

Uma poética da morbidez *

Vilma Arêas
Fábio Dobashi Furuzato

1.

Os contos de Murilo Rubião desorientam e ao mesmo tempo seduzem. Fisgam o leitor pelo vigor narrativo, mas também provocam o desconforto da incompletude. Isso em parte é um efeito buscado pelo escritor que deixa buracos no texto para que o leitor, segundo suas próprias palavras, “descubra e amplie” seu conteúdo. Foi provavelmente inspirado por essa dificuldade que Mário de Andrade, tendo gostado “francamente muito” da ficção do amigo, indagou-se se teria “gostado certo”.¹

Sendo Murilo um discípulo confessado de Machado de Assis, a crispação de seu texto é também provocada pelos detalhes aparentemente supérfluos que acabam, como em Machado, por nos falar de uma dimensão histórica específica. Assim, também encontramos nos textos murilianos vestígios de nossas raízes:² a escravidão (“Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”), o racismo (“A Casa do Girassol Vermelho”, “A fila”) e o autoritarismo em todos os níveis, refletindo-se na família, centro da existência social brasileira (“Bárbara”, “Petúnia”, entre outros). Além disso, o contista ilumina de um certo ângulo a crise dos intelectuais dos anos 30. O momento era sentido como de transição, com a decadência ou a desestabilização das regiões interioranas (“A noiva da casa azul”, “A cidade”). Desse modo era sublinhado o contraste entre o interior do país e a cidade, com seus personagens fracassados, a fragmentação e a falta de saída, como vemos em Ciro dos Anjos, Graciliano Ramos e também em Carlos Drummond de Andrade.

Um dos primeiros contos de Murilo, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, traça com precisão uma data e um comentário: “1930: ano amargo”. Dessa alusão ao Estado Novo, regime criado pela centralização e o controle de dispositivos institucionais, podemos extrair um dos principais temas da ficção muriliana: a burocratização, que mata a poesia e convida ao suicídio.

Mas a astúcia de Murilo é que essas e outras questões chegam até nós envolvidas por uma verdadeira *féerie*, espetáculos de mágica e truques de prestidigitação, que negaceiam o sentido do que lemos, pois distraem nossa atenção como brilho de seus fogos de artifício, como vemos em “O pirotécnico Zacarias”. Só mais tarde percebemos uma espécie de máquina de triturar no interior dos textos, despedaçando tudo o que toca, sejam relações intersubjetivas ou profissionais, identidades, sentimentos ou convenções literárias.

É esse traço duplo – violência e magia – que desestabiliza a composição, quando então vislumbramos destroços de corpos e objetos que mal se deixam examinar, transformando-se em dejetos ou em “outra coisa”. No espaço da magia, tais elementos, muitas vezes *objets-trouvés* consumidos na lembrança, atravessam uma incessante substituição, se perdem ou se invadem sem cessar: um nome dentro de outro nome, um enredo dentro de outro, um morto no vivo.

¹ Mário e o pirotécnico aprendiz (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Apresentação de Eneida Maria de Souza; organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. Minas Gerais/São Paulo, Editora da UFMG/IEB-USP e Ed. Giordano, 1995, p.89.

² Sobre o assunto, consultar também Hermenegildo José Bastos, *Literatura e colonialismo*. Brasília, EdUnB/Plano/Oficina Editorial. 2001.

Talvez possamos aproximar essa espécie de poética da morbidez e da inquietação, rara em nossa literatura, às *assemblages* de Farnese de Andrade, artista-plástico também mineiro e dez anos mais moço que Murilo. Ambos são dois solitários e obsessivos criadores de estranhezas, a partir dos detritos da cultura do mundo contemporâneo. Incessantemente trabalhados, retrabalhados e permutados, os elementos inconciliáveis de Farnese acabam por compor um estranho bricabraque, que pulsa e se ilumina de energia libidinal, como se fosse vivo.³ Essa interpretação também pode definir Murilo. A diferença é que às situações claustrofóbicas e aos universos sombrios de Farnese, Murilo acrescenta comicidade desabusada e finíssimas ironias – dentre as quais o final de “Bárbara” é imbatível! –, retratando o tipo de modernização da sociedade brasileira em seus traços mais significativos e violentos.

