

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**  
**Literaturas de Língua Portuguesa**

**MURILO RUBIÃO E O**  
**REDIMENSIONAMENTO DO REAL**

**Wilson Barreto Fróis**

**Belo Horizonte**

**2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Wilson Barreto Fróis**

## **Murilo Rubião e o redimensionamento do real**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Dr. Audemaro Taranto Goulart

**Belo Horizonte**

**2009**

Wílson Barreto Fróis

**Murilo Rubião e o redimensionamento do real**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras, mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa,  
Belo Horizonte, 2009.

**Audemaro Taranto Goulart**

---

Audemaro Taranto Goulart (Orientador) – PUC Minas

**Vera Lúcia Andrade**

---

Vera Lúcia Andrade - UFMG

**Márcio de Vasconcellos Serelle**

---

Márcio de Vasconcellos Serelle – PUC Minas

**À minha mãe, Da. Juracy  
Barreto Fróis, responsável pela  
minha iniciação no mundo das  
letras.**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, professor Audemaro Taranto Goulart, que tornou possível a realização deste trabalho.

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo relevante apoio.

Aos meus familiares, à direção da Escola Estadual Chaves Ribeiro, de Itaobim-MG, à Superintendência Regional de Ensino de Araçuaí, e a todos que, de alguma maneira, contribuíram para esta construção.

*“Há esperanças, só não  
para nós.”*

**Franz Kafka**

## RESUMO

Esta dissertação, a partir das teorias existentes, realizou um estudo sobre a literatura fantástica de Murilo Rubião, no intuito de discutir o seu trabalho intertextual, a sua estética e, principalmente, a sua abordagem social. Em relação à intertextualidade, com base em estudos de Goulart e Schwartz, este trabalho constatou que as epígrafes bíblicas, além de funcionarem como elementos antecipadores do tom das narrativas, dão à literatura de Murilo um caráter universal. No plano estético, a pesquisa verificou que a linguagem concisa, refinada e bastante sugestiva do autor, produto de um trabalho exaustivo de re-escrita, faz fluir, com naturalidade, a estranheza da temática dos contos. O seu texto, que conjuga, de forma criativa, o conteúdo com a forma, exige a participação ativa do leitor, fazendo deste um coautor. Além disso, este trabalho deixou explícito que o fantástico de Murilo Rubião revela-se essencialmente, irônico, uma vez que promove a harmonia entre o natural e o sobrenatural. Tais fatores, da ordem da linguagem, inserem o autor no âmbito da modernidade. No plano semântico, o trabalho comprovou a eficiência do fantástico na leitura dos grandes dramas da humanidade, fazendo interseções entre os textos do autor brasileiro e do escritor Franz Kafka. Essa leitura constatou a falta de saída do ser humano, o esmagamento de sua subjetividade, num mundo absurdo, cruel e desprovido de liberdade, onde o sofrimento marca tragicamente a existência humana.

Palavras-chave: Murilo Rubião. Fantástico. Kafka.

## ABSTRACT

This dissertation made, according to existent theories, a study about the Murilo Rubião's fantastic literature, with the purpose of discussing the author's intertextual work, his aesthetics and, above all, his social approach. In regard to the intertextuality, with basis on Goulart's and Schwartz's studies, this work verified that the biblical epigraphes, further to function as elements that anticipate the tone of the narratives, they give to the Murilo's literature a universal character. In regard to the aesthetics, the research verified that the concise, refined and very suggestive language of the author, product of an exhaustive work of the re-writing makes to flux, with naturalness, the strangeness of theme of the tales. His text that joins, by creative form, the matter with the pattern, it requires the reader's active participation, making him a co-author. Besides, this work made clear that the Murilo Rubião's fantastic reveals itself essentially ironic, because it promotes the harmony between the natural and the supernatural. Those factors of the kind of the language insert the author in the ambit of the modernity. In the regard to the semantics, the work confirmed the efficiency of the fantastic in regard to the lecture of the great dramas of the humanity, making intersections between the texts of the Brazilian author and the writer Franz Kafka. This reading verified the lack of the exit of the human being, the bruise of the his subjectivity, in a cruel and absurd world without freedom, in which the suffering marks tragically the human existence.

Key-words: Murilo Rubião. Fantastic. Kafka.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 O REINO DO INSÓLITO</b> .....	11
2.1 O realismo mágico .....	12
2.2 O fantástico .....	15
2.2.1 <i>O fantástico muriliano</i> .....	17
<b>3 O JOGO INTERTEXTUAL: A LEITURA EPIGRÁFICA</b> .....	22
3.1 As epígrafes como elementos antecipadores do tom das narrativas .....	24
3.2 As epígrafes como pressupostos para a universalidade .....	28
<b>4 PERFECCIONISMO E MODERNIDADE</b> .....	31
4.1 A re-elaboração das narrativas .....	31
4.2 O discurso metalinguístico .....	35
4.3 A coautoria .....	41
4.4 A integração técnico-semântica .....	45
4.5 A retórica .....	52
<b>5 O TEXTO SOCIAL</b> .....	57
5.1 A alienação do indivíduo .....	58
5.1.1 <i>A opressão institucionalizada</i> .....	59
5.1.2 <i>A burocracia</i> .....	68
5.1.3 <i>A irracionalidade</i> .....	73
5.2 A negação do sujeito .....	80
5.2.1 <i>A dificuldade de amar</i> .....	81
5.2.2 <i>O exílio</i> .....	87
5.2.3 <i>O tédio e a melancolia</i> .....	91
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101

## 1 INTRODUÇÃO

A década de quarenta é marcada por um certo esgotamento do realismo convencional. Patenteia-se, nesse período, um ambiente de crise da literatura, baseada na observação e no documento, que imperou em nosso contexto desde as origens.

Esse declínio da produção mimética, chamada por Foucault de “utopia da transparência,” cria, na época, uma atmosfera favorável à renovação estética. Bastos (2006, p.9) define a fase como “uma nova etapa da modernização brasileira.”

Por outro lado, verifica-se, no mundo pós-guerra, a decadência do romance que, de certa maneira, concorre para a valorização do conto. Os ficcionistas passam a evitar o enredo de urdidura complexa, optando, modernamente, por situações dramáticas de curta duração. Reduzido o espaço para a tessitura textual, aprimora-se o trabalho estético e a arte da ficção se torna mais “literária”. Sobre esse quadro, Lucas (1970, p. 122) afirmou: “Tudo isso concorreu para tornar o conto, no Brasil, o gênero mais exposto às experiências e o setor de maiores inovações.”

Assim, na década de quarenta, através da exploração do conto, grandes novidades estéticas ocorrem no âmbito literário. Dentro dessas inovações, no campo da ficção do país, podem-se mencionar **Sagarana**, de Guimarães Rosa (1946) e **O ex-mágico**, de Murilo Rubião (1947), obras que conseguiram ser publicadas, na época, pela editora Universal, através da interferência do escritor Marques Rebelo.

Em Guimarães Rosa, o regionalismo, predominante na década anterior na literatura brasileira, adquire um redimensionamento, através da recriação dos costumes e da fala do sertanejo e de um mergulho profundo na psicologia do jagunço. Em Murilo, o conto passa a ser o instrumento adequado para a execução de um projeto de construção de uma literatura que, além de elevada, revela-se insólita, absorvendo a influência das concepções surrealistas da nova geração.

Dessa maneira, na produção de Murilo Rubião, “tão poética e tão rica de invenção”, segundo Drummond, é perceptível, não só a renovação estético-formal, como também um novo enfoque dado ao real através da estranheza que desestabiliza o método da verossimilhança, predominante, até então, em nossas letras.

Entregue a essa nova postura diante da realidade, talentosamente, Murilo Rubião torna reais os mais incríveis episódios, através de um procedimento que acabou se constituindo numa ferramenta eficiente na revelação dos grandes dramas da existência humana.

Essa nova literatura, produzida por Murilo Rubião, inicialmente, não foi melhor valorizada pela inexistência de uma crítica sistemática capaz de avaliá-la, padecendo, conseqüentemente, também de uma certa imprecisão na sua classificação, que persistiu ao longo das décadas. A longa tradição da produção do “realismo estrito senso”, para usar a expressão de Bastos (2006), inviabilizava, nos anos 40, a existência de uma crítica competente para trabalhos inovadores como o de Rubião e o do próprio Guimarães Rosa. Daí decorre a dificuldade de classificação da inusitada literatura muriliana.

Vários rótulos, ao longo do tempo, foram dados a essa nova literatura, comprovando a inexactidão da crítica: *fantástico*, *realismo fantástico*, *supra-real*, *realismo mágico*, *estranho*, *maravilhoso*, dentre outros.

Desde o início, a dificuldade de precisar a nova literatura era flagrante. Sandra Nunes constata esse problema quando afirma que o crítico Moacir de Andrade, ao se referir a ela, “comenta que a única coisa que se pode dizer com precisão é que são ‘contos de Murilo Rubião’.” (NUNES, Sandra, 2007). O próprio Murilo, numa de suas cartas a Mário de Andrade, não soube se chamava o gênero de seus textos de surrealismo ou de simbolismo. Mário de Andrade, em resposta a Murilo, afirmou, também através de carta, que a literatura mencionada ainda podia ser classificada como “liberdade subconsciente”. Alfredo Bosi (1994), em **História concisa da Literatura Brasileira**, classificou o conto de Murilo como “supra-real.” O jornal **Estado de Minas**, seção EM Cultura, p. 5, de 24 de agosto de 2005, sobre Murilo Rubião escreveu: “foi o precursor do realismo mágico”. Arêas e Furuzato, no posfácio da publicação do livro **O homem do boné cinzento**, ao se referirem à produção de Murilo, definem-na como “um tipo de realismo levado ao limite – o que também se chama fantástico, ou absurdo, ou realismo mágico.” (ARÊAS; FURUZATO, 2007, p. 108). Já a Encyclopaedia Britannica do Brasil, no **Livro do ano 1992** (p. 382), aludindo à literatura de Murilo, usa “realismo fantástico”, expressão que, atualmente, já se encontra devidamente canonizada no âmbito da crítica especializada.

## 2 O REINO DO INSÓLITO

Segundo o escritor Jorge Luís Borges (1999), no ensaio “El arte narrativo Y la magia”, desde os primórdios, o elemento fantástico (ou sobrenatural) esteve presente na literatura. A vida dos mortos – tema recorrente no fantástico – aparece nas visitas ao outro mundo por grandes personagens (de Virgílio a Dante), nos espíritos e nas bruxas dos dramas de Shakespeare. O insólito permeia **Os Lusíadas**, de Camões, e a magia, segundo Faris (1997), insere-se, também, em **Dom Quixote**, de Cervantes, no início do século XVII.

Ceserani (2006) lembra que até mesmo escritores do pleno realismo, em todas as literaturas europeias, como Balzac, Dickens, James, Dostoievski, Stevenson, Meyrink, praticaram, sob várias formas, a literatura fantástica.

Todavia, esse fantástico só se firma como um gênero à parte ou modo (na formulação de Ceserani) a partir do século XVIII. Segundo Calvino (2004, p. 10):

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na segunda metade do século XVIII o romance ‘gótico’ inglês havia explorado um repertório de temas, ambientes e efeitos( sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente.

O crítico Todorov, nos anos sessenta, chama a atenção para essa literatura, promovendo a articulação de várias teorias já produzidas sobre o assunto. Seu livro **Introdução à Literatura Fantástica** acaba ganhando valor histórico pela ênfase que dá a uma grande literatura, que tivera, até então, reduzida visibilidade. Através desse livro, várias obras saem de uma suposta condição de marginalidade para se firmarem como autênticas obras-primas da literatura universal. Podem ser mencionadas: “O homem de areia”, de Hoffmann; “A morte amorosa”, de Théophile Gautier; “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe; “A vênus de Ille”, de Prosper Mérimée; **Aurélia**, de Gérard de Nerval; dentre outras.

Do meticuloso trabalho desse crítico no mencionado livro, foram definidas cinco categorias da produção literária do fantástico, a qual, para I. Bessiére citada por Ceserani (2006, p. 69) , “restitui a verdadeira função do imaginário: a de difundir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de fazê-la passar por uma atividade normal.” São elas: o *estranho*, o *fantástico-estranho*, o *fantástico-maravilhoso*, o *maravilhoso* e o *fantástico*.

O primeiro inclui aqueles textos, cujo enredo se constitui de elementos chocantes, estranhos, mas que se justificam perfeitamente pelas regras da razão. Para ilustrar esse *estranho*, podem-se mencionar os romances de Dostoievski e a pura literatura de horror, presente, por exemplo, em muitas novelas do escritor americano Ambrose Bierce.

O *fantástico-estranho* mantém o leitor por muito tempo na hesitação entre uma explicação do mundo natural ou uma do mundo sobrenatural sobre episódios estranhos, mas, no final, acaba circunscrito ao terreno do estranho. Ou seja: o acontecimento, aparentemente estranho, termina encontrando justificativa nas leis da natureza. O genial conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, por exemplo, opera com a indefinição em quase todo o seu transcurso, porém, no final, a explicação dos seus acontecimentos insólitos não escapa das regras da naturalidade, através de indícios sutilmente inscritos no texto. O que poderia parecer sobrenatural, como a ressurreição da personagem Lady Madeline e a queda da casa, após a morte de seus habitantes, acaba encontrando justificativa no universo da racionalidade.

Já o *maravilhoso* puro consiste na existência não só de fatos sobrenaturais, mas também de um espaço sobrenatural. Não se configura no *maravilhoso* um estranhamento de fato, há um sobrenatural plenamente aceito pela cultura. Os contos de fadas exemplificam bem esse tipo de literatura. Neles, a hesitação não se estabelece, uma vez que abdicam do compromisso com o real e aderem plenamente às convenções animistas. O clássico **Alice no país das maravilhas**, do inglês Lewis Carroll, é outro bom exemplo desse *maravilhoso*. Ao contrário do *estranho*, os episódios, integralmente mágicos, deslocam-se deste mundo, ocorrendo num cenário sobrenatural, admitido, culturalmente, pelo leitor.

## 2.1 O realismo mágico

O *fantástico-maravilhoso*, ou *realismo mágico* – conceito usado por muitos críticos atualmente – caracteriza-se pela coexistência harmônica entre fantasia e realidade. Os episódios se dão neste mundo, porém com a presença de elementos de outro mundo. O *realismo mágico* nos oferece uma cosmovisão livre de contradições e antagonismos. Nele, “o inverossímil se submete aos princípios das convenções e da mentalidade comunitária.” (GOULART, 1995, p. 28). O absurdo, assim, é plenamente justificado pelo conjunto de regras do sistema cultural.

O conto “A morte amorosa”, de Théophile Gautier, conta-nos a história do monge Romuald que, no dia de sua ordenação, apaixona-se pela cortesã Clarimonde. Depois de um certo dia, ao assistir à morte dela, passa a viver uma vida dúbia. Durante o dia, um dedicado monge; à noite, supostamente em sonhos, vivia uma experiência de amor devasso ao lado da bela cortesã. Essa vida dupla transcorre, permitindo a oscilação entre explicações racionais ou sobrenaturais. O próprio Romuald confessa sua imprecisão sobre os fatos:

Durante mais de três anos fui o joguete de uma ilusão singular e diabólica. Eu, pobre pároco de aldeia, levei em sonho todas as noites (queira Deus que seja um sonho!) uma vida de alma danada, uma vida de mundano e de Sardanapalo. (CALVINO, 2004, p. 214).

Um acontecimento, porém, dá uma feição definitiva ao conto. Um outro abade, Serápion, percebe, misteriosamente, a inquietação do colega, leva este ao cemitério onde Clarimonde estava enterrada, desenterra o caixão, abre-o e a cortesã surge fresca como morreu. Enérgico, o abade Serápion lança água benta sobre o cadáver e, conforme determina a melhor tradição das histórias de vampiro, o corpo de Clarimonde pulveriza-se integralmente. Esse acontecimento, assim, não pode ser elucidado pelas leis da natureza. Configura-se aí, efetivamente, o *fantástico-maravilhoso*.

Para classificar esse modelo de ficção, Irlemar Chiampi (1980) prefere o termo *realismo maravilhoso* ao *realismo mágico* pelo argumento de que o primeiro já fora consagrado pela poética e pelos estudos críticos literários. Além disso, respalda sua preferência pelo *realismo maravilhoso*, descrevendo a razão histórica que o legitima como identificador da cultura americana.

Assim, o termo acabou se associando bastante à produção que vive seu apogeu na América hispânica, nas décadas de 60 e 70, assumindo uma conotação político-ideológica. Para muitos, essa produção surgiu como forma de reação, através da linguagem, contra os regimes ditatoriais instalados no continente. **A casa dos espíritos**, de Isabel Allende, é produzido, segundo Faris (1997), em parte, para contestar a barbárie do regime de Pinochet no Chile.

Outro aspecto que se dá ao *realismo mágico* (ou *maravilhoso*) da América hispânica é a sua face mágica e exótica. A exuberância da cultura e natureza nativas é bastante valorizada, o que dá ao *realismo mágico* dos países vizinhos uma feição mais mítica ou folclórica. Em função desse aspecto, o cenário desse realismo se revela, na percepção de Faris (1997), predominantemente, campestre.

Vários escritores se destacaram na produção desse *realismo maravilhoso* da América hispânica: Gabriel García Márquez, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Uslar Pietri, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar.

Dessa lavra, pode-se mencionar o clássico **Cem anos de solidão**, de Gabriel García Márquez. Nesse romance, narra-se a história da mítica aldeia de Macondo e a dos descendentes de seu fundador, José Arcádio Buendía. Na obra, o recorte da história entrecruza-se, harmoniosamente, com o mítico ou com o maravilhoso, e o comum se transforma numa vivência que inclui experiências fantásticas ou sobrenaturais.

