

A parábola inconformada *

Sérgio Alcides

Neste volume estão alguns dos contos mais “difíceis” de Murilo Rubião, mais intrincados, e também mais amargos. Essa “dificuldade” – o sentido esquivo, a ironia cortante, a sensação de mistério insondável – vem disfarçada de simplicidade. A linguagem não poderia ser mais transparente, e o estilo, mais discreto. Mas, enquanto aparentemente se entregam sem reservas, os contos espreitam o leitor: o que pretende fazer com eles?

É espantoso – aliás, tudo aqui é espantoso – que textos como “A Casa do Girassol Vermelho”, “Alfredo” e “Marina, a Intangível” estejam entre as primeiras tentativas de um autor de vinte e poucos anos. Ainda que tenham passado por inúmeras modificações ao longo das décadas. Dizem que Rubião reescreveu mais do que escreveu, e ele mesmo declarou que reelaborava a escrita “até a exaustão, numa busca desesperada de clareza”.

O desespero, habilmente dissimulado no nível da linguagem, nem por isso deixa de impressionar o leitor, uma vez que é intrínseco à concepção literária do autor. No seu conto que tematiza mais de perto o problema da escrita, antes mesmo de registrar as letras no papel, o personagem Jose Ambrósio já se vê diante de um texto suposto: “Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos”. Para Ambrósio/Rubião, não há remédio: compor já é o começo de uma profanação. A reescritura incessante mostra o autor como presa do seu próprio enleio, inconformado com a distância entre o texto composto e o ideal, vivido como inspiração e epifania. A leitura nos convida a participar do mesmo inconformismo, transfigurado em vivência específica da condição humana frente aos limites da realidade, do destino e do desejo.

Essa não-conformidade se projeta em planos múltiplos. Como via de acesso ao fantástico e àquela sensação de familiaridade estranha que Freud chamou de *Unheimlich*, deve ser o traço característico de Rubião que faz com que ele seja tão frequentemente comparado a Kafka. Era ainda um autor inédito quando Mário de Andrade, em carta de 16 de junho de 1943, mencionou “seu dom forte de impor o caso irreal”, acrescentando: “O mesmo dom de um Kafka”. Com a publicação da coletânea de 1947, *O ex-mágico*, a primeira reação crítica voltou a esse ponto, com a resenha em que Álvaro Lins observava em comum com o escritor checo “a construção lógica do absurdo”.

Um exame detido poderá mostrar mais diferenças do que semelhanças entre os dois autores – a começar pelo conflito entre o desencanto da ficção e o cenário religioso que a envolve, na obra do brasileiro, marcada pela obsessão por epígrafes bíblicas. Mesmo assim, quem pretender analisar os contos de Rubião talvez compreenda o desconforto de W. H. Auden diante dos desafios kafkianos: “Kafka é um grande mestre, talvez o maior, da parábola pura, gênero sobre o qual um crítico pouco tem a dizer que valha a pena”. Para Auden, o treino e a erudição podem ajudar o crítico a ver, num romance ou numa peça teatral, o que outras pessoas não apreenderiam. “Mas se ele tentar interpretar uma parábola, só conseguirá revelar-se a si mesmo”, argumenta o poeta inglês. “O que escrever será uma descrição do que a parábola fez com ele, que talvez não tenha a menor ideia do que ela pode fazer com os outros.”

Entretanto, a observação de Auden esconde um paradoxo: “parábola pura” é uma contradição em termos. Não pode haver pureza num gênero que, por si só, já é uma comparação. “Fala-se de *parábolas*”, explica Wolfgang Kayser, “quando todos os

elementos de uma ação narrada para o leitor se referem, ao mesmo tempo, a outra série de objetos e processos; a compreensão clara da ação do primeiro plano elucidada, por comparação, o modo de ser da outra.” Como alegoria, a parábola traz em si a relação comum a outra estória – quando não com a história em sentido estrito. E é a esse domínio paralelo que ela dirige o seu aspecto proverbial, moralizante.