Em vilarejos “agoniados”, a lua pode surgir de um cadáver (“A lua”), erra-se por “ruas cheias de gente, ausentes de homens”, flores viscosas brotam de ventres ou de mamilos (“A Casa do Girassol Vermelho”, “Petúnia”, “O lodo”), sinalizando talvez que os lugares amenos da antiga pastoral (“A flor de vidro”), aqui, suburbanos ou joco-trágicos, já se fizeram coisa do passado. A todo momento esbarramos com mortos-vivos ou artistas fracassados, um deles atropelado “na Estrada do Acaba Mundo”. São seres transtornados de terror ou tédio pelas atividades automáticas e sem sentido, flutuando “entre a rotina e a quimera”, como diz Drummond. “Que acontecimentos o destino reservará a um morto” – pergunta-se Zacarias – “se os vivos respiram uma vida agonizante?” Encontramos também mulheres comparadas a “porcas” ou a “ratas” (“Aglaiá”), já que as primeiras namoradas ficaram para trás, como bonecas quebradas (“Os comensais”), e há homens que preferem se encerrar num hospício ou se transformar em animais a conviver em família (“O bom amigo Batista”, “Alfredo”).

A utopia da arte e do sentimento religioso é rasurada pelo texto invadido de detritos, vindo na sequência de epígrafes que funcionam mais como condenação do que como profecia, segundo Jorge Schwartz.⁴ A poesia é inalcançável: “Lindos e invisíveis versos!” – diz o protagonista de “Marina, a Intangível”. E o blasfemo narrador de “Alfredo” afirma que “o porco se fez verbo”.

Por fim, o símbolo da aliança – representado pelo arco-íris (“O ex-mágico da Taberna Minhota”) – transforma-se no prosaico nome de uma farmácia em “Epidólia”, ou é desfeito nas luzes coloridas da máquina que encurrala o protagonista em “O bloqueio”.

Essa reconstrução do mundo abre também espaço para um lirismo que mantém sempre alguma vizinhança com a morte e com a ironia, como as estrelas que se afundam nos olhos do patético Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva, antes de ele “puxar o gatilho da arma suavemente” (“Mariazinha”).

2.

Manuel Bandeira costumava afirmar que é difícil aprender com os bons poetas, pois eles escondem as regras do jogo. A mais ligeira das observações a respeito da obra de Murilo Rubião comprova a tese, como se vê nos onze contos reunidos neste volume. Eles descrevem um arco, que vai do primeiro livro, *O ex-mágico* (1941), a *O convidado* (1974), o último publicado com narrativas inéditas em vida pelo autor. Esses textos

³ Cf. especialmente Tadeu Chiarelli, “Farnese de Andrade no MAM” e “Farnese de Andrade: encantamento urgente e radical”, em *Revista Mensal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, nº, ano 1, dez. 1999.

⁴ Cf. Jorge Schwartz, *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. São Paulo, Ática, 1981; e Audemaro Taranto Goulart, *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte, Lê, 1995.

formam dois conjuntos identificados pela marca do narrador e ajustados ao foco narrativo dos volumes a que pertencem. Por exemplo, o livro de 1947 é todo escrito na primeira pessoa, dele fazendo parte “Mariazinha”, “Elisa”, “A noiva da casa azul”, “O homem do boné cinzento” e “O bom amigo Batista”. Os seis contos restantes pertencem a *O convidado*, todo escrito na terceira pessoa.

Essa divisão poderia significar imagens menos nítidas, pela imersão do “eu” nos acontecimentos *versus* a visão ampliada pela distância do observador. Infelizmente essa pista revela-se um beco sem saída, porque, apesar dos vinte e sete anos que separam os dois grupos, as obsessivas características do autor estão presentes em todas as narrativas que escreveu. Resta-nos observar as variações operadas nesses onze textos, cujos títulos opõem seis mulheres a cinco homens, como a repousarem no próprio núcleo do conflito.

Em “O homem do boné cinzento”, um forasteiro chega a um lugarejo. O que sabemos dele nos é dado sempre indiretamente pela curiosidade dos interioranos, assim como acontece com “Os dragões” e “D. José não era”. Nesses três contos a impossibilidade de compreensão do outro, baseada na bisbilhotice, assume o aspecto assustador e fantasioso de alguém que cospe fogo, ou que “mata a esposa a dinamites”.

