

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Verônica Nogueira Martins

O universo humanizado de Murilo Rubião

São Paulo
2007

VERÔNICA NOGUEIRA MARTINS

O UNIVERSO HUMANIZADO DE MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre
em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi

São Paulo
2007

M386u Martins, Verônica Nogueira.

O universo humanizado de Murilo Rubião. / Verônica
Nogueira Martins. - - São Paulo, 2007.
103 p ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, 2007.

Orientação: Marlise Vaz Bridi

Bibliografia: p. 102-103

1. Murilo Rubião. 2. Literatura fantástica, humanizada.
I. Título.

CDD: 869.9309

VERÔNICA NOGUEIRA MARTINS

O UNIVERSO HUMANIZADO DE MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Lílian Jacoto
Universidade de São Paulo

À minha família, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi, pela sabedoria, amizade e paciência que se demonstraram essenciais à realização deste trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, querida amiga, por ter despertado em mim o interesse pela literatura hispano-americana e por seus comentários no exame de qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Maria Helena Fioravante Peixoto, sempre amável, por ter me conduzido para o caminho da literatura fantástica e pelos comentários e sugestões apresentados no exame de qualificação.

Ao Mack-Pesquisa, pelo incentivo aos estudos e pela contribuição financeira.

Ao corpo docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pelo apoio e dedicação.

Aos meus queridos amigos, que conheci ao longo deste percurso e contribuíram, direta ou indiretamente, para o meu desenvolvimento intelectual.

Resumo

Sabe-se que o Modernismo inicia em 1922, com a Semana de Arte Moderna. A partir desse movimento, a literatura brasileira é constituída, ao longo dos anos, por uma série de correntes ecléticas: geração de 45, concretismo, poesia marginal, regionalismo, nouveau roman, entre outros.

É nesta atmosfera contemporânea que surge no âmbito ficcional o escritor mineiro Murilo Rubião. Sua obra intimista parte de uma literatura fantástica humanizada para representar a angústia do homem moderno diante dos problemas sociais e psicológicos.

Para melhor entender a obra de Murilo Rubião, percorremos vários caminhos. Para o estudo da literatura fantástica, pesquisamos suas vertentes entre estranho, maravilhoso, mágico, sobrenatural e humanístico, bem como inúmeras obras independentes de sua estrutura desde os textos da Antiguidade Clássica até a atualidade, sempre buscando encontrar no fantástico contemporâneo as respostas para o universo muriliano: o insólito, o supra-real, o não-real, o irreal que aparece sem surpresas, a fim de representar o absurdo da condição humana em confronto com a realidade repressora.

Palavras-chaves: Murilo Rubião, literatura fantástica, fantástico humanizado.

Resumen

Se sabe que el Modernismo se inicia en 1922, con la Semana de Arte Moderna. A partir de ese movimiento, la literatura brasileña es constituida, a través de los años, por una serie de corrientes ecléticas: generación de 45, concretismo, poesía marginal, regionalismo, nouveau roman, entre otros.

Es en esta atmosfera contemporánea que surge en el ámbito ficcional el escritor originario de Minas Gerais, Murilo Rubião. Su obra intimista parte de una literatura fantástica humanizada para representar la angustia del hombre moderno frente a los problemas sociales y psicológicos.

Para mejor entender la obra de Murilo Rubião, recorreremos varios caminos. Para el estudio de la literatura fantástica, investigamos sus vertientes entre extraño, maravilloso, mágico, sobrenatural y humanístico, así como innumerables obras independientes de su estructura desde los textos de la Antigüedad Clásica hasta la actualidad, siempre buscando encontrar en el fantástico contemporáneo las respuestas para el universo muriliano: lo insólito, lo supra-real, lo no-real, lo irreal que aparece sin sorpresas, con el fin de representar el absurdo de la condición humana en confronto con la realidad represora.

Palabras-claves: Murilo Rubião, literatura fantástica, fantástico humanizado.

Sumário

Introdução	09
Capítulo I: Conceitos Teóricos	15
Capítulo II: Entre o real e o onírico	34
2.1 – O percurso insólito de Murilo Rubião.....	34
2.2 – Análise do conto matriz “Botão-de-Rosa”, de Murilo Rubião.....	41
2.2.1 – A intertextualidade entre o conto e o texto bíblico.....	49
Capítulo III: As facetas do mágico	55
3.1 – Primeiro tema central: Fracassar.....	59
3.2 – Segundo tema central: Punir.....	63
3.3 – Terceiro tema central: Exagerar.....	69
3.4 – Quarto tema central: Estagnar.....	76
3.5 – Quinto tema central: Frustrar.....	80
3.6 – Sexto tema central: Atormentar.....	88
Considerações Finais	95
Referências Bibliográficas	102

Introdução

Os escritores em geral se dividem – ou são didaticamente divididos pela crítica – em correntes, escolas, times. O mineiro Murilo Rubião (1916 – 91) é um caso à parte. Durante muitos anos não houve no Brasil, e talvez não haja ainda, um contista “tipo Murilo Rubião”.

Humberto Werneck

A partir da citação acima surge a primeira indagação para o desenvolvimento desta pesquisa: Por que esse autor singular – independentemente da sua corrente, escola ou time –, conquistou inúmeros leitores (tanto nacionais quanto estrangeiros)¹?

Se pensarmos no estudo literário, primeiramente, ao analisarmos uma obra, questionaremos o porquê das intenções do autor ao produzir seu texto e a que público-alvo se dirige. Indagaremos sobre os elementos estéticos utilizados pelo autor: título, vocabulário, foco narrativo, características – físicas e psicológicas – das personagens, espaço e tempo. E verificaremos, também, o papel do leitor como produtor de sentidos do texto.

De acordo com Culler (19-- , p. 27), em *Teoria Literária – uma introdução*, o leitor é aquele que, por meio de seu conhecimento de mundo, pode atribuir significados aos textos e dizer se “o enredo faz sentido, é coerente, ou se a história fica inacabada.”

Também Antonio Candido, ao investigar o papel do leitor, em *Formação da literatura brasileira*, de 1959, apresenta o *sistema literário*: “autor-obra-público”. A existência desse triângulo se baseia: primeiro, no conjunto de autores que produzem

¹ “Murilo Rubião tem contos publicados em antologias, revistas e jornais de muitos países, entre eles Alemanha, Argentina, Bulgária, Canadá, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, França, Itália, México, Noruega, Polônia, Portugal, República Checa e Venezuela”. (SCHWARTZ, Jorge. Posfácio. In: WERNECK, Humberto (org.). **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.)

suas obras para diferentes públicos; segundo, no conjunto de receptores que escolhem diferentes obras e diferentes autores; e, terceiro, na idéia de que o instrumento, a obra, com sua linguagem e estilo, só existe por causa dos autores e seus públicos.

Se voltarmos para o nosso primeiro questionamento sobre o contista Murilo Rubião, independentemente do gênero, da escola ou da corrente, afirmaremos que sua obra é consagrada no universo literário em virtude de seus leitores que, mesmo sem identificar o estilo do autor, perceberam que aqueles contos retratavam, em meio a acontecimentos insólitos, os problemas sociais e psicológicos da humanidade.

Outro fator que propicia novas indagações é que, além do sucesso de suas publicações, tanto no Brasil quanto no exterior, há também outros meios de comunicação que desfrutaram os contos de Rubião.

Humberto Werneck (2006, p. 117), no capítulo “A obra de Murilo Rubião”, observa que alguns contos foram adaptados para o cinema: “A armadilha” (1979) – roteiro e direção de Henrique Faulhaber; “O pirotécnico Zacarias” (1981) – roteiro e direção de Paulo Laborne; “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1987) – roteiro e direção de Rafael Conde; e “O bloqueio” (2002) – roteiro e direção de Cláudio de Oliveira. Outros contos, ainda, foram adaptados para o teatro com os títulos: “The piranha lounge” (2002) – direção de André Pink, Cia. Dendê Collective, em Londres; “O ex-mágico” (2004) – direção de Jean Nogueira, Cia. de Teatro Livre Mente, em Juazeiro do Norte, Ceará; e “O ex-mágico da Taberna Minhota” (2004) – produção Rádio e Televisão Cultura, em São Paulo.

Considerando que, em sua carreira, Murilo Rubião produziu apenas 33 contos, entre publicações e adaptações, cabe perguntar: o que prende a atenção do público ao universo muriliano?

Em primeiro lugar, podemos identificar nos contos do escritor duas vertentes. A primeira é voltada para o sonho (o universo onírico) de histórias carregadas de cores,

animais ou objetos graciosos, como, por exemplo, o surgimento dos astros policrômicos em “Bruma (A estrela vermelha)”; cavalos-marinhos, pássaros e flores no conto “Petúnia”; uma garoa de prata e o surgimento da noite com luar em “A lua”; mágicas com coelhos, pássaros, cobras, lagartos e leões no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”; as metamorfoses em “Teleco, o coelhinho”; o aparecimento de dragões no conto “Os Dragões”; entre outros. A outra vertente é representada pelo clima de mistério, existente, por exemplo, no confronto entre dois personagens por motivos de vingança no conto “A armadilha”; na perseguição cruel contra as personagens em “Botão-de-Rosa” e “O lodo”; na safra de filhos indesejáveis no conto “Agliaia”; no desaparecimento das personagens nos contos “Epidólia” e “Elisa”; na incerteza dos acontecimentos em “A noiva da casa azul”; entre outros.

Em segundo lugar, por ser escritor autocrítico, todos os elementos que aparecem em seus enredos (as palavras, os nomes e as características das personagens, os lugares etc.) se encaixam perfeitamente com o clímax da história. Por exemplo: no conto “O convidado”, o nome do motorista, Faetonte designa, na mitologia, o filho de Hélios, que foi punido por Zeus ao dirigir a carruagem de seu pai; em “O edifício”, a contratação de um engenheiro que está iniciando a sua carreira, com seus sonhos e sua ambição de sucesso, remete à construção do arranha-céu; o título “O bom amigo Batista” se torna irônico ao se constatar, no enredo, que o adjetivo “bom” contradiz com as atitudes do personagem-título; no conto “O pirotécnico Zacarias”, a personagem é atropelada na estrada do Acaba Mundo e, a partir desse acidente é que começa o conflito existencial sobre o real sentido de estar vivo, ou seja, a expressão “Acaba Mundo” se relaciona com a condição da personagem de deixar o mundo dos vivos e passar para o mundo dos mortos, mas, segundo o ponto de vista do personagem-narrador, considerando-se mais vivo agora que está morto.

Assim, percebemos que, ora no clima de sonho, ora no clima de mistério, ora na estrutura perfeccionista do enredo, as personagens têm dificuldades de se relacionar, muitas são frustradas e podadas de esperança, ou seja, no universo muriliano não há salvação. Toda essa situação é decorrente de uma literatura fantástica que serve para camuflar questões que envolvem o homem e seu meio. Talvez sejam esses alguns dos fatores que contribuem para tantas publicações e adaptações.

Apesar do sucesso em sua carreira, no início, o contista não teve muita credibilidade. Em 1947, publicou seu primeiro livro, *O ex-mágico*, mas, como seu estilo não era compreendido, somente após vinte e sete anos da primeira publicação é que o escritor ganhou espaço na literatura, com a publicação de *O pirotécnico Zacarias* (1974), que reúne contos publicados anteriormente.

Um trecho de uma carta de Antonio Candido a Murilo Rubião, seu amigo, revela a admiração do crítico por não perceber o estilo renovador do contista logo nas primeiras publicações:

Agora, relendo e lendo há anos de distância da primeira experiência de leitura, fiquei admirado, sobretudo, com o caráter precursor de muitos aspectos que não conhecíamos então, ou que só depois apareceram na literatura.²

O depoimento de Antonio Candido de não ter percebido o “caráter precursor” de Rubião se dá, a princípio, por não conhecer essa maneira peculiar de escrever em que os acontecimentos supra-reais são atribuídos de conduta normal, pois a obra intimista do autor é que o absurdo não são os fatores insólitos, mas sim a própria condição do homem de viver sobrecarregado e estagnado diante de valores cruéis impostos pela sociedade. Por exemplo, ao vermos nos textos os elementos insólitos – uma mulher que engorda a cada desejo realizado; um irmão dromedário refugiado nas montanhas;

² Carta de Antonio Candido a Murilo Rubião, reproduzida no livro *Literatura Comentada – Murilo Rubião*, de Jorge Schwartz, 1982, p. 103.

pessoas inanimadas num restaurante; e, à medida que um homem desaparece, o seu observador também some –, percebemos que essas situações servem para mascarar a real condição humana, ou seja, o consumismo, o preconceito, o convencionalismo, o existencialismo, entre outros temas tão presentes na obra de Rubião.

Esse reconhecimento tardio, em razão do seu estilo, proporcionou algumas investigações. A princípio, o crítico Álvaro Lins e o escritor Mário de Andrade perceberam certa semelhança na obra do contista com o estilo kafkiano. Outros só começaram a descobrir o universo muriliano depois que, no âmbito ficcional brasileiro, surgiu o mundo ficcional de Borges e o novo romance com o *boom* hispano-americano. Outros já identificaram certos traços com as obras existencialistas de Camus e Sartre.

Entretanto, essa questão do estilo é resolvida pelo crítico Paes (1990, p. 117) da seguinte maneira:

A Murilo Rubião cabe, reconhecimento, a primazia de ter introduzido em nossa prosa de ficção o chamado realismo mágico ou fantástico ou que outro nome qualquer se lhe queira dar.

Isto é, independentemente de qualquer nomenclatura, o escritor merece reconhecimento por introduzir um estilo que até então não era debatido na literatura brasileira.

Por outro lado, dizemos que o autor merece o devido reconhecimento, primeiramente, por causa da sua persistência em escrever: mesmo não sendo valorizado na primeira publicação, continuou escrevendo. Segundo, merece o reconhecimento pelos seus textos duplamente (no sentido figurado e no sentido literal) fantásticos e, tematicamente humanizados.

O presente trabalho acadêmico tem por objetivo analisar, na teoria e na prática, elementos estéticos que remetem ao estilo literário do contista mineiro Murilo Rubião.

Observando os traços fundamentais da literatura fantástica ou maravilhosa e suas ramificações, o estudo procura encontrar esse estilo do contista, no sentido de que seus textos proporcionam uma reflexão intimista e humana, independentemente do nome de sua corrente, escola ou time.

Sabe-se que o escritor modificava seus contos depois de publicados, reescrevendo-os a cada nova edição, o que os torna diferentes de uma edição para outra. Neste trabalho optamos por analisar os contos que estão no livro *Contos Reunidos* da coletânea publicada pela Ática em 2005.

No 1º capítulo apresentamos considerações teóricas – não com a pretensão de analisar todas as teorias que dão conta de definir a história do fantástico, desde o seu início até sua atualidade, mas sim de definir o que é fantástico e o que é maravilhoso, e quais as suas funções nos textos, a partir de quatro estudiosos: Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Jean-Paul Sartre e Irleomar Chiampi.

A seguir, no 2º capítulo, analisamos detalhadamente o conto “Botão-de-Rosa”, primeiro, temos uma análise do texto como produtor de sentidos e, segundo, uma análise intertextual do conto com o texto bíblico, que servirá de base para compreendermos o propósito do autor ao produzir seus textos.

No 3º capítulo são analisados os demais contos que fazem parte da coletânea da Ática, a fim de confirmarmos o estilo do contista. Para melhor compreensão da análise, neste capítulo os contos foram divididos em temas centrais, de acordo com o universo muriliano, no qual não há salvação para seus personagens. Por isso foram divididos em: “Fracassar”, “Punir”, “Exagerar”, “Estagnar”, “Frustrar” e “Atormentar”.

Seguem as considerações finais e as referências bibliográficas.

Capítulo I

Conceitos teóricos

Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do Dom Quixote, da História Sagrada e das Mil e Uma Noites.

Murilo Rubião

Se pensarmos um pouco a respeito do percurso histórico da arte literária, observaremos que o homem, há muito tempo, vem criando uma narrativa que tem como elemento principal o sobrenatural. Sem nos preocuparmos com as diferentes formas literárias, podemos perceber que os trajetos das literaturas fantástica e maravilhosa são atemporais e se localizam em diferentes continentes.

Na Antiguidade Clássica faz-se a apresentação do real e do onírico nas histórias dos deuses e suas metamorfoses, no surgimento dos semideuses e nos heróis com dons sobre-humanos. No mesmo caminho da literatura greco-latina, notamos no antigo Egito a construção literária por meio dos mitos e lendas acerca dos deuses, como ocorre com a divindade solar Rá, o deus da terra Osíris e o deus do céu Hórus. No Oriente, observamos as famosas histórias que envolvem tapetes voadores e seres sobrenaturais, como, por exemplo, o gênio da lâmpada mágica e as peripécias de Sindhad.

Na Idade Média, constatam-se as histórias de alquimia, de magia e de forças sobrenaturais representadas nas aventuras do mago Merlin, da feiticeira Morgana e,

também, na lenda do Rei Arthur e seus cavaleiros, em torno da mística da demanda do Santo Graal.

Nas histórias de seres tenebrosos, o clima de névoa na Inglaterra serve de cenário para a escritora britânica Mary Shelley criar seu romance sobre um cientista que fabrica um monstro com partes de diferentes cadáveres. Também se observa a criação de um ser sobrenatural pelas mãos do escritor britânico Bram Stoker, ao escrever a história do vampiro sedutor, Conde Drácula.

Na América Latina, a atmosfera de sonho e realidade pode ser representada pelo romance *Cien años de soledad*, do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez, em que a história é narrada de modo a parecer que tudo faz parte da realidade. Assim, os moradores do povoado não se espantam, no velório do patriarca Buendía, com a chuva de flores amarelas.

Esses são alguns exemplos para mostrar como as histórias sobrenaturais vêm se desenvolvendo há muito tempo em diferentes continentes. Dessa forma, veremos a preocupação de alguns críticos literários em definir esse tipo de literatura que envolve seres oníricos e sobrenaturais num ambiente mágico ou real.

De acordo com Raimundo Magalhães Júnior (1972) em sua obra *A arte do conto*, no capítulo intitulado “O conto fantástico”, os contos sobrenaturais entraram em voga no século XIX, no período do romantismo, com os contos fantásticos do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), que foram assim denominados pelo crítico francês Jean-Jacques Ampère, logo após analisar a obra do contista germânico, considerada por ele “essencialmente interior e psicológica” (p. 66). Entretanto, o próprio crítico Ampère reconhece a existência de um escritor francês – Jacques Cazotte (1719-1792) –, como o pioneiro nos contos fantásticos no século XVII, com sua história “O Diabo Apaixonado”, mas que não teve o mesmo êxito de Hoffmann, que iniciou uma

legião de seguidores: Edgar Allan Pöe, Álvares de Azevedo, Charles Nodier, Marcel Aymé, entre outros.

Segundo Magalhães Júnior (1972, p. 69), muitos escritores que admiravam Hoffmann também conheciam a obra de Cazotte:

Se o fascínio de Hoffmann se exerceu sobre a maioria dos seus seguidores franceses, alguns destes se revelaram, também, conhecedores e admiradores da obra de Jacques Cazotte. Pierre-Georges Castex arrola, entre outros, Charles Nodier e Gerard de Nerval (pseudônimo de Gerard Labrunie, notável poeta e prosador, que se suicidou em 1855, num acesso de loucura). Mas a obra de Cazotte se projetou também fora das fronteiras de sua pátria, imitada, na Inglaterra, por Mathew Gregory Lewis, no livro *The Monk* (O Monge), assim como, na Alemanha, por Friedrich Schiller, numa novela infelizmente inacabada, *Der Geisterseher* (O Visionário).

Também observa que o próprio Hoffmann sofreu influência de Cazotte ao escrever alguns contos, como ocorre na história citada por Magalhães Júnior (1972), “Elementargeist” (Espírito Elementar), em que, por meio da magia, o herói se apaixona por uma salamandra que se metamorfoseia numa baronesa.