No texto, pode-se perceber: um comboio repleto de cadáveres, uma população inteira que fica privada da memória, mulheres que se trancam por décadas numa casa escura, homens que arrastam atrás de si um cortejo de borboletas amarelas, mortos que retornam ao mundo dos vivos, levitações. São esses alguns dos elementos que compõem o quadro de exuberância universal desse romance, cuja trama se desenvolve, predominantemente, em Macondo, de uma forma que permite a convivência harmoniosa entre o verossímil e o insólito, endossado pela cultura. O conteúdo sobrenatural coexiste, assim, pacificamente, com o natural, efetivando-se o *realismo mágico*. Assim, na visão de Chiampi (1980), o texto promove a reunião dos contraditórios (real/maravilhoso), através do ousado gesto poético de tornar verossímil o inverossímil.

Já no Brasil, esse realismo não teve o mesmo desempenho alcançado nos vizinhos latino-americanos. O que a literatura brasileira produziu não chegou a constituir um grande projeto estético, como ocorreu no resto do continente. No nosso país, o próprio material de que muito serviu o *realismo mágico* (as tradições indígenas) é menos valorizado. Para Goulart (1995, p. 31), “nossas tradições indígenas, quando comparadas com o passado maia, inca ou asteca, revelam-se nitidamente inferiores.” O *realismo mágico*, no Brasil, limitou-se a poucas produções, como: **Macunaíma**, de Mário de Andrade; **Cobra Norato**, de Raul Bopp; **Martim Cererê**, de Cassiano Ricardo; **Amazônia Misteriosa**, de Gastão Cruls.

Além disso, no Brasil não houve preocupação especial com uma suposta magia exuberante da natureza. Os autores da primeira fase do nosso Modernismo assumiram uma atitude acentuadamente iconoclasta. Enquanto que, na América hispânica, preocupava-se com a ênfase a uma certa magia, calcada nas tradições do continente; no Brasil, os artistas priorizavam a plena derrubada da arte e cultura anteriores, na recusa da influência europeia.

## 2.2 O fantástico

Na visão de Todorov e de outros críticos como Ceserani, o fantástico propriamente dito recusa, simultaneamente, a explicação natural e a sobrenatural para os episódios insólitos. A fantasticidade se sustenta na incerteza, na hesitação do personagem ou do leitor. Para Louís Vax citado por Todorov (1992, p. 50): “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão.”

Operando com a indefinição diante dos fenômenos extraordinários, o fantástico acaba assumindo um traço relevante da modernidade: a ambiguidade. Para Rosemary Jackson citada por Ceserani (2006, p.69): “Uma relutância, uma incapacidade, de apresentar versões definitivas da *verdade* ou da *realidade* faz do fantástico moderno um tipo de literatura que chama a atenção para a própria prática do sistema lingüístico.” A própria hesitação, instaurada pela narrativa fantástica, pode funcionar como metáfora da duplicidade que marca a natureza do discurso ficcional.

Enquanto que, para Todorov, o cerne do fantástico é a hesitação; para Lovecraft é o medo. O medo, emoção mais antiga e mais intensa da humanidade, para ele, é decorrente do envolvimento emocional do leitor pela temática sombria e trágica dos textos fantásticos. Chiampi (1980) articula bem esses conceitos, quando define: “A fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida).” (CHIAMPI, 1980, p. 53).

Clássicos como “A volta do parafuso”, de Henry James, “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée ou “O Homem de areia”, de Hoffmann, mantêm até o final a indecisão, fazendo da hesitação uma técnica narrativa. O leitor, assim, fica tentado a dar uma explicação que está circunscrita ao universo das leis naturais ou a emitir uma explicação que pertença às regras do universo sobrenatural, culturalmente aceito. O último desses contos, “O homem de areia”, evidencia bem essa situação. Magistralmente, narra a história do jovem Natanael que é atormentado, ao longo de sua vida, por visões cuja origem se dá na sua infância. No final do conto, o protagonista, depois de tentar matar a sua namorada, projeta-se do alto de um prédio para a morte, motivado por uma suposta alucinação. Não fica claro, no desfecho do conto, se o mencionado ato extremo do personagem deve-se a uma atitude de loucura, gerando uma explicação racional, ou à presença inequívoca do mal, sutilmente sugerida pela presença do personagem Coppélius, uma figura que perturbara Natanael desde a sua infância. Admitindo a última hipótese, a explicação estaria no âmbito do sobrenatural. Entretanto, a maestria de Hoffmann preserva a incerteza.

Inicialmente, o fantástico (iniciado no século XVIII, desenvolvido no século XIX) foi amplamente usado como sinônimo de literatura que se contrapunha ao realismo tradicional. Ursula K. Le Guin citada por Ceserani (2006) associou o fantástico, proveniente do inconsciente, à linguagem da noite; e o realismo tradicional, fruto da racionalidade, à linguagem do dia.

Freud citado por Ceserani (2006, p. 62) define o fantástico como uma das formas da linguagem do inconsciente: “O fantástico é a interioridade que aflora e se desenvolve.” Sustentando essa visão, Kingsley Amis citado por Melo e Castro (1974, p. 11) descreve o fantástico como uma espécie de “válvula de escape” que libera “certas obsessões embaraçosas, angústias neuróticas, medos irracionais, pesadelos privados, etc., que não podem ser libertados por meio de qualquer narrativa convencional.”

Já Rosemary Jackson citada por Ceserani (2006, p. 62), além do viés psicanalítico, faz do fantástico uma leitura de cunho sociológico: “O fantástico é certamente uma forma de linguagem do inconsciente, porém é também uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta.” Peter Penzoldt citado por Todorov (1992, p. 167) dá, também, ao fantástico uma função social, quando observa: “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas.” O fantástico liberava, assim, o enfoque a temas condenados pela censura institucionalizada.

Bessiére citada por Ceserani (2006, p. 63) sustenta essa tese do questionamento social do fantástico, quando afirma: “O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.” O próprio Ceserani (2006) reitera esse cunho social, quando, nos seus estudos, torna evidente a sugestão do niilismo como um dos sistemas temáticos recorrentes no fantástico. Fundamentando-se nessa filosofia, sugere-se, através da ficção fantástica, uma negação dos valores da sociedade dominante ou o fracasso do sistema social burguês.

Calcado na incerteza, no envolvimento emocional do leitor, esse fantástico, germinado no Romantismo, caracterizou-se, também, segundo a crítica, pela introdução do “inexplicável” ou “mistério” na “vida real”. Roger Caillois citado por Todorov (1992, p. 32) afirma categoricamente: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.” Nessa concepção, a aparição se firma como procedimento essencial do fantástico.

Já nos últimos capítulos do mencionado trabalho de Todorov, porém, o autor aponta os novos caminhos adotados pela Literatura do século XX. Para ele, os trabalhos de Kafka e

Blanchot reorientam certos métodos do fantástico clássico do século XIX, do qual já se falou. Nessa nova literatura, a partir da publicação de **A metamorfose**, de Kafka, especialmente, não há mais o fenômeno da aparição do monstruoso, do irreconhecível que Ceserani (2006) apontou como temática recorrente do fantástico. Nesse novo fantástico, valendo-se da visão de Sartre, o homem passa a ser o fantástico: “O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção.” (TODOROV, 1992, p. 181).

Há, pois, a partir da obra kafkiana, uma nítida mudança de rota na literatura fantástica. Nessa mudança de paradigma do fantástico, o envolvimento emocional do leitor não é mais condição para a fantasticidade. Assim, a hesitação e o medo não preenchem mais os requisitos de elementos caracterizadores do texto fantástico, e o procedimento da incursão do estranho, tese de Caillois, não é mais regra, uma vez que a estranheza já está vinculada ao homem comum.

### 2.2.1 *O fantástico muriliano*

A partir da publicação de **O ex-mágico** (1947) começa a ser produzida, no Brasil, uma literatura que inverte a lógica do fantástico tradicional: o insólito, agora, como já foi salientado, é o próprio homem. Essa concepção do homem na ficção muriliana é reiterada por Benedito Nunes (1975, p. 1): “nada há de humano que não seja completamente estranho.”

Essa nova literatura fantástica, nascida nos anos quarenta no Brasil, imprime, também, um movimento inverso em relação ao Romantismo: nela não há a tradicional fuga da realidade, pois o homem está irremediavelmente isolado no seu próprio mundo. Essa situação atesta o conteúdo profundamente humano dessa nova literatura. Para Sartre (2005), esse novo fantástico pode promover um retorno ao humano, já que, aí, o homem – único objeto fantástico – surge em toda sua autêntica e cruel condição de solidão e abandono.

Outro aspecto relevante desse novo fantástico, no qual se enquadra Murilo, é a diluição da tensão tradicional que se verificava nos contos do século XIX. Para Arrigucci Jr., ocorre nessa nova ficção “o seqüestro da surpresa”, uma vez que, nesse fantástico do século XX, não há mais o tradicional impacto causado pelo surgimento do extraordinário. Em Murilo Rubião, segundo Arrigucci Jr. (1987, p. 141), verifica-se: “Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina.”

Diferentemente do *realismo mágico*, dentro desse novo conceito de fantástico, ou *realismo fantástico*, não cabe mais o sobrenatural avalizado pela tradição cultural. A inaceitação desse sobrenatural, calcado na fé, é resultado do fenômeno da crescente desreligiosidade do mundo. Bastos, sobre o insólito muriliano, afirma: “pode-se pensar na sociedade administrada de cujo horizonte desaparece a religiosidade.” (BASTOS, 2006, p.10). Os elementos antagônicos (natural/sobrenatural), na verdade, harmonizam-se, segundo Schwartz (1974), pela organização da linguagem.

Assim, não se pode mais pensar na religião que prega sempre a possibilidade de interferência divina a favor dos que padecem. Não há céu, nem inferno. Não há anjos, nem demônios. Bastos (2006, p. 11) acrescenta: “Agora o mundo é apenas humano. Os demônios são o homem. Não há mais nada que o homem.” Dessa forma, impõe-se a falta de perspectiva humana, pela inexistência da “salvação eterna”, tese da religiosidade cristã.

Além dos aspectos mencionados, outro fator importante que essa nova literatura opera é o questionamento – já salientado – do estatuto da objetividade. O fantástico impõe-se, propondo uma nova forma para o suposto conhecimento da realidade através da literatura, constituindo-se como “um contraponto desvelador da visão prescrita ao real pelo senso comum.” (ANDRADE; MIRANDA, 1986, p.1).

Esse novo método do fantástico, na verdade, não se apresenta como oposto do realismo tradicional. Para Goulart (2007), esse novo modo promove um redimensionamento do real, capaz de enxergar melhor o mundo que está à volta do leitor.

Dessa forma, o fantástico de Murilo habilita-se como um instrumento capaz de otimizar a desvelação do real. Através do refinamento dos artifícios linguísticos, ou seja, usufruindo das potencialidades criativas da linguagem, “o fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 147).

André Bretton, em 1924, já dissera no Primeiro Manifesto do Surrealismo: “O que há de mais admirável no fantástico é que o fantástico deixou de existir; agora só há a realidade.” Esse poder de otimização da leitura do real consolida-se nessa brilhante afirmação do romancista russo Dostoievski citado por Lopes (2003, p. 104): “O que a maior parte das pessoas chamam fantástico e excepcional constitui para mim a própria essência da realidade.”

À representação dessa essência, segundo Adorno (2003), a literatura foi pressionada a se entregar, a partir da constatação do engodo que havia no realismo tradicional e da aceitação de que a suposta documentação da realidade passou a ser objeto específico do jornalismo e da ciência.

Sobre o caráter ilusório da realidade superficial, objeto do realismo convencional, Álvaro Lins já afirmara na análise dos primeiros contos de Rubião:

a apresentação deste outro mundo de forma a colocar o leitor em estado de vertigem ao ponto de levá-lo a sentir que aquela ficção supra-real é que tem verossimilhança e mesmo verdade, enquanto o nosso ambiente visível e sensível fica sendo, aos seus olhos, transfigurados pela ficção, uma realidade inverossímil e mesmo falsa. (LINS, 1948, p. 1).

Castelo Branco vê, nesse procedimento da busca do sentido do real, que escapa dos grilhões da linguagem convencional, uma espécie de reação do narrador ao contexto: “O sobrenatural, plasmado no cotidiano, representa quase sempre uma atitude de revolta do homem contra as traições da realidade.” (CASTELO BRANCO, 1944, p. 1).

Há vários textos da crítica especializada que colocam Murilo como precursor do fantástico no Brasil. No entanto, não se deve ignorar que, em nosso país, de fato, o fantástico já permeou diversos textos da literatura brasileira antes dos anos quarenta. Pode-se detectar a presença do fantástico a partir dos contos de feição gótica em **Noite na taverna**, de Álvares de Azevedo; passando pelo inusitado autor-defunto em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis; pelos “Demônios”, de Aluísio Azevedo; pela magia em contos de Monteiro Lobato; por **Fronteira**, de Cornélio Penna; por **Macunaíma**, de Mário de Andrade; dentre outras produções; até chegar a **Incidente em Antares**, romance de Érico Veríssimo.

A excepcionalidade de Murilo Rubião constitui-se, pois, na adoção do fantástico à feição de Kafka, como um sistema que patrocine a leitura da realidade. Até então, nenhum dos escritores que se aventuraram no terreno do fantástico fizeram o que Murilo fez: a construção de um projeto literário, uniforme, cuja leitura do real passa pela lente do fantástico. Houve, antes de Murilo, lampejos do fantástico em escritores que não se desvencilharam do esquema tradicional das narrativas, marcado, principalmente, pela objetividade.

Segundo Sandra Nunes (2007, p. 2), no seu texto “A inquietante estranheza da obra muriliana”, “Murilo Rubião é um contista singular no contexto literário brasileiro, pois com a opção pelo fantástico, assume a posição de inaugurador de uma tendência literária que só encontra paralelos fora do âmbito da literatura nacional.”

O elemento fantástico, na literatura brasileira, é verificada em escritores, após a estreia de Murilo, como: J. J. Veiga, Elias José, Rubem Fonseca e Lygia Fagundes Telles. Todavia, não se constata neles, segundo Serelle (2006b, p. 4), como ocorre em Murilo, um “projeto consciente de literatura”, fundamentado na coesão, pautada pela “unidade estilística e

temática.” Esse aspecto corrobora a tese da singularidade da ficção muriliana, evidente, também, em Arrigucci Jr.

Como já se falou, no início, a obra de Murilo teve dificuldade de ser compreendida, daí a sua conseqüente desvalorização na época. Como a sua obra não encontrava antecedentes bem definidos, os seus parâmetros passaram a ser Kafka, Borges, Cortazar ou outros escritores da literatura ocidental. Seu sucesso só veio nos anos setenta, quando se publicaram as coletâneas **O pirotécnico Zacarias** e **O convidado**, em 1974, pelas editoras Ática e Quíron, respectivamente.

Nessa ocasião, melhor reconhecida, a obra de Murilo Rubião se destaca pela modernidade e originalidade da construção linguística. No autor mineiro, reafirma-se, de forma cristalina, a abertura maior da obra para a própria invenção, aspecto enfatizado pelo crítico Fábio Lucas.

Segundo o mencionado crítico, a revolução artística não se dá apenas na mudança de ponto de vista em relação à sociedade ou ao indivíduo, mas também em relação à expressão artística, como fez Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Breno Accioly e Murilo Rubião.

Ainda sobre essa literariedade do fantástico muriliano, realizada através da arquitetura linguística que será melhor discutida em capítulo subsequente, Rocca (2006, p. 4) afirmou: “Murilo faz o polimento de suas histórias como se elas fossem diamantes, buscando a invenção de uma linguagem que, com o maior grau possível de exatidão, penetre com naturalidade em situações complexas.” A linguagem transparente e discreta se coloca a serviço do sobrenatural.

Essa situação, assinalada por Rocca, torna-se análoga em relação à formulação proposta do fantástico clássico do século XIX. Neste, o narrador valia-se da autenticidade da primeira pessoa para fazer, com maior naturalidade, os relatos sobre episódios sobrenaturais. Todorov (1992, p. 92), sobre isso, afirmava: “Os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural.” Em que pese o uso dessa técnica no primeiro livro de Rubião, ela deixa de ser elemento identificador do conjunto de sua ficção. Assim, nesse realismo fantástico muriliano, a “naturalidade” transfere-se para a linguagem: o despojamento e a discrição linguística se apresentam como mecanismos eficientes para a evocação do insólito.

Outro elemento que caracteriza a ficção do contista Murilo Rubião é a seleção do espaço urbano, como cenário de suas narrativas. Em entrevista a Elizabeth Lowe (2007, p. 3), o autor afirma: “o fantástico não convive bem com o campo porque ele tem que migrar para as pequenas cidades, para os grandes centros, se não ele fica na fantasia, no

folclore.” Para ele, “os hábitos da cidade, essa entrega à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas onde a vida é mais simples.”

Quando o filósofo suíço Rousseau, ainda no século XVIII, expressou seu despreço à expansão da indústria e comércio, já antevê, no fenômeno da urbanização, um ambiente plenamente favorável à degradação das relações humanas.

O que a literatura de Murilo faz, através do trabalho eficiente com a linguagem, é, justamente, reafirmar o contexto urbano, como *habitat* privilegiado das atitudes estranhas do ser humano e do seu processo de desumanização, deslocando-se do ambiente predominantemente rural que prevaleceu no realismo mágico hispano-americano.

### 3 O JOGO INTERTEXTUAL: A LEITURA EPIGRÁFICA

Um dos elementos identificadores da obra de Murilo Rubião é a regular presença de epígrafes bíblicas, extraídas do Velho e do Novo Testamento, na abertura de seus livros e de seus contos em particular. Excepcionalmente, em um deles, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, um fragmento especial do romance **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, aparece ao lado de uma epígrafe do Antigo Testamento. Procedimento esse que sugere a sacralização do consagrado mestre de quem Murilo Rubião confessou ter sido seu discípulo.