Não será por acaso que, em hebraico, a mesma palavra (*mashal*) designa “parábola”, “alegoria” e “provérbio”, como lembra Joel Rosenberg. O uso de narrativas menores inseridas em narrativas abrangentes constitui um dos artifícios estruturais mais usados na Bíblia, livro que tanto fascínio exerce sobre a obra de Rubião. Nas escrituras sagradas, porém, é evidente a “impureza” das parábolas. Segundo um especialista, John Drury, as parábolas do Novo Testamento fazem parte de “um vigoroso exercício cristão de interpretação da história”; em suma, são histórias que servem para esclarecer a história, de um ponto de vista cristão e providencial. O aspecto moral não se afasta desse projeto; “As parábolas normalmente elucidam a história moralizando-a”.

Isso basta para inviabilizar a parábola, como gênero, na modernidade ou depois. Como é possível moralizar a história quando ela é concebida como fluxo linear de abandono do passado e perseguição do futuro? Todo o organismo da parábola pressupõe uma concepção de história pré-moderna, como acervo inesgotável de exemplaridade e recorrência. Num movimento antes cíclico do que linear, a história era a portadora do retorno: *historia magistra vitae* – “a história é a mestra da vida”, dizia Cícero, repisando um *topos* de longuíssima duração, que foi subitamente esquecido na era das revoluções.

Com o declínio da exemplaridade da história, a parábola perde sua autoridade moral e é privada de sua articulação com qualquer referente externo estável, em qualquer outra narrativa possível. Essa mutilação – moderna – ressignifica tudo, e entrega ao leitor um papel inquietante, de alta responsabilidade. Caberá a ele dar um destino à narrativa, emprestando-lhe a leitura como segundo termo, onde a comparação pode realizar-se. Para isso, contudo (retornemos a Auden), ele terá de se expor.

Inviabilizada a parábola como gênero, suas estratégias retóricas permanecem disponíveis: Kafka e Rubião se identificam nas suas tentativas de tirá-las da ociosidade, cada um a seu modo e com diferentes propósitos. Isso dá aos contos de ambos o tom de parábolas dispersas e inespecíficas, como se fossem fragmentos ou vestígios remanescentes de uma totalidade irremediavelmente rompida.

De fato, em ambos se nota a exploração de recursos apontados por Drury como próprios da narrativa parabólica. Em primeiro lugar, a capacidade de prender a atenção do leitor por meio de uma mistura do oculto com o aberto, como se o trecho fosse um convite incompleto: o leitor é atraído para dentro da narrativa, mas nela não penetra nem para ela pode contribuir, senão até certo ponto, sendo que para além daí é que parece residir o foco inicial do interesse (por exemplo, a lógica do fantástico, a reversibilidade do tempo, a atmosfera onírica, a relatividade das experiências dos personagens). Mas também se inclui entre esses artifícios a carpintaria do enredo, na horizontal (“como vai acabar essa história?”) e na vertical (com a suspensão temporária dos acontecimentos do mundo exterior à narrativa).

Na obra de Rubião, parece mais aguda e mais sentida a perda imaginária de uma totalidade que acolhesse as histórias/parábolas num meio coerente e apaziguador. Liga-se a essa falta a mistura de melancolia e ironia na qual germina o fantástico dos contos do autor. Em “Alfredo”, por exemplo, Joaquim se irrita com a hipótese de sua esposa sobre os urros que vinham da serra; “um lobisomem?! Era só o que faltava!”. Mas não parece espantar-se ao se deparar com o irmão metamorfoseado em dromedário:

“Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava os meus olhos, passou de leve na minha face a sua áspera língua”.

De todos os contos deste volume, este é o que mais caracteristicamente se apropria das formas da parábola. “Cansado eu vim, cansado eu volto”, diz o narrador no início e no fim, obedecendo ao mecanismo de repetição que os estudiosos da Bíblia têm chamado de “estrutura em envelope”. Assim, reforça a ideia de peça fechada em si mesma, voltada para dentro de seus próprios elementos. Ideia ilusória, porque o que o trecho narra é um retorno que o leitor fica sem saber aonde vai levar, por ser incerta a existência (ou a significação) real do ponto de partida. Joaquim abandonara a planície em busca de “refúgio contra as náuseas do passado”; Alfredo decidira se transformar em bicho “convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes”; um se entregou à melancolia, o outro a metamorfose. O que buscavam, no entanto? A resposta parece implícita na epígrafe, recolhida em *Salmos* 23, 6: “Esta é a geração dos que o buscam, dos que buscam a face do Deus de Jacó”. Buscam e não encontram, completaria o leitor de Rubião. Dá-se uma reviravolta: as epígrafes não contextualizam os contos; antes, são frequentemente recontextualizadas por eles.