Além dos precursores Hoffmann e Cazotte, o autor afirma existir uma influência anterior nas histórias sobrenaturais, tanto de mistério como de terror, na literatura inglesa. O escritor Horace Walpole (1717 – 1797) apresenta aos leitores ingleses a novela fantástica *O castelo de Otranto* (1529). De origem napolitana, essa novela foi encontrada ocasionalmente por uma família católica numa biblioteca no norte da Inglaterra e traduzida pelo escritor em 1764.

Sob influência dessa tradução, a escritora inglesa Ann Radcliffe (1764 – 1823), autora de novelas góticas, escreve o seu famoso romance *Os mistérios de Udolfo*, em 1794. No começo do século XIX, influenciada pela novela napolitana e pelos autores Hoffmann e Radcliffe, a escritora Mary Shelley (1797 – 1851), além do seu famoso romance *Frankenstein*, também se dedica aos contos fantásticos, entre os quais se

destaca *The mortal immortal*, que narra a história de um homem que adquire o poder da imortalidade ao tomar uma porção mágica.

Ao longo dos anos, por causa das influências literárias, também surgiu uma variedade de temas envolvendo as histórias sobrenaturais, como, por exemplo, a imortalidade, o vampirismo, a fantasmagoria e a metamorfose. Essa última, considerada por Magalhães Júnior (1972) como um dos recursos literários mais antigos presente nos textos litúrgicos – “a começar pela transformação de um bocado de barro no primeiro homem e, depois, na de uma costela deste, que pela vontade divina passaria a ser a primeira mulher” (p. 82) – e mitológicos: “o símbolo melhor das metamorfoses é Proteu, que podia mudar de aspecto à vontade, indo ao ponto de se transformar em espectro para intimidar os filhos” (p. 83).

De acordo com Filipe Furtado (1980, p. 08), no livro *A construção do fantástico na narrativa*, em consequência da diversificação de temas presente na literatura fantástica, o escritor inglês M. R. James, como adepto do fantástico, certa vez teve a incumbência de definir as histórias de fantasmas e as narrativas maravilhosas. Nas palavras de Furtado sobre James, o autor “mostrou-se quase sempre reservado e impreciso quanto à caracterização do tipo de discurso, temático e outras particularidades técnicas dessa classe de textos literários cujos segredos, contudo, dominava, como poucos”.

Nota-se que essa dificuldade de conceituar, até mesmo categorizar, textos literários que apresentam temas diversos na literatura fantástica, no argumento de Furtado, além de ser uma técnica literária tão antiga, sua definição e classificação entre fantástico e maravilhoso é imprecisa, até mesmo para um escritor inglês que domina esse estilo literário. No entanto, Furtado (1980), de maneira simplificada, classifica os textos fantásticos em três tipos: o primeiro, “histórias de fantasmas”, como sendo o mais importante na área do fantástico; o segundo, “narrativas maravilhosas”, como pertencente ao gênero do maravilhoso; e o terceiro, “narrativas misteriosas”, como

próprio do gênero do estranho. E afirma que essas três denominações pertencem a uma área muito mais ampla, que são as narrativas sobrenaturais na literatura sobrenatural.

Observa-se, conforme considerações acima, a preocupação em estabelecer um conceito sobre os contos que, por meio da fantasmagoria, do vampirismo e da metamorfose, manifestam o medo, bem como sobre os contos que, estabelecendo uma coerência entre o feérico e o real, manifestam o encantamento. Dentre essas teorias, destacamos alguns autores para mostrar a diferença entre: o fantástico e o maravilhoso; o fantástico que causa estranhamento e o fantástico que causa o onírico, além, é claro, a voga do realismo maravilhoso na América Latina.

Vale ressaltar que não questionaremos os conceitos estabelecidos pelos estudiosos como coerentes ou incoerentes. E muito menos discutiremos as inúmeras teorias existentes sobre o fantástico desde sua formação até a atualidade. O objetivo desse estudo teórico é ter referências para auxiliar na análise dos contos do escritor brasileiro Murilo Rubião.

A primeira definição que escolhemos sobre os gêneros fantástico e maravilhoso é do escritor e antropólogo francês Roger Caillois (1969, p. 07), que aparece no prefácio da *Antología del cuento fantástico*, coletânea que reúne várias histórias fantásticas de terror de diferentes países, deixando de lado os contos que pertencem ao maravilhoso, como, por exemplo, as histórias de fadas, lendas surgidas do folclore e histórias místicas. O autor, a partir de uma problemática – “un fantasma pertenece al universo fantástico mientras que un ogro o un duende, criaturas no menos sobrenaturales, pertenecen simplemente al mundo de los cuentos de hadas” – explica as características da literatura fantástica e da literatura maravilhosa, já que ambas apresentam como personagens criaturas irrealis – fantasmas, ogros, fadas e duendes.

Assim, define o maravilhoso como algo mágico que “se opone al mundo real sin destruir su coherencia” e sobre o fantástico como “un escândalo, una ruptura... casi

insupportable en el mundo real” (p. 08), mostrando que o elemento sobrenatural do maravilhoso não atrapalha a coerência estabelecida no enredo, no tempo, no espaço e nas personagens, no entanto, o elemento sobrenatural do fantástico não consegue estabelecer essa coerência na trama, por isso a ruptura e o insólito. Determina o autor, portanto, dois tipos de literatura: a fantástica e a maravilhosa.

Ainda com relação à literatura fantástica, Caillois (1969, p. 10) apresenta os temas mais freqüentes nas histórias sobrenaturais. O primeiro é chamado de “sobrenatural explicado”, porque é anunciado para o leitor que os elementos sobrenaturais são criados pelo próprio homem com o intento de espantar o herói na história. Parecido com o primeiro caso, o segundo é caracterizado como um tipo de “fraude”, isto é, quando logo nas primeiras linhas é revelado que se trata de um sonho, uma alucinação ou um delírio. O último pertence à literatura “pseudofantástica”, que ocorre quando aparece alguma anormalidade ou alguma monstruosidade no enredo.

Além de diferenciar a literatura fantástica da maravilhosa e apresentar algumas classificações de histórias sobrenaturais, o autor também observa que esse tipo de literatura não tem como objetivo fazer o leitor acreditar em forças ocultas ou em fantasmas. Declara que:

la literatura fantástica se sitúa súbitamente en el plano de la ficción pura. Ella es ante todo un juego con el miedo. Incluso resulta probablemente necesario que los escritores que introducen espectros no crean en las larvas que inventan. (p. 12).

Para Caillois, a proposta da literatura sobrenatural, que pertence ao universo ficcional, é desenvolver o pensamento crítico do leitor por meio dos elementos sobrenaturais.

Na mesma linha de Caillois sobre o fantástico e o maravilhoso, temos o posicionamento do ensaísta francês Tzvetan Todorov (2003), que, na *Introdução à*

literatura fantástica, apresenta o fantástico tradicional do século XIX a partir de dois extremos: um no campo do estranhamento e outro no campo do maravilhoso.

Conforme Furtado (1980, p. 14), entre os inúmeros questionamentos sobre o fantástico, foi o ensaísta francês, apesar de algumas limitações, o crítico que de certo modo atingiu a maioria sobre o gênero.

Primeiramente, Todorov define o fantástico como uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 13). Isto é, estabelece a existência da narrativa fantástica por meio de uma “hesitação” sentida tanto pelas personagens como pelo leitor implícito que tem a função de contribuir para com o sentido do texto.

Com base na definição sobre o fantástico, o autor divide o gênero em duas vertentes: o estranho e o maravilhoso. O estranho ocorre quando o sobrenatural é explicado de forma racional, enquanto o maravilhoso ocorre quando o sobrenatural é aceito sem explicações lógicas.

Nota-se que essa aceitação sem explicação lógica de Todorov remete ao efeito de coerência na narrativa maravilhosa estabelecida por Caillois. Sendo assim, o maravilhoso não causa desconforto ao leitor diante do sobrenatural.

Ainda nos argumentos de Todorov, além da divisão do fantástico, temos uma divisão dos subgêneros.

O primeiro, chamado de “fantástico puro”, encontra-se na fronteira entre dois domínios vizinhos: o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso”, ou seja, respectivamente, o que é explicado de forma racional e o que é consentido de forma irracional.

No caso do “estranho puro” também ocorre a explicação do sobrenatural, porém ela é tão extraordinária e insólita que causa no leitor implícito e nas personagens a sensação de estranhamento. Sensação que o autor caracteriza, conforme o estudo

freudiano, na psicanálise, com o vocábulo alemão *Unheimliche*, que “estaria ligado à aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça...” (p. 53).

Por último, existe o “maravilhoso puro”, em que os fatos narrados não causam nenhum sentimento no leitor implícito e nas personagens.

Aprofundando a pesquisa de Sigmund Freud (2006) sobre o estranho, a obra *Uma neurose infantil e outros trabalhos*, especialmente no artigo “O estranho”, mostra que a criação de obras literárias que causam no leitor a sensação de estranhamento já existe há muito tempo, entretanto, a pesquisa específica sobre a teoria da estética, na psicanálise, que envolve a capacidade de sentir emoções, principalmente, no que diz respeito ao estranho, pouco foi divulgado. Freud encontrou somente um artigo do médico e psicólogo Jentsch e confessa não ter feito uma investigação apurada da pesquisa com os seus estudos.

Conforme Freud, no artigo de Jentsch, o estranho é manifestado de forma diferente para cada leitor, ou seja, parecido com a proposta de Todorov, em que o fantástico se realiza a partir de uma hesitação do leitor. Identifica a palavra alemã *unheimlich* (não familiar) com o seu oposto, *heimlich* (familiar), e afirma que a sensação incômoda de estranheza se desenvolve ao encontrar “algo que não se sabe como abordar” (p. 239).

Entretanto, para Freud, definir o estranho como algo não familiar é insuficiente. O psicanalista, primeiramente, busca uma palavra similar para expressar o que causa a sensação do que é assustador em vários idiomas: latim, grego, inglês, francês, espanhol, entre outros. Mas é realmente com o vocábulo alemão *heimlich* e seus inúmeros significados, como, por exemplo, familiar, doméstico, íntimo, amistoso, místico e oculto (nesse último caso usado em conjunção com um verbo), que o autor busca o entendimento da palavra *unheimlich*. Primeiro analisa o prefixo negativo “un” como sendo “misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor” (p. 242). Depois, define o

estranho como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p. 238). Isto é, na literatura, o sentimento estranho é manifestado pelo leitor ao identificar algo familiar que estava oculto em seu inconsciente, por isso a sensação de horror e medo.

Para exemplificar a teoria da estética que tem como efeito o estranho na literatura, Freud se baseia no artigo de Jentsch, para quem o escritor Hoffmann é o representante do fantástico, analisando o conto “O homem da areia”, cujo tema central são as frustrações de um homem na fase adulta, relacionadas com suas recordações de infância.

Na análise é interessante verificar que o personagem-central, quando criança, ouvira histórias sobre o monstro (conhecido como o homem da areia) que retirava os olhos das crianças que não iam para a cama cedo. A partir desse relato da infância na fase adulta, a vida do personagem-central gira em torno de situações que se relacionam com os olhos. Assim, temos o oculista Giuseppe Coppola, que vende um telescópio ao personagem-central, Nataniel, o qual, por sua vez, se apaixona pela boneca animada do professor Spalanzani, boneca cujos olhos foram colocados por Coppola. E, por fim, o advogado Copélio, identificado por Nataniel como o próprio homem da areia.

Enquanto Jentsch apresenta a sensação de estranhamento no leitor devido à incerteza intelectual da existência real ou irreal destes seres, loucura ou verdade da personagem, Freud aprofunda a análise na perspectiva da psicanálise, pois acredita que o medo de perder ou ferir os olhos na infância representam, na fase adulta, o medo da castração. Vale ressaltar que o medo de castração não está relacionado, nessa história, com o mito de Édipo, mas sim com a representação do pai severo que estimula o complexo de castração da infância.

Dessa forma, percebe-se que o psicanalista desenvolve o tema estranho a partir de dois caminhos. Primeiro quando faz um estudo lingüístico da palavra *unheimlich*. O

segundo quando, por meio de texto literário, mostra um conjunto de situações que envolvem o indivíduo, despertando o leitor para a sensação incômoda de estranheza.

Todorov (2003, p. 60-62), depois de introduzir uma divisão entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso nas obras literárias, aponta os diferentes tipos de maravilhoso possíveis nas narrativas, exemplificados com passagens da famosa história do Oriente “As mil e uma noites”. No primeiro, no “maravilhoso hiperbólico”, o elemento sobrenatural é inserido no texto por causa do seu exagero. Como exemplo, o autor cita o trecho em que Sindhad encontra peixes com “cem e duzentos côvados de comprimento”. No “maravilhoso exótico”, aparece na narrativa um lugar desconhecido para o leitor implícito, que, portanto, não tem motivo para duvidar e argumentar acerca do sobrenatural, como ocorre nas viagens de Sindhad. Segundo o autor, o que caracteriza esse tipo de maravilhoso é a “mistura dos elementos naturais e sobrenaturais”. No “maravilhoso instrumental”, o elemento sobrenatural tem relação com a atualidade, isto é, conforme o exemplo de Todorov, “um tapete voador, uma maçã que cura, um ‘tubo’ de longa visão; em nossos dias, o helicóptero, os antibióticos ou o binóculo...”, enquanto na última divisão, no “maravilhoso científico”, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, porém a forma racional é desconhecida pelas leis da natureza.

Todorov, além das suas divisões intrínsecas sobre o fantástico e o maravilhoso, também explica a construção da estrutura do gênero a partir de suas funções temáticas: os “temas do eu” e os “temas do tu”.

No capítulo intitulado “temas do eu”, os acontecimentos sobrenaturais são divididos em dois grupos que se manifestam por causa da ruptura dos limites entre a matéria e o espírito: as metamorfoses e o pandeterminismo. Essa ruptura é considerada pelos psiquiatras, no século XIX, como uma característica da loucura, pois o psicótico confunde o que é o real com o que é o imaginário. No primeiro grupo, “as

metamorfoses” são representadas por “seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens” (p. 118). Todorov exemplifica a partir dos contos “As mil e uma noites”: o gênio que se transforma em diferentes animais e transforma o homem num macaco; a princesa-mágica que duela com o gênio ao se transformar em vários animais para derrotar seu inimigo. Para o autor, essas metamorfoses não devem ser analisadas simplesmente como transformações de seres sobrenaturais poderosos que interferem no destino dos homens, mas sim como reflexão sobre esses seres sobrenaturais que simbolizam o poder no mundo real.

O segundo grupo, o “pandeterminismo”, aparece de maneira natural no texto, como uma seqüência de vários acasos, gerando uma “pansignificação” desses acasos no sentido de que todos os elementos presentes no texto têm um significado: “tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou “acaso”), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural”. (p. 118-119).

Na segunda função temática, “temas do tu”, pode-se notar a relação do homem com os seus desejos. O acontecimento sobrenatural aparece no texto fantástico tradicional como subterfúgio para temas tabus que se referem ao desejo sexual, como, por exemplo, o incesto, o homossexualismo, a promiscuidade e a necrofilia.

Em virtude dessas indagações, observa-se que o autor primeiramente reconhece a estrutura do gênero fantástico a partir da pergunta “que é o fantástico?” (p. 166). Em seguida, questiona também as funções do fantástico: “por que o fantástico?” (p. 166), e tendo como resposta duas funções: a função social e a função sobrenatural.

Em *As estruturas narrativas* (1979), Todorov explica que a função social se baseia nos temas proibidos pela censura e que o fantástico é uma das maneiras para abordá-los, pois “os desencadeamentos sexuais serão mais bem-aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo.” (p. 161).

A função literária se relaciona com a própria construção da estrutura narrativa, ou seja, as escolhas das palavras, dos verbos, a ordem das frases e as escolhas das personagens ajudam a construir no texto um equilíbrio inicial, um acontecimento sobrenatural que rompe com esse equilíbrio; depois, novamente, um segundo equilíbrio que, conseqüentemente, será diferente do primeiro e, teremos, então, o fantástico no texto. Assim, tanto a função social quanto a função literária estabelecem a transgressão de uma lei que só ocorre a partir de forças sobrenaturais.

Ao final do livro *Introdução à literatura fantástica* (2003), o autor introduz o fantástico contemporâneo, instaurado a partir do século XX. Diferente da literatura fantástica tradicional, que parte do natural para atingir a hesitação e o sobrenatural, o novo estilo de fantástico ocorre de forma inversa. Isto é, no fantástico contemporâneo, o clímax que envolve o irreal já aparece no começo do texto, portanto, parte do sobrenatural para atingir o natural.

Todorov seleciona o romance *A metamorfose*, de Franz Kafka para contextualizar o fantástico contemporâneo. Na análise nota-se que, a princípio, ocorre uma curta hesitação, isto é, a personagem Gregório não acredita de imediato que tenha se transformado num inseto: pensa que tudo não passa de um sonho. Mas, depois, no decorrer da história, percebe que realmente houve uma transformação de homem para inseto e, com os seus familiares, passa a conviver com essa situação. Conforme as palavras do ensaísta francês:

estas sucintas indicações de uma hesitação se afogam no movimento geral da narrativa, onde a coisa mais surpreendente é, precisamente, a ausência de surpresa diante deste acontecimento inaudito... (p. 177).

Observa-se nesse trecho que a hesitação, tão presente nas histórias fantásticas do século XIX, não é mais a norma: agora, na contemporaneidade o sobrenatural é visto

de forma natural. Dessa forma, o autor coloca em questão a comparação da narrativa fantástica do século XX com as narrativas maravilhosas, já que ambas não manifestam a inquietante sensação de estranhamento no leitor. E esclarece ao dizer que, se por um lado, nas narrativas maravilhosas, o ambiente é criado a partir de leis totalmente diferentes do mundo real, com criaturas que fazem parte daquela realidade, por outro lado, na literatura fantástica contemporânea, há um ambiente aparentemente real, constituído por seres humanos e naturais que manifestam uma “ausência de surpresas” diante da presença do sobrenatural.

Todorov define o fantástico contemporâneo por meio da teoria de Sartre, filósofo que propõe uma visão do homem como dono de seu próprio destino, analisando a linguagem literária, em seu livro *Situações I – crítica literária* (19--?), no capítulo “Aminadar, ou o fantástico considerado como uma linguagem”.

Enquanto no fantástico tradicional temos um simulacro do mundo real e no decorrer da história a inclusão do sobrenatural, para Sartre, no fantástico contemporâneo, ocorre a renúncia à exploração das realidades transcendentais e, assim, os acontecimentos mais insólitos pertencem àquela realidade, pois o objetivo principal não é a presença do sobrenatural, mas sim escrever sobre a condição humana, ou seja, um fantástico humanizado. Nas palavras do filósofo:

se conseguirem me convencer de que esse cavalo é fantástico, então é porque as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenha sido dito a respeito. Não se atribui ao fantástico seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo (p. 136).

Verifica-se uma sincronia no enredo, tanto no que diz respeito às personagens como ao ambiente, ou seja, “se estende a todo o universo”, apresentando a imagem do homem ao avesso, pois é a imagem invertida da alma e do corpo. Sartre diz que essa imagem invertida possibilita aos escritores deixar de lado os artifícios de seres irrealis –

como fadas, gênios e duendes que criavam um mundo literário incondicional, não pertencente ao mundo real –, para trabalhar, no fantástico contemporâneo, o próprio homem.

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins. Essa revolta é exemplificada pelo filósofo por meio dos objetos (utensílios) que deixam de cumprir suas finalidades por causa de alguma indisciplina ou desordem.