Além da mitologia grega e da literatura de Machado de Assis, a Bíblia revela-se fonte preponderante da ficção muriliana. A leitura excessiva dos textos sagrados pelo contista mineiro acabou promovendo um vínculo permanente entre a sua produção artística e a Bíblia. Sobre essa relação, o próprio autor confessou em entrevista a Elizabeth Lowe (2007, p. 4): “O meu mundo de ficção está muito relacionado com a Bíblia. Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final, eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente.”

Assim, as epígrafes bíblicas, nesse processo de elaboração artística, estabelecem um diálogo com as narrativas, promovendo uma intertextualidade interessante que, segundo Goulart (1995, p. 81), “de alguma forma, esclarece, explica ou aprofunda aspectos que fazem parte dos contos que elas introduzem.”

Esse movimento intertextual não é inusitado na literatura brasileira. O ultrarromântico Álvares de Azevedo já o fizera em **Noite na taverna**. Nessa obra, o autor promove uma interação entre as suas narrativas e obras da literatura universal, explorando autores como Corneille, Alexandre Dumas, Byron e Shakespeare. Um ano antes da estreia de Murilo na literatura, um processo similar ocorre também na publicação de **Sagarana**, de Guimarães Rosa; só que nesse livro as epígrafes não são mais extraídas da ficção universal e sim da tradição mineira, dos provérbios e cantigas do sertão.

A singularidade de Murilo Rubião está na promoção de um jogo intertextual entre o discurso profano(a sua ficção) e o considerado sagrado pela tradição ocidental. Esse procedimento é capaz de fazer as narrativas – germinadas no cotidiano – funcionarem como uma espécie de reflexo de fragmentos do Velho e do Novo Testamento, os quais representam a memória coletiva ocidental, estruturada fundamentalmente pela tradição cristã.

Eliane Zagury (1971) ressalta o microtexto bíblico, antecedente às narrativas do livro **Os dragões e outros contos**, publicado em 1965, “Coisas espantosas e estranhas se têm feito

na terra. (*Jeremias: C.V., V. 30*)”, como sintetizador da ficção de Murilo Rubião, pela sua capacidade de abrangência da regular estranheza que percorre as suas narrativas. Detalhe esse que corrobora, indiscutivelmente, a reconhecida unidade da ficção muriliana.

Schwartz, no seu estudo sobre as referidas epígrafes, reforça esse caráter homogêneo da obra muriliana, quando demonstra a conexão que há entre elas. Para ele, “entre uma edição e outra, marcada por extenso intervalo de tempo, as epígrafes funcionam como verdadeiras ‘pontes’ semânticas.” (SCHWARTZ, 1981, p. 10). Através de uma espécie de derivação, ocorre uma recuperação constante de significados que atesta um vínculo semântico entre as epígrafes. A última epígrafe de **O ex-mágico** dá ao homem o caráter de estranheza: “ao mundo eram estranhos [...]” Esta marca semântica que encerra, aparentemente, o discurso epigráfico de **O ex-mágico** é retomada logo na abertura da epígrafe de **Os dragões e outros contos**. “Ela recupera a condição ‘estranha’ do homem e a dissemina no mundo que o circunda, chegando até o espanto: ‘Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra’” (SCHWARTZ, 1981, p. 10).

Além desse aspecto da homogeneidade, Schwartz, em **Murilo Rubião Literatura Comentada**, de 1982, destaca a evolução temática da obra em discussão. “ ‘E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco’. (Gênesis, IX, 14)”. Nessa epígrafe do livro **O ex-mágico** (1947), a presença do arco-íris caracteriza os primeiros contos e representa uma espécie de mensagem de esperança para a humanidade.

Num segundo momento, o efeito de estranheza é notório, como se pode observar nesta epígrafe que abre **Os dragões e outros contos** (1965): “Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra. (*Jeremias, V, 30*)”. Esse estranhamento repercute na incompreensão absoluta da juventude, perceptível na epígrafe de “Teleco, o coelhinho”, conto do referido livro:

Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade. (*Provérbios, XXX, 18 e 19*).

Já na terceira etapa, em **O convidado** (1974), radicaliza-se a angústia: “ ‘Ao sobrevir-lhes de repente a angústia, eles buscarão a paz, e não a haverá’. (*Ezequiel, VII, 25*).”

Ainda sobre **O convidado**, o crítico, oportunamente, salienta que não é casual o fato de o primeiro e o último conto da edição original fundamentarem-se em epígrafes extraídas do livro do Apocalipse, que contém revelações catastróficas acerca do fim do mundo. Essa tendência apocalíptica da obra de Murilo Rubião reafirma o que o próprio autor disse em

entrevista a Lowe (2007, p. 4) sobre o mundo urbano contemporâneo: “A destruição será total.”

Assim, as metamorfoses, policromias, magias – recorrentes na primeira fase da obra do contista mineiro – ficam em plano secundário, para dar lugar a um quadro absolutamente desesperador, próprio do teor apocalíptico. Segundo Arrigucci Jr (1987), a presença do arco-íris, como signo bíblico da aliança entre a divindade e os homens, sugerindo o contato entre o céu e a terra, parece dar ao homem um fio de esperança ou lhe conceder uma espécie de “válvula de escape”. O desaparecimento de elementos dessa natureza, em seu último livro, consolida o processo de absoluta falta de perspectiva para o ser humano.

### 3.1 As epígrafes como elementos antecipadores do tom das narrativas

Para Schwartz (1981), as epígrafes funcionam como espelhos redutores dos contos. O microtexto, (extraído com acentuada frequência do Velho Testamento, vinte e sete, e também do Novo Testamento, seis), apresenta-se como uma espécie de prelúdio da narrativa que se segue.

O jogo intertextual – epígrafe/narrativa – desenvolve-se, sob a forma de *mise en abyme*, fazendo a narrativa voltar sobre si própria, aparecendo como uma forma de “reflexão especular que esclarece e explicita a estrutura formal da obra.” (GOULART, 1995, p. 84).

Para Goulart (1995), os microtextos, resumindo a narrativa que lhes segue, desenvolvem uma *mise en abyme* prospectiva, cuja função será a de fazer a dublagem do texto principal. Após um exame cuidadoso, a reflexão poderá mostrar ao receptor, de forma mais cristalina, aspectos do conto que lhe foram ignorados.

Todavia, deve-se considerar que a funcionalidade da *mise en abyme* não é tão simples na obra de Murilo Rubião, em função da fantasticidade que gira em torno do texto principal. Embora haja contos em que a relação semântica entre a narrativa e a epígrafe se estabelece de forma imediata, há um bom número de contos em que essa relação se torna, às vezes, enigmática. Neles, o grau de fantasticidade se revela bastante acentuado. Nesse caso, segundo Goulart (1995, p. 85), “só depois de um exame analítico-interpretativo é que se poderá ver como a epígrafe, de fato, ilumina o texto principal, funcionando como um anúncio de seu sentido.”

Para ilustrar a primeira situação, a conexão entre o discurso bíblico da epígrafe e o da narrativa no conto “O bom amigo Batista” se faz de forma muito óbvia. A ideia expressa do discurso religioso, “Bem-aventurados os mansos porque eles possuirão a terra. (Mateus, V, 4)”, que enaltece a condição humana de humildade e tolerância, aplica-se plenamente, embora de forma irônica, ao personagem José, o qual, mesmo diante das evidências, negava-se a crer na má fé do “bom amigo Batista” em relação à sua pessoa.

Na segunda situação, essa facilidade de correlação discurso religioso-discurso literário não acontece. O exame analítico-interpretativo a que Goulart se referiu torna-se necessário, por exemplo, para se tentar construir uma ponte semântica entre o conto “Os três nomes de Godofredo” e a sua respectiva epígrafe: “ ‘As sombras cobrem a sua sombra, os salgueiros da torrente o rodearão’. (Jó, XL, 17)”. Situação similar ocorre entre o conto “O homem do boné cinzento” e a sua epígrafe, “Eu, Nabucodonosor, estava sossegado em minha casa, e florescente no meu palácio. (Daniel, IV, 1).” Nesse caso, também, a construção da relação semântica não é, de forma alguma, facilitada.

Essa dificuldade de precisão de um sentido que defina a relação epígrafe-narrativa não deve representar, entretanto, um motivo de desânimo para o receptor, dada a conhecida resistência do fantástico muriliano à análise, que Arrigucci Jr (1987) destaca. Além disso, o valor desse aspecto misterioso do fazer poético de Murilo Rubião não pode ser ignorado. Em relação aos textos do contista mineiro, Coelho (1966, p. 1) avalia que “há ali uma essencialidade enigmática que nos atrai e nos obriga a refletir.”

O tom definido pelo microtexto bíblico revela-se profético, caracterizado pela predominância do caráter imperativo das suas frases. Além do uso do próprio modo imperativo afirmativo nas epígrafes de três dos contos de Murilo Rubião, o futuro do presente, com função imperativa, aparece em mais dezoito, como se pode observar em flexões como estas: “nascerás”, “terá”, “afligirá”, “possuirão”, “saberão”.

Esse caráter profético, indubitavelmente, deriva da influência dos próprios profetas dos textos sagrados. Em entrevista a Elizabeth Lowe (2007, p. 3), o contista mineiro afirmou: “Os profetas, sua premonição, naquela violência, tiveram uma influência decisiva na minha literatura.”

Goulart faz um estudo decodificador das epígrafes de trinta e dois contos, uma vez que o seu trabalho não inclui “A diáspora”, narrativa inserida no livro **Murilo Rubião Contos Reunidos**, publicado em 1999. O crítico considera as epígrafes “como um universo dentro do qual os contos estão englobados” (GOULART, 1995, p. 85), universo esse que se constitui num macrossistema ao qual pertencem as tramas da sua ficção. O crítico esquematiza as

epígrafes em cinco grupos: *advertência*, *desolação*, *perplexidade*, *reconhecimento* (ou revelação) e *ameaça*.

A ideia de *advertência* está presente em oito das epígrafes dos contos murilianos. Para exemplificar essa situação, a epígrafe de “O edifício”, “Chegará o dia em que os teus pardieiros se transformarão em edifícios; naquele dia ficarás fora da lei. (Miquéias, VII, 11)”, revela um conflito *natural x cultural*,

uma vez que o risco da transformação dos pardieiros em edifícios está traduzido na referida oposição, daí que a advertência se dê como um alerta contra os desmandos cometidos contra a natureza, o que significa afastar-se da lei natural e da lei divina. (GOULART, 1995, p. 91).

A situação desesperadora vivida por João Gaspar – protagonista do conto – é consequência da sua desconsideração da advertência inserida na epígrafe cujo tom repercute na fala de um dos componentes do conselho: “ – Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar.” (p. 160)<sup>1</sup>.

A ideia de *desolação* é bem evidente em cinco epígrafes. Em uma delas, a que antecede “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre. (Salmos, LXXXV, 1)”, impõe-se um vínculo extremamente lógico entre os dois enunciados que compõem o conto. Na epígrafe há, claramente, uma súplica. O sentido de inclinar demonstra a oposição superior (alto) x inferior (baixo). O texto fictício, composto sobre uma explicação, justifica a necessidade desse inclinar, realçando a oposição. A própria afirmação “eu sou desvalido e pobre” revela a ideia de amplo desamparo, “tanto pela impossibilidade de se valer a si mesmo (pobreza) quanto pela de se valer de outrem (desvalido)”. (GOULART, 1995, p. 93). O protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota” é a imagem daquele que fracassa na tentativa de ser feliz. A desolação, sugerida na epígrafe, reflete nas suas palavras: “Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia.” (p. 13).

Outros seis contos de Murilo Rubião já reúnem epígrafes em que se evidencia a ideia de *perplexidade*. Por exemplo: “E vi um céu novo e uma terra nova; porque o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não é. (Apocalipse, XXI, 1)”. Nessa epígrafe do conto “Epidólia”, fica explícita a ideia de substituição de um primeiro céu e de uma primeira terra e a inexistência do mar. O céu, intimamente ligado ao elemento ar, tradicionalmente,

<sup>1</sup> Todas as citações relativas aos contos de Murilo Rubião, a partir desta, quando não mencionado o livro específico, pertencerão ao livro **Murilo Rubião Contos Reunidos**, 2. ed, de 1999.

representou, para o homem primitivo, a transcendência absoluta, em função da sua condição de inatingível. Por esse motivo, ele se caracterizou como o mistério que se ocultava atrás de um véu de nuvens, onde moravam as divindades. A partir disso, um céu novo sobre uma terra nova representa algo que leva o homem a um profundo estado de primitivismo, exigindo dele uma nova descoberta. “Somando-se a isso, aparece a perplexidade, caracterizada por uma completa modificação do mundo, uma vez que o mar, um outro elemento conhecido, não é substituído mas, simplesmente, eliminado do cenário em que se movem os homens.” (GOULART, 1995, p. 101). A situação extrema de desencontro que se efetiva no conto coaduna com a expressão de perplexidade que emana do microtexto bíblico.

A quarta ideia, apontada por Goulart no seu livro **O conto fantástico de Murilo Rubião**, a de *reconhecimento* (ou revelação), está presente nas epígrafes de mais seis contos. Em todas elas, as afirmações, em tom incisivo, não dão a possibilidade de dúvida, mas, ao contrário, estão carregadas de convicção. Dessa forma, na epígrafe de “Elisa”, por exemplo, a certeza da reciprocidade amorosa garante o encontro entre aquele que se anuncia e os que o procuram: “Eu amo os que me amam; e os que vigiam desde a manhã, por me buscarem, achar-me-ão. (Provérbios, VIII, 17).” Essa convicção se confirma, no final do conto, pela reiteração feita pelo narrador-personagem da indagação da personagem Cordélia: “ – Sim, como poderá? ” (p. 49).

A última ideia, a da *ameaça*, que se aproxima da mencionada ideia de advertência, reúne as epígrafes dos sete contos restantes. O tom ameaçador impõe-se com nitidez, por exemplo, na epígrafe do conto “O bloqueio”: “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão. (Isaías, XIV, 1)”. Essa perspectiva da proximidade da morte torna-se mais drástica, quando se verifica que o fim da vida é “o seu tempo”, donde se deduz que viver corresponde, paradoxalmente, a um não-tempo, ou a uma perda de tempo. Em consequência disso, na segunda oração do microtexto, aparece o reforço de que “os seus dias não se alongarão.” No conto, o bloqueio a que se submete o personagem Gérion, causado pela opressão familiar e pelo fantasma da máquina, leva-o a um inevitável sucumbir.

Esse tom intimidador ainda se verifica na epígrafe de “A diáspora”, conto não contemplado no estudo de Goulart: “E eles saberão que eu sou o Senhor, quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países. (Ezequiel, XII, 15).” O uso do futuro do presente “saberão” garante o cumprimento da ameaça da dispersão que emana do poder da autoridade “Senhor”.

O crítico mencionado ainda acrescenta que algumas epígrafes poderiam fazer parte de um grupo ou de outro, considerando o conteúdo de seu texto. Todavia, o que é fundamental

que se destaque é que todas elas inserem-se num universo definido: o trágico. As próprias ideias já ressaltadas, segundo o crítico, funcionam como elementos identificadores da presença da tragicidade nos contos de Murilo Rubião. Há uma sintonia entre essas ideias e os mecanismos do trágico.

Outro aspecto relevante a considerar é o fato de que as epígrafes operacionalizam o repetitivo, a circularidade, a condenação à qual o homem deve se submeter no transcurso da sua existência. Essa situação conduz, inexoravelmente, o homem à sua condição trágica, aspecto apontado por Arrigucci Jr. que Jorge Schwartz e Goulart reiteram.

A inserção das epígrafes nesse universo trágico acaba produzindo uma visão de profundo desencanto com o ser humano. Esse fator acaba revelando o caráter niilista do fantástico muriliano. O niilismo, aqui mencionado, é entendido na acepção comum de descrença absoluta no sentido das atitudes humanas.

### 3.2 As epígrafes como pressupostos para a universalidade

A Bíblia, referência regular da composição de Murilo Rubião, aparece, na visão de Arrigucci Jr. (1987, p. 151),

literalmente como o Livro dos Livros, o repertório ilimitado de todos os temas, uma espécie de fonte perene, onde os argumentos estão sempre à mão da sociedade, para serem colhidos e reescritos, reatualizados na recorrência perpétua do tempo.

O ato contínuo da busca do microtexto bíblico, posposto ao ato criador da narrativa, assegura a espontaneidade do artista e consolida a Bíblia, na visão de Rachel Jardim (1978), como um manancial de inesgotável riqueza para o conhecimento humano.

A mencionada conexão do texto muriliano com o microtexto bíblico demonstra que a temática do autor de **O ex-mágico** não se restringe a um recorte específico de um sistema social ou de uma determinada época, uma vez que a Bíblia resiste ao longo dos séculos, ao menos para o Ocidente, como referência para a humanidade. Excepcionalmente, no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, há duas passagens que sugerem uma referência a um conturbado momento histórico nacional: “1930, ano amargo”; “1931 entrou triste, com ameaças de demissões coletivas na Secretaria [...]” Já, em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, há menção a um recorte geográfico específico: “um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da

Mantiqueira.” Não se faz nessas narrativas, entretanto, essencialmente, a discussão de um problema datado ou localizado, mas sim de uma problemática que aflige o ser humano em geral.

O uso das epígrafes bíblicas acaba, dessa forma, universalizando os temas focalizados pelo ficcionista. Schwartz, em **Murilo Rubião Literatura Comentada**, define: “Esses pequenos textos têm por função apontar, de maneira sintética e simbólica, para os grandes temas a serem lidos.” (RUBIÃO, 1982, p. 100).