Já “Mariazinha” insiste no narrador defunto, iniciado em “O pirotécnico Zacarias”, acrescido da nota cômica a partir do nome pedante, Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva, dado a um pobre-diabo.

Mimetizando um sino que dobra, o conto descreve um movimento circular, seja no tempo – o *flashback* deixa de ser mero recurso narrativo, passando a influir literalmente nos fatos narrados –, seja nos seus outros elementos: os nomes oscilam, assim como as pupilas, a paisagem dança, uma noiva hesita entre dois irmãos, e um enforcado balança “no topo da torre da igreja”, como um sino. Talvez como o suicida, o mês de maio “deu pinote, esticou-se todo”. Este é um exemplo da gesticulação exagerada e cômica da narrativa, dedicada principalmente a criticar a hipocrisia moral da empoeirada cidadezinha com nome de flor (Manacá). A autoridade que ali reina é um ex-bispo tão autoritário que executa a sentença antes do julgamento. Exige a força para os pretensos pecadores, chegando ao absurdo de proibir a melancolia. E demite o sineiro pela tristeza dos sinos (Lewis Carroll talvez passeie por Manacá).

Josefino Maria, de nome espalhafatoso, e o José gago e tímido de “O bom amigo Batista” são obtusos e ridículos. O primeiro não entende nada do que vive e acaba por se matar, enquanto o gago escolhe a morte social, recolhendo-se a um hospício, uma “poética casa de saúde”. Nessa Arcádia insensata recebe o nome do infeliz poeta Alvarenga Peixoto.

Outro tímido e incompetente nas relações amorosas é o protagonista de “Elisa”, que habita uma pequena casa com a irmã. Elisa é uma variante muriliana da mulher inacessível, desta vez pela inação do enamorado. “Como se obedecesse a um hábito antigo” ela empurra o portãozinho do jardim e entra na casa, mas não revela o próprio nome e sua estadia nunca é duradoura. O protagonista aceita com naturalidade a presença da estranha, mas paradoxalmente deseja se mudar quando a desconhecida começa a ser conhecida, revelando-lhe o nome. Isto é, o desencontro germina acima de qualquer probabilidade.

As perseguições e os extravios tem sequência em outras narrativas. Em “Epidólia” a personagem também é construída por fragmentos desconexos do discurso alheio, passando do símbolo à degradação. Tanto pode ser alguém “que some e reaparece a cada experiência sentimental”, como ser considerada “aquela rata”. O desencontro aqui, anunciado desde as primeiras linhas, da origem à perseguição que percorre todo o enredo, até o desfecho, com o grito, que também ressoa em outros textos, clamando pela mulher desaparecida.

A exemplo do que já ocorreu em “Mariazinha”, o tempo e o espaço sofrem contínuas metamorfoses. Mas talvez uma afinidade maior enlace este conto a “Marina, a Intangível”. Ambos comentam o processo criativo sob a máscara de uma mulher, e se encerram com o cortejo bufo, como a zombar dos que acreditam na acessibilidade da poesia.

“Petúnia” é um caso exemplar da mistura de elementos disparatados, aproximando-se de uma pastoral grotesca, com suas personagens-plantas, seus pássaros noturnos e cavalos-marinhos, que também funcionam como morcegos e cães de guarda. Do ponto de vista da tradição literária, a “literatura negra” moderna, a partir de Poe, referências mitológicas (Éolo, Cacilda e Mineides) se misturam ao folclore e a histórias infantis. Líricas brincadeiras de roda convivem com o fúnebre retrato de uma morta, que continuamente escorre e tem de ser retocado.

O enredo gira em torno de violentos conflitos familiares, indo dos interesses econômicos de dona Mineides – mais tarde ela estrangulará as netas-flores-petúnias – , ao conflito emocional de seu filho Éolo. Alienado e visionário, intimamente ligado à natureza, acaba por apunhalar a mulher de cujo ventre brotam incessantes flores negras. Mesmo enterrada, as pétalas crescem da terra como “prova do crime”, à semelhança do conto infantil da enteada assassinada, cujos cabelos também surgem da terra e cantam ao vento para denunciar a madrasta.

