). Abriu a bíblia e depois de ter lido algumas páginas descobriu o assunto procurado: falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Marina da Conceição, pois mudou de nome ao fugir com o namorado. Mas a alegria durou pouco, assim que ia botar no papel a primeira frase, a mesma fuga da pena de José Ambrósio. A situação se torna mais crítica com o aparecimento de um estranho reflexo no vidro, o duplo que, num primeiro momento, o protagonista não reconhece. E à semelhança do que ocorre em *Fausto*, de Goethe, o duplo ganha corpo e propõe um pacto: “– Recebi o seu recado, José Ambrósio. Aqui estou. [...] São versos para publicar. Os que você me encomendou.” (RUBIÃO, 2010, p.105-106). José Ambrósio, tomado pela ira grita: “– Morra a poesia, morram os poetas!”, e cai de joelhos quando seu duplo explica: “–São versos para Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2010, p.106).

José Ambrósio e seu duplo trabalham juntos na publicação dos tais versos dedicados à Marina mesmo sem possuírem os meios para tanto; mas os versos, segundo o duplo, “prescindem de máquinas” (RUBIÃO, 2010, p.108). De posse das rosas que havia exigido, o duplo se põe a desfolha-las. “Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras” que Ambrósio não soube decifrar, mas que foram assim explicadas pelo duplo:

“– Os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado” (RUBIÃO, 2010, p.108), enquanto que os últimos cantos inexistem.

O conto termina com uma espécie de procissão onde Marina, a Intangível, aparece “escortada por padres sardentos e mulheres grávidas [...] Os lábios, excessivamente pintados” e um vestido rasgado que deixava entrever “suas coxas brancas, bem feitas” (RUBIÃO, 2010, p.109). Na procissão, Marina tomava o lugar da Virgem. José Ambrósio quis correr para alcançar o andor, porém os papéis jogados para o ar o impediram e quando se desvencilhou dos mesmos, encontrou-se 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).

Na interpretação de Franzim (2015, p.52), Marina é a musa fantasmática cuja imagem transtorna a mente de José Ambrósio e, “quanto mais próxima ela parece estar mais intangível se torna”. Marina encarna a “forma poética tão desejada”, “a própria escrita” e Franzim (2015, p.52) considera “o inquietante duplo e a fantasmática Marina” como “faces do fazer poético”.

José Ambrósio, ele mesmo uma espécie de duplo de Rubião, é um poeta que luta pelo intangível; o intangível é justamente o que o poeta deve captar para ser poeta, mas o preço é justamente a morte do autor que, no caso de José Ambrósio se manifesta no seu desdobramento, na sua fragmentação, ou seja, na sua autodestruição.

Podemos dizer que sua questão chave é a experiência da escrita como “experiência limite” (BLANCHOT, 1987). “Experiência”

porque coloca o autor em contato com o ser, e “limite” porque desencadeia a renovação do Eu nesse contato, colocando-o em crise. Não há dúvidas que se trata, entre outras coisas, de um conto metalinguístico e que reconhecemos na angústia de José Ambrósio aquela de Rubião.

Destarte, podemos dizer que a experiência assustadora e desnorteante de Ambrósio, antes e diante da aparição de Marina, e a errância de Fulano em busca de Sicrana/Marina, são análogas. São metáforas (alegorias?) da experiência literária uma vez que “escrever é descobrir o interminável”, como explica Blanchot (1987, p.18); é embarcar em uma aventura em que nada garante “um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo” (BLANCHOT, 1987, p.18).

A Marina de Fusco é “Marina, a Intangível”, musa que inspira, mulher fantasmática, portadora da morte e a obra almejada, fugidia, intangível; imagem da linguagem que o escritor quer se ver expresso nela, mas que, todavia, não passa de uma imagem, de uma linguagem vazia, sem espessura.

Vale lembrar que a aventura de Fulano não é a aventura do homem Fusco, assim como a de Ambrósio não é a do homem Rubião. Escrever “não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 1997, p.12), também “não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida” (DELEUZE, 1997, p.11). Tampouco é a expressão das neuroses do autor. A literatura segue uma outra via, numa outra direção. Ela só se instala descobrindo sob a pessoa do autor a potência do impessoal, do informe e do

inacabado. Daí decorre o sentimento ambíguo, de Rubião e de Fusco, diante da literatura.

Murilo afirmou: “Sim, a literatura não cura é paliativo. Contudo, a ela devo não me ter suicidado quando perdi a Fé, escapado ao hospício [...]. Sei que ela me conduzirá a Deus, já que me reconduziu ao Mistério” (*Apud CABRAL, 2016, p.56*).

Fusco expressou o mesmo sentimento ambíguo da seguinte forma:

Tenho perdido ônibus, bondes, empregos, amizades. Nunca perdi a vontade de escrever... Não sei, em verdade, porque escrevo, se todos escrevem, se há tantas coisas na vida menos melancólicas e mais eficientes...Vivo [...] sob o signo do imprevisto [...] Vivo num mundo onde poucos penetram [...] Escrever é um mal, um bem, é um erro? É tudo isso e não é nada disso: é uma fatalidade. (*Apud WERNECK, 2017, p.45*)

O devir engendrado pela escrita avizinha aquele que escreve da zona da indiscernibilidade ou de indiferenciação. A aventura de Fulano é essa, a do devir a ser, devir a ser Basilisco, fantasma, solitário e, sobretudo, anônimo. Aventura análoga a de Fusco no processo de escrita de A.S.A.; escrita que, paradoxalmente, faz ecoar a voz de Fusco, mas este também lançou-o no devir a ser outros, entre eles, Ambrósio/Rubião. Como numa sessão espírita, A.S.A. recebe muitas entidades do universo ficcional; mas não se trata de metafísica, se trata de metaficção. É confuso, mas a “confusão sempre foi geral”. “E ai de nós se a existência não fosse confusa, fusa, fusional, físsível, fusca, fusco. Amém” (FUSCO, 1976, p.11). E assim, Fusco faz homenagem, zombeteira, a Marina de Rubião e ao fazer literário.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario ([1943] 1995). *Mario escreve a Rubiãõ*. São Paulo, 27 dez. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/19/mais!/24.html>
- ANTELO, Raúl (2010). “Anarquismo, anartismo”. In: _____. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p.29-79.
- _____ (2013). “Prefácio: o lugar do erotismo”. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Fernando Scheibe (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica, p.19-24.
- ARRIGUCCI Jr., Davi (1998). “O sequestro da surpresa”. *Jornal de resenhas Folha de São Paulo*, 11 de abril. In <http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=10> Acesso em: 13.Set.2014.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *O espaço literário*. Álvaro Cabral (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.
- _____ (1997). “A literatura e o direito à morte”. In: _____. *A parte do fogo*. Ana Maria Scherer (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, p.289-330.
- CABRAL, Cleber Araújo (2016). *Mares interiores: correspondências de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG.
- CANDIDO, Antonio (1992). “Surrealismo no Brasil”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, p.103-107.
- DELEUZE, Gilles (1997). “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. Peter Pál Pelbart (Trad.). São Paulo: Edi. 34, p.11-17.
- DUPLESSIS, Yves (1963). *O surrealismo*. 2.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- FARIA, Daniel (2011). “Uma história em tempos dilacerados: a vida acidentada de Rosário Fusco”. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Brasília, v. 8, n. 2, mai-ago. 21p. In <http://www.revistafenix.pro.br/artigos26.php> Acesso em: 12.Mar.2020.
- FRANZIM, Mariana Silva (2015). *O caráter insólito da escrita rubiana: diálogos a partir de “Marina, a Intangível”*. Dissertação. 135f. (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- FUSCO, Rosário (1952). “Criação e criador”. In: *Introdução à experiência estética*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, p.23-36.

_____ (1976). “Rosário Fusco: o escritor brasileiro é um supercamelô”. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 7(351), 10-14, [Entrevista concedida a Ronaldo Werneck e Joaquim Branco].

_____ (2003). *A.S.A. Associação dos solitários anônimos*. Cotia: Ateliê Editorial.
LUCAS, Fábio (2003). “Posfácio: a volta de Rosário Fusco”. In: FUSCO, Rosário. *A.S.A. - associação dos solitários anônimos*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, p.277-282 [LêProsa].

PERCINO, E. B (2014). *Murilo Rubião: senso e não senso*. São Carlos: EduFSCar.

RESENDE, Otto Lara (1994). “Rosário Fusco Poeira sonâmbula”. In: *O príncipe e o sabiá e outros perfis*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, p.117-124.

RUBIÃO, Murilo (2010). “Marina, a Intangível”. In: *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, p.103-110.

RUFFATO, Luiz (2003). “Rosário Fusco (1910-1977)”. In: FUSCO, Rosário. *A.S.A. - associação dos solitários anônimos*. Cotia/SP: Ateliê Editorial. [Texto da orelha do livro]

SCHWARTZ, J (1981). *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática.

WERNECK, Ronaldo (2017). *Sob o signo do imprevisto*. Cataguases: Poemação produções.

10

GUERRA COM TESTEMUNHA: CARTAS DE OSMAN LINS A MURILO RUBIÃO¹Marcus Vinicius de Freitas (UFMG/CNPq)²

Recebido em 31 jul 2019.
Aprovado em 24 set 2020.

Marcus Vinicius de Freitas é professor titular de Teoria da Literatura e Literatura Comprada na Universidade Federal de Minas Gerais. Ensaísta e ficcionista, é autor, entre outros, de *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial, 1865-1878* (Metalivros, 2001); *Peixe Morto* (Autêntica, 2008) e *Contradições da Modernidade* (UNICAMP 2011).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2205-0167>

Resumo: O trabalho apresenta e analisa um conjunto de cartas de Osman Lins dirigidas ao escritor mineiro Murilo Rubião, datadas entre 1965 e 1969, que integram o fundo documental Murilo Rubião no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. O período das cartas coincide com a atividade de Murilo como criador e diretor do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (de 1966 a 1969), e com a escrita de *Guerra sem testemunhas*, publicado em 1969, livro no qual Osman Lins tematiza e discute o ofício do escritor, tarefa também cara a Murilo Rubião, em especial na sua correspondência com escritores.

Palavras-chave: Osman Lins; Murilo Rubião; correspondência; ofício do escritor.

1 Título em inglês: "War Witness: Osman Lins Writes to Murilo Rubião"

2 Este trabalho integra o projeto de pesquisa "O Escritor e seu Ofício II: Acervo de Escritores Mineiros", financiado pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Abstract: This paper aims at analysing the set of letters from Osman Lins to Murilo Rubião, which belongs to Murilo Rubião Papers, collection housed by the Archive of Writers at Universidade Federal de Minas Gerais. Written between 1965 and 1969, such letters cover the period of time when Rubião created and directed the *Minas Gerais Literary Supplement*. By the same time, Osman Lins was writing *War Without Witnesses*, the book in which he explains and discusses the task of writer, a theme as well endeared to Rubião throughout his career.

Keywords: Osman Lins; Murilo Rubião; letters; task of writer.

O presente trabalho integra o projeto de pesquisa “O Escritor e seu Ofício II: Acervo de Escritores Mineiros”. Esse projeto vincula-se à linha de pesquisa “Literatura, História e Memória Cultural” do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e vem sendo desenvolvido junto ao Acervo de Escritores Mineiros (AEM), sob a guarda do Centro de Estudos Literários e Culturais da FALE/UFMG. Tem como meta principal a investigação das considerações sobre o ofício do escritor feitas por três escritores cujos fundos bibliográficos se integram ao Acervo de Escritores Mineiros, a saber: Murilo Rubião, Oswaldo França Júnior e Abgar Renault.

O Fundo Murilo Rubião, no Acervo de Escritores Mineiros, integra-se por mais de 9600 (nove mil e seiscentos) documentos, dos quais mais de 1000 (um mil) são cartas. O próprio Rubião, organizador compulsivo, dividiu a sua correspondência em séries e dossiês, sendo a série “Correspondência com escritores” a mais importante para os fins desta pesquisa.