Às vezes, as próprias narrativas do ficcionista mineiro é que imitam ou dublam textos bíblicos. É conhecida, nos textos sagrados, a presença das tradicionais parábolas, as quais, pela sua capacidade de evocação, por comparação, de outras realidades de ordem superior, segundo John Drury citado por Alcides (2006, p. 83), “normalmente elucidam a história moralizando-a.” Para o crítico, o conto “Alfredo” é o melhor exemplo de parábola. Nele, conta-se a história de Alfredo, modelo perfeito do homem trágico, que renuncia a toda possibilidade de integração ao universo humano, através do mecanismo da metamorfose. O texto se desenvolve num tom que parodia o discurso religioso, como se pode observar neste período: “E o porco se fez verbo.” (p. 69). A serenidade de Alfredo, quando esbofetado pela personagem Joaquina, lembra a resignação de Cristo, diante dos seus agressores no episódio da sua paixão e morte. A estrutura parabólica é refletida na passagem: “Cansado eu vim, cansado eu volto”, frase expressa no início e no fechamento do conto que obedece, segundo Alcides (2006, p.85), “ao mecanismo de repetição que os estudiosos da Bíblia têm chamado de ‘estrutura em envelope’.” Além disso, a sentença demonstra, formal e conteudisticamente, “o percurso circular do uroboro”, metáfora do tempo e do compor muriliano, de que Schwartz (1981) fala em seu livro **Murilo Rubião: A Poética do Uroboro**.

Para Schwartz, a epígrafe, em diálogo com a ficção,

sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado ( seu texto original ) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. (SCHWARTZ, 1981, p.4).

Esse jogo de convergência temporal comprova que a temática de Murilo Rubião é remota e atual simultaneamente. Schwartz, em relação a esse aspecto acrônico do conteúdo da literatura muriliana, afirma: “É como se o autor reafirmasse continuamente que, embora fantásticos, seus temas são tão antigos e tão atuais como a própria Bíblia.” (SCHWARTZ, 2006, p. 101).

O conto “Botão-de-Rosa”, categorizado como uma alegoria, ilustra bem tal situação. O texto intensifica sua relação com o discurso religioso, a partir do instante em que sua própria trama se confunde com a narrativa da “paixão e morte de Cristo”, fazendo, habilmente, conexões desta com o movimento *hippie* e com a história dos regimes ditatoriais. A sugestão que fica, dessa forma, é a do perpétuo procedimento irracional da humanidade em distintos contextos.

A ironia que marca o texto de Murilo Rubião, destacada por Arrigucci Jr. (1987), revela-se nesse recorrente uso da Bíblia. O livro, tradicionalmente visto como uma espécie de instrumento sagrado regulador das atitudes humanas no convívio social, é, ironicamente, violado, com frequência, pelos supostos fiéis da tradição cristã. Os preceitos da Bíblia, tão propalados pelos humanos, normalmente, não saem da esfera linguística. A teoria sagrada é contradita no comportamento social. A insensatez humana inviabiliza a adequação do seu comportamento às prescrições religiosas. As virtudes universalmente proclamadas como o amor, a fraternidade, a justiça, não resistem à incapacidade humana de comunicação com o próximo.

Desse desencontro, decorre a dor e a solidão que tanto afligem os humanos. A epígrafe de “Os comensais” sugere esse terrível drama existencial: “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles. (Apocalipse, IX, 6).”

A esterilidade do relacionamento humano, evidente na metáfora do homem como “sal da terra” (epígrafe de “A casa do girassol vermelho”), é uma recorrência nos contos murilianos, cujos personagens traduzem o desespero e a infecundidade, elementos caracterizadores da humanidade em todas as gerações. O eterno fazer desprovido de sentido é a condenação a que se submetem os humanos pela inutilidade de suas ações, explícita nesta epígrafe que antecede o conjunto de contos IV, da edição original de **O ex-mágico**, destacada por Schwartz (1981, p. 8), como “reveladora de temas centrais da narrativa muriliana”: “Vós semeastes muito, e recolhestes pouco; comestes, e não ficastes fartos; bebestes, e não matastes a sede; cobriste-vos, e não ficastes quentes; e o que ajuntou muitos ganhos, meteu-os num saco roto.” Esse quadro de absoluta negatividade acaba, pois, remetendo-nos a esta declaração do antropólogo francês Lévi-Strauss citado por Sant`anna (2008, p. 8): “O mundo começou sem o homem e acabará sem ele. As instituições, os costumes que passei a vida a inventariar e a compreender, são uma floração passageira.”

## 4 PERFECCIONISMO E MODERNIDADE

### 4.1 A re-elaboração das narrativas

O trabalho artístico de Murilo Rubião ilustrou, de forma excepcional, o aprimoramento formal que marcou a literatura da sua geração. Além de sua escrita peculiar, re-elaborou, exaustivamente, visando à perfeição formal, a linguagem dos seus contos, mesmo após as suas publicações. Nesse árduo trabalho de re-escritura, o autor promoveu um expressivo número de alterações nos textos, mudando pontuação, referências cronológicas, palavras, colocação de pronomes, frases, parágrafos inteiros e até mesmo o título das narrativas.

Como exemplos desse processo de re-elaboração, serão destacadas algumas das inúmeras modificações feitas pelo autor durante sua vida artística. Em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, versão publicada no Suplemento Literário de Minas Gerais, no. 1062, de 1987, em relação à edição do conto, publicação de 1982, livro **Murilo Rubião Literatura Comentada**, no primeiro parágrafo, na última versão, o autor introduz a vírgula após o termo cachimbo e elimina as vírgulas que separam a expressão “enegrecido pela noite”: “Cachimbo entre os dentes, e o oceano enegrecido pela noite estendendo-se à nossa frente.”(p. 113). Com a vírgula, após o termo dentes, a pontuação se ajusta às exigências gramaticais. Schwartz, na sua análise da re-escritura de Murilo Rubião, detecta:

o conto “Mariazinha”, que, na primeira edição (EXM), apresenta a seguinte cronologia: 1943 →1923 →1943 e na segunda edição (OD), 1943→ 1943. O sistema cronológico inicialmente regressivo (1943→1923) acaba se tornando circular (1943→1923→1943), para finalmente, em outra edição, (OD), chegar à petrificação do tempo (1943→1943). (SCHWARTZ, 1981, p. 89).

Nesse mesmo trabalho, Schwartz percebe a mudança de próclise para ênclise no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” (um dos mais re-escritos), versão original, para a republicação do mesmo em **Os dragões e outros contos**: a formalidade de “libertar-me” substitui a popularidade de “me libertar”. Retomando o conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, capítulo III, elimina-se a conjunção “mas” da publicação anterior, tornando a frase mais concisa, sem comprometimento do seu conteúdo: “O que poderia fazer um aleijado com a vocação de navegante depois que lhe roubaram o mar?” (p.115). No capítulo IV, 4º. parágrafo, a

simplicidade do termo “provar”, da publicação anterior, dá lugar à formalidade do “demonstrar”: “Para demonstrar a força e a coragem do meu bisavô, contavam[...]” (p. 116). No mesmo capítulo, 2º. parágrafo, a oração “que iam à África à cata de negros para as lavouras do Brasil” torna-se mais formal e objetiva na última versão do conto: “que buscavam na África escravos para as lavouras do Brasil.” (p. 115). Ainda nessa oração, a concisão se materializa pela preferência pelo termo “buscavam” no lugar de “iam à cata”. A prolixidade do período do conto “Os comensais”( publicação de 1982, livro **Murilo Rubião Literatura Comentada**), “E a atitude de permanente alheamento que assumiam, ele a recebeu como possível advertência à conduta que deveria manter no seio daquela comunidade”, é substituída pela sóbria construção: “E a atitude de permanente alheamento que assumiam na sua presença, ele a recebeu como possível advertência.” (p. 253).

O exercício do despojamento é cristalino na re-escrita de “Marina, a Intangível”, conto republicado em **A casa do girassol vermelho**, de 1980. O parágrafo

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina. (RUBIÃO, 1982, p. 27).

substitui a este, de publicações anteriores:

Antes que eu tivesse tempo de abrir a janela e gritar por socorro, o silêncio me envolveu completamente. Nem a minha própria respiração ouvia mais. Fechei a Bíblia, estendida na minha frente, e me pus à espera de qualquer coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina, a Intangível.

O enxugamento se processa. Ocorre, na primeira frase, a elipse do pronome pessoal “eu” e a supressão do advérbio “completamente”. A expressão “minha própria respiração” reduz-se a “bater do coração”. A seguir, o indefinido “alguma” substitui a “qualquer”, enquanto que o usual “coisa” rouba o lugar do já arcaico “cousa”. O exercício da concisão, no parágrafo, é concluído pela exclusão do aposto “a Intangível”.

Procedimento semelhante ocorre noutro parágrafo desse conto. O parágrafo de publicações anteriores, assim, estruturou-se:

Ele as foi desfolhando, uma a uma, muito compenetrado de seu trabalho. Rasgou cuidadosamente as pétalas e colocou-as no chão. Formou com elas um nome que não cheguei a decifrar, para depois dizer, numa voz baixa e firme.

Sua prolixidade se desfaz, quando ele é reconstruído na publicação de **A casa do girassol vermelho**, de 1980: “Ele as foi desfolhando com certa lentidão, muito compenetrado do trabalho. Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu.” (p. 55). Pode-se observar que, além de algumas substituições, objetivando a clareza, como “com certa lentidão” em lugar de “uma a uma”, excluem-se os termos “com elas” e “firme” e a expressão “para depois dizer” se resume em “concluiu”. “A estrela vermelha”, conto publicado originalmente no livro homônimo de 1953, é republicado como “Bruma”, no livro **A casa do girassol vermelho**, em 1978.

Esse permanente refazer-se das narrativas de Murilo Rubião, além da sua inserção no âmbito da modernidade, na visão de Goulart (2006b), acabou resultando no já mencionado refinamento linguístico facilitador da trama, aspecto salientado pelo próprio escritor em entrevista: “[...] com a linguagem mais depurada, a intriga flui naturalmente.” O trabalho mencionado revela-se, exclusivamente, técnico, uma vez que não compromete a semântica geral do texto, nem altera a sua trama original.

Da sobriedade e da concisão do autor de **O convidado**, sobressai a economia de expressão, técnica identificada com a da narração oral que, segundo Calvino (2007, p. 49), “na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições.”

No conto “O pirotécnico Zacarias”, destacado por Álvaro Lins como de excelente construção, por exemplo, o narrador, no exercício da concisão, dispensa os tradicionais elementos de encadeamento textual, promovendo um movimento, através de uma sequência de imagens descomprometidas com a linearidade temporal, que lembra a moderna técnica cinematográfica, observada nesta passagem:

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.

...

– Simplício Santana de Alvarenga!

– Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se faltasse o apoio do solo. (p. 26).

A cena do atropelamento do protagonista, do primeiro período, é intercalada por uma cena diferente do contexto inicial, onde ocorre uma espécie de chamada, inserida na narrativa sem quaisquer conectivos. E, logo a seguir, a imagem do acidente é retomada. A reiteração, no mesmo conto, é explícita pela repetição do período “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro”, (p. 28) além do uso veemente, por três vezes, da expressão “Simplício Santana de Alvarenga!” Através desse procedimento, o texto produz uma mobilidade que

lembra as narrativas de contos de fadas ou de **Mil e uma noites**, uma das fontes de leitura de Murilo Rubião.

O contista mineiro entra no assunto, abstendo-se de futilidades descritivas, e desenvolve suas narrativas numa rápida sucessão de fatos, buscando o melhor da eficácia narrativa, sem abster-se da sugestão poética. Esse trabalho, dessa forma, credencia-se como ilustração da “rapidez” defendida por Calvino, qualidade justificada desta maneira no seu livro **Seis propostas para o próximo milênio**: “Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” (CALVINO, 2007, p. 64).

Nesse mencionado livro, Calvino (2007, p. 61) destaca que “o êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal.” Seu texto, assim, será capaz de apresentar frases cujos elementos sejam “os mais eficazes e densos de significado.” Para ele, tanto a produção da prosa quanto a da poesia deve ser norteada pela “busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável.” (CALVINO, 2007, p. 61).

Essa poeticidade, proposta por Calvino, pode ser exemplificada, na literatura brasileira, pelo requinte linguístico de Murilo Rubião. A obsessão pela perfeição formal do escritor mineiro produziu sentenças de acentuado esmero que não foram contaminadas, entretanto, pela afetação. Como exemplo dessas construções, pode-se mencionar esta de “Os comensais”, “Pôs-se a beber descontroladamente e no álcool diluiu a humilhação.” (p. 261); ou esta de “O bloqueio”: “Desviou o curso do pensamento, fórmula cômoda de escapar à vigilância da consciência.” (p. 249).

Garbuglio (1997, p. 4), sobre a estética de Machado de Assis, afirmou que ninguém como ele, do século XIX, soube “valorizar a palavra, despojando-a de acessórios, para adequá-la às necessidades de sua expressão de arte, capaz de resistir ao tempo e se impor como modelo.” Essa avaliação sobre o trabalho de Machado de Assis não destoa das análises que podem ser feitas sobre a poética de Murilo Rubião, do século XX, o que revela a influência daquele sobre este, fato admitido em entrevista pelo contista mineiro.

A incessante re-escrita dos contos, além da busca do aprimoramento formal, constitui-se num instrumento de luta contra as armadilhas da linguagem que, quando não usada com severa disciplina, é comum expressar o que não se pensou ou, frequentemente, não expressar nada. Nessa perspectiva, a linguagem, na visão do filósofo Wittgenstein, nos engana, amiúde, pelas semelhanças gramaticais que encobrem diferenças lógicas acentuadas, o que o levou à conclusão de que uma das tarefas primordiais da filosofia seria a de combater o enfeitiçamento de nossa acepção pela linguagem.

Dessa forma, Rubião, inquestionavelmente, foi um dos que levou mais a sério a luta contra as ciladas que a linguagem pode preparar. Trabalho esse que o próprio escritor o definiu “como uma maldição”, que resultou em noventa e três contos lançados sob a sua supervisão, sendo que, de fato, trinta e três são originais, enquanto que os demais são apenas republicações.

É oportuno destacar, ainda, que o discutido processo de re-elaboração se constitui, segundo Arrigucci Jr. (1987), na própria manifestação da metamorfose, temática recorrente da literatura de Murilo Rubião. Dessa forma, o singular procedimento do autor mineiro acaba sugerindo que a criação acabada não existe, o que consolida sua literatura no universo da modernidade. O próprio autor, numa de suas cartas a Mário de Andrade, em julho de 1943, revelou: “Ainda não consegui, após cinco anos de uma luta feroz com a literatura de ficção, realizar um conto definitivo.” (MORAES, 1995, p. 39).

#### **4.2 O discurso metalinguístico**

A composição de Murilo Rubião não se restringe à reflexão sobre as relações humanas. Seu olhar, como é recorrente na literatura moderna, abrange o seu próprio fazer poético. O texto focaliza, às vezes, a sua própria escritura, com o intuito de explicá-la. Assim, para Batalha (2003, p. 100), “a ficção fantástica, por sua própria natureza de obra aberta, oferece ao escritor a possibilidade de encenação desse diálogo e permite recolocar em xeque as margens da criação literária.” O fantástico cria um espaço privilegiado para essa discussão, pela sua recusa, tanto daquilo que Remo Ceserani chama de “transitividade” das palavras como representações fidedignas da realidade, marca do realismo tradicional; quanto da “intransitividade” da linguagem dos extremistas da escola simbolista, cujas palavras não devem se remeter senão a elas próprias.

Alguns contos de Rubião, inquestionavelmente, firmaram-se como autênticas metáforas do processo de sua própria criação poética, demonstrando mais um aspecto da riqueza de sua literatura.

“Marina, a Intangível”, seguramente, é um desses contos que sugere o fazer poético do excepcional contista mineiro. A existência dessa narrativa, na visão de Schwartz (1981, p. 84), “possibilita inferir uma teoria da criação poética peculiar a Murilo Rubião.”

Já na sua abertura, José Ambrósio, que representa o próprio autor, demonstra a tensa relação que estabelece consigo próprio, evidenciando a difícil luta pela criação artística, como frequente busca da inspiração, metaforizada na imagem de Marina:

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina. (p.77).

Assim se configura a alegoria da construção poética. O criador, angustiado, na redação, na figura de José Ambrósio; de outro, o texto esperando pela sua escritura, na figura de Marina.

É patente o discurso metalinguístico no conto, como se pode observar neste parágrafo:

Movia-me, desinquieto, na cadeira, olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas. Além da sensação de plena inutilidade, o meu cérebro seguia vazio e não abrigava nenhuma esperança de que alguém pudesse me ajudar. (p. 78).

A intranquilidade do autor traduz-se em empecilho para a sua criatividade: “Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me.” (p. 78).

Nesse seu discurso metalinguístico, Murilo não se conforma em questionar o aspecto da enunciação, discute também o aspecto do enunciado, ou seja, o produto do labor poético. Nessa tarefa de questionamento, a produção literária acaba se revelando como um trabalho inútil. O absurdo se impõe, uma vez que o produzir acaba tendo a equivalência do não-produzir:

tentei ainda persuadir-me de que, escrevendo ou não, o resultado seria o mesmo. O redator-chefe nunca aproveitava, na edição do dia, os meus artigos e crônicas, nem deixava determinadas as tarefas que eu deveria cumprir. Para suprir essa desagradável omissão, restava-me inventar, a procurar, ansioso, em velhos papéis, a matéria que iria utilizar nas minhas reportagens. (p. 78).

O caráter ilusório da escritura – parâmetro da modernidade – não é ignorado pelo autor:

– Estão prontos – declarou com firmeza. – Agora é só compô-los.  
Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo e o segui, casa adentro, em direção aos fundos do prédio. (p. 82).

O próprio fantástico muriliano acaba, dessa forma, sendo consequência dessa crise de representação que perturba a época moderna. Sobre a passagem destacada anteriormente,

pode-se assinalar que o vazio expresso pelas folhas em branco revela a (im)possibilidade da escrita fantástica.