Eis uma porta, por exemplo: ela está aí, com suas dobradiças, seu trinco, sua fechadura. Está cuidadosamente trancada, como se protegesse algum tesouro. Consigo, após várias tentativas, obter sua chave, abro-a e percebo que ela dá para uma parede.
(p. 139)

Essa citação mostra uma porta (objeto), que tem função de abrir caminhos, no entanto essa função é impossibilitada por causa de uma parede. Nesse caso, temos a ausência de sua finalidade, ou seja, a ausência do fim, representada pelo absurdo da condição humana, ou seja: “Nesse mundo não posso me deter por um só instante: todo meio me remete sem descanso ao fim fantasmagórico que o assombro e todo fim me reenviam ao meio fantasmagórico pelo qual eu poderia realizá-lo.” (p. 140).

A partir desses objetos que rondam o homem consumidor, percebe-se que esse homem que faz parte da literatura é um homem comum – não pertence à religião e muito menos ao espiritualismo – caracterizado por meio de atributos: “o homem-dado”; “o homem-natureza”; “o homem-sociedade”. E a construção desse homem se dá a partir de dois mundos – “em anverso” e “em reverso”. Ou seja, o mundo humano do “em anverso” é representado pelos objetos que pertencem ao nosso cotidiano, cada objeto manifestando uma ordem e tendo um significado, com o homem contribuindo para a significação e ordem dos objetos, pois é um consumidor. Por exemplo: “Ao entrar num café, percebo, antes de mais nada, os utensílios. Não as coisas, os materiais brutos, mas os instrumentos, mesas, banquetas, vidros, copos, taças” (p. 138).

No mundo humano “em reverso” temos acontecimentos que pertencem ao nosso cotidiano real, mas no qual, de repente, algo insólito ocorre: geralmente uma situação cotidiana se torna insólita por causa da reiteração. E essas “manifestações insólitas figuram a título de conduta normal” (p. 140).

Sartre analisa as obras de dois escritores, Kafka e Blanchot. Apesar de não ter a intenção de compará-las, identifica que ambos os textos apresentam o homem da cidade com seus utensílios, com sua burocracia e sua administração. Esses elementos fazem parte de uma sociedade “em reverso”. Outro fator importante é que não sabemos nada sobre as personagens, de onde vêm ou para onde vão e por que encontram determinadas pessoas, pois, apesar de o homem fazer parte do fantástico, ele é somente um meio em que a alma toma o lugar da matéria.

Vimos no decorrer desta pesquisa o surgimento da literatura fantástica e alguns críticos que indagam sobre diferentes concepções de narrativas: sobrenatural e onírica; fantástica ou maravilhosa. Agora, uma outra perspectiva, especificamente, sobre o maravilhoso na América Latina, é apresentada por Irlemar Chiampi (1980) em seu livro *O realismo maravilhoso*.

Chiampi propõe um debate sobre a literatura hispano-americana, particularmente, sobre as obras que envolvem o gênero maravilhoso. Mostra-nos que na América Hispano-americana a combinação entre o real e o imaginário é desenvolvida de maneira particular, quando se comparam os autores hispano-americanos aos escritores de outros países que também utilizam esse recurso literário.

Comungando o pensamento dessa autora, identificaremos os termos – “realismo-mágico” e “real maravilhoso americano”, que, apesar dos nomes diferentes, referem-se ao mesmo tipo de narrativa, ou seja, “realismo maravilhoso”.

O termo “realismo-mágico” foi incorporado pela primeira vez ao romance hispano-americano pelo escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri, em 1948, ao referir-se aos

contos dos anos 30 e 40, com a intenção de manifestar na estrutura narrativa uma “nova atitude do narrador diante do real” (p. 21).

Pode-se observar a definição de Pietri a respeito dessa nova corrente literária em seu ensaio “Realismo mágico” (1986), que faz parte da obra *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, organizada por John Skirius (2004). Explica o escritor venezuelano: “lo que era nuevo no era la imaginación sino la peculiar realidad existente... de las três originales en un proceso de mezcla sin término”. (p. 364). Essa nova corrente literária se utilizaria das conseqüências do processo de colonização para proporcionar um enriquecimento na criação literária que abrange as diferentes etnias.

Verifica-se a semelhança do discurso de Pietri sobre o “realismo-mágico” com o discurso do cubano Alejo Carpentier, citado por Chiampi, sobre o “real maravilhoso americano” no prólogo de seu livro *El reino de este mundo*, romance que traz a história do Haiti, ex-colônia francesa, que passa a ter um rei tirano, de etnia africana, chamado Henri Cristophe.

Carpentier argumenta, em seu livro (2006, p. 14), sobre a mescla cultural entre índios e negros – que influenciam de forma inesgotável o processo de criação literária – da seguinte maneira: “Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro... América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.”

Ao analisar o romance do escritor cubano, Chiampi (1980, p. 32) diz que a “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. Cada etnia é representada pela sua língua, religião e valores sociais, que foram mesclados durante o processo de colonização e que são retratados na criação dessa nova literatura, tendo como cenário uma natureza exuberante e exótica, que é o continente hispano-americano.

Também exemplifica o maravilhoso na América Latina como uma “renovação ficcional... pela busca de significar a identidade do continente americano (seja pelo aspecto histórico, político, social, religioso ou mítico)”. (p. 96)

Essa “renovação ficcional” pode ser explicada. A narrativa maravilhosa já existe há muito tempo, como é o caso das histórias dos cavaleiros do Rei Artur e do mago Merlin. No entanto, a narrativa maravilhosa na literatura hispano-americana mascara, por meio do irreal, o discurso ideológico, por isso a autora a chama de “renovação ficcional”.

Como exemplo, podemos citar o discurso ideológico na novela contemporânea *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez. O enredo apresenta-nos inúmeras questões que abordam a temática do homem hispano-americano por meio do “realismo maravilhoso”, mas, dentre elas, destacaremos a cena em que a personagem Ulises parte uma laranja ao meio e dentro aparece um diamante. Nesta cena, com o “realismo maravilhoso”, em que, sem explicação, aparece uma pedra preciosa dentro de uma fruta, o autor debate a questão do tráfico de diamantes na América Latina.

É importante ressaltar que o discurso ideológico pela busca da identidade hispano-americana surgiu com o novo romance hispano-americano e teve seu apogeu com os ensaios que indagam sobre as civilizações indígenas, o conflito entre barbárie e civilização, a religião e a mestiçagem.

Para Chiampi (1980, p. 96), essa “necessidade de definir a sua cultura no contexto ocidental, de identificar-se diante das diversas formas de colonização” é muito codificada na literatura hispano-americana, “não encontramos na reflexão norte-americana, nem na brasileira, a mesma veemência”.

Realmente, na cultura norte-americana podemos deduzir que as preocupações dos intelectuais são outras. Acredita-se nessa possibilidade porque, no continente norte-

americano, houve a colonização de povoamento, o que é totalmente diferente da colonização de exploração.

Com relação ao Brasil, é difícil compará-lo com os países hispano-americanos que debatem a questão da identidade. É verdade que os nossos vizinhos indagam sobre o tema há muito mais tempo, precisamente desde a época colonial, com os escritos da mexicana Sor Juana Inês de la Cruz (1648-1695). Mas não podemos deixar de notar que o Brasil, de origem indígena, também sofreu conseqüências com a colonização portuguesa, como apontam as obras que debatem a questão do ser latino-americano, entre elas, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, o *Manifesto Antropofágico*, de Mário de Andrade e os ensaios do sociólogo Gilberto Freyre.

Outro fator importante, que de certa forma se diferencia do fantástico apresentado por Todorov, é a caracterização do estranho apresentado pelo vocábulo *Unheimliche*. No caso do realismo maravilhoso, teremos o vocábulo alemão inverso, *Heimliche*, que representa o reconhecimento familiar coletivo. De acordo com a autora: “o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados.” (p. 69). Isto é, no realismo maravilhoso os temas camuflados pelo sobrenatural são coletivos (pensemos, novamente, na obra *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez). Nessa novela encontramos o debate sobre o tráfico, a exploração, a prostituição e o contrabando, ou seja, temas decorrentes de uma América hispano-americana que enfrenta as conseqüências da colonização de exploração.

Podemos, assim, verificar a preocupação de alguns críticos em definir as características principais seja da literatura fantástica, seja da literatura maravilhosa, no entanto, apesar dos diversos conceitos citados, percebemos que todos os tipos de literatura que trabalham o sobrenatural ou o onírico apresentam um ponto em comum.

Para Caillois, por exemplo, apesar da dificuldade de diferenciar a literatura fantástica da maravilhosa, ambos os gêneros apresentam seres irrealis. Argumenta que os escritores que utilizam o sobrenatural em suas obras têm a intenção de formar o pensamento crítico de seus leitores.

Todorov, num estudo mais detalhado sobre a literatura fantástica tradicional e seus subgêneros, ressalta que o fantástico também tem o objetivo de desenvolver o pensamento crítico e, principalmente, no caso da função social, a intenção de camuflar temas tabus que são proibidos pela censura.

Contraopondo o fantástico tradicional, Sartre apresenta o fantástico contemporâneo do século XX. Esse fantástico aparece para refletir sobre a condição absurda do homem que vive numa sociedade repressora.

Chiampi, numa perspectiva diferente dos outros pensadores, indaga sobre o realismo maravilhoso apresentado no continente hispano-americano. Assim, esse tipo de literatura utiliza-se de elementos supra-reais para debater, de forma coletiva, a questão identitária do continente hispano-americano: a busca da identidade, os problemas sociais e os conflitos de um continente colonizado e explorado.

Averigua-se, portanto, que todos os autores conceituam, na literatura sobrenatural, cada um com seu termo e sua estrutura específica, o mesmo ponto de vista, mostrando que toda literatura – a fantástica, a maravilhosa, a estranha, o realismo-mágico, o humanizado, ou como se queira chamá-la – tem a intenção de questionar temas que estão presentes na sociedade, e que, no entanto, não são discutidos abertamente, e, por isso, são camuflados por meio do não real, do supra-real, do sobrenatural e do irreal.

Portanto, a partir dessas reflexões, analisaremos a obra de Murilo Rubião, que, por meio da literatura fantástica, discute os conflitos sociais e psicológicos da condição humana.

Capítulo II

Entre o real e o onírico

... nessa busca da perfeição que vem a ser a marca dos artistas genuínos.

Humberto Werneck

2. 1 – O percurso insólito de Murilo Rubião

Murilo Rubião (1916-1991), contista mineiro, destaca-se no âmbito ficcional brasileiro ao desvendar em suas narrativas a angústia da existência humana na literatura fantástica contemporânea. Para melhor compreendê-lo, vamos averiguar as contribuições literárias do contista à luz do fantástico. Antes, porém, de iniciarmos o percurso estético do autor, discorreremos um pouco sobre o percurso da sua formação, a influência que ela exerce no estilo de escrever do contista e o porquê de seu reconhecimento literário tardio.

Rubião iniciou a carreira literária com a publicação do livro *O ex-mágico*, em 1947. Seguiram-lhe *A estrela vermelha* (1953) e *O convidado* (1974), com contos inéditos. Diferentemente das edições anteriores, *Os dragões e outros contos* (1974) traz contos inéditos e contos republicados. A partir de então, seus livros retomam contos já publicados, como ocorre com *O pirotécnico Zacarias* (1974), *A casa do girassol vermelho* (1978) e *O homem de boné cinzento e outras histórias* (1990).

No que se refere às republicações, percebe-se, como característica do autor, o propósito de reelaborar suas narrativas constantemente até a perfeição. Em entrevista,

Murilo justifica seu processo de reescrita da seguinte maneira: “Reelaboro a minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada da clareza, para tornar o conto o mais real possível. Com a linguagem mais depurada, a intriga flui naturalmente”³. Mesmo depois de publicados, seus textos sofrem alterações quanto a parágrafos, finais de narrativas e até mesmo em relação ao título, como é o caso do conto publicado pela primeira vez em 1965 como “A estrela vermelha”, e depois republicado como “Bruma”.

Rubião não tinha a preocupação de publicar uma ampla coletânea, mas sim de aperfeiçoar os trinta e três contos publicados em livros. Pode-se notar também, como característica do autor, a sua dedicação ao processo da escrita, isto é, Murilo Rubião desenvolvia suas narrativas num processo lento que, às vezes, levava anos para concluir, como é o caso do processo de criação do conto “O convidado” que, conforme revelado por Werneck⁴, levou 26 anos para receber o ponto final.

Outro exemplo da dedicação do autor para com sua obra pode ser percebido nos fatos relacionados a seu conto “A diáspora”. De acordo com o posfácio de Vera Lúcia Andrade em “As metamorfoses de Rubião”, no livro *Contos Reunidos* (2005, p. 273), Murilo Rubião esqueceu, na década de 70, os originais de sua narrativa no banco de um táxi. Aflito, resolveu divulgar a perda do conto nos jornais locais, mas não obteve êxito. Ao perceber que não iria reaver seu texto, decidiu reescrevê-lo, processo que levou muitos anos. Infelizmente, não houve tempo para publicá-lo antes de sua morte, em 1991.

Realmente, o contista era diligente com o ato da escrita, pois, independentemente do fato de ter perdido o conto, não desistiu de reescrevê-lo. Essa é uma das explicações para o fato de ter publicado poucos livros com contos inéditos, e também uma de suas características, já que buscava constantemente o aperfeiçoamento de suas obras.

³ In: SCHWARTZ, 1982, p.04.

⁴ Humberto Werneck diz que a crônica “Um conto em 26 anos” foi escrita pelo poeta Paulo Mendes Campos (cf. prefácio “A aventura solitária de um grande artista”).

Outro fator que merece considerações acerca do contista é o seu reconhecimento tardio no âmbito ficcional brasileiro. Somente depois de 27 anos da primeira publicação de *O Ex-mágico* é que o artista ganhou lugar no universo literário, com a publicação de *O pirotécnico Zacarias* (1974), que se tornou *best-seller*, mesmo sendo o livro constituído de contos já publicados.

É interessante verificar por que um artista como Murilo Rubião, consagrado atualmente, ficou ignorado por quase duas décadas. Por que os críticos não perceberam, a princípio, o estilo do autor? Por que alguns críticos, na época da publicação de *O Ex-mágico*, notavam somente uma certa influência de Franz Kafka? E sua contribuição para com o estilo fantástico? E sua contribuição para a temática do homem contemporâneo?

Para responder a tais perguntas, recorreremos a Arrigucci Júnior (1999), para quem o contista mineiro contribuiu para a temática do sobrenatural no âmbito literário brasileiro ao inserir em suas narrativas uma “concepção moderna do fantástico” (p. 52).

Essa nova forma de se fazer literatura fantástica brasileira era, até então, pouco explorada, por isso muitos ignoraram, a princípio, a importância literária dos contos murilianos. Há, nas palavras de Arrigucci Júnior, “uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o caso da ficção de Murilo” (p. 52), ainda que alguns escritores – Álvares de Azevedo, Aluísio Azevedo, Afonso Arinos, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Guimarães Rosa – tenham, num determinado momento de suas produções artísticas, trazido o fantástico para suas prosas literárias, as quais, segundo ele, não podem ser comparadas com o estilo de fantástico de Rubião, já que pertence a ele “a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real” (p. 52).

No entanto, já que não encontramos na criação de Rubião uma influência direta dos escritores brasileiros, pensemos um pouco no estilo do autor e no do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924), visto que, um ano depois da publicação do primeiro livro – *O*

Ex-mágico (1947) –, segundo Arrigucci Júnior (1999), o crítico Álvaro Lins percebeu em sua obra “um estreito parentesco com o mundo ficcional de Kafka”, ao inserir na prosa literária fantástica “a construção lógica do absurdo” (p. 52), em que a condição humana é representada nos textos por meio do irreal.

A mesma observação de Álvaro Lins também foi feita por Mário de Andrade, quando, em 16 de junho de 1943, escreve a Rubião sobre os contos enviados para apreciação: “o mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como si fosse real, sem nenhuma reação mais”⁵.

Pode-se observar que essa imposição do irreal relatada por Mário refere-se ao conto “Teleco, o coelhinho”, em que o personagem-título se transforma em diferentes animais simplesmente para agradar a outras pessoas, mas seu maior sonho é se transformar em um homem. O mesmo ocorre em *A metamorfose*, de Franz Kafka, em que, logo no primeiro parágrafo, o personagem-central, Gregor Samsa, de repente, percebe, numa certa manhã, que se transformou numa barata, o que caracteriza alegoricamente o estado interior do personagem principal.

Por um lado, percebemos que ambos os autores inserem em seus textos situações diferentes, mas com a mesma matriz temática: a metamorfose. E a partir desse recurso notamos a semelhança nas obras ao questionarmos as indagações de Sartre sobre o fantástico contemporâneo que revela o homem e seus conflitos sociais e psicológicos.

Por outro lado, somente o uso do recurso estilístico de transformar seres em diferentes animais e a abordagem do homem em seu meio social não quer dizer que Rubião tenha sofrido uma influência direta do escritor tcheco. Murilo Rubião relatou que não conhecia Kafka antes da carta do amigo Mário de Andrade: “No início dos anos 40

⁵ MORAES, Marco Antonio de (org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz** (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Giordano, 1995. p. 32.

ninguém conhecia Kafka no Brasil, a não ser Mário de Andrade... Ainda agora, acho que a influência de Kafka é muito pequena no Brasil”⁶.

Mas podemos analisar a semelhança de estilo a partir de uma influência indireta. No livro *Que é literatura comparada?*⁷, o capítulo “Os intercâmbios literários internacionais”, aponta que há diversas maneiras de conhecermos outros países e outras obras. Podemos conhecer outros países por meio de viagens ou indiretamente, ou seja, ouvindo relatos de pessoas que visitaram outros lugares ou viveram em outros lugares. Isso também pode ocorrer com as obras. As influências podem ocorrer por meio de um leitor passivo que lê uma obra e observa o estilo do autor ou também pelo leitor ativo que lê uma obra e cria outras obras por meio do estilo observado. Assim, “as influências propriamente ditas podem ser definidas como o mecanismo sutil e misterioso pelo qual uma obra contribui para dela fazer nascer uma outra” (p. 42).

O intercâmbio surge de diversas formas, como, por exemplo, pelo conjunto de uma obra, pela influência da personalidade de um autor, pela influência de gênero e de técnica. Assim, podemos dizer que tanto Rubião como Kafka foram influenciados por outros autores e, com isso, seus estilos se assemelham devido a uma influência indireta.

Embora, a princípio, não encontremos antecessores brasileiros para o estilo de Rubião, por outro lado, ao verificarmos a concepção de percurso do gênero literário entre os nossos vizinhos: “(...) na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández e tantos outros, encontrou uma forte tradição do gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones”⁸. Na América Latina, nos países hispano-americanos, esse gênero já tinha em seu caminho uma forte tradição, diferentemente do caso do Brasil, por isso que se tornou difícil, para muitos críticos, depois da publicação de *O Ex-mágico*, definir a corrente literária brasileira de Murilo Rubião.

⁶In: SCHWARTZ, 1982, p. 05.

⁷In: BRUNEL P., PICHOS C. e ROUSSEAU A. M, 1995.

⁸In: ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 51.

Werneck (2006, p. 07) diz que é em meados da década de 60, com o “boom da literatura hispano-americana” e seus maiores representantes – o colombiano Gabriel García Márquez e o argentino Julio Cortázar – que podemos notar, a partir das traduções de suas obras para o português, a existência de um escritor brasileiro que também insere em sua ficção o fantástico.

Isso ocorre porque, como mostra Emir Rodríguez Monegal, em *Borges: uma poética da leitura* (1980), há uma deficiência de um estudo crítico sobre a literatura hispano-americana nos últimos cinquenta anos e de se estabelecer uma unificação das correntes literárias entre os países hispanistas: cada escritor ou crítico de diferentes países posicionam suas opiniões sem chegar a um consenso. Borges, por exemplo, indaga sobre a literatura fantástica; por outro lado, Pietri prefere chamá-la de realismo mágico, enquanto Carpentier refere-se ao real maravilhoso americano. Assim, o fenômeno “boom” surgiu para definir um grupo de obras que fogem de qualquer definição unificada, ou seja, a valorização do novo romance hispano-americano e suas diversificadas nomenclaturas.