Dentre as dezenas de missivistas que corresponderam com Murilo Rubião, encontra-se Osman Lins. A correspondência de Osman para Rubião no Acervo de Escritores Mineiros se integra por dezesseis cartas e três cartões, que cobrem o período de 14 de dezembro de 1965 a 10 de janeiro de 1970, o que coincide com o período de criação e de atuação de Rubião no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Esse pequeno conjunto de missivas possui especial interesse em função do tema que une os dois escritores, qual seja, o da meditação constante sobre o próprio ofício de escrever, num processo de insistente reflexão metatextual.

A primeira carta enviada por Osman a Murilo, data de 14 de dezembro de 1965, a propósito da leitura, feita por ele e por Julieta de Godoy Ladeira, do livro *Os dragões e outros contos*, que acabara de sair naquele ano e que o autor pernambucano recebera por envio do próprio Murilo.³ Na carta, Osman começa por qualificar o livro de Rubião como extraordinário, e por lamentar a edição precária, que pouca informação traz sobre o escritor mineiro ou sobre o ineditismo ou não dos contos ali reunidos. Essa observação de Osman expressa com certeza um desejo de se inteirar do desenvolvimento do ofício do escritor por parte de Rubião. No seguimento do texto, encontra-se a passagem mais importante da proposta de diálogo, que marcará a interação dos dois escritores:

Não sei o que pensa você de meus contos de Os Gestos. Quanto a mim considero-os remotos, muito comprometidos com o naturalismo. Você, ao contrário, não tem nenhum compromisso dessa

3 Ver em anexo o texto completo. O uso da correspondência de Osman para Rubião, para fins de pesquisa, foi autorizado pelos herdeiros de Osman Lins e pelo Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Agradeço em especial a Ângela e Litânia Lins, filhas do escritor.

espécie, nem com a veracidade psicológica, sua veracidade e sua realidade são de outra ordem. E esta é a minha orientação atual. Alcanço, só agora, um estágio que muitos escritores não atingem nunca e que lhe é familiar desde o Ex-Mágico.⁴

O tópico central, por óbvio, é o da representação da realidade na literatura. Se, por um lado, Osman reconhece que a fuga do naturalismo seria desde sempre familiar a Rubião, não há como negar que, no contexto da carta – o de uma ditadura em franco processo de aceleração da censura –, a guinada antinaturalista de Osman possui o caráter de inscrição das questões sociais no plano da forma ficcional. Ou seja, As preocupações sociais de Osman adquirem relevância formal na sua composição ficcional. Parece ser esta a dupla significação que se pode depreender dos parágrafos de abertura de *Guerra sem testemunhas (o Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*, o livro metaficcional que Osman começava a escrever no momento mesmo em que iniciava sua correspondência com Rubião, e cuja escrita seguiria os passos do diálogo com o autor mineiro. Depois de abrir seu texto com a confissão de um bloqueio criativo – cujas barreiras são tanto internas e externas –, o narrador osmaniano busca em André Gide a inspiração para a seguinte observação:

Hoje, porém, se ainda estou incerto quanto ao processo a seguir em minha exposição – ou em minha procura? –, ocorre-me de súbito o ardil de confessar esta inatividade e referir ao mesmo tempo os fins da obra projetada. O que era obstáculo transforma-se em pretexto para agir; converte-se em literatura o que me

4 LINS, Osman (1965). *Carta a Murilo Rubião*, São Paulo, 14 de Dez. Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

impedia de escrever. Deste modo, sem o fazer deliberadamente, ilustro o postulado gideano segundo o qual o escritor, longe de evitar ou ignorar suas dificuldades, nelas deve apoiar-se.⁵

A procura, exposta na passagem, de uma forma que supere as dificuldades internas e externas de ação, é a mesma que motiva o diálogo de Osman com Rubião, e que o primeiro vê refletida no modo de representação da literatura fantástica de Murilo. Não por acaso, a carta de Osman com um “Seu Admirador, Osman Lins”.

Observações dessa natureza dão o tom do que será o assunto praticamente único da correspondência que segue de 1965 a 1970. Esse é um período fértil para ambos os autores. Em 1966, Osman publicaria *Nove, Novena*, cuja publicação já vem anunciada na mesma carta de dezembro de 1965. Em 1966, sai também *Um mundo estagnado*, ensaio sobre livros didáticos. Em 1967, saem as peças “Capa Verde e o Natal” e “Guerra do Cansa-Cavalo”. No entanto, a maior parte desse período é dedicada, como já antes mencionado, à gestação de *Guerra sem Testemunhas*, que sai publicado em 1969, texto no qual a metaficção dá a Osman a estrutura necessária para discutir, em ensaio, o seu pensamento como escritor. Não se trata, portanto, de acaso que os temas da composição literária, do lugar e do papel social do escritor sejam tema central de sua correspondência com Rubião. O próprio interesse de Osman pelo autor mineiro deve ser entendido no âmbito desses temas, uma vez que Murilo Rubião se caracteriza por ser um escritor perfeccionista, que reelaborou incessantemente, ao longo de toda a vida, suas três dezenas de

5 LINS, Osman (1969). *Guerra sem testemunhas: o Escritor, sua Condição e a Realidade Social*. São Paulo: Martins, p.11.

contos, num processo claramente indicativo de uma autocrítica rigorosa, e de uma atenção absoluta ao próprio *metiér*, o que com certeza chama a atenção do Osman debruçado sobre a arte de escrever.

Em carta datada de 5 de junho de 1968, Osman envia ao *Suplemento Literário de Minas Gerais* um artigo retirado de seu livro, e dá a saber a Rubião do término do manuscrito de *Guerra sem testemunhas*, reiterando o valor que a correspondência entre eles teve na fatura de suas reflexões:

Caríssimo Murilo Rubião,

Vai o artigo. Creio ser de interesse para os que escrevem ou querem escrever. Se não me comuniquei antes com você é que estava mergulhado numa batalha cerrada com o tempo, no sentido de entregar ao editor meu último livro, *Guerra sem testemunhas*, onde debato os nossos problemas. Afinal, ontem cumpri a tarefa. O manuscrito está com a Martins. Copiar o trabalho e enviá-lo a você é portanto a primeira coisa que faço, concluída a dura tarefa (o livro tem quase trezentas páginas).⁶

O diálogo, portanto, alimenta as reflexões de Osman Lins em torno do ofício do escritor. As metáforas usadas para descrever o livro não deixam dúvidas do empenho do escritor na matéria: “guerra”; “batalha cerrada”; “dura tarefa”.

Em carta datada de quinze dias depois, 20 de junho de 1968, Osman se alegra com o efeito, relatado por Murilo, causado nos leitores do *Suplemento* pela adaptação de trecho de *Guerra sem*

6 LINS, Osman (1968). *Carta a Murilo Rubião*, São Paulo, 5.Jun. Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

testemunhas por ele enviada anteriormente. Institui-se então, entre os dois, o acordo de que Osman mandaria outras passagens, Murilo pede capítulos, mas Osman prefere mandar passagens menores, adaptadas para não perderem a homogeneidade:

Não publicaremos, é certo, por capítulos. Escolherei cuidadosamente os trechos que não percam o sentido isoladamente, que possam ser lidos como uma unidade, pois os capítulos, na maioria, são muito extensos. Há alguns com quarenta páginas ou mais. Vou cuidar disso com brevidade, pois o livro deverá sair em começo de outubro, de modo que não há tempo a perder.⁷

As publicações, feitas portanto como sínteses e aperitivos do livro, enquanto o mesmo não saía do prelo, enfocam os elementos que Osman consideraria mais importantes em seu livro, e mais efetivos como reflexões sobre seu modo de composição.

Do ponto de vista de Murilo Rubião, os anos que vão de 1966 a 1969 são talvez os mais importantes de sua carreira pública como escritor, pois durante esse período ele cria e dirige o *Suplemento Literário* da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, órgão que marca época no país como veículo de vanguarda artística e cultural. Esses foram anos em que Rubião ampliou seus horizontes, contactou escritores, tradutores e intelectuais mundo afora. Osman Lins, naturalmente, tornou-se colaborador do *Suplemento*. Quando do lançamento de *Guerra sem testemunhas*, uma noite de autógrafos foi organizada em Belo Horizonte, na qual Osman muito se empenhou e que teve no grupo do *Suplemento* o seu esteio.

7 LINS, Osman (1968). *Carta a Murilo Rubião*, 20.Jun. Belo Horizonte, Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

Nesse sentido, a correspondência entre Osman e Rubião deve ser lida não apenas em diálogo com as obras ficcionais ou com o ensaio metaficcional de Osman, que o autor menciona insistentemente nas cartas, mas também com os ensaios que este publica no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, alguns deles derivados de capítulos do livro, ou, melhor dizendo, alguns deles constituindo reflexões depois incorporadas no resultado final. Osman enviou 16 contribuições ao SLMG, entre 1968 e 1974, sendo quinze ensaios e um conto-ensaio, intitulado “Homens e Máquinas”, e suas cartas a Murilo correspondem basicamente ao número de contribuições feitas ao Suplemento. Das dezesseis contribuições, sete são feitas em 1968; quatro em 1969; duas em 1971; uma em 1973; e duas em 1974. O ano de 1968, em que ele termina *Guerra sem testemunhas*, é o mais prolífico em contribuições e em cartas. Vários dos artigos daquele ano são recortes e adaptações de capítulos do livro, além de textos independentes.

Dentre aqueles artigos, gostaria de destacar, a título de exemplificação da continuidade entre carta, texto ficcional e ensaio, o texto intitulado “O leitor de ficção”. Nesse texto Osman provoca o leitor para compreender o conceito de verossimilhança interna da narrativa:

A verdade da ficção – que só é contestável em suas formas bastardas -, nasce com o livro; existe tão somente a partir do momento em que o livro existe. Nunca perguntamos, para aceitar ou valorizar um testemunho nas ruas, se este *realmente* aconteceu antes e nas circunstâncias propostas aos nossos sentidos. O acontecimento, autônomo, impõe-se e é aceito *sem passado*. Também são autônomos os do romance, não nos cabendo indagar sobre

suas matrizes. Só as palavras criam a veracidade romanesca e nada supre esta condição.

Não se suponha, em razão das últimas afirmativas, que a verdade erguida, num romance, pela força das palavras, nada tenha a ver com a experiência do autor. Jamais se dissocia o romancista, em seus livros, do vivido.⁸

A passagem funciona como verdadeiro elemento de sustentação da posição de Osman, defendida na correspondência com Rubião e em *Guerra sem testemunhas*, de uma literatura devidamente autônoma em relação à realidade que ela representa. No entanto, esse mesmo processo de representação não retira da literatura as suas relações com a vida vivida. É exatamente nessa ambiguidade de uma representação não-servil da realidade que está, para o autor, a grandeza da ficção.

Os ensaios de Osman Lins publicados ao longo do período do SLMG, enquanto síntese de *Guerra sem testemunhas*, atestam a densidade da reflexão que o autor empreendeu ao longo daqueles anos, à qual se associa a insistência de Murilo Rubião em uma literatura do que se poderia chamar de “realismo autônomo”, que medita sobre a realidade exatamente a partir de um distanciamento da mesma e de um mergulho consciente no mecanismo de representação, o que, de resto, caracteriza o gênero fantástico, tal como empreendido por Murilo.

Em resumo pode-se dizer que, a partir dessa diminuta correspondência, é possível traçar um painel não apenas do desenvolvimento do trabalho de cada um dos dois escritores

8 LINS, Osman (1968). O leitor de ficção. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 3(100), 6, jul.

naquele momento, mas igualmente dos rumos que a literatura brasileira buscava, em face das condições sociais e políticas adversas. Com certeza, o trabalho de análise apenas estará completo com o cotejo entre as correspondências passiva e ativa dos dois missivistas, o que não invalida os argumentos aqui apresentados a partir da pena de Osman Lins.

A presente nota, nada exaustiva, tem apenas o intuito de dar a conhecer a existência dessa correspondência entre os dois escritores, e de convidar os estudiosos de Osman Lins a que se debrucem sobre ela, assim como que se debrucem sobre os demais fundos do Acervo de Escritores Mineiros, que se mantêm aberto a todos os pesquisadores do país e cujo trabalho, ao lado do de outros centros da mesma natureza, visa a dar bases documentais sólidas para a pesquisa em literatura brasileira.