Essa característica da produção literária não fica restrita ao aspecto verbal; abrange, também, o aspecto fonético:

Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens. O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. ( p. 84).

Da força conotativa que emerge desse conto, sugere-se o processo de discussão do penoso trabalho da construção textual, revelado pelo autor em entrevista a Granville Ponce (1981, p. 5):

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar, rasgar.

No conto, a imagem do resultado dessa batalha com a linguagem é flagrante: “A cesta, repleta de papéis amarrotados, me desencorajava.” (p. 78).

Em “Marina, a Intangível”, nessa narração que se faz sobre o percurso do trabalho do escritor, além de ilustrar a concepção de literatura do próprio autor, revela o peculiar trabalho intertextual que identifica a poética de Murilo Rubião, embora, no conto, ele se realize de maneira inversa. Enquanto José Ambrósio busca primeiro a Bíblia, Murilo havia confessado que buscava os textos sagrados após o término do texto literário: “De novo abri a Bíblia [...] Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição.” (p. 79).

Outro bom exemplo da metaliteratura muriliana está no conto “O edifício”, considerado por Batalha (2003) como paradigmático da obra do autor e que se constitui numa criativa alegoria da construção ficcional.

Logo na abertura da mencionada narrativa, pode-se observar uma expressiva alusão ao embate entre o conservadorismo e a inovação:

As especificações técnicas, cálculos e plantas, eram perfeitas, não obstante o ceticismo com que o catedrático da Faculdade de Engenharia encarava o assunto. Obrigado a se manifestar sobre a matéria, por alunos insatisfeitos com o tom reticencioso do mestre, resvalava para a malícia afirmando tratar-se de “vagas experiências de outra escola de concretagem”. (p. 159).

Murilo, de forma sutil e irônica, faz referência àqueles que “resvalando para a malícia”, enxergavam as inovações do Modernismo, como “as vagas experiências” do Concretismo. Aí, nessa situação, incluir-se-iam as próprias produções murilianas, germinadas no fantástico e recebidas pela crítica com o mesmo “tom reticencioso do mestre”. (Vale lembrar aqui a dificuldade que o autor teve para se firmar no cenário das letras nacionais).

Pode-se constatar, dessa forma, que o movimento inovador da poesia concreta aparece pelo sugestivo termo “concretagem”. O confronto de datas permite que se faça essa correlação. O conto publicado no livro **Os dragões e outros contos** é de 1965, exatamente o ano em que surge a “Teoria da Poesia Concreta”. Deve-se registrar, ainda, que a poesia dos concretistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos foi repudiada pelos críticos conservadores. Além disso, a própria declaração de Murilo, em entrevista a Lowe, de que o escritor “não pode fugir da realidade do momento histórico e social em que vive” (RUBIÃO, 2007, p. 2) sustenta a mencionada dedução.

Assim, é válido afirmar que o conto, além de uma alegoria do ato de criação, funciona também como uma crítica ao conservadorismo, adversário da literatura de vanguarda. O próprio protagonista, João Gaspar, atento “às instruções dos conselheiros” que lhe davam “ampla liberdade, condicionando-a apenas a duas ou três normas, que deveriam ser corretamente observadas” (p. 160) sugere a imagem da literatura submissa a determinados valores que eram respeitados, sobretudo, no final do século XIX. Na qualidade de “meticuloso” e inimigo de improvisações, traduz o comedimento que caracterizava a mencionada estética. Assim, Gaspar que ainda acreditava que bastava “fiscalizar o pessoal, organizar tabelas de salários e elaborar um boletim destinado a registrar as ocorrências do dia” (p. 161) para que sua obra fosse concluída com êxito, acaba se constituindo numa criativa metáfora da produção realista, que marcou profundamente a literatura nacional.

O conto mencionado se desenvolve através da ação de João Gaspar que se lança à construção de um edifício ao qual podem-se acrescentar sempre novos andares, tarefa essa que ele assume com determinação e entusiasmo. Todavia, chega um momento em que o engenheiro, repentinamente, se vê ultrapassado por sua criação que escapa de seu controle, ganhando vida própria, uma vez que os operários não lhe obedeciam mais.

Do episódio mencionado, podem-se tirar algumas conclusões. João Gaspar, como o escritor, chega a um ponto em que perde o controle da sua obra. Sugere-se, dessa forma, o desencontro autor/leitor, através da impossibilidade de que o criador da obra seja o proprietário absoluto dela, uma vez que ele (o autor) não é solitário no processo. Ou seja, a presença do leitor é fundamental para o estabelecimento do texto. A tese da morte do autor,

discutida por Compagnon, é mais contundente em relação a isso: “O leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem.” (COMPAGNON, 1999, p. 51). Por esse motivo, numa perspectiva moderna, a diversidade de leituras feitas do texto deve ser aceita.

Assim, da mesma maneira que João Gaspar se revelava incapaz na sua tentativa de persuasão dos operários, também o escritor poderá se desencantar, caso tenha a pretensão de que o seu leitor dê um sentido único ao texto que ele, autor, lhe atribui. O narrador muriliano, vinculado à modernidade, sugere, assim, que o escritor não é capaz de controlar o discurso presente na sua ficção. Configura-se, pois, a pluralidade de sentidos, conforme a diversidade de receptores.

Segundo Schwartz (1981), há uma sutil ironia da verossimilhança da arte poética, definida como faz-de-conta do narrar, neste trecho do conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”.

Ofélia, que abomina meu silêncio, interrompeu agora os meus pensamentos com um ladrido forte. Olho distraído para seu lado e vou reiniciar a mesma história do mar, interrompida instantes atrás, porém me detenho diante do seu olhar desaprovador. Sei que ela espera por uma das minhas habituais fantasias e me revolto com a sua incompreensão.

– Não, Ofélia. Você podia ser mais tolerante com os meus inofensivos devaneios. Neste lugarejo, espremido entre montanhas, sem divertimentos, detestando caçadas e tendo herdado a vocação do meu bisavô marinheiro...

[...]

Vendo que ela deixou de prestar atenção no que estou falando, desisto:

– Perdoe-me, Ofélia, não sei por que insisto em proceder desta maneira. Mas gostaria tanto se aquele meu bisavô marinheiro tivesse existido. (p. 117-118).

Percebe-se, ironicamente, que Ofélia – uma cadela – representa o potencial leitor, detalhe revelado no final do conto. Ambos, receptor textual (Ofélia) e o receptor virtual, são capturados pela mimese narrativa durante o processo de interlocução e leitura. Schwartz (1981, p. 87) assinala que “a desmistificação final do ato narrado não chega a negar ou anular sua validade; pelo contrário, aponta para a função poética da escritura e serve de lembrete para o seu caráter eminentemente ilusório.”

A metapoeticidade da ficção de Murilo Rubião se verifica, também, num dos seus mais sugestivos contos, “O ex-mágico da Taberna Minhota.” Nele, narra-se a história da frustração de um mágico, termo que, para o autor, segundo Arrigucci Jr. (1987, p. 153), é “o protótipo do artista, do narrador.” A partir disso, pode-se pensar que a magia da qual fala o narrador é a sua própria literatura – o seu fazer artístico.

Essa magia, ou seja, a sua produção literária, se vê terrivelmente ameaçada, diante do quadro político de totalitarismo, lembrado pela inserção das memoráveis datas da história

nacional: “1930, ano amargo. [...]1931 entrou triste, com ameaças de demissões coletivas na Secretaria[...]” (p. 11-12).

A burocracia estatal que se agiganta em períodos de autoritarismo promove, normalmente, o cerceamento da produção artística, cujo conteúdo fica irremediavelmente comprometido: “Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia.” (p. 13). Sugere-se, assim, o tolhimento do artista, de um modo geral, através desta irônica declaração do narrador: “Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago.” O conto leva, assim, o receptor à reflexão da crise dos intelectuais dos anos trinta.

A esse confisco da liberdade artística no Brasil, efetivada no Estado Novo e repetida no Regime Militar (a partir de 1964), o próprio Rubião, em entrevista a Lowe, refere-se, quando é indagado se o fantástico era uma forma de expressar uma realidade política disfarçadamente:

Dentro dessa literatura há sempre uma crítica social, um inconformismo com os regimes políticos vigentes que dominam a maior parte do mundo no momento. [...] Hoje estamos contra ditaduras, contra governos que não permitem liberdade de pensamento e de expressão. Acho impossível qualquer tipo de literatura que não seja de abordagem social, de participação e de engajamento. [...] Uns lutam nas selvas e outros escrevem. (RUBIÃO, 2007, p. 2).

No desfecho do conto, a crítica recai, mais especificamente, sobre si próprio, como fez em “Marina, a Intangível”: “Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista.” (p. 13). Aqui, valendo-se da fina ironia do seu mestre Machado de Assis, o texto sugere a “miopia” dos críticos da época que avaliavam mal ou ignoravam o seu trabalho, “coisa que ninguém enxerga” – situação abordada na introdução deste trabalho.

E a ironia ainda continua: “Pensam que estou louco, quando atiro ao ar essas pequeninas coisas.” (p. 13). Além de reafirmar a incompreensão da crítica pela alusão à sua “loucura”, refere-se, simbolicamente, às suas narrativas de urdidura simplificada, reduzida, ou seja, aos seus “arbustos”, metáfora utilizada pelo autor, em entrevista, para designar os seus próprios contos.

Sob outro olhar, garantido pela pluralidade semântica do texto muriliano, o desencanto do mágico, no final do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, pelo fato de “não ter criado todo um mundo mágico”, segundo Batalha (2003, p. 101), revela um mágico/escritor

“consciente de que o criador não poderá nunca levar a cabo a obra completa de transfiguração da realidade.” Assim, o autor demonstra sua própria impotência de se realizar de forma plena.

Sobre essa faceta metalinguística que a literatura de Murilo Rubião apresenta, é oportuno ressaltar, ainda, o que afirma Batalha (2003, p. 104):

esterilidade e proliferação, infinitas metamorfoses ou gestos congelados como os de “Os comensais”, são as metáforas dos limites de toda criação e dos caminhos da inspiração literária sugeridos por Murilo em suas obras.

Dessa forma, expõe-se mais uma fragilidade da autoria, processo recorrente na literatura moderna. Tal fator acaba se constituindo em mais um dos atestados da abertura do fantástico muriliano para a sua própria invenção, além de firmar o caráter teórico desse tipo de literatura, a qual se assume, pelo recorrente questionamento sobre a interpretação da ficção, bem como sobre os limites da expressão e do próprio sistema linguístico. O fantástico de Murilo, assim, demonstrando uma propriedade da literatura moderna, acaba sugerindo o reconhecimento da impossibilidade da linguagem de expressar, com exatidão, o real, e a consciência dessa impossibilidade conduz a uma redefinição do papel do artista e da sua obra.

### **4.3 A coautoria**

É recorrente, nas narrativas fantásticas, a súbita abertura de lacunas ou elipses na escritura. Segundo Ceserani (2006, p. 74), “no momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito.” Essa técnica, que opera com a incerteza, foi desenvolvida em clássicos como Hoffmann, Gautier, Poe, James, dentre outros.

O clássico conto “A morte amorosa”, de Théophile Gautier, um dos seguidores de Hoffmann (um dos autores a quem a ficção de Murilo deve bastante, conforme entrevista do autor mineiro a Granville Ponce), num determinado momento de sua trama, apresenta uma lacuna, sugerindo uma complementação do receptor. O monge Romuald, protagonista do conto, é chamado para dar a extrema unção à cortesã Clarimonde, por quem se apaixonara fortemente. Ao chegar à sala onde a bela cortesã estava e ficando sozinho com ela, Romuald sente-se tentado a dar um beijo na mesma. Esse desejo realiza-se, sendo, estranhamente, correspondido por ela. Essa passagem, assim, se conclui:

Um turbilhão de vento arreventou a janela e entrou no quarto; a última pétala da rosa branca palpitou por um instante como uma asa na ponta da haste, depois se soltou e voou pela janela aberta, levando a alma de Clarimonde. A lamparina se apagou e caiu desfalecido sobre o seio da bela falecida. (CALVINO, 2004, p. 228).

A seguir, esse momento de tensão é suspenso. Abre-se um vazio no texto, convidando a imaginação do leitor. Teria acontecido o fato mencionado realmente, ou teria sido um sonho? A incerteza perturba o leitor. E a narrativa prossegue, explicitamente, noutra cena: “Quando voltei a mim, estava deitado em minha cama, no quartinho do presbitério, e o velho cachorro do ex-pároco lambia minha mão que saía para fora do cobertor.” (CALVINO, 2004, p. 228).

Num dos contos de Poe, “O retrato oval”, a lacuna no enredo transfere-se para o final da narrativa. O texto encerra-se, segundo Ceserani (2006, p. 43), “com um espaço branco sobre o qual irromperão perguntas dos leitores: tentados a dar uma interpretação metafórica, ou talvez alegórica, da experiência vivida pelo protagonista do conto.”

Essa perspectiva de obra aberta, inacabada, segundo Candido, em Machado de Assis, também é realidade, uma vez que “muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos.” (CANDIDO, 2004, p. 22). Mais tarde, essa condição da obra literária, Franz Kafka parece levá-la mais a sério, quando “encerra” seu romance **O castelo**, através de uma suspensão da escrita no meio do período: “Ela estendeu a K. a mão trêmula e o mandou sentar-se ao seu lado; falava com esforço, era preciso se esforçar para entendê-la, mas o que ela disse ” (KAFKA, 2006b, p. 465).

A criação desses espaços vazios na escritura faz do fantástico, em especial, uma literatura que exige do receptor uma participação ativa no processo da própria elaboração textual. Murilo Rubião garante essa atuação do receptor, quando deixa lacunas no texto para que o leitor, segundo seu próprio repertório linguístico, possa ampliar seu conteúdo. Isso ilustra bem o que Umberto Eco (1999, p. 9) afirma em relação ao universo ficcional: “Todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.”

O espaço branco, propositadamente inscrito na estrutura do texto, sugestivamente, convoca o leitor para o ousado compartilhamento da autoria da obra. O narrador, ciente da descontinuidade do seu discurso, delega ao receptor o poder de preencher as lacunas deixadas no texto. Dessa forma, o leitor desfruta da liberdade que o texto lhe concede.

Usufruindo dessa prerrogativa que o conto “O pirotécnico Zacarias” – por exemplo – proporciona, o receptor, ao preencher as lacunas dos textos fantásticos murilianos, valoriza-se

e, na concepção de Eco, acaba se qualificando como leitor-modelo: “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (ECO, 1999, p. 15).

Murilo Rubião, entrevistado por Granville Ponce, afirmou:

Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. [...] procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica. (RUBIÃO, 1981, p. 4).

Coelho, sobre as narrativas de **Os dragões e os outros contos**, refletiu: “O conto acaba, mas persiste em nós a certeza de que aquele absurdo vai prosseguir.” (COELHO, 1966, p. 2). Fica a sugestão de que, da mesma maneira que as histórias não se concluem, a verdade de cada coisa também não se esgota.

Umberto Eco (1999, p. 12) afirma que “às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história.” Assim, o autor de **O ex-mágico** procede. No intuito de promover o jogo com o leitor, o narrador o desafia a fazer parte da tessitura textual. Interrompe-se a narrativa e o leitor a preenche, após uma inevitável atitude reflexiva.

Esse processo de descontinuidade é recorrente na ficção muriliana. No final de “Aglaiá” fica patente a incompletude da narrativa, quando se estabelece uma atmosfera de indecisão que se evidencia na atitude do personagem Colebra:

O marido ficou indeciso se ela se arrependera em consentir na separação ou se apenas sofria as dores provocadas pelas contrações uterinas. Na incerteza, retrocedeu para apanhar as malas e, no caminho, chamou a parteira. (p. 194).

A expectativa de um desfecho em relação ao caso do personagem Cariba, estranhamente preso, fica evidente no final do conto “A cidade”. Da mesma forma, em “O bloqueio”, a indefinição do real destino de Gérion, na sua insólita situação no edifício, é perceptível:

Pelas frinchas continuavam a entrar luzes coloridas, formando e desfazendo no ar um contínuo arco-íris: teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores? Cerrou a porta com a chave. (p. 251).

Nesses três contos, como em vários outros do autor, o leitor, indubitavelmente, completará o trabalho suspenso, intencionalmente, pelo narrador. Valendo-se de suas experiências, o receptor atuará, de forma significativa, preenchendo as lacunas criadas pelo narrador. Essa presença ativa do leitor nesse processo, inquestionavelmente, valoriza o trabalho da recepção do texto.

A constante fragmentação a que se submete a ficção de Murilo Rubião constitui-se numa forma de expressar a impossibilidade que a literatura, dentro de uma concepção moderna, tem de representar o real, o que já foi mencionado anteriormente. Além disso, ratifica o “realismo fantástico”, como leitura privilegiada do real, uma vez que considera o tempo em sua real dimensão, ou seja, infindável.

Outro aspecto da literatura muriliana, responsável pela valorização do leitor, é a poeticidade que não fica restrita à existência linguística do inverossímil, mas reside na consistência do signo, pela possibilidade múltipla de significação.

A exclusividade de sentidos inexistente nos textos do autor de **O convidado**. A pluralidade semântica que se verifica nos seus contos, como nos já mencionados “Botão-de-Rosa”, “O edifício”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, ratifica o que Iser citado por Eco (1999, p. 22) menciona: “O leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações.”

Para ilustrar, mais especificamente, esse caráter polissêmico do texto muriliano, no primeiro conto mencionado, “Botão-de-Rosa”, um dos componentes da banda mencionada é Judô, exatamente o traidor da história, sugerindo, assim, obviamente, a figura do apóstolo Judas Iscariotes, o traidor de Cristo. Além disso, o termo judô, cujo significado em japonês é maneira gentil, sugere, também, ironicamente, a “forma amável” (o beijo) que Iscariotes usou para trair o Filho de Deus.