A relação do contista mineiro com os escritores hispano-americanos pôde ser percebida na época do “boom” da década de 60 porque algumas de suas obras representam o universo das personagens com um enredo desenvolvido, aparentemente, em uma atmosfera real, realidade que, de repente, na narrativa, tem sua ruptura com o inesperado, com o surgimento do irreal, que tanto é aceito pelas personagens como pelo leitor. Enquanto no caso dos escritores hispano-americanos esse gênero se classifica como realismo mágico – que tem como traço principal, o coletivo, ou seja, o repensar a história hispano-americana, principalmente, seu contexto histórico “civilização *versus* barbárie” –, no caso dos contos murilianos costuma-se dizer que o autor trabalha com o fantástico contemporâneo, observando-se, em sua obra, uma reflexão sobre o ser humano.

É por isso que alguns críticos, como Humberto Werneck, Davi Arrigucci Júnior, Antonio Candido, entre outros, analisam a obra de Rubião como precursora do fantástico no âmbito literário brasileiro, seja por sua contribuição para com o novo estilo, seja por indagar em suas narrativas temas que envolvem o homem contemporâneo.

Atualmente, outros escritores brasileiros introduzem o gênero fantástico em suas narrativas, bem como temas que podemos chamar de existenciais, como, por exemplo, Moacyr Scliar, José J. Veiga e Lygia Fagundes Telles.

2. 2 – Análise do conto matriz “Botão-de-Rosa”, de Murilo Rubião.

Como base de análise para o desenvolvimento desta pesquisa acerca do gênero fantástico em Murilo Rubião, dentre os 31 contos publicados ao longo de sua vida e um conto póstumo cedido por sua sobrinha e herdeira para a produção do livro *Contos Reunidos* (2005), selecionamos “Botão-de-Rosa” – publicado pela primeira vez em 1974 (a última edição é de 1988) – por considerá-lo modelo representativo do estilo do autor.

“Botão-de-Rosa” é um exemplo para abordar a temática do autor sobre o gênero fantástico por vários motivos. Primeiro porque o conto narra a história do personagem-título, músico e forasteiro na cidade, que sofre uma acusação forjada de traficar drogas e é punido pela lei estabelecida pelo juiz e maltratado pelos habitantes. Assim, todo o entrelaçar da narrativa – os habitantes da cidade (moradores, juiz, delegado e outros) e o cenário (casas, hotel, delegacia e outros) – é constituído de elementos reais, isto é, de situações comuns encontradas em qualquer cidade com suas casas, comércio, moradores e visitantes, porém a existência de um acontecimento insólito no conto, ou seja, o fato de que todas as mulheres, sem exceção, aparecem grávidas de repente, permite-nos a reflexão de que estamos diante de uma narrativa fantástica, pois o ato normal de engravidar ocorre de forma absurda, ou seja, exagerada.

O segundo ponto é que, conforme observado por Schwartz (1982), nota-se o dialogismo entre o conto e o texto bíblico, como pode ser verificado na descrição das características físicas, na maneira de se vestir e no comportamento calado diante das acusações à personagem-central, semelhantes à imagem de Cristo. Também alguns acontecimentos no decorrer do enredo se relacionam com algumas passagens do texto bíblico, por exemplo, a traição do companheiro da banda, os nomes dos amigos são parecidos com os nomes dos apóstolos e a condenação à morte do protagonista.

Assim, logo no primeiro parágrafo temos a apresentação do personagem-central e a situação conflito que ajudará a desenvolver toda a história. O clímax já aparece no

início do conto com a frase: “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado. Entretanto, não se preocupou, absorto em pentear os longos cabelos” (p. 223).

Percebe-se nesse parágrafo a primeira pista para o entrelaçar do enredo, pois a personagem sente que será um homem liquidado pelo fato de todas as mulheres daquela cidade, desde crianças até as anciãs, estarem grávidas. Outra questão é que tanto o personagem principal como outras personagens no decorrer do enredo não se espantam com o fato da gravidez repentina – ela aparece como conduta normal –, fazendo com que o leitor deixe de lado uma justificativa para o ocorrido e se envolva neste mundo supra-real.

O acontecimento supra-real, a gravidez, faz com que pensemos na intenção do autor na escolha do nome do personagem-título. A palavra “rosa”, culturalmente, pelo nosso conhecimento de mundo, remete-nos à idéia de sedução e conquista, o que induz o leitor à possibilidade da personagem ser um legítimo “Dom Juan” e ter engravidado todas as mulheres. Também se pode relacionar o vocábulo botão-de-rosa (flor) com a imagem de um *hippie*: primeiro, por causa do movimento *hippie* na década de 60, que tem como uma de suas características a crítica à Guerra do Vietnã nos Estados Unidos com o slogan “Faça amor e não faça guerra” em que os manifestantes carregavam e distribuíam flores para a população e soldados. Além do ato de distribuir flores, pode-se imaginar um *hippie* no sentido de serem adeptos da liberdade em todos os domínios, inclusive sexual. E, segundo, por causa da característica física da personagem (cabeludo e barbudo).

Por um lado, o inexplicável continua, pois é difícil justificar pelas leis da natureza que a personagem tenha engravidado crianças e anciãs. Por outro lado, este acontecimento insólito ocorre de forma natural no enredo, não se apresenta como prioridade justificar se os fatos são verdadeiros ou falsos, possíveis ou impossíveis. O

importante realmente está na contribuição desse fator irreal, representado de forma exagerada, que pode ser justificado nas palavras de Sartre como o “mundo humano em reverso” (absurdo).

No mundo do absurdo os fatos irrealis que aparecem de forma hiperbólica no enredo pertencem ao cotidiano, assim o exagero desse ato serve para o desenvolvimento do enredo, que tem como tema central o homem e suas condições perante a sociedade.

No decorrer da narrativa, é interessante notar que a personagem não altera seu comportamento acerca das acusações. A primeira acusação é de estupro, no entanto, conforme as palavras do advogado de defesa, “...não seria conveniente para a cidade, pois a transformaria num imenso antro de cornos” (p. 231). Logo, o Juiz decide modificar a acusação de estupro para tráfico de entorpecentes, pois a primeira acusação foge dos princípios da boa moral e do bom costume que uma sociedade ou uma família tem que demonstrar.

Botão, apesar da situação, transmite, no decorrer da narrativa, uma postura serena, e como na maior parte do tempo fica calado, não justifica se realmente é responsável pelos delitos de estupro ou tráfico.

De acordo com Forster (1969), a personagem (por exemplo, Botão-de-Rosa) que, independentemente do conflito estabelecido na narrativa, não altera seu comportamento, é conhecida como “personagem plana”, isto é, pertence ao mundo daquelas personagens que, “na sua forma mais pura, são constituídas em torno de uma única idéia ou qualidade” (p. 54). Por isso não notamos alteração na personagem Botão perante as acusações.

Podemos classificar também as personagens como “herói” ou como “antagonista”. No caso da personagem Botão-de-Rosa, nós a designamos como herói,

no sentido de ser o personagem principal, contudo, salientamos sobre o personagem principal outras formas de heróis. Vejamos quais são.

Já verificamos no conto que Botão é acusado de um crime forjado: tráfico de drogas. Considerando que as provas contra ele foram falsificadas pelos policiais – “...e sim preparar as provas necessárias à sua condenação” (p. 226) –, podemos dizer que Botão-de-Rosa é um herói-vítima.

Nota-se que esse herói-vítima tem característica negativa, ou seja, não tem iniciativa e garra para lutar contra aqueles que o condenam, aceita sua situação de derrota passivamente e não questiona o poder atribuído ao Juiz. Assim, pode ser designado também como anti-herói.

Na fala do delegado sobre a decisão do Juiz na acusação contra Botão-de-Rosa – “Se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir...” (p. 226) –, percebe-se como o delegado inferioriza a personagem Botão ao chamá-lo de “palhaço”, assim como se nota que, por decisão do Juiz, esse anti-herói já tem seu destino traçado na narrativa.

Com relação ao antagonista, dizemos que sua principal função é destruir ou prejudicar o herói. Ou seja, ao pensarmos na personagem representada pelo Juiz no conto, notamos que ela, por influência de seu poder, consegue prejudicar e decidir sobre a vida de Botão.

Tal influência do Juiz sobre as pessoas da cidade se dá pelo fato de ser proprietário dos principais estabelecimentos: a companhia telefônica, para comunicação interna e externa; o cinema, para o lazer da população; a farmácia, distribuidora de remédios; as fazendas de gado e o matadouro, fontes econômicas para o desenvolvimento da cidade; a empresa funerária, para os preparativos de sepultamento; as casas e os prédios públicos, para moradia ou comércio. Influência que é constatada na frase do delegado ao advogado de Botão, definindo o poder do Juiz na cidade: “–

Que ingenuidade, amigo. Você está há pouco tempo entre nós e ignora que aqui só prevalece a vontade do Juiz...” (p. 225).

Percebe-se que até mesmo o advogado de Botão é influenciado pelo Juiz. No início, o co-protagonista, José Inácio, tinha boas intenções para defender seu cliente: “José Inácio saiu preocupado com a sorte do prisioneiro. Além de ter contra si a animosidade de todos, nem ao menos se declarava inocente” (p. 226). Entretanto, as pessoas da cidade começam a tratar José Inácio com indiferença, e ele recebe ameaças por telefonemas e cartas anônimas. No final do julgamento, seu cliente é considerado culpado. Caso não recorresse, o Juiz lhe garantiria um futuro profissional suntuoso. Portanto, até mesmo o advogado do réu, que a princípio se preocupava com seu cliente, acaba cedendo ao sistema corrupto do Juiz.

Desse modo, é o personagem antagonista, o Juiz, que decide sobre a vida de Botão, ficando entre qual delito cometeu – estupro ou tráfico – e qual a sentença para o caso.

Outro aspecto que merece análise é o que diz respeito ao narrador do conto. Em terceira pessoa, não é identificado como personagem. É somente um indivíduo que está fora do enredo a fim de testemunhar e relatar certos acontecimentos na narrativa.

De acordo com Chiampi (1980, p. 57), esse tipo de narrador-testemunha, no conto fantástico, é quem ajuda a “registrar realisticamente o fenômeno insólito, para obter a credibilidade do leitor”, pois é por meio do narrador-testemunha que se constrói a verossimilhança do conto.

Outro crítico que compartilha a idéia de Chiampi é Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (2004, p. 89): “No que diz respeito ao foco narrativo ou ponto de vista, qualquer um deles pode ser empregado. Todavia, prevalecem os contos na primeira pessoa e, sobretudo, os contos em que o ficcionista seleciona a óptica onisciente ou de observador.”

Esse narrador-testemunha, ou observador, num certo momento do conto, dialoga com o leitor implícito, fazendo perguntas, no sentido de reafirmar sua presença nos fatos narrados, como, por exemplo, quando indaga: “... não podiam esperar que acabasse de se aprontar?” (p. 224), ou ainda, “...temiam pela sua fuga? Malta de ignorantes, como poderia fugir?” (p. 224). Ao dialogar com o leitor implícito, esse narrador possibilita a aceitação dos fatos ocorridos na narrativa.

Também identificamos com relação ao narrador de “Botão-de-Rosa” uma sutil ironia ao desqualificar certos procedimentos burocráticos acerca das acusações do personagem-título. Ao utilizar frases como: “... e sim preparar as provas necessárias à sua condenação.” (p. 226), ou “... fora designado exclusivamente para dar aparência de legalidade ao processo.” (p. 225), ou, também, “... pensando ter em suas mãos uma edição falsificada, ou então nada aprendera nos cursos da Faculdade” (p. 228), o narrador utiliza a ironia nas construções frasais: “preparar as provas necessárias”, “dar aparência de legalidade” e “ou então nada aprendera”, para denunciar a existência de um sistema judiciário corrompido e monopolizado pelo Juiz da cidade.

É interessante notar que o conto, a partir de um elemento fantástico, mostra um entrelaçar da narrativa que discute questões que vão além de um simples fato insólito, isto é, a temática do conto indaga sobre assuntos que pertencem ao mundo dos homens, como é o caso da ignorância dos habitantes, da corrupção no poder judiciário e do monopólio de bens.

Assim, ao pensarmos no enredo do conto, percebemos que o autor deixa vagas certas informações. O leitor não sabe o nome da cidade e nem quando ocorreram os fatos, a única referência temporal, porém imprecisa, é que todas as mulheres ficaram grávidas numa segunda-feira de março, mas não há referência a ano ou dia.

Os moradores da cidade não têm nomes próprios, alguns são conhecidos pelas suas funções sociais, como é o caso do delegado, o Juiz e o hoteleiro. As únicas

personagens que têm nomes próprios ou apelidos são as que não fazem parte da cidade, ou seja, os forasteiros, como é o caso do personagem principal Botão-de-Rosa, seus companheiros de música e o advogado José Inácio. A única exceção é a personagem Taquira, em relação à qual o texto deixa subentender que sempre morou na cidade. Deduzimos que Taquira é constituída de um nome próprio, diferente dos outros moradores, por ser a namorada do personagem-título e por esperar um filho dele, sem estar incluída no fenômeno da gravidez coletiva.

Todas essas ausências de informações, de forma proposital, têm no texto duplo sentido. Primeiro o leitor implícito não pode questionar a existência do elemento fantástico na narrativa. Depois, ao excluir certas referências, o autor generaliza os problemas sociais existentes no enredo. Portanto, os temas centrais, como abuso de poder, corrupção e ignorância, podem ocorrer em qualquer cidade do mundo real, isto é, temos a universalização dos temas centrais.

Ao introduzir no conto questões existenciais do homem contemporâneo, por meio dos temas, o autor aproxima-se das características de que fala Afrânio Coutinho (1995) em seu livro *Introdução à Literatura no Brasil*. Afirma o crítico que a situação histórica da ficção modernista brasileira, a partir da década de 50, dividia-se entre duas grandes correntes. A primeira era intitulada de “corrente nacional e regional”, a qual inseria ficções no âmbito documental, regional e social, realizadas pela técnica realista. Já a segunda corrente, chamada de “subjetivista e introspectiva ou psicológica”, que é a que nos interessa para a análise desta pesquisa, é entendida pelo autor como uma “tendência na direção da indagação interior, em torno dos problemas da alma, do destino, da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens” (p. 302).

De acordo com tal afirmação, os contos murilianos, por meio dos elementos fantásticos, denunciam os problemas sociais e a angústia do homem contemporâneo.

José Paulo Paes (1990) argumenta em seu artigo “Um seqüestro do divino”, no livro *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*, que há uma estreita relação entre a temática da obra de Rubião com a geração pós-guerra. Como é sabido, o Brasil não teve uma participação direta na II Guerra Mundial, mas como o conflito repercutiu de forma mundial nas transformações políticas, atingindo também o nosso país.

O mesmo se percebe com relação à literatura. Escritores como Sartre (1905-1980) ou Camus (1905-1980), com uma tendência para o filosófico-literário, influenciaram de forma mundial com a “voga existencialista a extravasar dos romances, ensaios e peças de teatro”. Notamos certa semelhança com a obra de Rubião, por debater a questão da angústia de existir na atualidade.

Embora para Paes (1990, p. 118) “não se possa falar de uma ficção ortodoxamente existencialista feita pela geração brasileira...”, há na obra de Rubião alguns traços dela. A produção do autor não é existencialista como a obra de Camus ou Sartre, mas percebemos nela semelhanças, “traços”, quando nos deparamos com os temas centrais que estão em torno do homem. Ou, na definição de Sartre⁹, um “fantástico humanizado” em que os homens e seus problemas pertencem a esse universo fantástico.

⁹ In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I. Crítica literária*.

2.2.1 – A intertextualidade entre o conto e o texto bíblico

Além dessa análise, também podemos fazer uma análise intertextual de “Botão-de-Rosa”, apontando aproximações entre o conto e o texto bíblico.

Primeiramente, verifiquemos a epígrafe do conto *Salmos, XLIV, 9*: “Aroma de mirra, de aloés e cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim” (p. 223). Na Bíblia esse trecho está inserido no texto cujo título é “Hino Nupcial”. Pelo nosso conhecimento de mundo, sabemos que o título alude à idéia de casamento e união por causa da palavra “nupcial”. Se analisarmos a nota de rodapé da Bíblia (1983), averiguaremos que o texto é uma alegoria ao casamento, pois o rei representa o Messias e a rainha representa a Igreja, ou seja, temos a formação da religião. Mas, qual a relação do texto bíblico com o conto “Botão-de-Rosa”?

Segundo o dicionário de Massaud Moisés (2004, p. 14), a palavra alegoria é “um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra”. Assim, se pensarmos no texto bíblico “Hino nupcial”, que faz uma alegoria à união do Messias com a Igreja, e se pensarmos no conto “Botão-de-Rosa” e sua intertextualidade, argumentaremos que o conto é uma alegoria ao julgamento e à condenação de Cristo.

Segundo Todorov (2003), tanto a leitura poética quanto a leitura alegórica deslocam o texto para o plano real. Esse deslocamento, no caso da poesia – leitura poética –, prejudica o efeito fantástico, porque lemos o texto a partir da sua estrutura semântica (rimas, ritmos e figuras retóricas). Com relação à análise alegórica, notamos duas perspectivas: a primeira pode comprometer a existência do fantástico tradicional e a segunda pode representar como uma ferramenta para a existência da literatura fantástica no século XX.

No primeiro caso, sabe-se que a alegoria apresenta o duplo sentido para a mesma palavra. Caso seja indicada na obra de maneira explícita com a intenção de que não ocorram outras interpretações. Esse recurso estilístico faz com que desapareça o primeiro sentido das palavras; consecutivamente, desaparece o fantástico e, com isso, o efeito de hesitação do leitor, característica fundamental do fantástico do século XIX também desaparece.

No segundo caso, “os elementos sobrenaturais não estariam presentes para evocar um universo diferente do nosso; fica-se, por conseguinte, tentado a procurar para eles uma interpretação alegórica.” (p. 80). Isto é, os elementos sobrenaturais nos textos têm seu sentido literal, pois é a representação pura do absurdo e do impossível, desta forma, restam-nos os elementos explícitos nos textos que nos remetem ao sentido alegórico.

No conto “Botão-de-Rosa”, os elementos explícitos evidenciam o sentido alegórico do texto bíblico. Vejamos como eles se manifestam na literatura fantástica do século XX.

A primeira evidência averiguada é a semelhança entre a imagem de Cristo com o personagem-título, ao observarmos sua característica física: cabelos e barba compridos; calças com tachas prateadas, sandálias, colares e anéis. A princípio, como já vimos, podemos deduzir a imagem de um *hippie*. No entanto, a túnica branca usada por Botão lembra um vestiário litúrgico usado por povos antigos. Assim, complementando a personagem com sua característica física, estimula-se a idéia da representação da imagem de Cristo.

Outro fator que lembra a intertextualidade do conto com a narrativa bíblica é que, como aponta Schwartz (1982), dos 12 companheiros de música da personagem-central, 7 têm nomes similares aos dos 12 apóstolos de Cristo:

Companheiros de música da personagem-central Botão-de-Rosa	Os discípulos de Jesus Cristo
Zelote	Simão, o Zelote
Pedro Taguatinga	Pedro
André-Tripa-Miúda	André
Mataques	Mateus
Filipeto	Felipe
Bartô	Bartolomeu
Judô	Judas Iscariotes

Já com relação aos outros nomes, não foi possível encontrar relação entre os discípulos João, Tiago Maior, Tiago Menor, Tomé e Judas Tadeu e os companheiros de Botão: Molinete, Simonete, Bacamarte, Ion e Pisca.

O apóstolo Judas Iscariotes pode ser relacionado com a personagem Judô, já que, no conto, Judô trai seu amigo Botão-de-Rosa por algumas drogas ao escrever uma carta anônima: “Posso exibir o laudo da perícia, constante de minucioso estudo grafológico, que afirma ser de Judô, um dos companheiros do conjunto musical do indiciado, a autoria da denúncia” (p. 230).