S.Paulo, 14 de dezembro de 1965.

Prezado escritor Murilo Rubião:

Lemos, eu e minha mulher, que também é contista (Julista de Godoy Ladeira), seu livro. Dizendo melhor: seu extraordinário livro. É lamentável que o volume não traga informações sobre o autor nem sobre os contos: se foram antes reunidos em livro, se se trata de reedição, quais os contos inéditos. Isto dificulta o trabalho de quem tencione escrever sobre a obra. Lamentável também que seja quase uma edição local, precariamente distribuída. Trata-se de um livro do qual o público e com ele os escritores deveriam tomar conhecimento obrigatório.

Não sei o que pensa você de meus contos de Os Gestos. Quanto a mim, considero-os remotos, muito comprometidos com o naturalismo. Você, ao contrário, não tem nenhum compromisso dessa espécie, nem com a veracidade psicológica, sua veracidade e sua realidade são de outra ordem. E esta é a minha orientação atual. Alcanço, só agora, um estágio que muitos escritores não atingem nunca e que lhe é familiar desde O Ex-Mágico.

Eis alguns nomes para os quais deve mandar seu livro:

Ricardo Ramos - Rua dos Tamanás, 111 - São Paulo ;
Massaud Moisés - Rua 13 de Maio, 124o, apt.121, S.Paulo;
Rolando Morel Pinto - Rua Guaçu, 87 - Sumaré -S.Paulo,SP;
Curt Meyer-Clason - 8919 Schondorf/Ammersee Haus 226, Alemanha Ocidental (está organizando uma antologia de contistas brasileiros).

Antes, porém, sendo o livro pouco divulgado, acho que você deveria publicar alguns contos no Suplemento de O Estado de S. Paulo, onde não me lembro de ter visto colaboração sua. Poderia mandar os contos datilografados para mim ou para o Décio de Almeida Prado, Suplemento Literário, Rua Major Quedinho, 28, S.Paulo. Digo "antes", porque o Suplemento, que paga Cr\$ 15 mil por conto publicado, exige ineditismo, ~~mas~~ se bem que não com extremo rigor. Mas se algum dos três escritores acima referidos escrever sobre seu livro, isto pode servir de obstáculo para a divulgação dos contos no Suplemento, que, como você sabe, é muito lido.

Meu livro chama-se NOVE, NOVENA e deve sair no primeiro semestre de 66, pela Martins. Aguarde-o. Seu admirador

REFERÊNCIAS

ACERVO de Escritores Mineiros. Fundo Murilo Rubião. Série Correspondência com Escritores. Cartas de Osman Lins [5 documentos].

LINS, Osman (1968). "O leitor de ficção". *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 3(100), 6, jul.

LINS, Osman (1969). *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Livraria Martins.

11

GALÁXIAS MURILIANAS

João Nilson P. Alencar (UFSC)

Recebido em 31 jul 2020. **João Nilson P. Alencar** é Professor da UFSC. Pós-doutor pela UFMG (2013), doutor pela UFSC (1992) e mestre pela UEM (1984). Desde o mestrado, cuja pesquisa se ateve à obra de Murilo Rubião, tem produzido em sobre o tema, com publicação de artigos e capítulos de livro.

Resumo: Este ensaio procura ler a atualidade de Murilo Rubião em duplo movimento: por um lado, trabalhando com um suporte teórico contemporâneo, que dê conta das muitas entradas e saídas ao seu repertório. Por outro, o texto busca levantar o movimento de pesquisa e leitura do arquivo como espaço de descoberta e reinvenção – dois elementos fundamentais para não cair na armadilha da leitura canônica. Os dois movimentos são entrelaçados pela noção de uma política cultural no modernismo tardio, ao mesmo tempo em que lança a crítica como exploradora de universos, ou seja, criadora de ficções.

Palavras-chave: Murilo Rubião; Arquivo; Literatura Brasileira; Modernismo Tardio; Educação.

Abstract: This essay intends to read the modernity of Murilo Rubião in a double movement: on the one hand, working with a contemporary theoretical support, which accounts for the many entries and exits to his repertoire. On the other hand, the text

seeks to raise the movement of searching and reading the archive as a space for discovery and reinvention - two fundamental elements to avoid falling into the canonical reading trap. The two movements are intertwined by the notion of a cultural policy in late modernism, at the same time that it launches criticism as an explorer of universes, that is, creator of fictions.

Keywords: Murilo Rubião; Archive; Brazilian literature; Late Modernism; Education.

*Imperativo legal
para ser cumprida
operação – envolve
edifício – equivale
Portanto
Naturalmente
Consequência
Originário (153
Preceito
Decorrência
Prescrição
Nasceu
Imposição
De ordem
legal¹*

*Porque as suas ruínas têm sido agradáveis aos teus
servos, e eles se compadecerão da sua terra.²*

Por que ler Murilo Rubião hoje? Recorro, de imediato, ao que considero ser a porta “messiânica”, como nos diz Benjamin, a passagem que nos faz transitar entre mundos e tempos: só

1 Manuscrito em tira de papel, com conta a caneta, seguido de anotações a lápis do texto “A diáspora”. Pasta 06, Gaveta 01 In Acervo dos Escritores Mineiros – UFMG.

2 Epígrafe modificada para “A cidade mutilada”. Murilo anota inicialmente “Como cantaremos o cântico do Senhor em terra estranha?” – Salmos, CXXXVI,4. “índices e epígrafes de A diáspora”. Pasta 07 (Arquivo 2/Gaveta 1). Acervo dos Escritores Mineiros – UFMG.

podemos ler Murilo hoje porque ele é a ruína moderna, uma vez que seus textos não cessam de se recompor. Exploremos.

Jacques Derrida defende a ideia, em seu *Cartão Postal*, de que a escrita é, antes de mais nada, uma carta, ilegível, endereçada ao futuro. Pois bem, este chegou. 100 anos após seu nascimento, celebramos hoje uma vida de proposições, cruzamentos, interpelações, rotas de fuga, e, não menos, espelhos com os quais permanentemente nos assombram imagens em que vamos nos reconhecendo e nos refazendo.

A escrita de Murilo Rubião nos inquieta e nos apaixona. Funciona como esta nave interestelar, uma *Voyager*, lançada aos confins do universo, em que uma série de registros (visuais, verbais, auditivos) busca, incessantemente, uma vida que a leia. São sinais emitidos daqui, tentando provar que, em um ponto do universo, há vida. Quem eventualmente a encontrar terá que igualmente tentar ‘decifrar’ a ‘origem’ da sonda: desta feita, nunca dantes tantos signos foram tão prenhes de sentido. Por outro lado, quiçá mais importante do que revelar a origem, a nave-texto aponte a ideia de uma presença, completamente fantasmática, da questão da literatura. Este o primeiro, e talvez grande, enigma de por que ler Murilo Rubião.

Daniel Link, precisamente em seu livro *Como se lê e outras intervenções críticas*, no ensaio “Escada para o céu (Sobre ficção científica)”, lembra que este gênero

é um relato do futuro posto no passado (à diferença da utopia, que fala do futuro mas no presente, e da futurologia ou do discurso profético, que põem o futuro no futuro). Esta definição é

precisa, econômica e *reversível* : tudo o que a ficção científica tematiza deve ser pensado em relação com alguma forma de futuro: as realidades alternativas, mesmo quando são postuladas a partir de (contra) um passado “historicamente verdadeiro”, são remessas para um futuro, um futuro (do passado) alternativo. (2002, p.91-92)

Pois bem, este “relato do futuro no passado”, ou, de forma “reversível”, este passado que ainda não terminou de passar, como também nos adverte Deleuze, apresentaria, segundo Link, duas formas de ser lido: enquanto a utopia seria uma “variante sociopolítica da ficção científica”, lendo-a ao contrário teríamos: que a “ficção científica [...] não seria senão a despolitização (a estetização, se se prefere) da utopia.” (LINK, 2002, p.92), propondo, afinal, para esta ficção científica e na distância que separa a sua enunciação e seu enunciado (o passado), três categorias: a autonomização, estetização e despolitização, para, a seguir, traçar um paralelo exatamente com a literatura fantástica, lembrando similitudes entre esses gêneros, tais como a verossimilhança. No entanto, lembra o escritor da não menos enigmática e monstruosa *La chancha con cadenas* de 1994, que “[...] haveria uma *garantia científica*, externa ao gênero (e mesmo a toda a literatura), a partir da qual funcionam os mecanismos de verossimilização específicos da ficção científica” (LINK, 2002, p.93). Ao traçar as diferenças entre os dois gêneros (a ficção científica e a fantástica), Daniel Link comenta que ambos engendram a ideia da criação de “monstros”, sendo a relação do fantástico vinculado a um campo simbólico: a Morte. Este, quiçá, seja um ponto em comum: ler Murilo hoje é encampar a discussão permanente de uma presença-ausência

que ganha potência no universo do arquivo – e aqui as discussões feitas neste seminário dão conta do vasto campo existente – quer dizer – “*por vir*” – se lemos aqui a referência blanchotiana, por exemplo, quanto ao procedimento que engendra o mecanismo de leitura do texto – mecanismo que, segundo sabemos, Roland Barthes atribui um nascimento graças à clássica morte do autor. Esta história, voltando a Link, agora registrada na spectralidade de “La Chancha”, é indicada também para o papel da crítica, definida na apresentação do livro como “um sistema regional de lucha y el crítico como um estratega en el combate literário” (LINK, 1994, p.7). Pensando assim, o campo literário se configuraria como espaço de tensão: campo de batalha onde as peças estão em permanente (des)alinhamento. O operador dessa maquinaria seria o crítico, também co-autor dos textos. Vejamos algumas outras peças.

A leitura é uma operação que, segundo Didi-Huberman, é anacrônica. E para Susan Buck-Morss, leva em consideração não o poder de origem definido como gênese material, no sentido cronológico pura e simplesmente. Antes, estaria igualmente para uma invenção. Somados os dois pontos de vistas, acrescidos da leitura benjaminiana da história, teríamos encenado o espaço virtual da leitura e seu semblante; da obra para o texto; do tempo recriado: ou seja, trata-se da própria ficção, aquilo que o próprio Rubião urdirá no belo enigma de “Marina, a intangível”, quando da materialização de um processo de escritura de um texto: processo este que, passado diante de nossos olhos, será, antes de tudo, o jogo encenado da morte: uma presença (da escritura) ausente e vice-versa. Ora, sabemos que este texto, o de Marina, é engendrado

por contos que o precederam, “Elvira e outros mistérios” e “Eunice e as flores amarelas”, e todos nutridos da firme fonte machadiana.

Pouco ou nada apontada pela crítica, não nos esqueçamos que é no conto de Machado, não por acaso intitulado “Mariana”, incluído em *Várias Histórias*, que há uma oscilação do quadro pendurado na parede, com o que Murilo aproveita a imagem e a desenvolve espe(ta)cularmente ao longo de sua vida literária, reaparecendo em Marina (notem a ergonomia do “nome” – e o processo de corte da letra, o “a”, na constituição do mesmo). Murilo nos indica que a literatura é variação; corte; reinserção; invenção; modulação – a psicanálise falará de “flutuação”. Exatamente esta incerteza cambiante foi um dos motivos que me levou a propor a leitura do acervo muriliano também como uma série de “tableaux”³, especialmente o estudo sobre a pasta intitulada por Murilo como “Anotações antigas para contos improváveis”.

Por um lado, o título deste colóquio me remete, igualmente, a duas linhas teóricas: de um lado, o desconstrucionismo derridiano, com a linha instaurada ou instauradora do “mal de arquivo”⁴. Por outro, e nem sempre tão contrário, o processo de se refazer, da reescritura – de si, igualmente –, que um caminho freudiano poderia nos indicar, como, por exemplo, o belo ensaio: “Recordar, repetir, elaborar”. Reunidos neste feixe, princípio elementar e primordial

3 In *Arquivo – máquina de (des)montar*. Ensaio apresentado como finalização do Pós-Doutorado desenvolvido no Pós-lit da UFMG. 2012-2013, sob orientação da Profa. Dra. Eneida Maria de Souza.