No conto “O bloqueio”, menciona-se que Gérion, protagonista da história, “preferiu correr o risco a voltar para sua casa, que abandonara, às pressas, por motivos de ordem familiar.” (p. 246). Num plano mais objetivo, circunscrito à frase, a expressão ordem significa natureza ou espécie. Uma articulação mais ampla, porém, com o conteúdo do conto, que mostra uma personagem acuada pela instituição familiar, leva o leitor a pensar a expressão ordem no sentido de regra ou disciplina que, assim, exerce a repressão sobre o protagonista da história.

Dessa forma, a polissemia, meticulosamente construída por Rubião, promove o leitor, exigindo dele um trabalho redobrado no processo interativo autor/receptor. Na leitura, é necessária a disposição do leitor para participar do jogo proposto pelo texto. A indeterminação nos textos que o autor, na realidade, determina, na concepção de Iser sobre a abertura da obra, leva àquilo que Compagnon (1999, p. 153) afirma: “cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para completar o texto.” Além disso, esse procedimento assegura a ambiguidade como relevante traço da modernidade, sugerindo o que é a própria vida e atestando a contraditoriedade que há no real.

Pelo que foi exposto, a literatura muriliana implica uma nova relação entre o texto e o leitor. Este, investido de uma função mais ativa, resultante da liberdade que o texto lhe confere, acaba, na visão de Batalha (2003, p. 110), transformando-se num “co-autor da obra pelo caráter polissêmico que ela enseja.”

#### 4.4 A integração técnico-semântica

Outro aspecto importante que corrobora a literariedade da ficção de Murilo Rubião é uma espécie de conjugação da técnica com a semântica dos seus contos. O processo de significação do texto pode, muitas vezes, ser resultante de uma aliança entre a forma e o conteúdo. Assim, enunciação e enunciado desfrutam de uma parceria interessante que demonstra que em Murilo, na visão de Machado Filho (1965, p. 1), “nunca falta entre os dons do contista, em manifestação predominante, o senso da poesia.”

Arrigucci Jr., em relação ao conto “O edifício”, assinala que

o discurso ficcional também se coaduna com o princípio de construção do edifício: o conto, onde parece ecoar o mito do aprendiz do feiticeiro, permanece ironicamente aberto para um contar inacabável: enquanto o edifício ganhar altura. (ARRIGUCCI JR., 1981, p. 9).

O crescimento do prédio acompanha a própria expansão da narrativa, dividida em dez pequenos capítulos que sugerem a sobreposição dos andares. A própria divisão do conto já indica a burocratização. Dessa forma, segundo Schwartz (1981, p. 80), “forma e conteúdo imbricados fazem da significação uma ponte com o real.”

Essa fusão da estética com o conteúdo, no conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, se evidencia assim: o depoimento do protagonista Pedro Inácio é estruturado numa enumeração, bem metódica, como se dividisse o texto em partes, de um a dez, numa disposição que lembra a discriminação de mercadorias nos itens de uma nota fiscal, documento comum no meio contábil. Já no conto “D. José não era”, a numeração das partes do texto, que relacionam uma série de versões mentirosas sobre o protagonista – Danilo José Rodrigues –, encerra-se, precisamente, com o algarismo 7(sete), que por si só, pela cultura popular, representa “a conta do mentiroso.”

Como já se mencionou no capítulo anterior, Schwartz (1981) destacou a radicalização do absurdo, evidente no livro **O convidado**. Esse extremismo não fica restrito à esfera semântica. Ostentando seu humor e ironia, os próprios nomes dos personagens refletem o estranhamento do conteúdo. Embora, em livros anteriores, o leitor encontre nomes de personagens exóticos como Cariba, Aspásia e Sacavém, é predominante, neles, a presença de nomes tradicionalmente familiares. Já em **O convidado**, ajustando-se à estranheza do semântico, a esquisitice dos nomes dos personagens é quase total. Assim, o convencionalismo de nomes como Batista, Pedro, Alfredo, Ofélia, dá lugar ao exotismo de nomes nada íntimos dos cartórios nacionais, como Mataqueus, Galateu, Zebulon, Seatéia.

Em relação a esses nomes, de um modo geral, a inserção deles na arquitetura dos contos de Rubião não é fortuita. A significância dos nomes mantém, frequentemente, relação com o conteúdo da narrativa.

Essa atitude, na literatura fantástica, não se constitui numa novidade. Considerado por autores como Poe, Baudelaire e Kafka, como o primeiro artista moderno, Hoffmann, por exemplo, no seu clássico conto “O homem de areia”, dá aos nomes dos personagens um valor simbólico. Clara, uma das personagens do conto, apresenta um comportamento de equilíbrio, de racionalidade, que coaduna com os significados reais do seu nome: razão, iluminada. A boneca Olímpia, na qualidade daquela que vem do Olimpo, linda, perfeita, apresenta, assim, traços que se ajustam à sua imagem que, no texto, é capaz de seduzir fortemente, pela sua beleza, o protagonista Natanael. Os nomes Coppelius (do latim) e Coppola (do italiano), outros personagens do conto, possuem o radical *cop*, que, em italiano, significa tanto copo quanto cavidade ocular. Através da última acepção, pode-se estabelecer uma associação entre os nomes e o conteúdo da história, uma vez que o primeiro (Coppelius) é aquele que ameaça Natanael com a perda dos olhos, enquanto que o segundo (Coppola) é o vendedor de óculos, expressão semanticamente ligada a olho.

Em Murilo Rubião, esse procedimento ocorre de forma semelhante. São diversas situações em que o trabalho do autor mineiro lembra a técnica do autor de “o homem de areia”. O conto “A cidade”, do seu primeiro livro **O ex-mágico**, por exemplo, narra a história de Cariba, que é, estranhamente, preso pela sua “exagerada curiosidade”. A atitude do referido personagem destoa da suposta normalidade do lugar, onde fora detido. Essa situação se revela nesta resposta que o guarda lhe dá: “Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade.” (p.63). Assim, Cariba (variante do termo de origem tupi caraíba, que significa coisa sobrenatural) acaba se encaixando, de forma irônica, semanticamente, no contexto da história. No mesmo livro, no conto “A noiva da Casa Azul”, a personagem Dalila, que lembra

a personagem homônima que, segundo a Bíblia, traiu Sansão e o entregou aos filisteus, faz valer, semanticamente, sua tradição de infiel, sutilmente, sugerida nesta passagem: “A culpa era de Dalila. Que necessidade tinha de me escrever que na véspera de partir do Rio dançara algumas vezes com o ex-noivo?” (p. 51). Ainda tendo como referência o texto bíblico, o Livro de Zacarias, em seus primeiros capítulos, traz uma série de visões que narram a história do tempo pós-exílio. O personagem Zacarias, no conto “O pirotécnico Zacarias”, apresenta também suas insólitas visões, como esta: “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue.” (p. 28).

Noutro conto, “Alfredo”, esse ajuste da forma com a semântica se faz notar. A expressão destacada, de origem anglo-saxônica, que significa conselheiro sábio ou bondoso, reflete, plenamente, o comportamento dócil da personagem homônima: “Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava meus olhos.” (p. 70). Da mesma forma, a expressão Hebe, que, na mitologia grega (uma das fontes de inspiração muriliana) significa a personificação da juventude, revela-se adequada para nomear a personagem homônima no conto “Os Comensais”, uma vez que ela, de forma insólita, numa passagem da narrativa, demonstra a mesma formosura que exibira na sua adolescência, através da fala do protagonista Jadon: “Mantinha os olhos presos à figura grácil de Hebe e a contemplava com igual encantamento de três decênios passados.” (p. 259). Extraída também da mitologia greco-romana, Astéroepe, que significa uma das Plêiades, sete irmãs na constelação que formou esse nome, é a expressão que nomeia uma das personagens femininas do conto “O convidado”. A associação forma-conteúdo, assim, se realiza, uma vez que o perfil de Astéroepe, exibindo as qualidades de estrela, o autor se encarrega de pintá-lo brilhantemente: “[...] uma bela mulher. Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, parecia nascer da noite.” (p. 218).

Em “Bárbara”, outro conto de Rubião, essa mencionada estética revela-se também. Na história, a personagem que dá nome ao conto, regularmente, faz ao seu marido estranhos pedidos, cada um mais extravagante que o outro, enquanto engorda exageradamente. Assim, a personagem, ironicamente, faz jus ao seu nome, cujo significado pode ser associado a algo espetacular ou grosseiro. Outra figura feminina, Bruma, também de conto homônimo, ajusta seu desempenho na história ao nome, que significa ausência de nitidez. Isso se confirma na indefinição das atitudes de Bruma, como nesta passagem: “ – Você o põe louco, Bruma! Ela nunca respondia.” (p. 119), ou nesta: “ – E você, Bruma, consegue ver esse astro? – Ainda

não – respondeu, erguendo a cabeça em direção às grossas nuvens que cobriam o céu.” (p. 122).

Em “A diáspora”, último conto publicado de Rubião, na coletânea **Murilo Rubião Contos Reunidos**, de 1999, essa articulação forma-conteúdo continua. O autor mantém a coerência do seu projeto estético. No conto, estabelece-se um confronto entre uma comunidade de perfil democrático e respeitador do meio ambiente e uma empresa que representa o progresso, responsável pela degeneração ambiental e social. O personagem Hebron liderava a primeira, enquanto que Roque Diadema representava a segunda. O final desse confronto termina assim: “Roque Diadema experimentava pela primeira vez, naqueles anos em que exercitara à exaustão a sua capacidade de transigir e esperar, o gosto da vitória.” (p. 272). Essa superioridade do representante empresarial é simbolizada, ironicamente, no seu próprio nome, uma vez que o termo Diadema significa faixa ornamental com que os soberanos cingem a cabeça.

Em Murilo, efetivamente, a atividade lúdica se manifesta sob a forma de linguagem. Em outra narrativa, também já mencionada, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, a nomeação criteriosa dos personagens, com uma boa dose de humor, conjugando a forma com o conteúdo, é perceptível. O prenome do personagem-narrador, Pedro, é uma expressão de origem latina que significa rocha ou pedra. O estilo da narração de Pedro Inácio faz sobressair o caráter mercantilista das suas relações amorosas, como neste período, “O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bonde[...] (p.105) ou neste: “[...] meu noivado com Aspásia. (Como é dispendioso um noivado! Até hoje não sei em quanto me ficou esse meu desafortunado romance.)” (p. 106). Sentenças essas que refletem a epígrafe machadiana que está inserida na composição do texto: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.”(M. de Assis, **Memórias póstumas de Brás Cubas**). Esse procedimento acaba revelando uma situação de **petrificação** do relacionamento humano, o que acaba, dessa forma, fazendo jus ao prenome do protagonista da narrativa. (Grifo meu).

O seu sobrenome “Inácio”, suposto nome de família, não é mero detalhe. Expressão, também, de origem latina, que remete ao significado de ardente ou de fogo, o que sugere, metaforicamente, a intensa vida sensual, “fogosa”, herdada dos seus antepassados. Várias passagens comprovam essa situação. Seu tataravô, homônimo do narrador, “morrera gloriosamente, buscando o amor, entre queijos e cebolas.” (p. 108) A sua rica descendência de “fogo” e paixão, em síntese, justifica-se assim: Seu ancestral, José Antônio da Câmara Bulhões e Couto, “foi seu único membro que não desapareceu vitimado pelo amor.” (p. 107).

Essa nomeação dos personagens, arditosamente arquitetada, às vezes, apresenta-se repleta de um humor fino. No conto “Epidólia”, o personagem Manfredo, à procura da personagem que dá nome ao conto, pede ajuda a um velho guarda que o acompanhara em toda sua vida escolar. Seu nome, Arquimedes, proeminente **sábio** grego, justifica-se, uma vez que ele “deveria **saber** o rumo que ela tomara.” (p.169, grifo meu).

O autor, na busca da conciliação estético-semântica, num movimento incessante, parece perseguir os limites de todas as possibilidades permitidas pela linguagem. As articulações não se submetem a um determinado padrão, elas se diversificam. Esse jogo com a linguagem, às vezes, através de ajustes na forma do próprio termo original, proporciona a criação de neologismos. No conto “A fila”, a expressão “Pererico”, derivação regressiva criada pelo autor a partir do verbo “pererecar”, que significa desorientar-se, desnortear-se, serve para nomear, adequadamente, o personagem principal. Isso se comprova, realmente, uma vez que o protagonista, na história, se sente bastante atrapalhado ou desorientado, na sua frustrada tentativa de falar com o gerente da companhia.

No conto “Botão-de-Rosa”, a alteração promovida pelo autor sugere a adaptação dos nomes dos apóstolos a um novo contexto histórico-cultural. Os nomes originais dos discípulos de Cristo revestem-se da coloquialidade comum do ambiente dos componentes de banda. A transformação se processa assim: a- através de uma derivação sufixal, os apóstolos Simão e Filipe, aparecem, respectivamente, como Simonete e Filipeto; b- Bartô é uma derivação regressiva do nome do apóstolo Bartolomeu; c- o apóstolo Mateus se apresenta, comicamente, como Mataqueus; d- o primeiro apóstolo, grotescamente, é designado como André-Tripa-Miúda; e- o apóstolo Pedro atende popularmente por Pedro Taguatinga, enquanto que Judas Iscariotes é chamado, simplesmente, de Judô. Oportunamente, o nome Botão-de-Rosa sugere a imagem de uma flor, um dos símbolos do movimento *hippie*, que a figura do referido personagem incorpora, através do uso de cabelos longos, de sandálias, túnica e da filosofia do amor livre.

No conto “Bruma”, tendo como foco esse dinâmico trabalho com a linguagem, constata-se a existência de uma tensão entre as personagens Og e Godô, “a partir de suas percepções de mundo diametralmente opostas.” (SCHWARTZ,1981, p.25). A serenidade do primeiro (Og) contrasta com a hostilidade do segundo (Godô), que afirma: “Jamais se magoava com a minha agressividade.” (p. 120). Essa situação conflituosa é sugerida pelo narrador, segundo o crítico, no nível da escrita: OG-GOdô.

Já em “O convidado”, o ajustamento da forma ao conteúdo se dá de outra forma. O significado da expressão “Alferes” (sobrenome da personagem central do texto), antiga

patente militar, não guarda nenhum vínculo com a semântica do texto. O termo mencionado parece evocar a imagem do personagem Jacobina, do conto “O espelho”, de Machado de Assis, que, na trama dessa narrativa se torna, exatamente, alferes. Nesse conto, o personagem machadiano, investido do cargo, passa a usufruir de inúmeras cortesias, transformando-se noutra pessoa, segundo a percepção social. Situação semelhante ocorre no conto muriliano. Nele, o personagem José Alferes, numa cerimônia social, é cercado de gentilezas, em função, exclusivamente, do seu traje, o que caracteriza um desdobramento de personalidade, como ocorrera com Jacobina. Tanto este, como José Alferes, do conto muriliano, padecem da ação do contexto social que corrói a subjetividade, uma vez que ambos passam a representar a imagem construída pelas aparências. O primeiro, pelo brilho do posto; o segundo, exclusivamente, pela indumentária. Assim, figuras do universo fictício de Machado acabam, sugestivamente, povoando a literatura de Murilo Rubião da mesma forma que o contista mineiro faz com o referencial bíblico e mitológico. Nesse jogo com a linguagem, que evidencia mais uma face da intertextualidade da obra de Rubião, exige-se do leitor uma atenção redobrada para que se percebam os diferentes papéis cumpridos pelo significante.

Ainda nesse mesmo conto, o autor recorre a metonímia para materializar o seu permanente jogo com a linguagem. Com uma pitada de humor, peculiar no autor mineiro, nomeia-se um dos personagens do conto, o taxista, de Faetonte, expressão, cuja denotação é pequena carruagem de quatro rodas, ligeira e descoberta – meio de transporte usado no passado.

Nesse trabalho com a linguagem, Murilo Rubião vale-se, também, da ironia retórica, que lida com a ambiguidade da mensagem, permitindo o seu potencial entendimento divergente. O “pequeno mentecapto” (idiota) é nomeado, ironicamente, no conto “O lodo”, como Zeus, expressão que designa o deus maior da mitologia grega. O encaixe semântico do nome no contexto se dá, assim, de forma inversa. Nesse mesmo conto, pode-se pensar que a exótica expressão Galateu, que designa um dos personagens da narrativa, seria o masculino de Galatéia, figura feminina da mitologia greco-romana, cuja significação é “moça branca como o leite.” Assim, a ironia retórica se revela, uma vez que Galateu, na história, era “o paciente que carregava dentro de si imenso lodaçal,” (p. 235) tecido orgânico, de coloração escura, opondo-se, portanto, à cor de Galatéia. O mesmo recurso se repete no conto “Os dragões” com a expressão que dá nome ao conto. Na narrativa, os dragões, figuras mitológicas que têm o significado de monstros fabulosos representados, em geral, com caudas de serpente, no nível denotativo, ou de pessoas de má índole, no nível conotativo, ironicamente, assumem um sentido contrário, uma vez que são dotados de “aparência dócil e meiga.” O jogo com a

oposição dos significados, através do termo dragão, propositadamente, ocorre no intuito de redimensionar a estranheza que há nos seres humanos, supostamente tido como normais, assunto que será melhor discutido no capítulo subsequente. Vale destacar aqui que o texto, pelas frequentes conexões com o universo bíblico ou com o da mitologia greco-latina, assume um caráter mediatário que reforça o processo da valorização do leitor.