Em “Marina, a Intangível”, o título já sugere o alvo ideal, imaculado, que o jornalista e escritor procura alcançar e vem a ser a fonte da sua inspiração nunca perfeitamente realizada. “Para vencer a esterilidade”, conta José Ambrósio, “arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda.” Sem assunto, opta por um tema oposto à situação que pretende combater, que é o da maior fertilidade imaginável: “Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição”. Sutilmente, a narrativa passa a recombinar os símbolos da iconografia de Nossa Senhora da Conceição, como a rosa, a meia lua e a flor-de-lis, enquanto no pequeno jardim do jornal acontece uma apoteótica epifania.

O conto, voltado para si mesmo, como espaço fértil da imaginação, tenta imitar o *hortus conclusus* que a interpretação cristã do *Cântico dos cânticos* associa à Virgem: “És jardim fechado, minha irmã, noiva minha, és jardim fechado, uma fonte lacrada” (Ct. 4, 12). Mas a presença do desejo insaciável – trata-se de visão incorpórea – ensombrece o pretense paraíso: “Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina”. O leitor que retornar à epígrafe verificará que a Sulamita. “formosa como a lua”, é também “terrível como um exército bem ordenado” (Ct. 6, 10). Marina, alumbramento e assédio, age sobre o narrador com a ambiguidade do seu nome, que significa “do mar”, mas também “de Marte” (o deus romano da guerra). Intangível, terrível, é também “incoercível como a melancolia”, no dizer de Alphonsus de Guimarães, num de seus sonetos de *Dona Mística*: “E como tu és do céu não amas”.

Nesses dois contos já se encontram os principais temas da obra de Rubião: a lembrança persecutória do passado, os conflitos e as restrições da vida em sociedade no presente, e a sensação de esterilidade dos esforços humanos, em especial quando confrontados com a concepção absoluta de uma ideia de pureza, por definição inatingível. “A Casa do Girassol Vermelho” começa como uma utopia infensa a tantos problemas, numa “manhã de alegria desbragada”. A situação lembra a alegoria postulada por Freud em *Totem e tabu*, sobre o assassinato do pai da horda primeva: os filhos da tribo matam o déspota, que controlava o acesso às mulheres, comem seu cadáver e assim incorporam sua força e sua identidade, com o que vêm a sentir o remorso e instauram a lei de uma nova ordem social.

O tirano, aqui, é o velho Simeão - que o autor resolveu batizar com o nome do segundo dos quatro filhos dados a Jacó por Lia (*Gênesis* 29, 33). Trata-se do patriarca de uma das doze tribos de Israel, a dos simeonitas, única a não ser abençoada por Moisés antes de morrer (*Deuterônimo* 33). O Simeão bíblico teve seis filhos, sendo que pelo menos um foi fruto de seu casamento com uma irmã, Dina (*Gn.* 46, 10). Na Casa do Girassol Vermelho, o velho também tinha seis filhos, adotivos. Ele era, segundo estes, “o monstro”, o “porco rude”, o torturador que estabelecia as regras e as proibições do grupo, separando os três rapazes das três moças: “Sou homem de moral rígida e não admito imoralidades no meu lar”.

Toda a problemática do conto está em se, morto o “puritano hipócrita”, os irmãos saberão estabelecer uma nova ordem, identificada com a liberdade antes almejada, e não com outra forma de opressão. “Pisar na memória do velho”, “cuspir no seu rosto defunto”. “escarrar no passado” é o seu meio de devorar o corpo do pai. O declínio do símbolo fálico, à medida que “a noite fragmenta o dia”, auspicia “um futuro mesquinho” para os irmãos de criação enamorados: “A Casa do Girassol Vermelho se dobraria sobre as próprias ruínas”.

A narrativa se curva sob uma epígrafe buscada em passagem bem conhecida do Sermão da Montanha, sobre o “sal da terra” (*Mateus* 5, 13). É justamente uma exortação em favor de uma nova justiça, cujo objetivo último está além deste mundo: “Com efeito, eu vos asseguro que, se a vossa justiça não exceder a dos escribas e dos fariseus, não entrareis no Reino dos Céus” (*Mt.* 5, 20). Mas, na leitura de Rubião, é impossível não lembrar que o sal que dá gosto é o mesmo que esteriliza e obstrui a vida.