4 Elisabeth Roudinesco, em *A análise e o arquivo*, afirma que “Existe em todo historiador, em toda pessoa apaixonada pelo arquivo uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele.”. (RJ – Zahar, 2006, p.9). Em seguida, aponta que “a obediência cega à positividade do arquivo, a seu poder absoluto, leva tanto a uma impossibilidade da história quanto a uma recusa do arquivo” (p.9).

de toda antologia – lembremos o significado inicial desse vocábulo: feixe, reunião, florilégio –, os dois procedimentos de leitura nos encaminham para a questão que, crucial, pauta todo nosso debate neste encontro: afinal, que modernidade é a de Murilo Rubião?

Primeiramente, há que se lembrar, na vida do iniciante escritor da hoje Carmo de Minas, o impasse em que se encontrava: existe a questão paterna, que, como sabemos, representava um modelo de literatura que não acenava para o jovem escritor. Então, o primeiro grande desafio: como enfrentar o pai? Como inventar uma saída que não fosse desonrosa e, antes de mais nada, instigante, nova, afinal, moderna e, para aquele momento, modernista? A propósito, a correspondência com Mário de Andrade deixa claro este momento tenso e apaixonante. Como relembra o recente trabalho defendido pelo colega Cleber Cabral de Araújo, afixado em um dos pontos de sua tese, ele acrescenta exatamente uma das cartas “ausentes”, a saber, uma resposta de Murilo a Mário que não se encontra na pequena, e importante, edição⁵ de *Mário e o pirotécnico aprendiz*. A missiva é de 2 de março de 1944, datilografada, e com acréscimos que demonstram que o contista mineiro fez rascunho, revisou e ficou, possivelmente, com uma cópia. Nesta, Murilo deflagra o momento angustiante de tatear um caminho novo:

Agora compreendo melhor a minha desorientação quanto ao meu caso pessoal. É essa “força devastadora de inteligência”, que v. diz em uma das suas cartas, a me fazer oscilar entre negações

5 A edição de *Mário e o pirotécnico aprendiz – Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião* traz a carta de Mário a Murilo, datada de SP, 27 de dezembro de 1943, pulando para a carta do mesmo Mário de 5 de abril de 1944. A edição é organizada por Marcos Antonio de Moraes. BH: UFMG; SP: IEB-USP; SP: Giordano, 1995, p.55-71.

e afirmações. -Deus existe, não existe, devia existir, seria bom que existisse. Fico louco! E depois que embala, adeus! Todo apelo será inútil. A razão se descontrola e não sei mais de nada. Daí, talvez, os meus “desalentos quotidianos”. Não? (CABRAL, 2016, p.323)

Portanto, poderíamos inferir, neste momento de busca, que a literatura, para Murilo, se constitui enquanto “espera”. Escrever, reescrever, reelaborar... E nisso o arquivo é pródigo em atestar todo um universo que conspirava – e segue inspirando – a invenção de novas histórias e reescrita de tantas outras. Dessa forma, não seria impossível pleitear sua literatura como uma espécie de “*work in progress*”. Ler Murilo seria o equivalente, na teoria benjaminiana, de um trabalho de escavação constante, em que a “ruína” e a “alegoria” são a pedra de toque e, nesse sentido, boa parte da fortuna crítica muriliana tem assim o demonstrado, bem como os estudos na linha da revisão pós-colonial, entre outras.

Ler o presente desta forma nos possibilita pensar igualmente uma teoria em que a “espera” e o “distanciamento” (freudiano, brechtiniano) se fazem presentes, como a que assistimos em *O Brasil não é longe daqui – O narrador, a viagem*, de 1990, em que a crítica Flora Sussekind evoca uma “demora”, um “*retard*”, como lembra Raul Antelo. A literatura muriliana ainda não chegou, apontando-nos o aparente paradoxo em que se encontra: vasto material & a impossibilidade de dar conta de seus senderos; escrita materializada & um evanescimento que retoma as categorias da modernidade como “fantasmática” e “fantasmal”, ou ainda, “líquida”, se se quisermos pensá-la com as modalidades de Bauman. Ainda assim, os textos murilianos nascem (e são

quase forjados, uma vez que são fundamente marcados por “agon”, o radical grego que indica a tensão, a luta) do impasse de um modernismo em franca cristalização, no entanto, ainda explorando os veios dos caminhos das pedras preciosas ainda não de todo encontradas. Para a crítica Flora Sussekind,

diferem os perfis, mas o diálogo persistente com o relato de viagem e o paisagismo [...] parece sugerir, entre outras coisas, que essas figuras de narrador necessitaram obrigatoriamente de um olhar-de-fora e de uma exibição – consciente ou não – de certa “sensação de não estar de todo” na sua composição. Necessidade que funciona como uma espécie de indicador prévio de deslocamento, distância, desenraizamento, marcas registradas [...] da escrita de ficção brasileira. (1990, p.20-21)

Destaquemos, pois, estes três elementos: “deslocamento”, “distância” e “desenraizamento”. Para o primeiro, Murilo estaria sintonizando-se com as forças emergentes das vanguardas europeias e latino-americanas: e aqui recorro o princípio borgeano da “atribuição errônea”, com o que se traduziriam os outros dois elementos. Em relação à “distância”, interligamo-la à própria força do “estranhamento”, esta, sim, outra força motriz das histórias de Murilo. Um “estranhamento” – “familiar”, uma “familiaridade” – estranha..., como nos lembra o “unheimlich” freudiano. Já o terceiro elemento, a do “desenraizamento”, podemos lê-lo à luz do trabalho da própria Susan Buck-Morss (2002), em que defende a ideia de uma origem como invenção, criação, o que não estaria longe dos preceitos benjaminianos, como vimos. Afinal, também para Flora, há que se inventar um passado, e um presente, para a literatura.

Se pensarmos “por que ler Murilo hoje”, diria igualmente que sua literatura/vida é o que Alain Badiou definiu como “acontecimento”. Vejamos:

As obras compõem uma verdade na dimensão pós-acontecimento, que institui a *imposição de uma configuração artística*. Uma verdade é, finalmente, uma configuração artística, iniciada por um acontecimento (um acontecimento é em geral um grupo de obras, um múltiplo singular de obras), e arriscadamente exposta sob a forma de obras que são seus pontos-sujeitos. / A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento [...]. Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. É uma verdade artística, e todos sabem que não existe verdade da verdade. (2002, p.24-25)

Esta necessidade de uma “imposição de uma configuração artística” assusta Murilo, ao mesmo tempo em que o lança a um processo sem volta. Sua literatura já está acontecendo... De outra forma, Murilo acaba por prefigurar o que Michel Foucault e outros críticos, como Giorgio Agamben, abordarão sobre o “dispositivo”. Explorados os elementos “oikonômicos” e sua relação com a política, o crítico italiano não poupará argumento para rebater a tese de que a comunidade que vem é coisa do futuro. Os mecanismos de ligação, a saber, os processos de subjetivação, são mascarados por um controle que cria a ilusão dele mesmo, com o aparato moderno.

Daí, o escritor toca numa questão, creio eu crucial, para pensar o contemporâneo: o conceito de “amigo”, com o que também entrevemos, na figura de Murilo, o homem atravessado por interesses, por desejos, por prestatividade (amigável, profissional – pensemos no Murilo advogando e os inúmeros favores solicitados e prestados), um Murilo, como afirma a professora Eneida Maria de Souza, que se vê no cruzamento de janelas indiscretas (SOUZA, 2011).

Retomando Agamben, seus prefaciadores comentarão que “Num procedimento que mantém conexões com o pensamento barroco”, o pensador italiano afirma que a entrada na temporalidade do presente é uma caminhada em direção a uma arqueologia daquilo que no presente não podemos viver e, “restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la.” (SCRAMIN; HONESKO, 2009, p.17-18). Apresentando a relação do contemporâneo com a poesia, ainda frisarão que a “poesia, portanto, é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo suspenso.” (SCRAMIN; HONESKO, 2009, p.19). Agamben dirá que

o amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na “mesmidade”, um tornar-se outro do mesmo. No ponto em que eu percebo minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um com-sentir que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo. A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si (SCRAMIN; HONESKO, 2009, p.90)

Rearmando os dados, pensemos que Murilo e sua obra, seu arquivo, funcionam como esta “alteridade imanente”, onde toda uma geração se viu, se lançou, se atravessou, para encontrar um semblante moderno.

Nesse processo maquínico, no lance de armar e desarmar uma literatura, da qual Mallarmé foi mestre, ler Murilo Rubião hoje é, no jogo do desencontro do que é ser contemporâneo, formar um corpo, ainda que permanentemente transitório. Portanto, a armadilha da leitura de Murilo como cristalização apenas de uma geração indica um chão instável. Para tentar fugir dela, arma-se uma relação, em que figura a “intimidade”, seja nos contos, ainda com a grande estratégia do absurdo encarado com naturalidade, seja no vasto material de iconografia, de manuscritos, de datiloscritos, bilhetes, folhas tão heterogêneas quanto primordiais na construção do mosaico arquivístico. Para Jean-Luc Nancy,

A intimidade não pode, com efeito, prescindir de estar ela mesma ordenada à coexistência geral. Mas a intimidade é também o elemento em que essa coexistência revela de maneira mais aguda um de seus traços fundamentais: a saber, que a coexistência e a simbolicidade não formam simplesmente a ordem de um *continuum* homogêneo. Na verdade, o *comum*, ou o que se poderia chamar de maneira menos confusa de *com*, nada possui de uma continuidade igual a si mesma. Ao contrário, continuidade aí se opera por descontinuidade. A relação que faz o sentido implica a diferença entre os sujeitos da relação sem a qual nenhuma relação seria possível. É o que na física elétrica se chama diferença de potencial ou ainda de tensão. (NANCY, 2015, p.15)

Se tomarmos este campo da amizade, da intimidade, como espaço de uma descontinuidade tensionada, encontraremos inúmeras situações na obra muriliana, especialmente na sua epistolografia. Gostaria de me deter rapidamente em uma dessas situações a fim de pensarmos o momento atual brasileiro.

A ideia de intimidade, presente na discussão agambeniana, aponta também para o que poderíamos chamar de uma política cultural. Esta, fruto de cruzamentos de diversas fontes e encontros, é um pilar no modernismo brasileiro, se pensarmos que só a correspondência trocada entre os escritores novos e os considerados “mestres” ou “clássicos” serve como farol para entrarmos em túneis tão variados. Estamos nos anos 60. De Roma, escreve a Murilo um amigo seu, Antônio Barbero Braga Pinheiro, lotado no escritório do Brasil na capital italiana. O relato do amigo mostra os bastidores das intrigas inter-palacianas... intrigas que parecem esbarrar no pobre presente... como metáfora quase perfeita:

Escreve Antônio, em uma carta de 12 de janeiro de 1961:

Meu caro Murilo, a realidade é triste: O Escritório de Roma não é mais nada. Em 6 meses êste moço asilhou[?] o que havia de melhor aqui. É uma morte lenta.../ [...] Embora não demonstre sou um homem só e procuro, no trabalho, preencher e superar esta lacuna do meu íntimo. Parte de mim, da minha juventude, do meu trabalho, da minha capacidade está aqui neste Escritório. [...] Murilo, não cante carta e escreva-me, sempre que houver tempo disponível, pois carta é uma notícia e notícia é sempre uma presença./ Com um grande abraço, seu amigo certo, / Antônio.⁶

6 Carta no Arquivo do Escritores Mineiros – (Arq. 1/Gav. 6/Pasta 01) – Série Correspondência com amigos/ Subsérie Correspondência com Amigos (1935-1966) - Exterior.