A chave do conto talvez esteja na inquietação de Éolo, o deus dos ventos, que é deslocado de seu *habitat* épico para os contos populares. A sublimidade se amesquinha com conflitos familiares, indicando a desarmonia do homem com a natureza. Essa conclusão não deixa de inverter a proposta harmoniosa de “Concerto”,⁵ de Carlos Drummond de Andrade, que transforma suas flores, não em crianças, mas em instrumentos de música; mergulhados na “terra úmida”, tais instrumentos fazem de um jardim “uma sonata que não se sabia sonata”.

As referências a mitologia retornam em “Aglaia”, nome da mais jovem das três Graças, casada com um homem sugestivamente chamado Colebra. Mas o conto faz em pedaços qualquer alusão mitológica ou bíblica, pois gira ao redor da preservação de fortunas herdadas, testamentos, o horror da pobreza e o medo de retroceder “na escala social”. A falta de generosidade de um personagem (casamento com separação de bens) se casa com a ganância do outro (“O dinheiro era sua ideia fixa”). Esse motivo é dedilhado na clave da luxúria e das paixões materiais. cujo “parto” é uma vida de horror e multiplicação do vício: apesar dos anti-concepcionais os filhos vêm em “ninhadas”, nascendo “até vinte dias após a fecundação”, “do tamanho de uma cobaia”, até o surgimento aberrante das “primeiras filhas de olhos de vidro”.

“O convidado”, com os mesmos cacós mitológicos e extravios de toda ordem, pode ser resumido numa das frases finais: “O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido”. Como “O convidado” foi o título escolhido para batizar o volume, podemos supor que o clima de pesadelo pouco a pouco estabelecido pode funcionar como módulo para regular as proporções e variações dos outros contos.

Algum nexo, por exemplo, o prende a “Os comensais”, último conto do volume, embora neste a trama surja mais límpida, como convém a certo acento trágico: a transformação de um homem, de sentimental a sádico, a partir da mudança para a cidade grande e do esquecimento de Hebe, amor adolescente. Assim se configura o erro fatal e irremediável de Jadon. Num restaurante de mortos-vivos, escorço do mundo administrado da cidade, Hebe se transformou “numa coisa gelatinosa”. Quando

⁵ Carlos Drummond de Andrade, “Concerto”, em *Boitempo*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968, p.104.

sacudida, bate as pálpebras, como uma boneca de massa grudada no assento.⁶ No final Jadon se reduz a esse mesmo estado, com olhos embaçados, perdidos no vazio.

“Botão-de-rosa” talvez seja a paródia mais grotesca do volume. Seu personagem-título é o próprio Cristo transformado em dândi, preocupado com os longos cabelos e com a toalete. É acusado de engravidar coletivamente todas as mulheres do lugar, dos oito aos oitenta anos, eis o milagre. Outra acusação fala de tráfico de heroína.

Botão é líder de um conjunto de guitarras, formado por seus doze companheiros, cujos nomes aludem comicamente aos doze apóstolos. Aliás, foi traído por Judô e da multidão ouve as ordens: “Lincha! Mata! Esfola!”

Mas a energia do conto se concentra na crítica da corrupção total da justiça. O juiz autoritário é o maior proprietário da localidade, advogados são cooptados, a pena de morte retorna à legislação, embora abolida “cem anos atrás”. O prisioneiro é torturado e espancado, cena a que os militares assistem complacentes. Botão-de-Rosa suporta tudo com estoicismo e, como qualquer popular, é executado ao amanhecer, numa praça deserta. “Abaixou a cabeça: esquecerão, sempre esquecemos” é sua reflexão final, que passa longe da blasfêmia, mas muito perto de nossa memória histórica.

Para finalizar, recordamos que de Morandi se diz que pintou quadros abstratos utilizando vasos e garrafas como pretextos formais. Murilo Rubião também usou as formas corriqueiras de nossa vida e de nossa história, mas como suportes de um tipo de realismo levado ao limite – o que também se chama fantástico, ou absurdo, ou realismo mágico.

* Posfácio publicado originalmente no livro: *O homem do boné cinzento e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 99-108.

⁶ Note-se o parentesco entre ela e outras personagens murilianas, como as filhas de “Aglaia”, com olhos de vidro, ou Cris, com seu “sorriso de massa”, em “A lua”.