Outros contos deste volume reincidentem sobre o tema do desejo irremediável, que compromete a expectativa de salvação, melancolicamente. “A lua”, por exemplo, articula uma série de símbolos cristãos (desde o próprio título, além dos personagens Cris e uma prostituta que evoca Maria Madalena) a uma passagem do livro de *Jó*. A cena é de perseguição noturna, narrada em primeira pessoa por quem persegue e é, ao mesmo tempo, perseguido pela sua obsessão. Na sua consciência culpada, o narrador avança com dificuldade, em contraste com a desenvoltura (e a indiferença) do perseguido: “O invisível andava pelas minhas mãos, enquanto Cris, sereno e desembaraçado, locomovia-se facilmente”. O final reserva uma nova associação entre as ideias de inocência, infância e pureza como coisas do outro mundo, mas cujo efeito neste é sempre a profanação inexorável.

Ou a perda. Em “Os três nomes de Godofredo”, com a quebra do fluxo objetivo do tempo, habitual em Rubião, o narrador conta uma experiência regressiva. Ele é primeiro confrontado com “a beleza diabólica” da segunda esposa, reencontra-se com a primeira (“Engana-se, Robério, não lhe virá o esquecimento”) e acaba diante de uma noiva que outrora lhe prometeu uma vida feliz. Isabel conduz Godofredo a “uma cidade que se perdera na memória”. E nos reconduz à dicotomia entre esterilidade e fertilidade: seu nome evoca a abundância de Deus, além de designar a mãe de São João Batista, que já era idosa ao conceber, e que por isso recebeu a visita da Virgem (*Lucas* 1, 39-45). A visão beatífica contrasta com o tema da epígrafe, novamente de *Jó*, com uma imagem sombria do “Beemot”, animal monstruoso que representa a força bruta e incontrolável. Alguns versículos antes do trecho citado por Murilo Rubião, quem tiver lido a estória de Godofredo não se surpreenderá com o que diz o Senhor a Jó: “Vê o Beemot que eu criei igual a ti!” (*Jó* 40, 10). Nada mau para um personagem cujo nome, do original germânico Godafrið, significa “a paz de Deus”.

É como se o indivíduo contivesse, por sua própria natureza desejante, uma força de destruição (e profanação) que ele próprio mal conhece, e que invariavelmente se volta contra si. Nesse sentido, muitos contos de Rubião narram o encontro de seus

heróis com essa condição, no momento exato em que se dão conta dela. Essa narrativa, no entanto, só se completa pelo contraste com um plano imaginariamente não-humano, revelado, e pode ser apontado aí o golpe ficcional mais específico de Rubião e do seu modo de se apropriar do gênero inviável da parábola: é a ficção de um vínculo necessário entre suas estórias e a História divina, de que as epígrafes semeadas seriam indícios.

Nesse contexto, faz todo sentido a observação de Jorge Schwartz sobre as epígrafes na obra de Rubião: “Elas constituem um universo narrativo completo e autônomo”. Temos, então, dois universos narrativos, sendo que a posição de autoridade atribuída a um deles – por se manifestar como “inscrição”, como epígrafe – recria a possibilidade de uma acolhida para a parábola. Mas o vínculo ficcional entre os dois planos é marcadamente irônico: a curva narrativa nunca reconduz ao universo paralelo (e inacessível) do plano superior. Onde a epígrafe deveria pressupor uma relação de subordinação (a estória a ser narrada à luz da citação inicial), verifica-se de fato uma coordenação; é como se o conto estivesse ao lado, e não abaixo da epígrafe. Em vez da uniformidade do padrão fixo e atemporal das Escrituras, com todo o jogo de enigmas onomásticos e paralelos epigráficos que o autor constrói, resta à ficção apenas o horizonte múltiplo da leitura, como instância constituidora de sentido.

“O fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo” – escreve Luiz Costa Lima. Inconformadas, as estórias de Rubião não se reconectam com nenhum mundo a não ser este. As epígrafes estão presentes, nele, como ruído quase intolerável do outro, com a permanente sedução da melancolia pela frustração de suas promessas.

* Posfácio publicado originalmente no livro: *A casa do girassol vermelho e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 81-90.