Pouco tempo antes, o próprio Antônio havia confidenciado a Murilo uma série de questões problemáticas, reveladoras da situação pós-eleição (governamental) no Brasil e o consequente quadro em Roma. Como se sabe, Murilo havia recém passado na Espanha como adido cultural brasileiro. A data é de 21 de abril de 1960. O amigo confessa:

Sua carta chegou no momento exato, pois, há mais de uma semana que ando num “spleen” bastante desagradável. E, não é para menos, tendo em vista o ponto a que chegou este Escritório, com o péssimo comportamento e intrigas de certos elementos locais.

O Barreto, como você não ignora, se encontra no Rio criando mil e umas confusões para justificar a sua permanência no Brasil. Tenho sido sabotado em meu trabalho em toda a linha. Imagine só que, para não aparecer a ausência [sic] do Barreto, inventaram uma ordem de serviço de que eu não mais deveria assinar “Chefe Substituto” e sim “Responsável pelo Expediente”.

Você já foi meu chefe e sabe que sou desprovido de qualquer vaidade, mas que sou muito cioso do meu valor e capacidade funcional. Já me sinto muito velho para ser desmoralizado. Você conhece muito bem a situação do Escritório de Roma e de certos elementos contratados que aqui circulam. Pois bem, tais elementos resolveram tirar a máscara e colocar as garras de fora, tentando um ato de desmoralização e amotinamento no Escritório, ao pensarem que com a perda de meu título de Chefe Substituto, conseqüentemente, havia perdido, também, a autoridade. Enganaram-se e muito!!

O relato continua, com a chegada de duas funcionárias contratadas e de “péssima reputação funcional e moral” (Maria Helena Falcão e Nadima Chaoul [ex-funcionária da Panair]). Vêm questões como falta de pagamento, comportamento “torpe” e atitude “maldosa”; escritas críticas ao Chefe do Departamento, à filha do Ministro (Ana Maria Nóbrega), Deputados e autoridades, comentando que as duas funcionárias estavam passando fome etc... Daí, o pedido:

Gostaria que você contasse ao Presidente como está este escritório e os maus elementos locais que aqui existem, pois sei que a inveja, a intriga e a má fé que andam aí, contra mim, é muito grande. O interessante seria que o Presidente mandasse chamar o Barreto e desse ordem para dispensá-las, pois apesar dele fazer a pior ausência delas por outro lado faz também o jogo duplo. (fl.3)

E completa:

Meu caro Murilo, isto aqui virou “Torre de Babel”. Ninguém mais se entende. A maledicência e a intriga são senhoras, absolutas, da situação e já não se sabe mais em quem acreditar. O desrespeito é de tal ordem ordem[sic] que o Escritório tomou ares de “bar”, a ponto de tomarem cerveja e aperitivos durante o expediente, solicitando o serviço do bar que temos perto do Escritório. E tudo isto é feito ostensivamente, pois, alegam que o Chefe de direito de fato é o Barreto, que está no Rio, que é quem lhes dá todo o apoio e que eu sou um simples responsável pelo expediente.

E segue, contando outra situação-bomba, com um dos funcionários do Ministério do Trabalho quando Murilo esteve por lá. Trata-se de uma longuíssima carta, com umas sete páginas,

toda datilografada! Encerra-a com as devidas desculpas, e com a afirmação de que “Apavoro-me vendo o barco afundar-se lentamente nesse mar de luxúria, imundície e vergonha, e eu tendo de cruzar os braços sem [rasura] forças para salvá-lo” (p.7).

O extenso relato, e aqui o faço resumindo, com recorte bem preciso das cartas trocadas, põe em evidência não só a alta estima que muitos nutriam por Murilo e por sua “diplomacia”, sempre cordata e conciliatória – vertente que Murilo nutre desde as primeiras experiências no campo do Direito... –, reforçadas pelos caminhos trilhados entre a vida cultural, e literária propriamente dita, como a vinculada à atividade pública e administrativa. De golpe, o que nos choca é a atualidade do relato. As “coincidências” entre um esquema de funcionamento das relações públicas e privadas no e do Brasil são aterrorizantes, se pensarmos que entre a década de 60 até agora lá se vai mais de meio século...

Este trabalho de arqueologia revela nossas fraturas expostas. Essa relação de vida íntima, pública e a produção literária parecem conter, na leitura da trama, um componente inusitado: o dado histórico, portanto, lido posteriormente, revela que seus sentidos armam-se de distintas formas. O parentesco com os dias atuais é tão assustador e “fantástico” quanto os próprios contos murilianos. Para Agamben, se lermos a história da modernidade como história cindida, como vimos em *Homo Sacer*, e a relação de pertencimento excludente, encontraremos neste arquivo indícios desse movimento. Para o crítico italiano, a regra e a exceção encontram seu componente na ideia, retomada de uma conferência de Derrida (1989), e da tradição romana e, nos tempos modernos, da época da Revolução Francesa, da

intangibilidade da lei, inclusive em relação ao soberano, que não pode anulá-la nem modificá-la. Nesse sentido, a doutrina moderna distingue a *eficácia* da lei, que decorre de modo absoluto de todo ato legislativo válido e consiste na produção de efeitos jurídicos, e *força de lei* que, ao contrário, é um conceito relativo que expressa a posição da lei ou dos atos a ela assimilados em relação aos outros atos do ordenamento jurídico, dotados de força superior à lei (como é o caso da constituição) ou de força inferior a ela (os decretos e regulamentos promulgados pelo executivo) (QUADRI, 1979, p.10 *Apud* AGAMBEN, 2004, p.60.)

Nada nos surpreenderia encontrar, diante do tempo, do tempo do Ex-Mágico, uma literatura que procede de maneira semelhante: parece querer enfrentar os dois: a “*eficácia*” da lei é posta em cheque, tanto quanto por “*força de lei*” todos os comportamentos subjugados e denunciados na literatura de Murilo. O que parece ser a exceção, ou seja, os milhares de documentos em seu arquivo que ficaram no “submundo” (e aqui valeria uma leitura atenta da série de textos que Murilo ensaia, por exemplo, sobre o “*esgoto*”... e a vida que tenta nascer dali, presente em seus inéditos manuscritos), escondidos da luz das publicações oficiais, encontram no impasse gerado pela doação deliberada a uma instituição que os conserve, guarde, estude... (os arcontes derridianos, por excelência), uma saída para o que não “*deveria*” ter vindo à tona.

Afinal, o que há neste arquivo, nesta literatura, que tanto nos atrai? Como operar a máquina de (des)montar? Se a questão, passada a discussão primeira da pós-modernidade, que pleiteava, como em Frederic Jameson, um conceito de “*renarrativização* dos

fragmentos”, onde o desafio das peças do jogo estaria em como colar os cacos pós explosão do sentido do texto único, o câmbio da problemática da leitura não residiria mais em o que ler, mas em “como se ler” o material disponível. Portanto, o que ganha dimensão é o procedimento – lembremos do famoso ensaio de Victor Chklovski, “A Arte como Procedimento”, de 1976. O século XXI nos exige, mais do que o campo cheio (o sentido pleno), o esvaziamento deste. E este método de leitura, se assim podemos chamá-lo, leva em conta o que também Murilo nos legou: seus textos nos deram não só um futuro, mas vários horizontes. Na máquina de leitura, erotizada como queria Barthes, nave intergaláctica que emite e recebe sinais, portanto, na flutuação plena de sentidos, a literatura muriliana não é apenas uma denotação, mas uma “detonação”, como afirmará, no limiar das conexões, Gregory Ulmer (1985) em sua “Post(e)-pedagogy”. Este o grande legado de Murilo: fazer sonhar, inventar, um mundo que ainda não chegou.⁷

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2004). *Estado de exceção*. Iraci D. Poleti (Trad.). São Paulo: Boitempo.
- BADIOU, Alain (2002). *Pequeno manual de inestética*. Marina Appenzeller (Trad.). São Paulo: Estação Liberdade.
- BUCK-MORSS, Susan (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Ana Luiza de Andrade (Trad.). Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Universitária Argos.

7 Também Roberto Bressane, em recente declaração, afirmou que precisamos de mais fantasia e mais invenção, advogando que a “presença do fantástico levaria a nossa prosa contemporânea a caminhos menos óbvios e mais intrigantes. [...] Atuar como um filtro ao ruído do mundo” In <http://etudeslusophonesparis4.blogspot.com.br/2016/11/atuar-como-um-filtro-ao-ruído-do-mundo.html> Acesso em: 12.Nov.2016.

CABRAL, Cleber Araújo (2016). *Aos leitores, as cartas*: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende. 361f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CHKLOVSKI, Victor (1976). “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura – formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, p.39-56.

LINK, Daniel (1994). *La chancha con cadenas*. Doce ensayos de literatura argentina. Buenos Aires: Ediciones del eclipse.

_____ (2002). *Como se lê e outras intervenções críticas*. Jorge Wolff (Trad.). Argos: Chapecó.

NANCY, Jean-Luc (2015). *Corpo, fora*. Márcia Sá Cavalcanti Schuback (Trad.). Rio de Janeiro: 7Letras.

SCRAMIN, Susana; HONESKO, Vinícius Nicastro (2009). “Apresentação”. In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo*. Vinícius Nicastro Honeski (Trad.). Chapecó: Argos, p.17-18.

SOUZA, Eneida Maria de (2011). *Janelas Indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Ed.UFMG.

SUSSEKIND, Flora (1990). *O Brasil não é longe daqui – O narrador, a viagem*. São Paulo: Cia. das Letras.

ULMER, Gregory L. (1985). *Applied Grammatology*: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys. Baltimore and London: Johns Hopkins Press Ltd.

DEPOIMENTOS

MEU TIO

SÍLVIA RUBIÃO

Sobrinha de Murilo Rubião e herdeira dos direitos sobre sua obra.

“Fui à festa no castelo e trouxe uns docinhos pra você. Mas na volta, escorreguei na careca do tio Murilo e tudo caiu no chão”. Assim, minha mãe, uma talentosa contadora de histórias, encerrava os contos de fadas, depois que o príncipe resgatava a princesa em seu cavalo branco e a pedia em casamento. Durante algum tempo esse tio de cabeça luzidia e fartos bigodes povoou minha infância como uma figura mais imaginária do que real.

Nessa época, em meados dos anos 1950, ele morava em Madri, na Espanha, e só se materializaria diante de meus olhos duas ou três vezes, de chapéu e sobretudo, ao desembarcar no Aeroporto da Pampulha. Ali começava a festa, que prosseguia com a mala aberta diante da família reunida, na sala de nossa casa. Tal qual o mágico de sua cartola, o misterioso careca ia retirando mantilhas, leques, castanholas, adereços de toureiros e lindas bonecas espanholas.

Já restabelecido em Belo Horizonte, passamos a ter uma convivência real e mais frequente. Aos sábados, vinha sempre almoçar conosco. Era quando minha mãe caprichava no pão de queijo e na costelinha com canjiquinha, suas iguarias prediletas. Era muito ligado ao meu pai, o médico Paulo Emílio, seu único irmão, um ano mais moço. Introspectivos e de poucas palavras, pareciam-se na personalidade, embora opostos no estilo de vida.

Meu tio, como se sabe, nunca se casou. Não foi por falta de candidatas e pressões

familiares. Suas relações com as mulheres, algumas breves, outras longas e intermitentes, alimentavam o folclore em torno de sua figura enigmática, envolvendo até uma afamada atriz. Quando minha avó e tias começavam a se alvoroçar com algum namoro mais explícito, elas desapareciam. Ele dizia que era melhor ser solteiro, para “errar sozinho”, revelando, também aí, o grande leitor de Machado de Assis que era. Na verdade, cultuava bastante sua independência e a liberdade das noites de boemia. Em nada o inspirava o modelo “pai de numerosa prole” de seu irmão, cujas incursões na madrugada restringiam-se a estudos de casos, aulas a preparar e contas a pagar. Diferenças à parte, eram o esteio um do outro. Encontravam-se sempre, fosse para ouvir no rádio jogos de futebol, irem ao sítio em Itaúna ou para juntos se desesperarem diante das coisas práticas da vida para as quais definitivamente não eram talhados. Declarar Imposto de Renda anualmente era uma delas.