Zagury percebe no conto “Os dragões” o recorrente diálogo forma/conteúdo, através de uma espécie de um

jogo de palavra-puxa-palavra que enunciará trocadilhos ou alusões à situação dragão. Por exemplo: ‘Vivia rodeado por grupos alegres, a reclamarem insistentemente que **lançasse fogo**. A admiração de uns, os presentes e convites de outros, **acendiam-lhe a vaidade**.’ (p. 16) – em que o efeito cômico é ainda reforçado pelo enlace concreto-abstrato (acender-vaidade). (ZAGURY, 1971, p. 33).

Serelle detecta um processo semelhante no conto “O bloqueio”. Para ele,

a musicalidade da maquinaria insere-se na prosa como corpo estranho, já que o conto, em alguns momentos, empresta da poesia aliteraões e assonâncias que parecem enfatizar a sonoridade ritmada de uma serra dentada ou de uma britadeira que perfura material ‘de grande resistência’ nos andares superiores do edifício (SERELLE, 2006a, p. 24):

“[...] ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música”. (p. 249). No conto “A cidade”, a aliteração em **v** sugere a própria repetição dos movimentos executados pelo personagem Cariba: “Várias vezes voltou a cabeça [...]” (p. 58, grifo meu) Procedimento semelhante ocorre em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, onde a frequência dos movimentos do personagem reflete na reiteração silábica: “Agora, obrigado a **constante contato com** meus semelhantes, [...]” (p. 12, grifo meu).

Assim, a composição de Murilo Rubião se processa: dizendo o máximo com o mínimo de palavras, conjugando forma com conteúdo, fazendo dos seus contos autênticos poemas, onde é assegurada a participação do leitor de maneira privilegiada. Valendo-se das metáforas para caracterizar o notável contista mineiro, poder-se-ia dizer que ele não se credencia bem como o mágico, do seu conto de estreia, nem tampouco como o engenheiro João Gaspar, do exemplar conto “O edifício”. Melhor designá-lo como arquiteto, em função da sua capacidade de reunir a ciência e a arte na aplicação à organização e à edificação dos seus textos. A ciência revela-se no seu rigor com a perfeição formal, na disciplina da observância das regras gramaticais; a arte, na capacidade de exploração das potencialidades criativas da linguagem,

fazendo dos seus contos belos exemplares de uma estética que se caracteriza pelo jogo da sugestão.

#### 4.5 A retórica

O fantástico, em Murilo Rubião, se configura a partir da maneira como se expressa. O contista mineiro, valendo-se dos recursos linguísticos, constrói o discurso que evoca o insólito. A evocação deste, sem a presença da perplexidade diante do sobrenatural, é mais um fator que insere, no âmbito da modernidade, a literatura de Murilo Rubião, associando-a à produção kafkiana, uma das responsáveis pela criação do fantástico contemporâneo.

Um dos recursos operacionais na construção desse novo fantástico é a hipérbole que se revela na obra de Murilo Rubião como expediente indispensável que desvenda o processo de funcionamento fantástico das narrativas. Na perspectiva de uma leitura aprimorada do real, o recurso mencionado se revela um instrumento de comprovada eficiência. Segundo Candido (2000, p. 5), “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la.” Através dessa ampliação dos dados, constrói-se o absurdo, redimensiona-se o real, revelando a profunda crítica social do autor.

Através de um percurso pelos textos murilianos, percebe-se o emprego da hipérbole sob duas formas: a que se realiza pelo exagero por aumento, *auxesis*, na terminologia barthesiana, como ocorre nesta passagem do conto “Bárbara”: “[...]o corpo de minha mulher que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo.” (p. 38); e a que exagera pela diminuição, a *tapinosis*, que ocorre nesta passagem do conto “O homem do boné cinzento”: “[...]vi que seu corpo diminuía espantosamente. Ficara reduzido a alguns centímetros e, numa vizinha quase imperceptível[...].” (p. 75).

Expressivo número de contos do autor mineiro serve para exemplificar o primeiro caso, a *auxesis*, que se define por um acréscimo quantitativo. Dessa forma, no conto mencionado “Bárbara”, a personagem homônima constrói um processo repetitivo e acumulativo, através do exagero progressivo de um desejo descontrolado: “a cada novo pedido, um novo objeto é incorporado ao seu hiperbólico acervo (árvore de vinte metros de altura, o oceano, um navio, uma estrela), mimetizando concomitantemente o crescimento do seu corpo colossal.” (SCHWARTZ, 1981, p. 71).

Situação similar verifica-se no conto “O edifício”, em que a ênfase do real se dá pela imagem da progressiva construção de andares de forma infinita. Sem ter a determinação de um limite, a hipérbole, nessa narrativa, confirma a vinculação forma/conteúdo, discussão já realizada no capítulo anterior.

A vontade dos sujeitos não é atendida nesses processos de descontrole nas progressões nos contos do autor de “O ex-mágico.” Na narrativa “Teleco, o coelhinho”, a morte da personagem Teleco é antecedida de irreprimíveis transformações que se apoderam do seu corpo:

Pelos cantos, a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. (p. 151-152).

Da mesma forma, no conto “Aglaiá”, o casal, mesmo após a abstenção de contatos sexuais e a esterilização da parceira, continua gerando filhos que “nasciam com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro a cinco.” (p. 193)

Além das personagens, esse processo de dilatação acentuada estende-se, também, a categorias cronológicas. Dessa forma, instala-se o insólito no conto “A armadilha” através de uma hipérbole temporal que sinaliza a eternidade: “ – Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos.” (p. 157).

A hipérbole, como já se expôs, pode-se apresentar de forma inversa, como já se mencionou no conto “O homem do boné cinzento.” Em relação a essa narrativa, é oportuno destacar, o fantástico não fica reduzido ao movimento físico regressivo, mas também se expressa por descrições nitidamente surrealistas:

Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, cerrada somente de um dos lados. (p. 75).

Noutro conto, “O bloqueio”, essa diminuição física que leva ao desaparecimento total também é evidente. Nessa narrativa, verifica-se uma progressiva desmontagem de um prédio, através de um insólito movimento bidirecional de cima para baixo e vice-versa:

Pela tarde, a calma retornou ao edifício, encorajando Gérion a ir ao terraço para averiguar a extensão dos estragos. Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente, limadas as pontas dos vergalhões, serradas as vigas, trituradas as lajes. (p. 246).

Em seguida: “Oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás.” (p. 249).

A imagem apresentada, segundo Schwartz (1981), se submete a uma força centrípeta que coloca o homem como alvo central. A atitude final de introversão do protagonista é patente na frase que encerra o conto: “Cerrou a porta com a chave.” (p. 251). Sobre o mencionado conto, acrescenta ainda Schwartz (1981, p.72):

os índices do discurso revelam o aspecto fragmentário/metonímico do movimento regressivo: “tudo reduzido a pó amontoado nos cantos”, “apenas o pó fino amontoado nos cantos do lote”, “no ar pairou durante segundos uma poeira colorida”, “restos de sonho”, “fragmentos de realidade”, “estilhaçava ao desintegrar-se”, etc.

Esse processo de redução apresenta-se plenamente contrário ao movimento de ampliação da narrativa no conto “O edifício.” Dessa forma, na visão de Schwartz (1981), dilatação/contração, montagem/desmontagem, força centrífuga/centrípeta são exemplos de movimentos que se definem como expressões hiperbólicas produtoras da temática do fantástico.

Pelo exposto, fica evidente a existência de um procedimento formal que, subentendido à temática, define-se como um sistema que produz os conteúdos das narrativas, o que reforça o mencionado aspecto da aliança conteúdo/forma, como elemento caracterizador da poética muriliana, além de corroborar a literariedade do autor. Esse processo que se faz, ora por acréscimo, ora por redução, além do recurso hiperbólico, inclui também a reiteração. Esta, como a hipérbole e o pleonasma, tem o poder de aumentar as coisas.

Como um recurso da retórica por excelência na arte do autor mineiro, a hipérbole ampara-se na reiteração para formalizar-se no discurso. Assim, a quantidade de metamorfoses que ocorrem em Teleco, no conto “Teleco, o coelhinho” é ainda maior, até as extravagantes transformações que antecedem sua morte. A diversidade de objetos mágicos criados pelo ex-mágico do conto “O ex-mágico da taberna Minhota” demonstra o modo reiterativo das ações, que se repetem até à exaustão: cobras, lagartos, coelhos, jacaré, sanfona, pombo, urubu, cobra, pássaro, leões, mãos que crescem novamente, revólver transformando em lápis.

No conto “A fila”, esse processo reiterativo toma uma dimensão maior. A personagem Pererico, nas suas tentativas frustradas de conseguir uma audiência com o gerente da empresa,

volta a ocupar cada vez mais um lugar distante na fila, não realizando jamais os seus objetivos iniciais. A fila, entendida como o meio, acaba se transformando no próprio fim, uma vez que a repetição do procedimento lhe dá uma dimensão semântica inusitada: uma verdadeira forma do vazio.

Às vezes, há momentos em que a repetição não fica restrita a um simples fazer redundante das personagens. Isso é o que ocorre com os episódios narrativos que apenas representam uma nova reiteração de sua própria história. Como exemplo, no conto “A noiva da Casa Azul”, em que o ódio se apresenta como uma herança genética de família: “Não a tolerava e os nossos pais se odiavam. Questões de divisas de terrenos e pequenos casos de animais que rompiam tapumes, para que maior fosse o ódio dos dois vizinhos.” (p. 53).

Além da hipérbole e da reiteração, deve-se ressaltar o papel da metáfora, no seu procedimento de atualização literal, como mecanismo importante no processo configurador do discurso fantástico. Na visão de Ceserani (2006, p. 70), “o modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade.” Esse procedimento é comum nos textos de Murilo Rubião, como se pode observar nesta passagem de “Bárbara”, onde o absurdo do pedido da personagem homônima se apresenta na forma de um elemento palpável do universo: “Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.” (p. 39). O homem impossibilitado da convivência social aparece na figura de um dromedário no conto “Alfredo”, enquanto que a inspiração poética, magistralmente, apresenta-se na figura feminina Marina, personagem de “Marina, a Intangível”.

Nessa forma de se expressar do contista mineiro, não se deve ignorar um recurso que parece herdar do seu mestre Machado de Assis: a ironia e a autoironia, influência já mencionada neste trabalho. Segundo Arrigucci Jr. (1998, p. 2), é esse artifício que “dá o tom do fantástico muriliano.” O recurso, frequentemente, surge assim, sutilmente, como se pode observar neste trecho de “Ofélia, meu cachimbo e o mar” (p. 113): “[...] entre os meus antepassados não sei de algum que tenha levantado a arma para exterminar animais que não fossem do gênero humano”, onde se satiriza o caráter de assassino dos ancestrais; neste fragmento de “Aglaiá”, permeado de humor, “os pequenos destruidores se divertiam em jogar para o ar as bolas e urinóis nem sempre vazios” (p. 194), ou nesta passagem do conto “Mariazinha” em que, machadianamente, o narrador demonstra o seu olhar crítico à instituição do casamento: “[...] voltaram a ser solteiros. (Juraram que nunca mais se casariam.)” (p. 42). No destacado conto “Marina, a intangível” a autoironia se evidencia, quando o protagonista critica o próprio produto do seu labor poético: “Sabia, contudo, que o

poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.” (p. 85). Em “O bom amigo Batista”, a ironia retórica é nítida: “E fui internado na **poética** casa de saúde da rua Lopes Piedade”(p. 103), recurso, também, utilizado no próprio título do conto: “O **bom amigo** Batista”. (p. 97, grifo meu).

Deslocando-se de situações específicas para uma visão ampla e geral da obra, a partir do momento em que o fantástico muriliano desestabiliza os conceitos de real e irreal e denuncia a absurdez que está no cerne das relações humanas, já se torna essencialmente irônico. Essa literatura, cujo narrador é desdobrado em autor e crítico de seu próprio trabalho, reivindica, inquestionavelmente, um leitor que seja criticamente atento.

A ironia, dessa forma, inserida na literatura de Rubião, é mais um fator importante que reforça a interação dialógica entre o autor e o leitor, do qual se exige uma atenção especial para a percepção das contradições e constantes rupturas do significado lexical. E, assim, o trabalho da recepção se valoriza. Além disso, o recurso se afirma, também, como um instrumento interessante usado para suavizar o enfrentamento do conteúdo doloroso e melancólico de que a ficção trata, assunto do capítulo seguinte deste trabalho. Essa atitude da retórica muriliana acaba por fazer vir à lembrança a imagem do fantástico Brás Cubas na sua mensagem ao leitor, quando sobre a obra da qual era o seu narrador, afirma: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia.” (ASSIS, 1981, p. 12).

## 5 O TEXTO SOCIAL

Em que pese a importância da qualificada estética da obra muriliana, o seu valor não fica restrito a esse aspecto. A boa qualificação do seu trabalho artístico estende-se ao seu conteúdo, através da privilegiada leitura que, sob a ótica fantástica, o autor faz da realidade. O enunciado da produção de Murilo se constitui, indubitavelmente, num componente relevante da sua literatura. Assim, restringir a análise ao labor formal compromete a importância da dimensão dos seus textos. Paul Maury citado por Oliveira (1993, p. 47), em relação a isso, afirma: “Só se pode apreender, verdadeiramente, o valor profundo de uma obra quando se ultrapassa o ponto de vista técnico.”

O foco da literatura de Murilo Rubião é o homem e a sua delicada relação com os seus semelhantes, e a sua postura é a da “oposição social subversiva”, que Rosemary Jackson destacou na sua definição sobre a ficção fantástica. Na obra do autor de **O convidado**, afirma Schwartz (1981, p. 77), “são raros os momentos na obra do Autor em que o elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural, não se converte em trampolim metafórico de uma crítica social.” O próprio Rubião, em entrevista a Lowe, declara: “Acho impossível qualquer tipo de literatura que não seja de abordagem social, [...]” (RUBIÃO, 2007, p. 2).

Desse trabalho, onde se busca captar a essência da realidade social, emerge um quadro assustador onde se revela a reificação das relações interpessoais e o despojamento da liberdade individual num mundo absurdo e opressor. O exercício reflexivo sobre esse cenário estranho que, inevitavelmente, a literatura de Murilo proporciona revela um profundo desencanto com o contexto social, do qual, diferentemente da concepção romântica, não há escapatória. A própria condição trágica e frágil da natureza humana concorre para essa perspectiva negativista do homem no mundo, onde o sofrimento se impõe como regra. Essa postura de Rubião acaba se constituindo num fator decisivo para a própria vida da literatura, uma vez que, para Calvino (2007, p. 65), “é certo que a literatura jamais teria existido se uma boa parte dos seres humanos não fosse inclinada a uma forte introversão, a um descontentamento com o mundo tal como ele é [...]”

## 5.1 A alienação do indivíduo

Álvaro Lins (1948), na avaliação dos contos de estreia de Murilo Rubião, comparou-o a Kafka, um dos responsáveis pelo redirecionamento da literatura fantástica no século XX. Isso se dá a partir do momento em que o contista mineiro, na sua ficção, vale-se de um procedimento, através do qual o absurdo é imposto como lógico. Instante esse em que, lembrando o crítico Arrigucci Jr (1987), o insólito se incorpora, sem sobressalto, “à banalidade da rotina.” Isso, efetivamente, tanto pode ser constatado nesta abertura de **A metamorfose**, de Kafka, “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2000, p. 7), como nesta do conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião,

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente: – Você não dá é porque não tem, não é, moço? O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. (p. 143-144).

Assim, ainda que Murilo tenha negado a influência do escritor tcheco, é inquestionável negar-lhe o vínculo temático. Segundo Santos (2006, p. 5), “ambos compartilham a lógica do absurdo, a expressão máxima da opressão que leva o homem a um comportamento ‘estranho’.”

Em relação a essa aproximação, o próprio Murilo, em uma das cartas a Mário de Andrade, já em 1943, confessara: “Li **O processo**, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo.” (MORAES, 1995, p. 42-43). No que tange à temática, entre os dois autores, a convergência é flagrante. O mesmo olhar crítico kafkiano direcionado para aspectos da vida social, como a opressão das instituições do mundo moderno, a ação perversa da burocracia, a “justiça”, a fragilidade e o desespero do homem comum diante dos problemas cotidianos, pode ser encontrado nos contos de Rubião.

Assim, depois de uma reflexão, a partir dos contos de Murilo Rubião, sobre os diversos fatores que atentam contra a subjetividade das pessoas, serão assinalados alguns pontos de intersecção entre as narrativas do autor mineiro e importantes obras kafkianas como: **O processo**, **A metamorfose** e **O castelo**. Esse procedimento demonstrará, na prática, o vínculo semântico entre os dois autores.

### 5.1.1 *A opressão institucionalizada*

O quadro sombrio que emerge da obra de Murilo Rubião decorre da focalização da difícil relação do indivíduo com o seu meio, a qual se constitui, segundo Freud (1996), na principal fonte do sofrimento humano. Essa se expressa na inadequação do homem às restrições impostas pela sociedade, governos ou pela cultura.

Segundo Rousseau (1985, p. 25), “o homem nasceu livre, e não obstante, está acorrentado em toda a parte.” Essa condição de prisioneiro que leva o indivíduo ao sofrimento se inicia no contexto da sua própria família, a mais antiga de todas as sociedades. Esta, nem sempre se sustenta pela harmonia que permite a liberdade pessoal, condição indispensável para o bem-estar dos seus integrantes. A família, teoricamente organizada sob a lógica da reciprocidade amorosa entre os seus integrantes, pode, às vezes, causar-lhes angústia e sofrimento, em vez de dar a eles carinho e proteção.

A dor oriunda do contexto familiar pode estar na relação conjugal. No conto “Bárbara”, a personagem que dá nome ao conto aniquila a vida do seu marido, que se sujeita aos seus caprichos, os quais, no transcurso da trama, se constituem em insaciáveis desejos que vão se tornando cada vez mais extravagantes, como este: “ – Seria tão feliz se possuísse um navio!” (p. 37). Em “A casa do girassol vermelho”, a ação tirânica de Simeão exercida sobre os seus filhos torna o ambiente familiar bastante negativo. A família, segundo o discurso teológico, é o espaço onde se verifica o amor e a compreensão entre os seus componentes. Essa visão, no entanto, é desconstruída no decurso das duas narrativas mencionadas, uma vez que a família acaba sendo o espaço onde há a supressão de um indivíduo pelo outro.