O mesmo acontece com a narrativa bíblica, quando Judas Iscariotes trai seu amigo Cristo por trinta moedas de prata – na época, o equivalente ao preço de um escravo – com um beijo: “Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes, foi ter com os príncipes dos sacerdotes e perguntou-lhes: ‘Que quereis dar-me e eu vo-lo entregarei’. Ajustaram com ele trinta moedas de prata.” (Mateus 26.14).

Apesar das circunstâncias serem diferentes, não podemos evitar o fato da traição. No caso de Cristo, seu companheiro pediu uma quantia em dinheiro que valia a compra de um escravo. No entanto, percebemos a mudança de valores na narrativa contemporânea: Judô traiu seu companheiro por algumas drogas. Assim, mudam-se os objetos de desejo conforme a época em que está inserida a história, mas percebe-se

que, tanto na época de Cristo quanto hoje, alguns homens são corrompidos pela ganância ou necessidade.

Há um outro exemplo que mostra a intertextualidade das narrativas no conto: o personagem-título no julgamento aparece todo machucado e senta entre dois soldados, um de cada lado: “Sentado no banco dos réus, entre dois soldados, Botão-de-Rosa mal conseguia mover as pálpebras, as pernas começavam a inchar.” (p. 229). O que induz à mesma cena da narrativa bíblica, quando Cristo muito ferido na hora da crucificação, ou seja, sua sentença final, encontra-se entre dois ladrões: “Ao mesmo tempo foram crucificados com ele dois ladrões, um à sua direita e outro à sua esquerda” (Mateus 27.38).

Verifica-se que o personagem-título do conto estava ao lado de dois soldados, e não ao lado de dois policiais. Pensemos nos significados das palavras soldado e policial. Sabemos que existe certa diferença de sentido no uso dos dois substantivos: atualmente, soldado é aquele indivíduo que pertence à força armada, enquanto policial é o indivíduo que zela pela segurança do cidadão. Entretanto, o autor utilizou o substantivo soldado para enfatizar a intertextualidade, pois, na Bíblia, foram os soldados que levaram Cristo para a crucificação.

Como último exemplo de intertextualidade, cabe comparar a profissão da personagem Botão com a missão de Cristo. O personagem-título era um músico e viajava sempre em busca do seu reconhecimento profissional. Ao pensarmos na palavra “músico”, nós a relacionamos àquelas pessoas que cantam para uma determinada multidão com a intenção de, por meio das letras e da sonoridade, transmitir uma certa ideologia, seja para o amor, seja para a violência, seja para a liberdade, seja para a paz.

Ao compararmos com a missão de Cristo de pregar a sua fé, percebemos que a sua missão também era de expressar suas idéias sobre o amor, a paz e a religião para

uma determinada multidão de fiéis. Assim, notamos que o autor relaciona a profissão do personagem-título, músico, nos tempos atuais, para dialogar com a missão de Cristo.

Portanto, esses elementos explícitos no conto, que alegoricamente remetem ao texto bíblico, aparecem para revelar algumas situações que giram em torno do homem, digamos, de forma trágica, como a corrupção, o abuso de poder, o autoritarismo, a ignorância e o preconceito.

A questão do autoritarismo, não só pode ser vista de uma forma global como também pode ser analisada como autoritarismo do Regime Militar inserido no Brasil. Nota-se que o autor publicou pela primeira vez o conto na década de 70, isto é, em plena ditadura. Para contextualizar melhor: o final da década de 60 foi marcado pelo auge do domínio autocrático, quando os descontentes eram aconselhados a admitir o regime discricionário ou abandonar o país: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Vale ressaltar que, apesar de todos os contos do escritor iniciarem sempre com uma epígrafe bíblica, nem todos mantêm intertextualidade com a narrativa bíblica. Essa intertextualidade está presente neste conto porque temos indícios no decorrer do texto que remetem ao julgamento e à condenação de Cristo.

Segundo Massaud Moisés (2004, p. 158), o uso da epígrafe em obras literárias tende a ter dois significados: ou é utilizada pelo autor para sugerir a temática central do texto ou, então, quando não tem relação com a temática do texto, apenas “funciona como mero enfeite ou demonstração pueril de conhecimento”.

No caso de Murilo Rubião, o uso desse minitexto serve para antecipar a temática central dos contos. Mas isso não quer dizer que as histórias murilianas são voltadas para temas bíblicos. A epígrafe bíblica também pode ser analisada como um subtítulo do conto, mostrando que os problemas sociais existem no mundo desde a época de Cristo.

De acordo com Schwartz (2006, p. 101), as epígrafes extraídas do Velho e do Novo Testamento servem para mostrar que “os temas são tão antigos e tão atuais como a própria Bíblia”, isto é, a temática dos contos se baseia em questões existenciais sobre o modo de vida do homem contemporâneo e seus antepassados.

Dessa forma, apreendemos que o conto “Botão-de-Rosa” é construído a partir da hipérbole de um fenômeno natural (gravidez) e, por meio dessa situação, temos o fantástico humanizado.

Capítulo III

As facetas do mágico

...Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.

“Marina, a intangível”, de Murilo Rubião.

À guisa de contextualização, convém apresentar neste capítulo uma análise generalizada, à luz do fantástico, dos 31 contos publicados, em homenagem ao autor, na coletânea *Contos Reunidos*, em 2005, 2ª edição, com exceção do conto “Botão-de-Rosa”, já analisado no capítulo anterior.

Segundo Andrade (2005, p. 274), devido à tendência peculiar do escritor mineiro de reescrever seus contos a cada publicação, foi adotada pelos seus colaboradores, como critério para edição, a última versão de cada conto publicada em livro até o ano de sua morte, exceto o conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, que foi retirado do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 1062, de 1987, pois apresenta algumas modificações com relação à última edição em livro, de 1982.

Consta também nesta edição um conto inédito, “A diáspora”, que não será analisado neste estudo por não ter sofrido nenhuma alteração do autor (trata-se de uma publicação póstuma), fugindo de nosso critério de análise (é nossa intenção criar uma categoria de análise para o estilo de Rubião com relação a todos os contos que foram publicados, modificados e republicados em livros ao longo de sua vida).

Se modificar constantemente e iniciar os contos com uma epígrafe bíblica é característica do escritor, também se pode dizer que o autor é conhecido por inserir o fantástico em suas histórias para retratar o absurdo da condição humana.

De acordo com Schwartz (2006, p. 102), no posfácio “Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico”:

O fantástico que impregna as histórias serve de artifício ficcional para chamar a atenção sobre a crua realidade do homem na Terra. Ao contrário dos modelos canônicos do século XIX, em que prevalece a hesitação do narrador, do personagem e até do leitor, o sobrenatural moderno nunca postula um enigma a ser decifrado, uma intriga que vise a desvendar o inexplicável ou uma explicação racional para a intrusão do irracional.

A partir dessa citação, neste capítulo, daremos ênfase à construção desse fantástico que aparece de forma absurda e proporciona a reflexão sobre os problemas sociais e psicológicos do homem moderno.

Com relação às epígrafes, apesar de sabermos do valor semântico no início de cada conto, não as analisaremos. Segundo Paes (1990, p. 119), a epígrafe de cada narrativa muriliana “já foi suficientemente dissecada por Jorge Schwartz no seu brilhante *Murilo Rubião: a poética do uroburo* (São Paulo, Ática, 1981)”.

Vale destacar que Schwartz (1982, p. 100), além de pesquisar sobre as epígrafes, elaborou uma teoria que divide os contos em temas centrais. Cada tema central vem acompanhado de técnicas narrativas, como a hipérbole (exagero) ou a reiteração (repetição). O quadro a seguir coloca em destaque alguns contos e seus temas centrais:

1. **Inversão da causalidade espaço-temporal:** “Mariazinha”, “A noiva da Casa Azul”, “Epidólia” e “O bloqueio”;
2. **Tendência ao infinito:** “A armadilha”, “Agliaia”, “A fila” e “Os comensais”;
3. **Desaparecimento de personagens:** “Elisa”;
4. **Contaminação sonho/realidade:** “O lodo”;
5. **Metamorfose/zoomorfismo:** “O ex-mágico”, “Os dragões” e “Teleco, o coelhinho”;
6. **Contaminação homem-objetos:** “A lua”, “A casa do girassol vermelho”.

Além dessas categorias temáticas, observa-se também que as personagens pertencem a um universo desprovido de esperança, sem salvação e sem solução. No mundo ficcional muriliano, o fantástico não são os seres ou situações consideradas supra-reais, mas sim o próprio homem carregado de vícios, preconceitos, decepções e desamores, isto é, um fantástico humanizado.

A partir da teoria de Schwartz, pensamos em construir, neste capítulo, para auxiliar na análise dos contos, temas centrais com a intenção de agrupá-los aos textos que melhor se relacionam.

A idéia dos temas centrais é analisar esse fantástico humanizado que não tem a intenção de representar um mundo ficcional paralelo, posto que o objetivo principal, quer pelo exagero, quer pela repetição do insólito, é representar o homem e sua situação de desencantamento.

Dessa forma, optamos por representá-los por verbos, pois expressam o que se passa com os seres ou em torno dos seres e, assim, possibilitam averiguar quais são os conflitos em que as personagens se encontram. Já sabemos que o universo muriliano é desprovido de esperança, então os temas se dividem em: “Fracassar”, “Punir”, “Exagerar”, “Estagnar”, “Frustrar” e “Atormentar”.

Vale ressaltar que a criação de novos temas centrais não tem o objetivo de propor uma nova teoria, mas sim criar uma forma para ajudar na análise dos 31 contos e

identificar o estilo singular do escritor brasileiro ao introduzir em seus textos temas que caracterizam o angustiante universo humano.

3. 1 – Primeiro tema central: Fracassar

O primeiro tema central a ser abordado na obra de Murilo Rubião diz respeito às histórias que têm como características por meio do supra-real, personagens com a capacidade de se metamorfosear (“O ex-mágico da taberna minhota”; “Alfredo”; “Teleco, o coelhinho”) ou animais lendários (“Os dragões”), com o único objetivo de se adaptarem à sociedade.

No entanto, essas personagens são, desastrosamente, impossibilitadas de lograr seus objetivos. Ora pelo pessimismo das personagens principais, ora pelo preconceito e pela ignorância dos seus antagonistas.

Percebe-se, primeiramente, que os elementos fantásticos pertencem àquela realidade e aparecem para refletir sobre a condição humana.

Nos contos, as tentativas frustradas de adequação das personagens aparecem, por exemplo, em “O ex-mágico da taberna minhota”, em que o personagem-principal, o ex-mágico, surge de repente no mundo, sem explicação, sem pais e sem passado, mas com o dom de fazer inúmeras mágicas. Insatisfeito com esse dom, seu maior desejo é o suicídio, contudo suas mágicas, involuntárias, não permitem o intento, levando-o ao fracasso nas tentativas de suicídio.

Nota-se que no título o prefixo “ex” junto com o adjetivo “mágico” especifica a condição da personagem de ter o dom da magia e, por conseguinte, perder esse dom. Também pode se perceber que, no início do conto, o personagem-narrador apresenta-nos uma teoria sobre a existência humana:

Na verdade eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. (p. 07).

Isto é, a personagem justifica de início o seu desejo de morrer, pois não sabia como lidar com o sofrimento, já que não passou pelo processo normal de desenvolvimento (fase criança → fase adolescente → fase adulta) e, conseqüentemente, não sabia como enfrentar as situações boas ou ruins do dia-a-dia.

Em “Alfredo”, o personagem-narrador – Joaquim – tenta fugir do passado e ter uma vida normal na cidade, porém, ao caminhar no campo, encontra seu irmão Alfredo que, ao longo dos anos, transformara-se em “porco”, na palavra “resolver” e, por último, em “dromedário”, sozinho na montanha. Quando tenta levar o irmão Alfredo para sua casa, sua esposa age de forma preconceituosa e não permite a presença do animal. Observa-se no enredo que a esposa que critica a aparência do animal também tem os seus defeitos:

Alfredo, que assistia à nossa discussão com total desinteresse, entrou na conversa, dando um aparte fora de hora:

- Muito interessante. Esta senhora tem dois olhos: um verde e outro azul.

Irritada com a observação, Joaquina deu-lhe um tapa no rosto, enquanto ele, humilhado, abaixava a cabeça. (p. 67).

Isto é, a personagem Alfredo sutilmente se refere ao defeito, expressando o interesse pelos olhos de cores diferentes, a fim de que pudesse demonstrar as imperfeições humanas. Mas o argumento não proporcionou resultados, e os dois irmãos voltam a peregrinar nas montanhas em busca de lugares desconhecidos, longe dos olhares preconceituosos de outros humanos.

É interessante verificar que, tanto no início quanto no final do conto, temos a mesma frase: “Cansado eu vim, cansado eu volto” (p. 65); “Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto” (p. 70). Tal sentença mostra a circularidade do texto, em que as personagens têm, como destino, sem solução, a solidão, ora na cidade, ora no campo,

pois estão cansadas das tentativas de adaptações, confirmadas pelo advérbio “sim”, que reafirma a idéia de desestímulo.

No conto “Os dragões”, o personagem-narrador indaga sobre a dificuldade de lecionar para os primeiros dragões que apareceram na cidade, por causa dos moradores.

Em meio à ignorância dos adultos, somente as crianças “sabiam que os novos companheiros eram simples dragões” (p. 138). Percebe-se que as crianças representam o símbolo da pureza e não vêem a vida com malevolência. Os dragões, no entanto, são corrompidos pelos maus costumes dos adultos por meio dos vícios, como, por exemplo, a bebida, o roubo e o adultério. Pode-se dizer que essa situação reflete a corrente filosófica do francês Hyppolite Taine (1828 – 1893), o determinismo, ou seja, o comportamento do homem é determinado pelo meio em que vive, pela pressão social e pela hereditariedade. Neste caso, os dragões que chegaram com uma inocência, que foi percebida pelas crianças, são influenciados pelos maus costumes. E, assim, o personagem-narrador fica impossibilitado de educá-los.

Em “Teleco, o coelhinho”, nota-se que um ser em forma de coelhinho tem o dom de se transformar em diferentes animais na esperança de se adaptar ao meio social e de agradar às pessoas, principalmente as crianças e os idosos. Entretanto, resolve virar humano, mas a sua forma é a de um canguru mal-humorado, sujo, mal vestido e de óculos. Verifica-se que a personagem, ao pensar que é um ser humano, deixa de ser um coelhinho simpático e carinhoso e se transforma nesse ser, chamado Barbosa, com aparência de canguru asqueroso, com hábitos horríveis.

No decorrer da narrativa, o coelhinho briga com o amigo-narrador e é abandonado pela mulher amada. Quando o coelhinho, desiludido, volta a encontrar o amigo, transforma-se em diferentes animais, sucessivamente, até virar “uma criança encardida, sem dentes. Morta.”(p. 152).

Neste conto pode se observar que o desejo do coelhinho de virar humano só se concretiza, de maneira desastrosa, em uma criança encardida e morta.

Nota-se que cada personagem almeja um objetivo: morrer, viver na cidade, instruir e humanizar-se. No entanto, estão impossibilitados de cumprir seus desejos, quer pela visão pessimista dos próprios protagonistas, quer pelas barreiras dos antagonistas (no caso, os moradores das cidades), que causam o fracasso de seus objetivos.

Dessa maneira, por meio desta técnica tão antiga que é a metamorfose, o escritor Murilo Rubião apresenta, nas entrelinhas desse universo de encantamento (em razão das metamorfoses), o debate sobre a condição catastrófica do homem em sociedade: a tentativa vã de adaptação, o preconceito, o medo e o sentimento pessimista de viver num mundo tão sobrecarregado de fatalidades e sem amor.

3. 2 – Segundo tema central: Punir

O segundo tema central, “Punir”, refere-se aos protagonistas que moram na cidade e, por motivos inexplicáveis, são perseguidos de forma coletiva, no caso, pelos habitantes (em “A cidade” e “D. José não era”) ou de forma individual, por uma personagem específica (em “O lodo”) ou pela própria obsessão (em “A lua”), sofrendo conseqüências trágicas.

No conto “A cidade”, o narrador onisciente relata a história de Cariba, que, involuntariamente, pára numa cidade desconhecida: “Destinava-se a uma cidade maior, mas o trem permaneceu indefinidamente na antepenúltima estação” (p. 57). Nota-se que a parada não é justificada em nenhum momento no enredo, e o advérbio de modo “indefinidamente” dá a idéia hiperbólica de tempo infinito.

Como o personagem-principal era o único passageiro e o funcionário da estação não justificou a parada, Cariba resolve ir até a cidade mais próxima da estação. Percebe-se que o narrador deixa uma pista do que irá acontecer com a personagem, ao dizer: “...procurando fixar bem a paisagem que deixava para trás. Tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho” (p. 58). Mesmo sem saber o que a espera na cidade, a personagem sente que não regressaria novamente para o trem.

Na cidade, começa a perseguição coletiva contra o forasteiro, Cariba, pois os moradores o observavam com desconfiança e, quando resolve fazer uma única pergunta: “– Que cidade é esta?” (p. 58), é levado violentamente para a delegacia. Cariba é acusado com falsos depoimentos das testemunhas, que apresentavam fatos impossíveis de acontecer, pois se referiam a acontecimentos de semanas atrás – o acusado estava na cidade há poucas horas, não sabiam das características físicas da personagem, nem o idioma que falava.

Nota-se que até mesmo o militar questiona a inteligência dos habitantes por causa dos depoimentos: “O militar se impacientou: - Venham os outros idiotas!” (p. 59). No entanto, como precisa prender alguém a fim de cumprir a ordem recebida da Chefia de Polícia sobre um delinqüente perigoso que fazia muitas perguntas, resolve prender Cariba.

A personagem é condenada e presa por tempo indeterminado. Desesperançada, não perde a mania de perguntar ao guarda se alguém apareceu:

E, ao avistar o guarda, cumprindo sua ronda noturna, a examinar se as celas estão em ordem, corre para as grades internas, impelido por uma débil esperança:
- Alguém fez hoje alguma pergunta?
- Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade. (p. 63)

Tanto a resposta negativa do guarda como a frágil esperança da personagem de sair remete à idéia de que a personagem ficará presa pelo mesmo tempo que o trem parou na estação, ou seja, “indefinidamente”. Assim, podemos dizer que o círculo se fecha e a personagem tem seu final trágico numa cela.

Além da perseguição coletiva contra um forasteiro, pode-se acrescentar que o conto também faz uma alusão à época da ditadura. Primeiro o forasteiro é preso por “fazer perguntas” e, segundo, quem cuida da prisão do condenado é um militar. (Como sabemos, nesse período opressivo as pessoas eram presas, geralmente, por militares ao questionar ou perguntar sobre os seus direitos como cidadãos).

No conto “D. José não era”, o narrador inicia a história com “Uma explosão violenta sacudiu a cidade” (p. 125). A partir desse fato, como não sabiam o que tinha acontecido, os moradores criam algumas hipóteses surreais em que o personagem-central, D. José, é o culpado. Começa nesse momento a perseguição coletiva da personagem.

É interessante analisar dois fatores: o primeiro é que as hipóteses estão classificadas por números e são sete no total. Do ponto de vista simbólico, o número sete é considerado cabalístico, ou seja, apresenta um significado oculto, misterioso e incompreensível. O segundo fator é o jogo de duas versões no conto, isto é, o narrador onisciente apresenta hipóteses da explosão criadas pelos moradores, como: D. José matou a mulher, ou D. José odiava as pessoas e era rico, ou D. José batia nos filhos, ou D. José era um escritor de fábulas, ou D. José fingiu um enforcamento, ou D. José amava o povo, ou D. José era um nobre espanhol. E, depois, explica, como segunda versão, que a personagem D. José: era um homem pobre, os duendes moravam em sua casa, seus filhos morreram de tuberculose, suicidou-se enforcado e se chamava Danilo José Rodrigues.