Durante muitos anos, achei que meu tio trabalhava na Gruta Metrópole, o lendário bar da Rua da Bahia. Às vezes quando era levada ao centro da cidade por algum motivo, minha mãe me deixava no consultório do meu pai, na Praça Sete, para voltar com ele. Era quando, a caminho de casa, ele me propunha dar uma paradinha na Gruta “para ver o tio Murilo”. No mais só me lembro do falatório enfumaçado, dos pastéis deliciosos e dos apertos na bochecha.

Cresci e nos aproximamos mais, tanto quanto dois tímidos são capazes. Ele percebia meu interesse por histórias e me estimulava. Aprendi a ler sozinha num alfabeto de brinquedo dado por ele, quando uma grave nefrite me deixou acamada por um longo tempo. Elogiava minhas redações e me dava livros (não emprestava,

nunca, para ninguém!). O primeiro Monteiro Lobato foi ele quem me deu: Viagem ao Céu. E quase todos os outros. Viajar com os olhos por sua biblioteca toda encadernada em capas coloridas era um imenso prazer, assim como batucar nas teclas de sua máquina de escrever. Sei que o frustrei ao não honrar a tradição familiar e me tornar escritora, como também o foram meu avô, Eugênio Rubião, o primo Godofredo Rangel, entre outros. Certamente lamentava ver a literatura perder espaço na vida da adolescente mais interessada em namorar e curtir bandas de rock. Já adulta, para seu entusiasmo, ganhei concursos de contos e poemas, mas logo me retraí, perdida entre o ganhar a vida e o cuidar de fraldas e mamadeiras.

Nessa época, final da década de 1970, fomos vizinhos de porta num prédio na Serra, na Rua do Ouro. Com três filhos pequenos e trabalhando, pouco pude aproveitar da privilegiada convivência e das noitadas em seu apartamento, onde, pelo menos uma vez por semana, variados grupos de amigos, artistas e intelectuais, rompiam a madrugada em torno de garrafas de uísque.

Por trás da sisudez, de uma discreta gagueira e da economia de gestos, revelava-se um homem extremamente cordial, bom ouvinte, generoso e com sarcástico senso de humor. Tinha um jeito afetuoso de por as mãos nos ombros do interlocutor, coçar o queixo e perguntar com interesse como ia a vida. Era um ser gregário, sempre atraindo pessoas à sua volta. Sua solidariedade não escolhia hora, lugar, nem pessoas. Ninguém saía de sua casa sem ganhar alguma coisa. O bolso cheio de balas para as crianças; sempre uma palavra atenta, para porteiros, motoristas, secretárias, que o adoravam.

Vivia rodeado por jovens. Nas festas de família, evitava os mais velhos que, segundo ele, “só falavam de doença”. Logo se tornou guru e mentor de toda uma geração, que gravitava ao seu redor fosse em sua casa, na redação do Suplemento Literário ou nos bares do Maletta. Atendia a todos, lia e relia originais, corrigia, indicava leituras, encorajava. Muitos deles são hoje escritores e artistas consagrados. Quando começou a ter notoriedade, ia com frequência às universidades, recebia grupos de estudantes, dava entrevistas. Via entusiasmado seus contos serem adaptados para teatro e cinema. Assim, o jeito comedido, a figura reservada, sempre de paletó e piteira nas mãos, escondia um homem de vanguarda desde os tempos de estudante, sempre à frente de movimentos inovadores.

Como escritor, dono de uma obra seminal em língua portuguesa, certamente teria desfrutado de reconhecimento muito maior se não tivesse optado por permanecer entre as montanhas. Apesar dos insistentes apelos dos amigos para se transferir para o Rio de Janeiro, destino de quase todos os expoentes de sua geração, preferiu ficar em Belo Horizonte. Alegava que não podia por ter “negócios” aqui. Os negócios eram na verdade sua intensa vida interior, o apego às origens, a tudo que fosse genuinamente mineiro, grande insumo de sua obra universal e atemporal. O amor à terra certamente se traduziu, também, na liderança que exerceu, nas iniciativas que patrocinou e no muito que fez pela cultura mineira, não se contentando em ser apenas um grande escritor.

Não reencontrou a fé religiosa perdida na juventude como disse um dia desejar. Era declaradamente agnóstico, mas tinha um sentimento religioso profundo, fascinado pela mitologia do Antigo Testamento, pelo

fatalismo das profecias. Colecionava oratórios e santos barrocos, tinha a Bíblia na cabeceira e dizia ter muita fé em Nossa Senhora. E foi profundamente cristão em tudo que fez, na simplicidade, na delicadeza de sentimentos, no exercício cotidiano da generosidade.

No final da vida, em função da doença que o acometeu, isolou-se efetivamente e, para nosso desconolo, parou de produzir, deixando por finalizar muitos contos e duas novelas já esboçadas. Honrou-me com o seu maior legado: a gestão de sua obra e de seu acervo, que doe à Universidade Federal de Minas Gerais, conforme seu desejo. Lá é permanentemente estudado por uma infinidade de pesquisadores dos cinco continentes e cada vez mais reconhecido como um dos grandes nomes da literatura brasileira e latino-americana.

Há 29 anos, no dia 20 setembro de 1991, foi aberta, em Belo Horizonte, a primeira edição do projeto Memória Viva, com uma exposição no Palácio das Artes – “Murilo Rubião, construtor do absurdo” –, toda preparada para homenageá-lo em vida. Não foi possível. Como o grande personagem de si mesmo que sempre foi, o convidado não apareceu. Morrerá quatro dias antes. Era uma manhã sombria do dia 16 de setembro, dia do meu aniversário.

MINHAS LEMBRANÇAS DE MURILO

JAIME PRADO GOUVÊA

Mineiro de Belo Horizonte, autor de *Fichas de Vitrola e Outros Contos* (Ed. Record, 2007) e *O Altar das Montanha de Minas* (Ed. Record, 2010). É diretor do Suplemento Literário de Minas Gerais.

No dia 12 de setembro de 1991, uma quinta-feira, Murilo Rubião me telefonou pedindo que o acompanhasse até o mezanino do Edifício Arcângelo Maleta, no Centro de Belo Horizonte, onde seria exibido o curta-metragem *O pirotécnico Zacarias*, de Rodolfo Magalhães, baseado em seu conto homônimo. Era um prelúdio à exposição “Murilo Rubião – Construtor do Absurdo”, a ser aberta na semana seguinte no Palácio das Artes. Murilo morava no prédio ao lado, mas, como andava com a saúde abalada, me fez o tal pedido, que tive o prazer de atender, é claro. Encontrei-o na porta do seu apartamento, descemos de elevador os cinco andares até a rua e, virando uma entrada à direita, subimos para a Cantina do Lucas, onde alguns amigos o esperavam. Logo estávamos no mezanino, onde fora improvisada uma “sala” de cinema. Ao final da projeção, deixei-o com seus amigos e fui embora. Foi a última vez que o vi com vida.

Na noite do dia 16, quatro dias antes da abertura da exposição, Murilo chegou ao Palácio das Artes, mas para ser velado. Parecia enredo de conto dele, com todo o clima de absurdo pairando no grande saguão do teatro, como se aquele evento triste fizesse parte da mostra. Mas era apenas a terrível banalidade do fim. Sua última ação mágica seria manter-se vivo para sempre nos 33 contos que esculpiu com rigor e sensibilidade, disso nós tínhamos certeza.

Digo “nós” porque, presentes ou não em pessoa, os muitos jovens escritores que foram

impulsionados por Murilo estavam lá para despedir-se dele. Eu mesmo revia o momento em que fui apresentado ao mítico escritor, então secretário do Suplemento Literário do “Minas Gerais” – que criara em 1966 –, por seu redator Humberto Werneck, que lhe sugerira meu nome para substituir na Revisão o poeta João Paulo Gonçalves, que pedira demissão para se casar. A justificativa da indicação poderia ser o prêmio conquistado no Concurso de Contos do Paraná – 1969, na categoria “Estudante”.

Dividi a mesa nos fundos da redação com outro poeta revisor, Adão Ventura. Mais à frente trabalhavam, surrealisticamente falando, os redatores Carlos Roberto Pellegrino, Márcio Sampaio e o próprio Humberto, o diagramador Lucas Raposo, o subsecretário Rui Mourão e, na mesa de frente para nós, o chefe Murilo Rubião, sempre com o terno e a gravata, atrás da piteira e dos óculos. Apesar do aspecto formal, logo eu veria que, mesmo sem deixar de exercer sua autoridade – a seu modo: afável e muitas vezes divertido –, que ele era mais um colega nosso. No mundo extraordinário do pai do Teleco, o Coelhoinho, não havia diferença de idade.

Mas havia também firmeza e coragem para fazer um jornal cultural em plena ditadura. O Suplemento era então atacado pelos mais enferrujados representantes da sublitteratura, que pregavam contra as novidades de estilo e a criatividade que as novas gerações procuram trazer, e pelo autoritarismo mais retrógrado de parte da tradicional família mineira e do clero medieval que imperava entre nossas montanhas. Nada disso fez Murilo recuar em seu projeto de fazer uma publicação na qual mesclava iniciantes e autores consagrados, muito deles companheiros de geração do próprio Murilo. O respeito que sua trajetória

cultural impunha blindava todas as experiências “subversivas” que arriscávamos.

Ele tinha um estilo próprio de administrar o Suplemento. Embora confiasse em sua equipe, sempre levava os originais para casa e voltava com o número já programado. Mas dando a impressão de que o planejamento das edições era de todo o grupo. Sempre que o bafo da repressão pairava sobre nós, ele nos defendia indo, se fosse possível, até o governador, fazendo uso do respeito que tinha angariado desde os tempos em que serviu no Palácio da Liberdade e do prestígio que conquistara entre os grandes da literatura brasileira como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino, Eduardo Frieiro, Autran Dourado.

Meio século depois daquela época, fundamental para o surgimento de futuros grandes autores – frequentavam a redação, por exemplo, os jovens Luiz Vilela e Sérgio Sant’Anna, que ali conviviam com nomes consagrados como Emílio Moura, Affonso Ávila, Ildeu Brandão, Bueno de Rivera, Laís Corrêa de Araújo e outros —, lembro a face quase paterna desse radical solteirão no convívio com seus funcionários. Eu mesmo posso citar com ternura dois momentos da minha vida que foram marcados pela mão protetora do Ex-Mágico. O primeiro, em 1974, quando ele fez questão de ir à minha casa pedir permissão ao meu pai para que eu viajasse com ele para uma semana literária na cidade de São Gotardo, quando eu já tinha 29 anos de idade! O outro, uns três anos depois, quando ele me deu uma bronca ao saber que meu noivado havia terminado. De nada adiantou eu dizer a ele que quem terminou foi ela, pois me condenou assim mesmo: “Você não podia deixar isso

acontecer!” Fazer o quê? A preocupação dele conosco ia além da literatura.

Seu zelo pela cria fez Murilo evitar o fim do Suplemento quando, em 1975, inconformado com interferências externas que o jornal vinha sofrendo, o então secretário Wander Piroli se demitiu. Solidário, o pessoal que fazia o jornal deixou de colaborar e a publicação ficou à deriva. Murilo foi ao Palácio e, na tentativa de contornar a crise, indicou o escritor Wilson Castelo Branco, que trabalhava na assessoria do governador, para o cargo que ficara vago. Nos oito anos que se seguiram, o Suplemento, agora sem Murilo e equipe, fartou-se de publicar muitos de seus antigos desafetos, cujas colaborações medíocres justificavam o desprezo que sofreram antes de ficarem com o pasto liberado pela saída do pessoal antigo. Só em 1983, quando foi nomeado diretor da Imprensa Oficial, Murilo retomou as rédeas do Suplemento e trouxe o pessoal de volta. Sob a direção de Duílio Gomes, Manoel Lobato, Sebastião Nunes e eu recolocamos o jornal no patamar do qual fora apeado. Mesmo com todos aqueles tropeços, o Suplemento sobreviveu até hoje, 55 anos depois de sua criação.

Em 2016, na comemoração do cinquentenário do SLMG e do centenário de Murilo Rubião, sua estátua foi inaugurada no jardim da Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais, em cujo prédio funciona hoje o Suplemento. A obra, que representa o Murilo chegando ao prédio com um exemplar do jornal embaixo do braço, confirma que ele nunca nos deixou.

Humberto Werneck, o autor de *O desatino da rapaziada* e de muitos livros de crônicas, sempre diz que o Murilo foi uma das três pessoas fundamentais em sua vida. Como quase irmão

do Humberto (somos amigos há 62 anos), assino embaixo esse reconhecimento. E, passados 30 de sua despedida, lembrando-me da sua figura deitada entre flores no saguão do Palácio das Artes, entendi afinal que ele estava apenas indo buscar a estrelinha quase invisível ao lado da lua que Bárbara lhe pedira no fecho de um de seus mais belos contos.

O MÁGICO ETERNO

HUMBERTO WERNECK

Mineiro de Belo Horizonte, jornalista, cronista, contista e escritor. Em 2006 e 2007 organizou a obra de Murilo Rubião pela Companhia das Letras. Publicou, entre outros livros, *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais* (1992), *Pequenos fantasmas* (2005), *O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle* (2008), *Esse inferno vai acabar* (2011) e *Sonhos rebobinados* (2014).

Sei que 104 anos não é número redondo, desses que ensejam comemorações – mas, para mim, que diferença faz, se no caso se trata de Murilo Rubião que, desaparecido aos 75, teria nesta segunda-feira chegado a essa idade? Não há 1º de junho em que não me lembre dele de maneira especial, mais ainda que nos outros 364 dias do ano – e não estou falando apenas do escritor graúdo, do artista incorruptível que ele foi, mas também da pessoa – como poucas – decisiva em minha vida. Não, não exagero – na verdade, não consigo imaginar como teriam as coisas se passado para mim se não tivesse, aos 21, topado com Murilo em meu caminho.

Foi em meados da década de 1960. Ao cabo de larga temporada em Madri, como adido comercial durante o governo JK, ele tinha voltado para Belo Horizonte, discretíssimo, sem alardes de europeu recente. Para mim e para alguns companheiros de geração, adolescentes com fumaças literárias, ele era um enigma. Podia até não existir.

Pelo menos não era reconhecível entre os personagens de o *Encontro marcado* de Fernando Sabino, o romance, quase escrevo bíblia, que o meu grupinho gostaria de arremedar na vida e na literatura. Não se tinha notícia de Murilo escalando, assim como Fernando, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos, companheiros de geração literária, os arcos do viaduto de Santa Teresa. Nem tocando fogo em casa de família para ver beldades de camisola a sair esbaforidas, como fizeram

Drummond e Pedro Nava certa madrugada dos anos 1920. Só tive a confirmação de que Murilo de fato existia quando encontrei, na biblioteca da Praça da Liberdade, um exemplar de *O ex-mágico*, publicado em 1947.

Murilo Rubião, isto era certo, estava inteiramente desemparelhado na ficção brasileira – e mesmo na ficção continental, pois ainda não sobreviera o cacofônico *boom* da literatura latino-americana. Livros como *Cem anos de solidão*, com personagens capazes de, literalmente, voar, ainda não haviam sido escritos. Para desconforto dos críticos que amam organizar autores em times, não havia, na paisagem literária, algum escritor “tipo Murilo Rubião”.

Em papel impresso e até em carne e osso, Murilo voltou à circulação em 1965, quando a Imprensa Oficial de Minas publicou *Os dragões e outros contos*. Tinha quase 50 anos, mas aos desavisados poderia até dar impressão de ser um estreante. Bem poucos leitores, na verdade, tinham sabido até então avaliar devidamente a arte de Murilo, cujo nome aparecia, no máximo, entre muitíssimos, na vala comum do vasto *etcetera* da ficção nacional contemporânea. Nem mesmo as antenas agudíssimas de Mário de Andrade, com quem ele se correspondeu entre dezembro de 1939 e dezembro de 1944, souberam captá-lo de imediato. “Mário gostava do autor”, me disse certa vez Murilo, sem sombra de ressentimento, “e fazia o possível para gostar da obra...”

Antonio Candido, sempre tão atento, leu *Os dragões e outros contos* e, numa carta ao autor, se penitenciou por não haver, dezoito anos antes, registrado condignamente a chegada de *O ex-mágico*. Foi mestre Candido o responsável

por dar ao contista a devida visibilidade, ao recomendá-lo como objeto de estudo ao jovem professor Jorge Schwartz, que em 1971 buscava um tema para sua tese em Teoria Literária. Por essa via, o nome de Murilo chegou também ao editor Jiro Takahashi, da Ática, que procurava um ficcionista de qualidade para inaugurar coleção. Jiro foi a Belo Horizonte e propôs a Rubião lançar *O Pirotécnico Zacarias* com 30 mil exemplares. O escritor, que em 1947 tivera de pagar parte da edição de *O Ex-mágico*, recusado antes por seis editoras, reagiu com incredulidade. Esse camarada está louco, pensou. Não estava – tanto assim que em poucos anos *O Pirotécnico* batia nos 100 mil. Da quase total obscuridade, Murilo Rubião saltou para a berlinda literária. “Me assustei um pouquinho”, admitia.

Bem antes disso, em 1966, o contista teve a ideia de criar um suplemento literário como encarte semanal do Minas Gerais, o diário oficial do Estado, do qual era funcionário, e onde até então lhe cabiam tarefas como redigir necrológios até de gente viva. Sob generalizado ceticismo do *establishment* das letras mineiras de então, Murilo pôs de pé uma publicação que não tardou a ressoar para além da província e que, mais de meio século depois, resistente a crises de variada natureza, da falta de recursos ao obscurantismo de administradores estaduais, milagrosamente sobrevive, hoje sob os bons cuidados do contista e romancista Jaime Prado Gouvêa e sua diminuta equipe.

O atual diretor do Suplemento Literário de Minas Gerais, aliás, vem a ser um dos muitos escritores jovens que Murilo Rubião teve a sabedoria e generosidade de acolher em torno da publicação. Formou-se ali não igreja, como tantas vezes acontece, mas uma federação não

só de grupos dos mais diversos, como também de livres atiradores da literatura. Daí nasceu uma informal Geração Suplemento, da qual fizeram parte, além de Jaime Prado Gouvêa, escritores como Sérgio Sant'Anna, recentemente falecido, e Luiz Vilela.

Primeiro como colaborador, depois como editor assistente, no Suplemento tive o privilégio incomparável de conviver com Murilo Rubião, e se mais não aprendi não foi por falta sua. Lições de literatura e também de vida. Dele recebi atenções por certo imerecidas – entre elas, pedidos para ler e opinar sobre versões interminavelmente retocadas de seus contos, alguns deles escritos ou principiadados antes de minha chegada ao mundo. O exemplo radical seria *O convidado*, no qual 26 anos se passaram entre a primeira e a última linha, merecendo crônica de Paulo Mendes Campos, que o viu brotar.

Num misto de emoção e vergonha, me pesa a sem-cerimônia com que, frangote das letras, eu palpitava na escrita de Murilo Rubião, seguro de mim como nunca mais seria. Tenho hoje a idade que tinha ele ao morrer, e de muito tempo precisei para compreender e admirar a silenciosa persistência e o rigor implacável de um artista que em toda a vida não publicou mais que 51 contos, dos quais descartou uma dúzia e meia. Quantos autores mais prolíficos nos deixaram obra capaz de se manter em pé com a firmeza dos 33 contos de Murilo Rubião?

RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA JUNTO AO ACERVO DE MURILO RUBIÃO

VERA LÚCIA ANDRADE

Trabalhou durante 25 anos na UFMG. Atualmente é professora titular do Instituto Superior de Ensino Anísio Teixeira/ Fundação Helena Antipoff. Doutora pela Université de Paris 3 (1985). Autora de variados artigos, capítulos de livros, tendo sido responsável pela edição de *Contos reunidos de Murilo Rubião* (São Paulo: Ática, 1997). Orientadora de pesquisas de mestrado e doutorado sobre Murilo Rubião e sua obra.

Tendo em vista o que me foi proposto fazer, é quase como a de um “documento histórico”, enquanto primeiríssima pesquisadora, que fui, do acervo de Murilo Rubião, fato que muito me honra.

Na verdade, estive presente no acervo do Murilo, desde o seu início, desde sua inauguração, tendo sido também, em parte, responsável pelo fato de o acervo do autor ter sido doado à UFMG. Explico-me melhor: em 1989, fui convidada por Cida Falabella, produtora e diretora de teatro daqui de Belo Horizonte, a participar da preparação de uma peça que ela queria encenar, baseada na obra de Murilo Rubião. Fui convocada, assim, a ministrar um curso do qual participaram ela e todos os seus atores. Só posso dizer que foi uma experiência singular, única na minha carreira acadêmica, e que me proporcionou uma vivência prazerosa e enriquecedora. A peça se chamou “A Casa do Girassol Vermelho” e nela foram encenados três contos de Murilo, “Os três nomes de Godofredo”, “A lua” e “Bárbara”. No dia de sua estreia, que ocorreu no antigo Teatro Francisco Nunes, encontrei-me, na entrada, com o próprio autor dos contos, que aguardava, pacientemente, a abertura dos portões do teatro. Conversamos bastante, ele e eu, e, a certa altura, falei-lhe que havíamos recebido, na UFMG, o acervo de Henriqueta Lisboa, doado por sua sobrinha. Imediatamente, ouvi de sua boca o desejo de também ele nos doar o seu acervo, pela certeza de que ali ele seria

utilizado para pesquisa, e teria a divulgação com que ele, Murilo, sempre sonhara. Estava ali “firmado”, de certa forma, o pacto entre Murilo Rubião e a UFMG, o qual se concretizou, dois anos depois, logo após a morte de Murilo, em 20 de setembro de 1991. Portanto, como dito inicialmente, tive uma pequena participação nesta doação do acervo de Murilo, mesmo que circunstancial... Mas a efetivação real da doação do acervo do escritor deu-se pela ação de sua herdeira e sobrinha, Sílvia Rubião, que atendeu a um pedido explícito de seu tio. Até hoje, Sílvia Rubião é gestora de todo o acervo de Murilo Rubião, sendo muito atuante neste trabalho de divulgação e valorização de sua obra.

A partir de agosto de 1991, O Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG passou a desenvolver o projeto “Acervos de Escritores Mineiros”. Tratava-se de um projeto integrado, financiado pelo CNPq, contando com uma equipe de professores/pesquisadores, vários bolsistas de Iniciação Científica e de Apoio Técnico, e coordenado pelo Prof. Dr. Wander Melo Miranda. Fui integrante desta equipe durante muitos anos, de 1992 a 2001, tendo acompanhado toda a fase de catalogação e sistematização do material contido no acervo de Murilo, composto por biblioteca, hemeroteca, documentos, correspondência, inéditos, fotografia, memorabilia, objetos de arte e de outros objetos pessoais do autor. Tal experiência, é claro, levou-me a conhecer mais de perto a vida e a obra do autor, fornecendo-me amplo material para a elaboração de vários artigos, tais como “A biblioteca fantástica de Murilo Rubião”, “A trajetória fantástica de Murilo Rubião”, “O leitor na biblioteca”, “O feiticeiro da palavra”, “Murilo Rubião: o mágico de Minas”, “Murilo Rubião e os anos 40”, “Murilo

Rubião e a Geração Suplemento”, dentre outros, quase todos eles apresentados e discutidos em congressos e encontros de literatura brasileira e/ou de literatura comparada, como também a organização do volume *Contos Reunidos de Murilo Rubião*, publicado pela Editora Ática (que foi a grande editora de Murilo, e que publicou, praticamente, todos os seus livros), em 1998. A meu ver, essa foi a minha maior contribuição para o estudo da obra de Murilo. Tal edição conta com 32 contos publicados em vida pelo autor e um inédito, “A Diáspora”. Foi quando estudei as várias versões de todos os contos publicados por Murilo e fiz o estabelecimento do seu texto definitivo, optando por escolher sempre a última versão publicada em livro, exceção feita ao conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, que foi retirada do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 1062, de 1987, uma edição especial dedicada a Murilo, que apresenta modificações muito significativas em relação à última edição do conto em livro, de 1982.