Outra questão importante no conto é que o narrador explica que a explosão foi causada por fogos de artifícios, e os moradores sabiam disso, mas não queriam admitir: “Ninguém quis confessar o desapontamento nem o gasto inútil de imaginação...” (p. 126).

Percebe-se que toda essa situação inverossímil aparece para criticar a sociedade com seu costume hipócrita em que prevalece o *status*. O autor brinca com o nome da personagem o tempo todo, chamando-o de “D. José”. A princípio a abreviação da letra “D.” parece com o título de nobreza “Dom”. Até mesmo no final do conto os moradores fazem uma homenagem ao protagonista, erguendo uma estátua com os dizeres: “D. José, nobre espanhol e benfeitor da cidade.” (p. 127). Entretanto, o narrador afirma no final do conto que o protagonista era um pobre coitado e que a abreviação da letra “D.” na realidade era o seu primeiro nome Danilo.

Dessa forma, essa brincadeira com o nome da personagem mais o seu destino trágico (a morte) fazem com que o conto tenha um sentido tragicômico.

Em “A lua”, o personagem-narrador, sem nenhuma justificativa, persegue sua vítima, Cris, obsessivamente, todas as noites sem luar. Dizemos que as noites são sem luar porque no início do conto temos a seguinte frase: “Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios” (p. 133).

Observa-se que o personagem-narrador é tão solitário quanto a personagem Cris, pois temos indícios no decorrer da história que remetem à solidão de ambas as personagens: “...eu nada fazia senão observar Cris” (p. 133); “Bem monótono era segui-lo... não o ver entrar em algum edifício, conversar com amigos ou mulheres. Nem ao menos cumprimentava um conhecido” (p. 134).

Além da solidão, podemos perceber a melancólica rotina das personagens por causa das ações repetitivas: “Alguns meses decorridos, os seus passeios obedeciam ainda a uma regularidade constante.” (p. 134).

No entanto, no final do enredo, quando o personagem-narrador alcança seu objetivo e apunhala a personagem Cris, temos uma cena onírica: “Do seu corpo magro saiu a lua. Uma meretriz que passava, talvez movida por impensado gesto, agarrou-a nas mãos, enquanto uma garoa de prata cobria as roupas do morto.” (p. 135).

O personagem-narrador conseguiu completar o seu objetivo. Mas será que obteve êxito?

Percebe-se no conto que alcançar um objetivo, no universo muriliano, não significa sucesso. Já na epígrafe, passagem do livro de Jó, mostra que o ato não foi digno de louvor: “Seja aquela uma noite solitária, e não digna de louvor”. Dá-se a entender que é uma prévia da conduta do personagem-narrador.

Outro fator importante é que o narrador “acompanhava-o com dificuldade” (p. 133), como se estivesse inseguro, com a consciência culpada, ou seja, o personagem-narrador também é uma vítima da sua obsessão. Por outro lado, a personagem Cris, diferente do seu antagonista, caminhava “sereno e desembaraçado” (p. 133).

Dessa maneira, pode-se argumentar que a perseguição obsessiva do personagem-narrador é a sua maior punição. E, no caso da personagem Cris “do seu corpo magro saiu a lua” (p. 135), remete à idéia de que não pertence ao mundo terrestre, por isso foi para o céu.

No conto “O lodo”, o personagem-central, Galetu, sofre de depressão e resolve procurar um médico, porém, como não sente confiança no tratamento, decide parar. Entretanto, o obsessivo médico, sem justificativa, persegue o protagonista até conseguir convencê-lo a dar seqüência ao tratamento.

Neste conto, percebe-se, primeiramente, o tipo de doença da personagem: “depressão”. Atualmente, essa doença, moderna e urbana, está relacionada a estresse, agitação e pressão, e atinge desde crianças até idosos.

Depois, nota-se a ironia amarga do narrador quando se refere ao tipo de tratamento: “...mas era fora de propósito ser obrigado a deitar-se num divã e ouvir uma série de perguntas imbecis sobre a sua adolescência.” (p. 235).

Ainda com relação à doença da personagem, podemos dizer que a origem da sua enfermidade é conseqüência do seu modo de vida, pois no conto a personagem tem uma vida solitária entre encontros com a esposa do chefe, para subir de cargo; uma irmã com quem não tinha contato e um sobrinho doente, pelo qual não tinha nenhum tipo de afeto.

Em meio ao irreal – “viu que o mamilo esquerdo desapareceu. No lugar despontara uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates.” (p. 238) – o que chama a atenção não é esse acontecimento que aparece naturalmente no enredo, mas sim a própria conduta da personagem: homem solitário, ganancioso em subir de cargo, um ser apático e individualista. No final, ironicamente, fica à mercê dos que ignorou, isto é, o médico e a irmã.

Portanto percebe-se que os contos têm por espaço o ambiente urbano. No entanto, não temos referências específicas, como, por exemplo, o nome das cidades e o dia em que os fatos ocorreram, o que impede o leitor implícito de questionar a veracidade dos acontecimentos e de universalizar a temática central dos textos, a punição, por serem personagens vítimas, sem salvação.

3.3 – Terceiro tema central: Exagerar

O terceiro tema central a ser abordado na obra do contista diz respeito aos acontecimentos hiperbólicos. Isto é, as personagens se encontram em situações comuns, como, por exemplo, o ato de engordar ou definir (“Bárbara”), o vingar (“A armadilha”), o efeito de rotinizar e o de multiplicar (respectivamente os contos “Petúnia” e “Aglaiá”), o atender burocrático (“A fila”), o construir (“O edifício”) e o desaparecer (“O homem de boné cinzento”), porém essas situações aparentemente normais ocorrem nos textos de forma exagerada, possibilitando debates que envolvem o homem na sociedade. Vejamos quais são.

Em “Bárbara” temos, ao mesmo tempo, três situações que apresentam a tendência ao infinito em razão dos acontecimentos exagerados: a personagem-título, a cada objeto almejado, engorda excessivamente; o marido obcecado em realizar os desejos de sua esposa; o filho que define enquanto a mãe engorda.

Observa-se que a personagem Bárbara, mesmo conseguindo seus desejos, era feliz somente por um determinado tempo, logo se desinteressava pelo que tinha e pedia outras coisas: “Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso” (p. 36).

Com relação aos seus desejos, temos duas observações a fazer. Primeiro, à proporção que os pedidos aumentavam (tanto de tamanho como de dificuldade para o narrador cumprir), seu corpo também aumentava. Por exemplo, começou na infância com frutas e ninhos de passarinho e, quando estavam casados, pedia o oceano, baobá, navio e uma minúscula estrela. A segunda observação é que a personagem Bárbara representa a sociedade de consumo: seu desejo é ter coisas, sem necessidade, simplesmente pelo prazer de tê-las.

O personagem-narrador, o marido, sabia que, mesmo realizando os desejos da esposa, seu amor não era correspondido: “Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre.” (p. 37).

O filho, símbolo da união do casal, é a representação física dessa união catastrófica em que a mulher jamais deixaria de desejar e o marido sempre atenderia a cada desejo. E o filho permanece sempre do mesmo tamanho: “O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada.” (p. 37).

Assim, verifica-se neste conto que as personagens (Bárbara e o marido) estão condenadas a viver entre o desejo de pedir e a obsessão em realizar: se observarmos a imagem do filho subdesenvolvido, veremos que a criança é a junção catastrófica desses seres.

No conto “A armadilha”, prevemos algumas possibilidades para que duas personagens, por vingança, permaneçam presas num prédio abandonado por um tempo indefinido de “...um ano, dez, cem ou mil anos.” (p. 157).

Sabe-se que a personagem Alexandre Saldanha Ribeiro vai ao encontro de seu inimigo (um homem de cabelos grisalhos), que o esperava havia dois anos. No encontro, entre as inúmeras perguntas a serem feitas, a única foi sobre Ema: “...quero saber o que aconteceu com Ema.” (p. 155). Assim, pensamos sobre a vingança, por dois motivos: um triângulo amoroso envolvendo essas personagens ou um pai que não aceitou a relação amorosa da filha e jura vingança.

Mas, independentemente do motivo da vingança, realmente o que nos chama a atenção são as pistas no conto que remetem para essa atitude premeditada: “... onde a poeira e detritos emprestavam desagradável aspecto aos ladrilhos.” (p. 153); “... experimentou a maçaneta, que custou a girar, como se há muito não fosse utilizada.” (p. 153); “sentado diante da mesa empoeirada...” (p. 154). Verifica-se, por meio dessas

descrições, que o prédio estava abandonado, o que confirmamos no final com a frase do antagonista de Alexandre: “ – Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio. Despedi os empregados, despejei os inquilinos.” (p. 157). Assim, ambas as personagens, que apresentam certa rivalidade, estão condenadas a passar o resto da vida juntas.

Nos contos “Petúnia” e “Agliaia”, as *femmes fatales*¹⁰, a repetição excessiva de certos acontecimentos aparece no sentido de infinidade. No primeiro conto, depois do uxoricídio da personagem Petúnia, o marido segue uma rotina irreversível de arrancar as flores negras no assoalho da casa e ressuscitar as filhas. No segundo conto a mulher é abandonada pelo marido porque dá à luz incessantemente.

Em ambos os contos a instituição casamento é degradada. No conto “Petúnia”, a personagem Éolo tem uma mãe dominadora cujo único objetivo era ver o filho casado para que seu dinheiro não ficasse com o Estado.

A mãe não assistiu ao casamento do filho e desejou, antes de morrer, que seu retrato ficasse no aposento do casal. Nota-se que a personagem Éolo pressente que a atitude da mãe irá desestabilizar a suposta felicidade do casal: “...enquanto Éolo, consciente dos motivos que levavam a moribunda a expressar o estranho pedido, hesitava em dar sua aquiescência.” (p. 182). A partir do momento em que a maquiagem do quadro da mãe começa a desfazer, a relação do casal não é a mesma. Petúnia mata as filhas e, por isso, o marido a mata.

Sua vida solitária, após a morte da esposa, se resume em não dormir: retocar a maquiagem do quadro da mãe, desenterrar as filhas e arrancar as flores que nascem do assoalho da casa numa seqüência repetitiva de ações.

Em “Agliaia” o casamento entre a personagem-título e Colebra existe por causa da vida agitada que levavam, “ritual orgíaco até a explosão final do sexo” (p. 189), e o interesse do marido, que deixou de ser um pobretão. De repente, incondicionalmente e

¹⁰ Expressão usada pelo escritor Malcolm Silverman (1981) em *O absurdo no universo de Murilo Rubião*.

sem explicação, a personagem começa a engravidar independentemente do método anticoncepcional ou, simplesmente, mesmo não havendo ato sexual, ela engravidava.

A suposta solução para o casal aparece no final do conto com a separação. Nota-se que a mulher fica desesperada com a separação, e o marido não manifesta nenhum sentimento: “O marido ficou indeciso se ela se arrependera em consentir na separação ou se apenas sofria as dores provocadas pelas contrações uterinas.” (p. 195).

Será que teremos um final feliz para uma personagem muriliana que se livrou da mulher e dos inúmeros filhos?

Observa-se, no início do conto, que a personagem Colebra “vinha do seu giro habitual pelos bares da praia. Cambaleava, apesar de amparar-se no ombro da moça morena... estava mais embriagado do que nas outras noites... a mulher também não era a mesma da véspera.” (p. 187). Essa personagem não tem um final feliz com a separação, pois leva uma vida degenerada e solitária. Percebe-se que o narrador descreve sua companheira como “moça morena”, e a única descrição que temos da sua ex-esposa é que era morena, afagando a saudade, ou melhor, a vida que tinha com a esposa (festas e dinheiro) no tipo físico parecido.

Em “A fila”, temos a trajetória malsucedida e hiperbólica da personagem Pererico de permanecer todos os dias no final da fila para conversar (assunto sigiloso de terceiros) com o gerente da Companhia.

Neste conto temos dois fatores (voluntário e involuntário) que impedem o personagem-central de alcançar seu objetivo. O primeiro está relacionado com o porteiro da fábrica. Como a personagem Pererico não quis especificar o assunto ao porteiro, esse sempre o deixava no final da fila: “Pela numeração dela – disse com um sorriso malicioso – a sua conversa com o gerente levará tempo a ser concretizada” (p.196), ou “Quanto à sua queixa junto ao meu superior, vai demorar – concluiu

sorridente.” (p. 197), ou “ele se preparava para ser recebido quando o porteiro afastou-o com o braço, dando passagem a um senhor de roupas antiquadas.” (p. 198), ou “as fichas que lhe eram fornecidas obedeciam a uma numeração cada vez mais alta e a fila caminhava com exasperante lentidão.” (p. 199).

Por outro lado, involuntariamente, o que impede a personagem Pererico de alcançar seu objetivo é a meretriz. Dizemos isso porque a meretriz Galimene dava conselhos e ajudava com comida e roupas limpas para que Pererico conseguisse conversar com o gerente, porém seu maior desejo era que “esquecesse os bichos, o gerente, a Companhia e procurasse emprego.” (p. 207), pois assim teria a companhia do forasteiro.

Em virtude do pouco dinheiro que tinha, o personagem-central vai morar com a meretriz e, conseqüentemente, deixa de visitar a fábrica todos os dias. Depois de quinze dias, ao retornar à fábrica, fica sabendo pelo porteiro que o gerente morreu, mas antes de seu falecimento atendeu a todos, exceto Pererico.

Neste conto averiguamos os procedimentos burocráticos que impossibilitam o cumprimento do dever; o descaso dos funcionários em relação ao atendimento, a carência da meretriz que necessita de companhia e a situação de Pererico, que, solitário na cidade, não consegue cumprir sua missão.

No início do conto “O edifício”, aparece o exagero da construção, quando o narrador explica que só para fazer a base do edifício levaram mais de cem anos: “Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares.” (p. 159). E prossegue com as informações sobre os novos funcionários: “... o Conselho Superior da Fundação, a que incumbia a direção geral do empreendimento, dispensou os técnicos e operários, para, em seguida, recrutar nova equipe de profissionais e artífices.” (p. 159).

A construção de um arranha-céu sem fim remete ao mito bíblico “A torre de Babel”, em que os descendentes de Noé tentaram erguer um monumento para que escalassem o céu, simbolizando o poder dos humanos, porém são castigados por Deus, pela audácia do monumento, a falarem idiomas diferentes, impossibilitando que os descendentes de Noé, por causa da comunicação, terminassem o projeto.

Apesar da situação absurda e hiperbólica de construir um edifício sem-fim, nota-se no texto que o personagem-central, o engenheiro João Gaspar, a princípio entusiasmado em construir um arranha-céu, cumpre com todos os prazos estabelecidos pela Comissão. Quando morre o último integrante da Comissão, o engenheiro não vê sentido em continuar o edifício: “Sorrateiro, o desânimo substituiu nele o primitivo entusiasmo pela obra... além da angústia que sentia, vendo o monótono subir e descer de elevadores.” (p. 165). Assim, em meio ao desespero, tenta convencer os funcionários da inutilidade do edifício, porém não consegue convencê-los a parar as obras.

Portanto, a princípio, a ganância de construir uma grande obra, que representa a ambição sem propósito, torna-se para o engenheiro uma tarefa árdua e, no final do conto, quando percebe a inutilidade do arranha-céu, numa tentativa frustrada tenta convencer os funcionários a parar a construção.

Em “O homem do boné cinzento”, temos pistas que estabelecem o conflito do enredo. A primeira é a chegada de um homem que de início já sabemos ser o responsável pelo drama, pela frase: “O culpado foi o homem do boné cinzento” (p. 71). A segunda é que o personagem-narrador descreve o irmão como uma pessoa sensível que observa, primeiramente, uma mudança no céu: “pontos brancos, pontos cinzentos” (p. 72). Isto é, os mesmos pontos que estão no boné do homem misterioso aparecem também no céu: “– Esse homem trouxe os quadradinhos, mas não tardará a desaparecer.” (p. 72).

A partir dessas informações a história se desenvolve, simultaneamente, no desaparecimento dessas duas personagens – o homem misterioso e o observador. À medida que o homem do boné cinzento emagrece, o irmão do personagem-narrador, Artur, fica obsessivo em observá-lo e começa a emagrecer. E, afirma para o narrador: “...de tão magro, só tem perfil. Amanhã desaparecerá.” (p. 75).

No outro dia, o observador profetiza suas palavras. O homem do boné se transforma numa chama incandescente e desaparece. E Artur vai diminuindo até se transformar numa bolinha negra e também desaparecer.

Esse fenômeno hiperbólico do emagrecer até virar chama incandescente e virar uma bolinha negra aparece no conto naturalmente e, dessa maneira, o que realmente nos chama a atenção é que o ato de desaparecer está relacionado ao existencialismo, ou seja, o mundo vazio e sem sentido, resumido ao nada.

Portanto, o terceiro tema central com seus excessivos acontecimentos, constrói, de maneira camuflada pelo fantástico, uma realidade contemporânea que questiona sobre o capitalismo, sobre o declínio do casamento, sobre a burocracia, sobre o esvaziamento do ser, sobre o sentimento de vingança e sobre a ganância.

3. 4 – Tema central: Estagnar

O quarto tema central, “Estagnar”, está relacionado a determinadas situações que fazem as personagens-secundárias (mulheres) surgir e, misteriosamente, desaparecer no enredo, e fazem os personagens principais (homens) dependentes das personagens-secundárias. Os três contos selecionados (“Elisa”, “Epidólia” e “Marina, a intangível”) estão divididos em dois universos: feminino versus masculino.

No universo feminino, por um lado, percebemos que as personagens têm características fortes: Elisa é determinada, Marina é uma heroína pura e Epidólia é independente. Por outro lado, carregam pontos negativos quando o assunto é relacionamento amoroso, ou seja, Elisa não encontra o amor, Marina ama, mas não é correspondida e Epidólia foge sempre que se apaixona.

No universo masculino temos o fracasso dos personagens principais de cumprirem os seus anseios, gerando um estado de estagnação. Por exemplo: Em “Elisa” o personagem-narrador não consegue expressar seu amor pela desconhecida, no entanto, em “Epidólia”, a personagem Manfredo, enamorado, tenta encontrar seu amor, porém não consegue. Em “Marina, a intangível”, o personagem-narrador não tem inspiração para escrever.

No primeiro conto, “Elisa”, a personagem-título surge e desaparece na vida do personagem-narrador sem nenhuma explicação. Indagamos que Elisa é determinada porque procura o amor, ou seja, tem um objetivo, porém não é feliz: “Bela, mesmo no desencanto, no seu meio-sorriso. Alta, a pele clara, de um branco pálido... uma magreza que acusava profundo abatimento.” (p. 48). Percebe-se a fragilidade da personagem na descrição de sua aparência quando o narrador a conhece. Depois, temos uma gradatividade na expressão triste da mulher, quando ela surge pela segunda vez e o narrador observa que “Trazia mais triste a fisionomia, maiores as olheiras.” (p. 49).

Apesar de seu sofrimento a personagem é determinada a encontrar o amor na afirmação: “Andei por aí e nada fiz. Talvez amasse um pouco – concluiu, sacudindo a cabeça com tristeza.” (p. 49).

Já o seu oposto, o personagem-narrador, não consegue admitir o seu amor: “Faltava-me, contudo, a coragem, e adiava a minha primeira declaração de amor”. (p. 49). Nota-se que é “a primeira declaração de amor” da personagem, ou seja, ele nunca havia amado antes, como também é uma personagem sem iniciativa. Dizemos isso porque não declara o seu amor e não sai de casa, fica sempre na mesma posição, na varanda. A mesma varanda em que conheceu Elisa e onde depois ficou esperando reencontrá-la.

Em meio às poucas explicações dos fatos e das personagens, o que nos chama a atenção é que tanto a personagem Elisa quanto o personagem-narrador, apesar de diferentes, não são felizes. Elisa não encontra o amor, e o narrador tem medo de declarar-se.

No conto “Epidólia”, misteriosamente, a personagem-título desaparece nos braços da personagem Manfredo. Diferentemente do personagem-narrador no conto anterior, a personagem Manfredo, apaixonado e angustiado, sai à procura de sua namorada.

No enredo, ao passo que desvendamos acontecimentos insólitos (desaparecimento de Epidólia; Manfredo estava de pijama no parque; na cidade de Pirópolis surge o mar e depois desaparece), descobrimos que a personagem-título é uma mulher independente, pois aparece somente por alguns dias no hotel em que está hospedada, já fez nu artístico e já teve diversos homens.

Por outro lado, Manfredo descobre que Epidólia, apesar de sua independência, tem a mania de sumir e aparecer a cada envolvimento emocional: “Ela some e reaparece a cada experiência sentimental. Não resiste ao sortilégio do mar e a ele

retorna sempre.” (p. 177). Observa-se que a personagem-título não resiste ao fascínio do mar, esse lugar ao qual ela sempre retorna, porque o mar é como um símbolo de sua liberdade.

Assim, vimos que essa independência da personagem-título também pode ser representada como uma fragilidade ou um medo de se envolver, pois não consegue seguir com uma relação afetiva. Quanto à personagem Manfredo, apesar da tentativa, o sumiço da namorada deixa-o paralisado, isto é, sem recurso para encontrá-la, volta para sua casa sozinho.

Em “Marina, a intangível”, há algumas observações a serem feitas. Primeiro o personagem-narrador é um jornalista que trabalha no plantão da noite: o jornal é vespertino e seus artigos nunca são publicados. Têm-se as características de um profissional fracassado e solitário, pois é o único que faz plantão.

Como decide escrever um poema sobre Marina, a intangível, aparece um homem com “sua figura desajeitada e estranha” (p. 80) para ajudá-lo a escrever. O clima de sonho surge no conto por causa do aparecimento da personagem-título, no entanto é um sonho burlesco:

soprando silenciosas trombetas... com os pistonistas envergando fardas vermelhas. Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. O coral de homens cara murchas... como se desejassem cantar e nenhum som emitiam... surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama... lábios... pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas de carvão. (p. 84)

Dizemos que o aparecimento de Marina é burlesco por causa dos adjetivos desconexos: não tem música nos instrumentos e nem som nas vozes do coral; a imagem de Marina não condiz com o seu nome “intangível” como algo intocável e celestial, pois aparece suja, com a boca pintada e olheiras.

Um outro aspecto a ser analisado no conto é observado pelo crítico Schwartz (1982, p. 32) sobre o caráter metalingüístico, “ou seja, um texto que fala da própria construção do texto”. Há algumas referências no conto que remetem à produção artística: “...olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas.” (p. 78); “Quando as frases vinham fáceis e enchia numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto.” (p. 78); “Inventei várias desculpas para explicar a minha inesperada inibição.” (p. 78). Nessas frases percebemos o árduo processo da escrita. Sabendo que o próprio contista, sempre que republicava, reescrevia seus contos numa busca incondicional da perfeição, pode-se falar até de um conflito autobiográfico.

Assim, vemos que a personagem Marina, que aparece e depois desaparece no enredo – o universo feminino –, é mistificada no texto por fazer referências a símbolos religiosos, até mesmo o nome “intangível” dá à idéia de algo sublime e puro. No entanto, Marina, também conhecida por Maria da Conceição, foge com o namorado, mas esse não a amava, além de seu aspecto burlesco desmistificar sua pureza.

No universo masculino, o personagem-narrador, José Ambrósio, é a representação de um profissional fracassado e de um homem angustiado com o seu desejo de escrever e publicar seus textos.

Dessa forma, percebe-se que nos contos, cujo tema central é estagnar, estão representados dois universos: feminino e masculino. No universo masculino temos a estagnação de concretizar seus objetivos e, no universo feminino, temos as mulheres que aparecem na vida desses homens, a princípio aparentando ser superiores, mas no decorrer dos enredos, surgindo como sofredoras (Marina e Elisa) ou com medo de amar (Epidólia).

3. 5 – Quinto tema central: Frustrar

O quinto tema central diz respeito às narrativas que remetem ao conflito psicológico das personagens principais que acarretam as frustrações de seus desejos (“Memórias do contabilista Pedro Inácio”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “Bruma (A estrela vermelha)”, “O convidado”) e se encontram em situações malsucedidas (“O bom amigo Batista”, “Bloqueio”, “O pirotécnico Zacarias”).

No conto “O bom amigo Batista”, a falta de astúcia do protagonista José proporciona a amizade oportunista de Batista.

O enredo gira em torno dessa amizade que é questionada pelos familiares: “Desde a infância procuraram meter-me na cabeça que devia evitar a companhia de João Batista...” (p. 97). Pelos colegas de trabalho: “fiz com que considerassem uma injustiça a promoção do meu companheiro...” (p. 100), e, a princípio, pela esposa: “... cortou relação com meu amigo, não mais lhe permitindo entrar em nossa casa.” (p. 102).

Também se observa que Batista tem o caráter dúbio por causa da sua descendência: “... é filho daquele mandrião do Honório, o caça-dotes!” (p. 98). Isto é, se pensarmos na teoria do determinismo de Taine, veremos que a personagem Batista é constituída a partir de seus traços genéticos. Então, se o pai era um mandrião, o filho também o será.

O conflito psicológico aparece quando João tem um ataque de loucura e o amigo Batista leva-o para uma casa de saúde. Percebe-se que a atitude do personagem-central na casa de recuperação deixa certas dúvidas quanto a sua real condição mental, pois: “Enquanto corriam os meses, calado, eu ficava a observar os meus companheiros. Bons e espirituosos amigos: trocaram o meu nome pelo de Alvarenga.” (p. 103). Para João até mesmo os loucos da casa de saúde eram bons amigos. E, no final, descobre

que sua esposa está com o seu amigo Batista, acreditando que a atitude do amigo foi para que sua esposa não o tirasse da casa de saúde.

Assim, no conto, a situação malsucedida do personagem-principal, João, sem família, sem amigo, sem esposa, sem emprego e internado como louco. Por meio desse conflito psicológico sobre a sua real condição mental, temos a questão da inveja e da cobiça (por parte do amigo Batista) e da inocência ou loucura (por parte do narrador).

Em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, primeiramente, o que nos chama a atenção é o fato de ter duas epígrafes. A primeira foi retirada do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Nela consta a frase machadiana repleta de ironia, quando o protagonista se refere ao amor comprado da prostituta Marcela¹¹. A segunda foi retirada do texto bíblico *Jeremias*, XII, 5.

Neste conto, além da epígrafe machadiana, encontramos outras referências que aludem à obra do escritor realista.

Se começarmos pelos títulos, veremos que ambos os textos se baseiam nas “Memórias”, sendo que um é a memória de um autor-defunto, e o outro é a memória de um contabilista.

No conto, o personagem-central, Pedro Inácio, calcula suas relações amorosas: “O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bonde, quarenta de correspondência, setenta de aspirina e dois anos de completo alheamento ao mundo.” (p. 105), o que faz lembrar a ironia machadiana com relação ao amor.

À medida que desvendamos o conflito psicológico da personagem em descobrir sua estirpe (para saber o porquê da sua calvície e de seus vários amores), vamos percebendo uma personagem voltada para os seus problemas, atitude que comprovamos, no final, quando encontra uma antiga namorada (gorda e flácida que acabara de sair do sanatório) e a única pergunta que gostaria de fazer era: “quanto lhe

¹¹ “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.” (Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*).

custara a estada no sanatório, talvez bem mais do que meus estudos de genealogia.” (p. 111). Percebe-se que esse caráter egoísta da personagem lembra também o caráter da personagem Brás Cubas, isto é, um homem que pensava somente na sua vida burguesa e nas suas relações amorosas.

Então, por meio da epígrafe, o título, a característica psicológica da personagem e a ironia lembram a obra de Machado de Assis, no entanto, no universo muriliano, acrescentamos que o interesse do personagem-central em descobrir sua origem, entre o amor e a calvície, é revelado de maneira catastrófica por um médico da família. Como a personagem fora trocada no hospital, seus questionamentos com relação a sua herança genética, a sua única preocupação – seus estudos genealógicos – foram inúteis, e ele resume sua frustração com a seguinte frase: “Maldita revelação! Agora não posso mais saber a causa da minha vocação para o amor e a razão da minha calvície”. (p. 110). Isto é, para a personagem, é irrelevante não saber quem é o seu verdadeiro pai, mas a sua maior frustração é o tempo que perdeu nas suas pesquisas.

No conto “O convidado”, o narrador onisciente informa sobre o convite que será a chave, duvidosa, entre o sonho e a realidade, na vida de José Alferes: “O convite que acabara de receber muito contrariava o seu gosto pelos detalhes. Além de não mencionar a data e o local da festa, omitia o nome das pessoas que a promoviam” (p. 211).

Observa-se também que a personagem José Alferes é um estranho solitário naquela metrópole que só conhecia “...o corpo de funcionários do hotel, onde se encontrava hospedado havia quatro meses” (p. 211) e a pensionista de um dos apartamentos, Débora, a estenógrafa, pela qual tinha um certo interesse, porém não sabia como demonstrar.

Quem leva a personagem para a festa misteriosa é o motorista de táxi chamado Faetonte. Esse nome representa, na mitologia grega, a história do filho de Hélios, que

conduziu o carro de seu pai e, inexperientemente, passou muito perto da Terra e quase a incendiou.

No enredo, quando a personagem está na festa, nota-se uma ironia do autor quanto aos costumes burgueses, a elite: "... José Alferes sente aumentar sua irritação pelas lisonjas, as apresentações cerimoniosas, os gestos delicados. Rejeitava firme, às vezes duro, novas solicitações para aderir aos grupos de criaturas cativantes e vazias." (p. 218). Verifica-se a irritação da personagem com relação à festa, o uso do adjetivo "vazio" para caracterizar a futilidade dos convidados. E, também o aparecimento de uma convidada, Astérope, incumbida exclusivamente de dormir com o convidado especial.

O jogo de sonho e realidade aparece quando a personagem tenta ir embora daquela festa e uma neblina forte atrapalha seus planos. Inexplicavelmente, ele, que tenta andar pelas ruas, caminha entre arame farpado, matagal e arbustos, voltando, todo machucado, novamente para o mesmo local da festa.

Ao reencontrar Astérope na festa, ela afirma que sabe o caminho e o levará para casa, ficando a incógnita se realmente José Alferes não era o tão esperado convidado, pois a moça foi escolhida pela Comissão para ser acompanhante do convidado. Até mesmo o título do conto faz referência ao convidado misterioso.

Portanto, o personagem-central, um homem solitário, que não consegue declarar seu desejo pela pensionista, misteriosamente aparece numa festa fútil e frustradamente não consegue se livrar do lugar, necessitando da ajuda de uma desconhecida.

Em "O pirotécnico Zacarias", temos o relato do personagem-título sobre sua condição de isolamento por causa da dúvida entre os moradores da cidade se realmente ele estaria vivo ou não: "A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente." (p. 26).

É interessante verificar que a personagem foi atropelada na “Estrada do Acaba Mundo” (p. 27), ou seja, como se a estrada (caminho) fosse uma passagem para uma outra vida; o nome da personagem (pirotécnico) tem relação com o conto que apresenta imagem policroma: “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro.” (p. 26). “Ao meu lado dançavam fogos de artifícios, logo devorados pelo arco-íris.” (p. 27). “Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.” (p. 26).

Nota-se que, nesse último exemplo, o branco simboliza a junção de todas as cores, e é justamente quando ele começa a ver tudo branco que o carro o atropela. Também se pode dizer que essa morte tem sentido metafórico. Isto é, às vezes deixamos a vida passar, como um “morto-vivo”, e a personagem, após a sua experiência, percebe que sua capacidade de amar, de discernir as coisas, é bem superior à dos outros.

Pensemos: será que temos um final feliz para uma personagem que descobriu o sentido de estar vivo? Nos contos de Murilo Rubião a resposta definitivamente é não. Pois a personagem ainda é reprimida, primeiro porque se tornou um ser solitário, segundo porque não sabe, como morto, o que o destino lhe reserva, já que, quando vivo, sabia que na vida a única certeza é a morte.

No conto “Bruma (A estrela vermelha)”, o personagem-narrador, Godofredo, admite o seu descontentamento com relação à amizade entre o seu irmão, Og, com Bruma, sua irmã de criação, a qual estava amando: “... e nenhum impulso generoso poderia levar-me a confessar um amor que se turvava ao contato do rancor.” (p. 121).

Ambas as personagens, Og e Bruma, irritavam o protagonista por causa dos passeios pelo campo na fazenda e porque o primeiro conseguia ver astros policrômicos, e a segunda, apesar de não vê-los, concordava com as aparições. Assim, surge a dúvida sobre a existência dos astros.

Inconformado com essa amizade, em vez de seguir os conselhos da mãe: “Em vez de atrair Bruma, conforme aconselhava minha mãe, agarrei-me à idéia de separá-los.” (p. 121), resolve procurar um psiquiatra para seu irmão.

É interessante verificar que, na consulta, o médico não fica preocupado com as visões de Og, mas sim com o comportamento hostil do personagem-narrador, que os abandona no consultório. Quando volta para procurá-los, encontra no local do prédio um lote vago. Sente falta de Bruma e, sabendo que jamais a encontraria novamente, começa a ver uma estrela vermelha que se desdobrava em todas as cores.

Percebe-se que o fantástico humanizado neste conto é representado pela impossibilidade do homem de amar e descobrir coisas novas, tornando-o um ser frustrado por não realizar os seus desejos.

Em “O bloqueio”, o personagem-central, Gérion, resolve morar em um apartamento, para não ter que se submeter à terrível convivência com sua esposa, Margarerbe, que era gorda e rica: “Há longo tempo vinha aguardando essa oportunidade, para revidar duro as humilhações acumuladas e vingar-se da permanente submissão a que era constrangido pelos caprichos de Margarerbe, a lhe chamar, a toda hora... de parasita, incapaz.” (p. 249).

À medida que a dúvida sobre a construção ou destruição do edifício (recém-construído) vai se formulando pelos ruídos – “Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente...” (p. 246) –, a imagem da mulher vai aparecendo, mas logo ele tentava espantá-la de seus pensamentos.

Nota-se que a personagem desviava “o curso do pensamento, fórmula cômoda de escapar à vigilância da consciência” (p. 249), pois não sabia se amava realmente a filha ou era obrigação; como também foge com relação ao desconhecido no edifício. Na dúvida em descobrir o que acontece, resolve cerrar a porta com chave.

Então esse ser apático que se isola do mundo, dos seus problemas na família e do problema do edifício, fica sozinho trancado num quarto de hotel.

Em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, o personagem-narrador é obcecado por suas histórias que envolvem o mar. Observa-se que a personagem não se preocupa com a sua companheira, Ofélia, que não gosta de ouvir suas histórias: “Conto-lhe episódios da crônica de minha família ou do mar, esquecendo-me freqüentemente de que ela só se interessa por histórias de caçadas.” (p. 113).

Há um humor amargo no enredo quando a personagem lembra da sua falecida esposa, Alzira. Casou-se com ela porque “tinha a cara de tainha e o odor das lagostas” (p. 117) e morreu intoxicada por umas sardinhas.

As histórias de sua estirpe são repletas de fracassos marítimos (o pai morreu engasgado com uma espinha de peixe e não gostava de água, a personagem fraturou o pé quando tentou trabalhos marítimos, o bisavô era capitão de navio negreiro e, com a abolição, foi morar numa fazenda, o avô fazia barcos de madeira e não gostava de água) e a própria personagem mora longe do mar num lugarejo “espremido entre montanhas” (p. 118). E também no final fica a dúvida se realmente o bisavô (o único que foi marinheiro) realmente existiu, pois o personagem-narrador exclama: “...gostaria tanto se aquele meu bisavô marinheiro tivesse existido!” (p. 118).

Dessa maneira, nos contos temos personagens frustradas por causa das situações em que se encontram: a proibição de familiares, colegas e esposa sobre a amizade do narrador com a personagem Batista; a dúvida sobre a hereditariedade da personagem Pedro Inácio, já que sua mãe biológica teve muitos homens; o desejo não concretizado de ser marinheiro e o fato de que nenhum parente teve vocação para a profissão; o medo de admitir o amor, que faz com que o personagem-narrador perca seu irmão e sua amada; o casamento desmoronado, pois a esposa tinha posse e o humilhava; a solidão da personagem e sua aventura numa festa fútil; a vida depois do

acidente e a dúvida da morte. Isto é, as personagens se encontram em situações frustrantes e malsucedidas que levam ao conflito psicológico sobre a real condição dos fatos que as cercam.

3. 6 – Sexto tema central: Atormentar

O enfoque do sexto tema central, “Atormentar”, está relacionado aos contos que apresentam nos enredos o jogo temporal entre passado e presente, e seus personagens centrais são atormentados pelo destino que os cercam. Por exemplo: o suicídio da personagem Josefino, em “Mariazinha”; a morte da noiva, em “A noiva da casa azul”; as esposas mortas, em “Os três nomes de Godofredo”; a vida amorosa circular de Eronides, em “A flor de vidro”; a solidão da personagem Jardon no refeitório, em “Os comensais”; o autoritarismo do padrasto que persegue os jovens, em “A casa do girassol vermelho”.

Dizemos que o conto “Mariazinha” é circular, porque está dividido em três partes. Primeiro temos o presente, que se inicia no leito de morte do protagonista Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva, em 1943. À medida que o padre Delfim faz a extrema-unção do personagem-central, seu único desejo é que ele o deixasse em paz. Depois o passado, que é representado pelo desfecho da situação desastrosa do protagonista no ano de 1923, quando conhece Mariazinha, e quem, junto com o padre Delfim, lhe proporciona seu final trágico. E, por fim, o presente novamente, ou seja, o seu leito de morte. Percebe-se que no conto não temos uma progressão temporal, o futuro.

Observa-se que o padre Delfim (nomeado bispo) decide sobre a vida dos moradores na cidade: “... proibiu a melancolia, as queixas contra as ruas empoeiradas.” (p. 43); “pediu-me com humildade (eclesiástica): toque os sinos e case com Mariazinha” (p. 43). Além do casamento, pediu também que o personagem-central enforcasse Zaragota (suposto sedutor de Mariazinha).

Outro fator importante no conto é que os anos na cidade tinham recuado. Assim, os filhos voltaram para o ventre das mães, os homens voltaram a ser solteiros, Mariazinha recuperou a sua virgindade e voltaram os cabelos da personagem, Josefino.

No entanto, antes do casamento, Mariazinha seduz seu noivo. Este, sabendo que o final será o mesmo do colega Zaragota, resolve tirar a própria vida com um tiro.

Em meio ao absurdo de filhos que voltam ao ventre materno e de um tempo que retrocede, temos a história de uma cidade dominada pelo poder eclesiástico e a hipocrisia de um casamento forjado, situações atormentadoras que levam um ser ao suicídio.

No conto “A noiva da casa azul”, o personagem-narrador recebe uma carta de sua noiva Dalila, que escrevera sobre a dança com o ex-noivo. O protagonista, movido pela raiva, regressa para sua cidade, Juparassu, no entanto, na volta, encontra-a totalmente destruída por uma epidemia e descobre que sua noiva havia morrido há alguns anos de febre amarela.

Além do insólito temporal, entre o passado (a epidemia) e o presente (a carta), a personagem descobre, por intermédio de um antigo morador, “que o rapaz daquela casa fora levado para Minas com a saúde precária e ignorava se resistira à doença.” (p. 55). E também tanto o protagonista quanto a personagem Dalila estavam noivos, apesar de ele afirmar que eram namorados.