Um fato bastante pitoresco envolve a realização deste conto, escrito nos anos 70, ou, para ser mais fiel ao processo de criação do autor, “pronto para publicação” nos anos 70. Certo dia, quando voltava do trabalho, no centro de Belo Horizonte, para a sua casa, no bairro da Serra, Murilo esqueceu num táxi os originais de “A Diáspora”. Aflito, ele divulgou amplamente o fato na imprensa local, com o objetivo de recuperar o valioso manuscrito perdido. A história ganhou as manchetes locais e contribuiu para ampliar ainda mais o já extenso folclore que cerca não somente a sua figura, por si só fantástica, como a própria feitura de seus textos. Todo esforço foi em vão, pois Murilo jamais conseguiu reaver a sua “Diáspora”. Inconformado, pôs-se a reescrever o conto,

gastando nessa tarefa, como de costume, vários anos. Nos meses que antecederam sua morte, em 1991, Murilo anunciou, por mais de uma vez, a publicação desta nova versão do conto perdido, o que não chegou a acontecer. Como foi dito, ele só veio a ser publicado em 1998, nesta antologia dos *Contos Reunidos*.

Quanto aos demais textos dessa antologia, aqueles 32 contos publicados pelo autor, ao longo de sua vida um outro fato curioso vai marcá-los. Aparentemente senhor de uma obra vasta, Murilo, na verdade, só escreveu três livros. Isso porque, de fato, apenas *O Ex-Mágico*, *A Estrela Vermelha* e *O Convidado* contêm contos totalmente inéditos; os demais retomam contos publicados anteriormente, constituindo-se em nova versão. Também em *Os Dragões e outros contos* há quatro histórias inéditas, sendo as demais republicações.

De 1995 a 1998, dediquei-me, mais especificamente, aos textos inéditos de Murilo, encontrados em seu acervo. Acho que cabe aqui um pequeno relato de como foi o meu primeiro contato com esses textos inéditos. A primeira vez que vi o material, ele encontrava-se tal qual havia sido organizado pelo próprio autor, em pastas de arquivo com elástico, todas elas com título manuscrito à tinta no interior das quais Murilo ia guardando, de forma desordenada, os rascunhos, as anotações, variantes, acréscimos, índices, textos semi-prontos, redigidos à mão e/ou datilografados, enfim, tudo que se referia aos textos que estava escrevendo. Ao todo eram 15 pastas, todas elas portando títulos (A Guerra e as Unhas; A cidade mutilada; A Ilha e a Busca; Jove, o pistoleiro; O Guarda-costas; O contrabandista; etc. e Botão de Rosa e a Fila (agora uma adaptação para o teatro)).

É importante ressaltar que, no segundo semestre de 1995 e no primeiro, de 1996, realizaram-se os trabalhos de conservação do acervo e a documentação dos inéditos passou por um processo de acondicionamento, o que, sem dúvida, representou uma otimização dos mesmos, pois o material, em mau estado de conservação, apresentava dificuldades de manuseio. Os textos, então, foram retirados das pastas originais e colocados em pastas suspensas. Também foi necessário, ao longo da pesquisa, estabelecer a cronologia dos textos, pois todos eles continham, no alto da página, a indicação das datas em que foram escritos.

Outro fato interessante que pude depreender destes textos e que diz respeito também ao processo de criação de Murilo, é o fato de que a trama dos contos, ou a história propriamente dita, também vai se construindo aos poucos, até chegar a um formato completo. Há casos em que a primeira versão conta apenas com um esquema, um esboço de ideias que vão se transformando e ganhando mais detalhes, à medida que o autor vai trabalhando o texto. Às vezes também, em versões posteriores, tais detalhes eram ignorados, ou melhor, novamente transformados, ganhando outra forma, de tal maneira que, em casos como o do texto “A Cidade Mutilada”, por exemplo, a última versão se distancia bastante da primeira. São, no total, 62 documentos, datados de 30/11/72 (o primeiro deles) a 26/01/87 (o último deles). Foram gastos, portanto, 14 anos e 2 meses na confecção do conto, que continuou inacabado.

O tipo de papel utilizado pelo autor também era bastante diverso: papel ofício, papel de seda para carta (muito usado), papeis com timbre de órgãos públicos em que Murilo trabalhou, cartões de visita, nota fiscal de restaurantes, etc.

Enfim, um material riquíssimo para o estudo do processo de criação do autor e para o estudo de fontes primárias, indicando inclusive que, apesar de Murilo ser muito metódico e organizado, a criação vinha-lhe de forma desordenada e sem hora marcada.

Enfim, meu trabalho de pesquisa nesta época consistiu na seleção e transcrição dos textos, seguidas de elaboração de notas explicativas. Pretendia, na ocasião, organizar um volume para ser publicado na série “Inéditos e Esparsos”, uma coleção sob a responsabilidade do CEL/FALE, que objetivava a publicação de textos inéditos ou esparsos de autores brasileiros, levando-se em conta a reconsideração de critérios de valor literário e cultural dessa produção. No entanto, não me foi possível realizar tal desejo, na medida em que surgiu uma questão ética incontornável, a vontade expressa do autor de que tais textos não fossem publicados, mas para mim, no fundo ficou aquele gostinho de frustração, diante de um material tão valioso.

MURILO RUBIÃO: PIROTÉCNICO MÁGICO DAS PALAVRAS

JIRO TAKAHASHI

Mestre em Linguística - Semiótica - pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP (2010) Universidade de São Paulo (conceito CAPES 7). É graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (1975) e licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo (1976). Atualmente é docente do Centro Universitário FAM. Tem 50 anos de atuação em direção editorial nas editoras Ática - foi criador de várias coleções literárias, como a Vaga-lume, a Para Gostar de Ler e a Nosso Tempo -, Nova Fronteira, Editora do Brasil, Grupo Ediouro e Grupo Rocco. Atualmente é coordenador literário de Zapt Editora e diretor executivo da Editora Nova Aguilar, respondendo pela edição de Obras Completas de clássicos nacionais e internacionais.

1973 foi um ano especial para mim. Neste ano eu conheci pessoalmente Murilo Rubião, que tinha publicado sua primeira edição de *Ex-mágico*, em setembro de 1947, exatamente dois meses antes do meu nascimento. Esse livro foi publicado pela pequena Editora Universal, a mesma que havia lançado também os contos de *Sagarana*, de outro promissor escritor, Guimarães Rosa.

Antes de ler seus contos, havia ouvido falar dele pelo professor Antonio Candido, que lembrava ter sido companheiro no famoso Congresso Brasileiro de Escritores, em janeiro de 1945, importante evento que viria contribuir para o fim do Estado Novo; pelo professor Davi Arrigucci Jr., de quem eu tinha sido aluno em um curso sobre literatura fantástica; e pelo professor Jorge Schwartz, que preparava sua dissertação de mestrado sobre Murilo Rubião, mais tarde publicada com o título: *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*.

Com esse consistente arcabouço crítico, pude fazer uma leitura mais atenta e madura do que se a tivesse feito com toda a insegurança normal de um estudante de letras. Pude compreender melhor, com grande entusiasmo, todos seus contos publicados até então.

No ano de 1973, estava sendo lançada, pela Ática, a Série Vaga-lume, destinada a jovens estudantes das séries finais do antigo 1º grau. Nessa editora, estávamos preparando outra série, destinada ao ensino médio e universitário.

A ideia era fazer a prospecção de autores contemporâneos com respaldo crítico e com temática que dialogasse com as inquietações da juventude da época. Foi assim que nasceu a Coleção Nosso Tempo e insisti muito, dentro da Ática, para que a série fosse aberta com Murilo Rubião. Para uma coleção pioneira nada melhor do que um autor pioneiro.

Telefonei para a redação de *Minas Gerais*, que publicava o *Suplemento Literário*, uma maravilhosa criação de Murilo. Fiz a proposta de edição de seus contos, com uma tiragem de 30 mil exemplares, o que iria permitir um baixo preço para os leitores.

No entusiasmo dos meus 25 anos, eu me apressei em marcar um encontro pessoal com o Murilo em Belo Horizonte. Eu me apresentei na redação do *Suplemento Literário*, conversei rapidamente com o Murilo porque era o horário normal de trabalho. Ele pediu que eu passasse no final do dia para conversarmos mais tranquilamente em um bar do famoso Edifício Maletta, próximo do jornal.

À noitinha, lá fomos o Murilo e eu ao Bar Lua Nova, que funcionava dentro do Maletta. Em uma mesa de canto, uma cadeira virada sobre a mesa. Era a mesa do Murilo, por onde ele passava diariamente antes de voltar para casa. Acho que morava na Rua do Ouro, onde o visitei algumas vezes. Eu me senti muito privilegiado quando me disseram que ele não costumava receber muita gente em casa.

Consegui convencê-lo a aceitar o risco da tiragem de 30 mil exemplares para a primeira edição de uma seleção de seus contos que ainda estávamos preparando. Assinado o contrato, começamos a produção e, na revisão das provas tipográficas, o Murilo fazia questão

de acompanhar tudo linha a linha. Ele nunca se queixou de eventuais “correções” que a revisão apontava, mas ele próprio corrigia muito mais, a ponto de reescrever alguns contos. Chegou a reescrevê-los mudando até o foco narrativo. Ele me escrevia justificando a alteração de forma tão convincente que hoje penso que, se a editora tivesse guardado essa correspondência, poderia se tornar artigo teórico de teoria da narrativa, como o romancista britânico E. M. Foster fez com seu *Aspectos do romance*. Aliás, isso já foi observado por Jorge Schwartz no tópico “A filosofia da composição muriliana” de seu livro que já citei aqui.

Como o livro abriria uma nova coleção, tínhamos de pensar em um projeto gráfico para sustentar visualmente os novos livros que viriam na sequência. Elifas Andreato, grande artista gráfico, aceitou ser responsável pelo projeto, pela capa e pelas ilustrações que o livro teria. Ele ficou muito emocionado por estar ilustrando o livro de um autor que tinha publicado a primeira edição um ano depois de ele ter nascido. Fizemos uma pequena exposição das artes finais de seus desenhos no Palácio das Artes, na noite do lançamento do livro, com a presença de um emocionado Elifas.

No lançamento do livro, o Murilo me confidenciou que havia dormido com o livro debaixo de seu travesseiro. Outra confidência dele, em outra ocasião, foi que ele copiava, inteiramente à mão, com sua caneta, alguns romances de Machado de Assis, principalmente o *Quincas Borba*. Quando eu questionava esse hábito totalmente espantoso e inusitado, ele dizia candidamente que, com isso, sua mão passaria pela experiência de escrever aqueles parágrafos e provavelmente teria uma “memória” deles.

Mais tarde, eu teria ainda o privilégio de lançar outra seleção de seus contos, com o título *A casa do girassol vermelho*, em 1978, também pela Ática. Mais um sucesso de crítica e de público. No ano seguinte, uma grande alegria para o Murilo: publicação nos Estados Unidos de *The Ex-Magician and other stories* (Harper and Row), em tradução de Thomas Colchie, que se tornara seu agente literário e de tantos outros autores latino-americanos. Alguns anos depois, em 1981, seria publicado *Der Feuwerker Zacharias*, na Alemanha, pela prestigiosa editora Suhrkamp.

Quando ficou doente, algumas vezes ainda o visitei. Na última vez, ele tinha recebido a liberação de seu médico para sair de sua dieta muito restrita. E sugeriu que fôssemos mais uma vez ao velho restaurante Alpino, onde estivéramos várias outras vezes. Então, foi a última.

Pessoalmente, fantasio que, no dia 16 de setembro de 1991, da janela, ele deve ter visto que a paisagem perdia a cor. Então, deve ter pensado, como o seu personagem Zacarias: sem cor, a vida não teria mais sentido.