Nota-se que, no universo muriliano, em que as personagens pertencem a um mundo sem salvação, a princípio temos a ira da personagem por receber a carta da amada; depois, antes de chegar à cidade, a única coisa que deseja é “o momento em que... apertaria nos braços a namorada.” (p. 52). De repente, o desespero: “Vazio, vazio, meu Deus! Grito: Dalila, Dalila! Nada.” (p. 56). Isto é, sem futuro, pois não tem a namorada, a família e os amigos da cidade.

Segundo Schwartz (1982:21), o próprio nome da personagem Dalila (a única personagem de quem temos referência sobre o nome, já que não identificamos o nome do protagonista nem das outras personagens) é uma personagem bíblica, representa a negatividade, pois foi a mulher que traiu seu companheiro Sansão.

No conto “Os três nomes de Godofredo”, o personagem-título observa que a partir de uma data imprecisa, não almoçava e não jantava sozinho: “... ela sentava-se à minha frente na mesa onde, por quinze anos seguidos fui o único ocupante.” (p. 87). Após a observação, descobre que a mulher na verdade é sua segunda esposa, Geralda, que lhe informa que ele matara a primeira esposa, Joana, numa crise de ciúmes.

Percebe-se uma espécie de *déjà-vu* entre as esposas do protagonista, pois ambas as personagens eram parecidas, sendo que a primeira esposa era loura, e a segunda tinha cabelos negros, e morreram da mesma forma, ou seja, enforcadas.

Esse feito *déjà-vu* atormenta a vida da personagem a viver entre o passado e o presente, sem uma seqüência, ou melhor, sem uma continuidade para o futuro. Pode-se dizer que, a princípio, o personagem-título vive um momento de felicidade com sua esposa Geralda: “Loquaz, alegre, eu gostava de vê-la comer aos bocadinhos, mastigando demoradamente os alimentos.” (p. 92). Mas logo se sente entediado com a relação: “Não tardaram a se acompridar os dias, tornando rotineiros os meus carinhos, criando o vácuo entre nós...” (p. 92).

Também se percebe que a personagem desiste de entender a sua vida quando, no final (após a morte das duas esposas), aparece sua noiva Isabel no restaurante “... uma jovem de rara semelhança com Joana e Geralda sorria.” (p. 94): sua vida gira em torno dessas relações, pois Isabel lembrava suas esposas.

Assim, percebe-se por meio dessas relações absurdas um homem solitário, vivendo relações malsucedidas e sem condições de modificar seu destino.

A personagem Eronides, em “A flor de vidro”, inicia a história lembrando o passado amargo e a saudade de Marialice. De repente “uma realidade inesperada sacudiu-lhe o corpo... colocou uma venda negra na vista inutilizada... passou a navalha no resto do cabelo que lhe rodeava...” (p. 129).

Verifica-se que o protagonista, ao encontrar o seu amor na estação, Marialice, percebe que “Os seus trinta anos, ágeis e lépidos, davam a impressão de vinte e dois” (p. 130) e, por conseguinte, no outro dia, observa que sua amada aparentava ter dezoito anos. Também o mesmo acontece com o protagonista: “seu corpo... perpassava uma seiva nova. Jogou-se fora da cama e encontrou, no espelho, os cabelos antigos. Brilhavam-lhe os olhos e a venda negra desaparecera.” (p. 131).

Esse jogo temporal no enredo, entre passado e presente, mais o fato de que no final do enredo, a personagem Marialice fala para Eronides: “– Tomara que um galho lhe fure os olhos, diabo!” (p. 131). O protagonista ao se despedir na estação de sua namorada, na volta, um galho cega-lhe a vista, faz com que a personagem viva em um círculo, que se repete a cada encontro com Marialice.

Em “Os comensais”, o personagem-central, Jadon, observa que os comensais, tanto no almoço quanto no jantar, permanecem: “quietos, os braços caídos, os olhos baixos” (p. 253), enquanto, os funcionários “substituíam continuamente os pratos ainda cheios.” (p. 253). Essa atitude no restaurante faz a personagem imaginar que o problema é a sua presença no local: pensava que desagradava a todos. Em vez de mudar para outro restaurante, resolve tentar solucionar o mistério da indiferença, pois acreditava que os comensais evitavam comer na sua presença.

Neste conto temos a manifestação temporal entre presente (o restaurante) e o passado (antiga namorada). Essa situação acarretará o final trágico.

A atitude dos comensais começa a atormentar o personagem-central, nem palavrões nem pontapés e bolotas de pão nos rostos deles faziam com que o silêncio se

rompesse ou as expressões se modificassem. Entretanto, para Jadon algo de anormal acontece – “desde que passara a freqüentar aquele local, as mesas tinham todos os assentos tomados por antigos fregueses que nunca se ausentavam dos lugares habituais” (p. 255) –, percebe novas pessoas que não tinha visto antes. Nota-se que a personagem não acha anormal a atitude dos comensais (parados, calados e num restaurante sem comer o que lhes é servido, um local lotado com os seus fregueses habituais, de repente, novos rostos aparecem, sem os antigos saírem). O fato de aparecerem novos rostos em um local lotado com seus fregueses habituais, sem ninguém sair, contraria a lógica científica de que dois corpos não ocupam o mesmo espaço.

No conto há dois momentos em que a personagem tem a oportunidade de deixar aquele restaurante, porém ele não o faz. O primeiro é quando resolve fazer sua última refeição e trocar de restaurante, ou seja, quando a personagem decide mudar aquela rotina estranha e solitária, algo inesperado acontece. Encontra sua antiga namorada, Hebe, que permanecia com a mesma aparência de 20 anos atrás e o mesmo vestido. Decide retirá-la do restaurante, mas não consegue. O segundo momento é quando Jadon percebe que ela tinha a aparência de uma boneca de massa e, aterrorizado, resolve deixar o local, mas antes pensa em conversar com o gerente e pagar a sua despesa.

Nesse universo atormentado, solitário e sem salvação, a personagem não encontra o gerente nem a saída do restaurante: na porta principal, via-se somente uma parede. “Diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido.” (p. 263): inexplicavelmente, já não lembrava das coisas que estavam acontecendo no restaurante; a única coisa que lembrava era de que precisava almoçar, e então assentou-se “descuidadamente numa das cadeiras. Os

braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa.” (p. 263).

Jardon teve o mesmo final dos comensais – os braços caídos e os olhos com expressão de vazio –, entretanto, agora, tragicamente, encontrava-se sozinho no refeitório, sem os comensais.

Em “A casa do girassol vermelho”, temos a história de três casais de irmãos (Xixiu, Belsie, Nanico, Belinha, Marialice e a personagem-narrador); que foram adotados por um casal que não podia ter filhos. Pensa-se na possibilidade de ser uma situação feliz, já que essas crianças foram adotadas: “Enquanto viveu sua esposa, D. Belisária, tudo corria bem, sem que tivéssemos saudade da vila, onde passávamos fome junto às nossas famílias.” (p. 18). Mas, com a morte da esposa, D. Belisária, o pai adotivo, o velho Simeão, trata-os mal com seu excesso de puritanismo.

Com a morte do velho Simeão os jovens, por um curto período, vivem um momento de plena felicidade: “Mas o que importa, se naquela manhã a alegria era desbragada!” (p. 15). Entretanto, os jovens estavam tão condicionados a viver os conflitos com o velho Simeão que, mesmo em um momento de diversão, não conseguem esquecer-lo: “– Cambada de imorais! Se o velho Simeão estivesse vivo sairia tiro!” (p. 17). Atormentados, principalmente a personagem Xixiu, que teve o casamento forçado com Belsie pelo velho Simeão, não esqueciam os maus tratos do velho. Na represa, Xixiu desaparece e seus companheiros acreditam que tenha morrido para encontrar o velho Simeão: “Invejamos a luta gloriosa a que não iríamos assistir, os gritos que ele soltaria ao esmagar o velho carrasco.” (p. 22).

A ausência de Xixiu e a morte do velho Simeão fazem com que os outros percebam que a vida não tinha mais sentido: “um futuro mesquinho” (p. 23) os aguardava. E no ventre de Belinha começam a nascer as primeiras pétalas de um girassol vermelho, pois a vida dos jovens se baseava no conflito com o padrasto.

Portanto, os acontecimentos insólitos aparecem nos contos de forma temporal, entre o passado e o presente, para camuflar situações atormentadoras que envolvem o homem e o seu meio social, ou seja, a hipocrisia na sociedade, a união e o casamento fracassado, a solidão e o autoritarismo.

Considerações Finais

Este estudo sobre a obra do escritor Murilo Rubião permitiu-nos entender a literatura fantástica, sobretudo a literatura fantástica do século XX, que se baseia no registro ficcional de uma realidade que não pode ser criticada abertamente, de maneira clara e objetiva, em consequência da sociedade repressora.

Murilo Rubião escolhe o gênero conto para, por meio do insólito, do não-real ou do irreal, camuflar os sentimentos mais profundos do homem contemporâneo (o medo de amar, a raiva, a submissão, o preconceito, o fracasso, o pessimismo, a vingança, o ciúme, a obsessão etc.) e mascara a opressão dos diversos setores sociais (o clero, o poder judiciário, a burocracia, as convenções sociais, o casamento, o Regime Ditatorial, o autoritarismo, entre outros).

Alfredo Bosi, em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” (1999, p. 07), alerta para o perigo de encaixar “forma-conto” num conceito fixo de gênero, pois existem diversos tipos de contos: “ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês...”.

Independentemente ser “proteiforme”, o que nos interessa argumentar é que o conto “tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra.” (p. 08).

Essa definição do conto também é desenvolvida por Massaud Moisés (2004, p. 86):

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática.

Se pensarmos nos 32 contos murilianos, percebemos um enredo, geralmente curto, e uma situação principal que envolve as personagens para uma única trama. Isto é, por meio de uma situação insólita, não-real ou absurda, é desenvolvida a história do ser humano em confronto com a realidade no seu meio social, por isso uma única célula dramática desenvolvida em cada conto: a história de um ex-mágico desiludido, a construção desproporcional de um arranha-céu, a estirpe de uma família, relacionamentos fracassados, o consumo obsessivo, a vingança premeditada, o meio social – que leva simples criaturas para o vício mundano –, a incompetência profissional, entre outros.

Percebe-se que essa estrutura univalente do conto acompanha também as histórias fantásticas, pois nesses textos temos um único drama, com o seu clímax e o seu desfecho.

No século XIX, o fantástico era formado a partir de uma situação normal e, no decorrer da história, o ápice, ou seja, o sobrenatural, podendo manifestar no leitor implícito uma hesitação para o estranho ou para o maravilhoso.

No fantástico contemporâneo, o ápice já aparece no início do conto. Na obra de Murilo Rubião, por exemplo, em “O ex-mágico da taberna minhota”, o personagem-narrador afirma logo no início que o seu desconsolo maior não é ser funcionário público, mas sim não conseguir o suicídio.

Em relação aos jovens do conto “A casa do girassol vermelho”, o personagem-narrador afirma que “o que veio antes e depois ficará para mais tarde” (p. 15). Isto é, não importa o passado nem o futuro, o clímax que envolve essas personagens é a morte do velho Simeão, o padrasto.

No conto “O pirotécnico Zacarias”, o personagem-título já inicia o conto com a questão principal do enredo: “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (p. 25).

No início do conto “Bárbara”, temos a afirmação do personagem-narrador de que sua esposa, Bárbara, só gostava de pedir, e a cada pedido engordava.

No começo do enredo de “Mariazinha”, temos a descrição da extrema-unção da personagem Josefino: “... óleo pesava... a fisionomia monótona do padre Delfim que, sentado na beirada da cama...” (p. 41).

Em “Elisa”, a entrada da personagem-título na casa do personagem-narrador é descrita como “se obedecesse a hábito antigo” (p. 47), ou seja, o “hábito antigo” remete à idéia de que acontecerá novamente.

A carta que o personagem-narrador recebe da namorada é o instrumento principal para a construção do enredo de “A noiva da casa azul”, pois é a partir da carta que o narrador volta para a sua cidade natal.

No conto “A cidade”, o uso do advérbio “indefinidamente”, para descrever a parada do trem na antepenúltima estação, será a mesma condição imprecisa, ou melhor, indefinida, da personagem Cariba para se livrar da cadeia no final do conto.

Em “Alfredo”, o destino do personagem-narrador é marcado, tanto no início do conto quanto no final, com a frase: “Cansado eu vim, cansado eu volto” (p. 65).

Logo no início do conto “O homem do boné cinzento”, o personagem-narrador já afirma quem é o culpado para o destino trágico de seu irmão: “O culpado foi o homem do boné cinzento” (p. 71).

O personagem-narrador pressente, no início do conto “Marina, a intangível”, que algo irá acontecer, e afirma que “Certamente seria a vinda de Marina” (p. 77).

No conto “Os três nomes de Godofredo”, a trama começa quando o personagem-narrador observa uma ruga na testa da mulher misteriosa.

A personagem José, no início do conto “O bom amigo Batista”, já alerta sobre o inconveniente que tentam meter-lhe na cabeça, desde a infância, sobre a amizade com Batista.

No começo do conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, o personagem-narrador afirma que os médicos “erroneamente” (p. 105) diagnosticaram a origem de sua calvície como hereditária.

Em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, logo no início, percebemos o egocentrismo do personagem-narrador ao contar suas histórias sobre o mar, sendo que sua esposa só se interessava por histórias de caçadas.

O personagem-narrador do conto “Bruma (A estrela vermelha)”, já avisa, logo no início, que não se preocupava com o seu irmão; ao contrário: guardava rancor pela amizade dele com sua irmã de criação.

Ao dar início a “D. José não era”, o narrador menciona a imaginação fértil dos moradores na cidade e, a partir dessa imaginação exagerada, é que desenvolve todo o enredo.

Já a imagem da flor que aparece nas linhas iniciais de “A flor de vidro” representa tanto o passado amargo e solitário do personagem-central como o presente na despedida do casal, Eronides e Marialice, na estação de trem.

Contraponto início e fim, o narrador começa afirmando, em “A lua”, que as noites são sem luar, para encerrar seu conto com a lua saindo do corpo da vítima.

Em “Os dragões”, o personagem-narrador afirma que o sofrimento dos dragões teve como atributo a ignorância dos habitantes: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes.” (p. 137).

No conto “Teleco, o coelhinho”, no começo já aparece o personagem-título pedindo, naturalmente, um cigarro.

A personagem Alexandre Saldanha Ribeiro, no início do conto “A armadilha”, demonstrava “a segurança de uma resolução irrevogável.” (p. 153). A palavra “irrevogável” terá o mesmo significado no final do conto para a situação da personagem e seu antagonista, presos numa sala por um ano, dez ou cem.

A sensação de infinito no conto “O Edifício” já aparece com a explicação do narrador sobre a construção: “Mais de cem anos... dispensou os técnicos e operários, para, em seguida, recrutar nova equipe...” (p. 159).

Em “Epidólia”, o desaparecimento repentino da personagem-título no início do conto será o clímax para que a personagem Manfredo tenha o seu final solitário.

Logo no início do conto “Petúnia” já aparece o conflito entre a personagem Éolo e sua esposa por causa das filhas mortas: “Proibira-lhe visitar os jazigos das meninas...” (p. 179).

A personagem Colebra recebe as fotos da última safra de filhos. A partir dessa imagem é que vamos desvendar a vida promíscua e solitária da personagem, em “Agliaia”.

Pererico apresenta-se com características fortes, em “A fila” – “... olhar firme determinação.”; “Não vacilou entre os dois portões...”; detendo-se com frequência para ler os letreiros” (p. 195) – mas essa imagem inicial se desvanece quando encontra o porteiro.

Em “O convidado” temos a entrega do convite para a personagem-central, pois será por meio desse objeto, sem muitos detalhes, que o autor desenvolverá o enredo.

A gravidez inexplicável das mulheres da cidade será o clímax para o desenvolvimento da perseguição coletiva contra o forasteiro, em “Botão-de-Rosa”.

No conto “O lodo”, o narrador vai tecendo, desde o início, a lamentação do personagem-central por ter aceitado o conselho de procurar a clínica do Doutor Pink.

Os ruídos do prédio e o casamento fracassado confundem o psicológico da personagem Gérion entre sonho ou realidade: “... mesmo depois de despertar levava um tempo para se integrar no novo dia, confundindo restos de sonho com fragmentos da realidade.” (p. 245), em “O bloqueio”.

Logo no início do conto “Os comensais”, o narrador revela a falta de diálogo entre os comensais e o personagem-central.

Nota-se que os conflitos que envolvem as personagens ocorrem geralmente nas cidades e são exemplos de situações comuns: um convite, uma carta, uma consulta médica, um encontro amoroso, uma viagem de trem, entre outros. Por outro lado, essas situações ocorrem de forma repetitiva ou exagerada, apresentando os problemas sociais ou psicológicos do homem moderno. Por isso, dividimos os contos em temas centrais (Fracassar, Punir, Exagerar, Estagnar, Frustrar e Atormentar) que representam as condições catastróficas das personagens, ou seja, seus objetivos fracassados, a perseguição e punição contra os homens solitários, o desaparecimento que só proporciona mais solidão para as pessoas, a representação exagerada de situações aparentemente comuns, a frustração de não conseguir seus objetivos e o atormentado destino que cerca as personagens.

Percebe-se que as personagens em todos os contos são destinadas a finais infelizes. Nenhuma personagem consegue conquistar um objetivo, encontrar um amor, ter um casamento feliz, confiar nos amigos e encontrar a felicidade espiritual.

Esse universo ficcional amargo, desencantado e sem salvação é retratado pelo escritor com a intenção de questionar a própria existência humana numa sociedade opressora.

Para Schwartz (1982, p. 113), “... o fantástico não é mera fantasia em Rubião. Ele o utiliza como um elemento crítico da realidade, para mostrar os grandes dramas da existência humana, estes sim fantásticos”. Isto é, o fantástico não são os elementos insólitos, mas sim os elementos que estão na entrelinhas do texto para retratar os conflitos humanos.

Outra consideração que merece menção é o fato de alguns críticos (Antonio Candido, Davi Arrigucci Júnior, Jorge Schwartz e Humberto Werneck), conforme vimos

ao longo deste trabalho, indagarem sobre o papel precursor de Murilo Rubião na literatura brasileira, quer pelo não-reconhecimento do estilo, quer pela comparação do realismo-mágico nos países hispano-americanos.

No entanto, podemos acrescentar que seu papel de precursor é que, a partir da sua literatura intimista, podemos reconhecer o seu discurso, em maior ou menor grau, em outras obras, seja no passado, seja na atualidade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Vera Lúcia. Posfácio. In: Fernando de Paixão (ed.). **Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 2005.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento** – o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BÍBLIA. Português. **Bíblia mensagem de Deus**. Tradução: Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **Conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRUNEL P., PICHOS C. e ROUSSEAU A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAILLOIS, Roger. **Antología del cuento fantástico**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Santiago de Chile: Universitaria, 2006. Relato.

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

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária – uma introdução**. Tradução Sandra Guardini T. Vasconcelos. [S.l]: Beca, [19--].

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo S. A., 1969.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917~1918)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

GONÇALVES FILHO, Antonio. **Murilo Rubião, a magia de um servidor público**. O Estado de São Paulo, São Paulo, p. D9, 16 julho 2006.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O conto fantástico. In: **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

PAES, José Paulo. Um seqüestro do divino. In: **A aventura literária** – ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1981.

SÁ, Marcio Cícero de. **Da literatura fantástica (teoria e contos)**. Dissertação de mestrado, USP, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadar, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I – crítica literária**. Tradução Cristina Prado. [S.l]: Cosacnaify, [19--].

SILVERMAN, Malcolm. O absurdo no universo de Murilo Rubião. In: **Moderna ficção brasileira 2: ensaios**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SCHWARTZ, Jorge. **Literatura Comentada – Murilo Rubião**. São Paulo: Abril, 1982.

_____. Posfácio. In: WERNECK, Humberto (org.). **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SKIRIUS, John. **El ensayo hispanoamericano del siglo XX**. México: FCE, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WERNECK, Humberto. Prefácio. In: WERNECK, Humberto (org.). **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006