No conto “O bloqueio”, há uma clara sensação de angústia e desespero, experimentada pelo personagem Gérion, decorrente da sua vida conjugal com Margarerbe. Para comprovar a gravidade dessa situação, Gérion, mesmo diante da ameaça de morte pelo desabamento do prédio em que estava, “preferiu correr o risco a voltar para sua casa, que abandonara, às pressas, por motivos de ordem familiar.” (p. 246). O termo ordem, já discutido neste trabalho, para Gérion, firma-se como sugestão “da permanente submissão a que era constringido pelos caprichos de Margarerbe, a lhe chamar, a toda hora e na presença dos criados, de parasita, incapaz”. (p. 249). Nessa relação, o amor, numa concepção cristã, idealizado como o motor dos casamentos, inexistia. Para Gérion, havia, apenas, “o ódio que Margarerbe lhe dedicava.” (p. 248). A opressão, pois, se efetiva até no aspecto físico. Margarerbe, em relação a Gérion, não lhe reservava nenhum atrativo, o que se revela nesta declaração deplorável dele:

“Tornaria a partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama. O ronco, os flatos.” ( p. 248).

Deslocando-se do âmbito mais interno da convivência humana, a família, para o mais externo, o sistema social, que funciona sob uma determinada cultura, a integridade do indivíduo é afetada cada vez mais. A partir do avanço da cultura sobre o indivíduo, o que é natural no sujeito se encolhe. Essa fragmentação se dá, uma vez que para poder existir no contexto social, o indivíduo é obrigado a se ajustar a regras e a aceitar conceitos e valores que lhe são impostos. Assim, o indivíduo se integra ao contexto sociocultural, inevitavelmente, através do sacrifício de um componente essencial de si mesmo. Freud, sobre esse processo, já assinalou que “a maioria das pessoas foi obrigada a restringir-se a somente um ou a alguns de seus campos.” (FREUD, 1996, p. 15).

A vida humana, na sua plenitude, é impossível, uma vez que o indivíduo vive apenas parcialmente. Goulart, em relação a essa situação, é mais contundente: “Não vivemos, somos vividos. Passamos ao ‘sistema’ uma procuração que o habilita a decidir por nós.” (GOULART, 1995, p. 61). Consolida-se, assim, o processo de perda da autonomia individual, uma vez que, segundo Chauí (2001, p. 45-46), “a sociedade civil nega o indivíduo isolado (pessoa e sujeito) e o indivíduo como membro da família, fazendo-o aparecer como indivíduo membro da sociedade.” Esse processo resulta na alienação do indivíduo, visto que ele passa a executar suas atividades sem o controle e a consciência das mesmas.

Essa destituição da condição de sujeito que ocorre nessa adequação ao contexto, encarado de forma negativa, verifica-se no conto “Os dragões”. Nele, os dragões só conseguem fazer parte do contexto social, a partir do momento em que se degeneram. A sociedade, dessa maneira, revela-se um organismo corrompido, contaminado, onde a pureza, incrivelmente, é punida. Esse fato é, ironicamente, demonstrado nesta passagem da narrativa: “Dois sobreviveram, infelizmente os mais corrompidos.” (p. 138). Assim, o elemento insólito não é, exatamente, a presença dos dragões no meio social, porém a condição do meio e das relações nele originadas, o que reafirma o vínculo semântico da obra muriliana com o tcheco Kafka.

Nessa situação, o indivíduo que se revela incapaz de adequar-se a esse universo social sufocante e aniquilador da integridade humana, às vezes, se apresenta através do mecanismo da transformação, como fizera Kafka, em **A metamorfose**. Esta se revela como uma alegoria da impotência do homem diante do mundo em que vive.

De forma análoga, no conto “Alfredo”, de Murilo Rubião, a personagem homônima da narrativa, em função da sua inadequação ao contexto social, empreende fugas, que se

revelaram, para a sua tristeza, inúteis, como esta: “Transformado em porco, perdeu o sossego. Levava o tempo fossando o chão lamacento. E ainda tinha que lutar com os companheiros, sem que, para isso, houvesse um motivo relevante”. (p. 69). Essa é a trágica condição que, inevitavelmente, é dada aos personagens da ficção muriliana, o que já se abordou no terceiro capítulo deste trabalho.

No já discutido “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o protagonista, que detinha o poder de fazer as magias, revelava-se incapaz de adaptar-se ao mundo, optando, inclusive, pela morte, simbolizada pelo ingresso no serviço público. As fracassadas tentativas de acabar com a sua própria vida transformam-se numa espécie de impotência frente ao contexto em que ele vive: “Em casa, estendido na cama, levei a arma ao ouvido. Puxei o gatilho, à espera do estampido, a dor da bala penetrando na minha cabeça. Não veio o disparo nem a morte: a máuser se transformara num lápis.” (p. 11).

No conto “Teleco, o coelhinho”, a alegoria se dá de forma inversa. Teleco, um coelhinho, transforma-se, seguidamente, em outros animais, buscando nisso um meio de se encontrar ou libertar-se da opressão exercida pelo meio. Nessas suas metamorfoses, busca o seu reconhecimento como humano. Na pele de um canguru, esteve mais próximo disso. No entanto, foi quando se mostrou degradante, o que sinaliza um olhar desconfiado do texto em relação à natureza humana. No final, perdendo total controle das suas transformações, passa pela pele de um cordeiro, o que sugere o seu sacrifício, para, enfim, encerrar-se definitivamente humano, todavia como “uma criança encardida, sem dentes. Morta.” (p. 152). Imagem essa que por si só revela o homem na sua mais completa situação de abandono, além de conotar o severo processo de exclusão social que se estabelece. A criança, obviamente, representa a figura do menor abandonado, uma vez que Teleco já afirmara que “a rua era o seu pouso habitual.” (p. 144).

O tenso confronto indivíduo-sociedade revela-se de forma mais explícita em “D. José não era”. Nessa narrativa, uma explosão violenta sacode a cidade e, a partir daí, vai se construindo um jogo de perguntas e respostas que promove o antagonismo entre as posições. O artifício desenvolve uma série de informações, que se encerra em sete, o que sugere a ideia da inverdade. Por exemplo: “ 2 – D. José odiava alguém? Calúnia! Amava a mulher, os pássaros e as árvores. Ela, sim, detestava-o, irritava-se com os animais.” (p. 126). No desdobramento desse jogo, segundo Zagury (1971), forja-se, através da opinião pública, preconceituosa e hipócrita, um D. José (alvo das conjecturas) monstruoso e inexistente. Situação essa tão recorrente não só na sociedade, como no trabalho jornalístico dos aparelhos midiáticos, atualmente, os controladores da chamada opinião pública. Através deles, se forjam

dons josés, anjos ou monstros, mocinhos ou vilões, conforme a adequação destes ao universo que aqueles legitimam.

A não absorção do indivíduo pelo tecido sociocultural leva-o ao isolamento, ao “bloqueio” ou, radicalmente, à sua eliminação. Como metáfora desse perverso extermínio, no conto “A lua”, o personagem Cris, que sugere a própria figura de Cristo ou cristão, é brutalmente assassinado por uma figura, o personagem-narrador, que simboliza a traição, a impureza, sugerida pela imagem: “Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios.” (p. 133). Esse assassinato sugere a extirpação do indivíduo que não poderia viver na sociedade sem por ela ser contaminado. Além dessa sugestão, a figura da prostituta que agarra a lua que saíra de Cris, após a sua morte, sinaliza uma sintonia dele com uma representante de uma classe, reconhecidamente, excluída do sistema social.

Esse processo de banimento daquele que não se ajusta ao sistema pode ser percebido também no conto “Botão-de-Rosa”. Nele, o protagonista que dá nome ao conto, além de lembrar a figura de Cristo, pela sua passividade e serenidade, sugere também o perfil *hippie*: cabelos compridos, uso de sandálias, túnica e roupas coloridas. O aludido movimento, vivido nos anos sessenta e setenta, caracterizou-se pela ruptura com a sociedade tradicional no que se refere à aparência pessoal e aos hábitos de vida e por um enfático ideal de paz e amor universal. Nessa narrativa, a filosofia de vida do amor livre defendida pelos *hippies* manifesta-se na relação extraconjugal entre Botão e Taquirá – união reprovada pela sociedade dominante. Botão, inclusive, “fora obrigado a separar-se da companheira porque os pais recusaram a recebê-lo em casa, alegando que não eram casados.” (p. 223). Botão-de-Rosa se afirma ainda mais, ironicamente, como *hippie*, pela acusação sofrida do uso de drogas, atitude comum do movimento. Assim, pela inadequação aos preceitos da tradicional sociedade, a prisão e a consequente condenação de Botão-de-Rosa se impõem para consolidar o processo de extirpação de um elemento que destoa do contexto. É oportuno ressaltar ainda que a própria pureza que o título do conto conota justifica a eliminação do protagonista para que ele, ironicamente, não se contamine com a corrompida sociedade dominante.

Afrontar o sistema é sempre motivo de represália. Em Kafka, no romance **O castelo**, Amália, em função da sua atitude digna ao recusar o assédio do funcionário Sortini, sofre das autoridades do castelo a perseguição que se estende ao conjunto de sua família. Seu pai é destituído do emprego, a família é humilhada e sofre a exclusão do contexto social, que legitima as mazelas das autoridades. Situação essa explícita na fala de Olga, irmã de Amália: “Carroças de colheita, cuja tripulação silenciava diante de nós e desviava olhar [...] Tudo o

que éramos e tínhamos, encontrava o mesmo desprezo.” (KAFKA, 2006b, p. 313-314). E, como ocorre em Murilo, a narrativa, ironicamente, mostra um mundo às avessas: o pai de Amália, humilhando-se diante das autoridades do castelo, busca de todas as formas a reconquista da “honra” da família, pela “falta” da filha, que não se submetera ao degenerado sistema.

Como já foi exposto, exceção feita aos contos “A casa do girassol vermelho” e “A flor de vidro”, onde a trama se dá num ambiente rural, em Murilo, lembra Santos (2006, p. 2), “o espaço é o cenário urbano moderno, a relação do homem com o caos gerado pelo progresso desumano das cidades.” E é esse o espaço que se revela propício para o desvirtuamento humano. No movimento *árcade*, século XVIII, os poetas, quando defenderam a tese do filósofo Rousseau de que o homem era feliz, vivendo em contato com a natureza, já sinalizavam o processo de corrosão da integridade humana que o fenômeno da urbanização aceleraria.

Nessa discussão que se faz sobre a opressão social, não se pode ignorar o fenômeno da modernidade que está vinculada ao processo do desenvolvimento científico-tecnológico que as cidades atingiram. Esse progresso, muitas vezes, é, euforicamente, encarado como um passo significativo para a humanidade adquirir mais conforto e melhor qualidade de vida. Todavia, pode-se perceber que o fenômeno da modernidade, na realidade, foi capaz de agravar ainda mais a qualidade das relações sociais, e aquilo que havia de natural no homem perdeu cada vez mais espaço para a ação avassaladora da cultura.

No universo do Ocidente, esse processo de desumanização, gerado pela edificação de uma sociedade capitalista, onde a capacidade do “ter” sobrepuja a capacidade do “ser”, resulta na absoluta petrificação das relações humanas. Um bom exemplo dessa corrosão da integridade do indivíduo está na humorística narrativa “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, já enfatizada no capítulo anterior. No conto mencionado, o narrador-protagonista reduz as suas “relações amorosas” a um autêntico balanço financeiro, contábil, como se pode observar neste período, “O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bonde, quarenta de correspondência, setenta de aspirina [...]” (p. 105), ou nesta passagem:

Dora me ficou barato. Algumas dúzias de chicletes, cinco bilhetes de festivais de caridade, onde – devo confessar – ela dançou divinamente; uma caixa de orquídeas e apenas dois envelopes de aspirina. Tudo por oitenta mil-réis. (p. 106).

Nessa sociedade, efetivamente, o ser humano, na sua potencialidade afetiva e passional, se degenera, se anula. O amor, dessa forma, transforma-se num mero produto mercantil. Nesse

conto, segundo Schwartz (1981, p. 36), “a relação de troca petrifica qualquer possibilidade de ‘humanização’ do indivíduo, reduzindo-o a um mero objeto.”

No conto “Bárbara”, além da opressão de natureza familiar, o texto revela outra faceta perversa da modernidade. Bárbara representa bem a figura do sujeito que, na visão da psicanálise, na busca da realização de seus desejos, demonstra-se sempre insatisfeito. O capitalista moderno, pela força da propaganda, ciente disso, cria esse sujeito, incorporado por Bárbara, cuja razão de viver está nos objetos de consumo criados pela produção científico-tecnológica. Assim, Bárbara anula-se de fato como sujeito que se nutre de afeto, de sentimento, para transformar-se em insaciável consumidor, constituindo-se num exemplar perfeito daquele que é seduzido pelo mundo simbólico do capitalismo que lhe impõe uma série interminável de futilidades como objetos necessários à sua vida.

A recusa desse modelo sociocultural que massifica os indivíduos, como Bárbara, está sugerida na figura de Botão-de-Rosa, protagonista do conto homônimo, de perfil *hippie*, cujo movimento, através da sua defesa de hábitos de vida de caráter natural, contestava o mundo massificado e corrompido pela sociedade de consumo. Dessa forma, Botão-de-Rosa, representante do movimento da estética da flor (já sugerido no próprio nome) e do amor, revela-se como uma espécie de consciência crítica do próprio autor, uma vez que o *hippie* questionava a sociedade capitalista e industrial. Desajustado, pois, a essa sociedade, restava-lhe a sua eliminação.

Além da face perversa da modernidade, emerge da ficção de Murilo Rubião o aspecto superficial do mundo da cultura. No conto “O convidado”, o personagem José Alferes recebe um estranho convite para uma festa que, “além de não mencionar a data e o local da festa, omitia o nome das pessoas que a promoviam.” A única exigência para os cavalheiros era o uso de “fardão e bicorne ou casaca irlandesa sem condecorações.” (p. 211). Devidamente trajado, José Alferes, quando chega à festa, o comitê da mesma constata que ele não é o convidado esperado. Todavia todos dali o recebem gentilmente, fazendo de tudo para integrá-lo ao ambiente: “procuravam cercá-lo de atenções, insistindo que se juntasse às alegres rodas, formadas de senhoras e cavalheiros excessivamente corteses.” (p. 217). À medida que as lisonjas cresciam, mais aumentava a sua insatisfação em função do tedioso tema recorrente da prosa: “a criação e corridas de cavalos.” A narrativa prossegue e José Alferes conhece Astélope, bela mulher, que lhe confessa que será encarregada de dormir com o verdadeiro convidado, mesmo sem conhecê-lo. A seguir, Alferes, em vão, tenta várias vezes abandonar o local a que ele não se integra. A narrativa encerra-se, levando o leitor a uma reflexão sobre o artificialismo, desprovido de sentido, que impera nas cerimônias sociais, além da coisificação

das pessoas, refletida, na festa, no papel de Astérope. Esta se anula como ser humano, reduzindo-se a uma réplica, numa concepção seriada da sociedade, nesse estranho cotidiano imposto pelas convenções sociais.

A cidade moderna, submissa ao reinado do capitalismo, cada vez mais se distancia da promoção do indivíduo, e o espaço de convivência humana se transforma em lugares de consumo, frios e padronizados. A automação, conquista da modernidade, parece refletir-se no comportamento humano que se torna mecanizado. “Os comensais”, uma das últimas produções de Rubião, trata desse aspecto da modernidade. Supostamente, como resultado de uma atividade onírica, o texto mostra o protagonista Jadon, num refeitório, rodeado por comensais sentados “sempre na mesma posição” e servidos por garçons que permutam mecânica e ininterruptamente os pratos, que nem eram sequer usados. Com o passar dos dias e a permanência das pessoas ao seu redor nas mesmas condições, Jadon sente-se perturbado e passa a demonstrar rebeldia. Inconformado com a situação, chega até a agredir os colegas de refeitório, sem, contudo, receber deles quaisquer reações:

ultrapassado o limite suportável do aborrecimento, desinibia-se nos vizinhos mais próximos, dando-lhes pontapés por debaixo da mesa, à espera de que reagissem ou retrucassem com um palavrão. Em nenhuma oportunidade, percebeu neles o menor sinal de constrangimento. (p. 255).

Depois de vários dias, quando Jadon tentava fugir daquela dolorosa rotina do restaurante, descobre, entre os comensais, Hebe, sua primeira namorada, que fora esquecida por ele em função do fascínio da cidade grande. Ele tenta retirá-la do recinto, mas não obtém sucesso, uma vez que ela já estava definitivamente incorporada à frieza do contexto: “Pálpebras cerradas, os braços pendentes, Hebe parecia refugiar-se na mesma solidão dos outros.” (p. 258). Jadon tenta, a seguir, evadir-se do local, o que, também, não consegue. Desmaia, volta ao refeitório, agora já devidamente transformado em mais um dos seus comensais: “[...] caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio.” (p. 263).

Assim, o texto se constitui numa exemplar metáfora da esterilidade da vida interior no processo da petrificação radical das relações humanas que a modernidade produz. O sentimento amoroso, experimentado pelo casal Hebe e Jadon, num contexto mais simples e natural, interrompe-se, diante da atitude do último que “prometera voltar, mas em breve esqueceria a promessa, rendido ao alumbramento da grande cidade, a fêmeas mais adestradas para o amor.” (p. 259). No universo desumano da cidade grande – não se pode ignorar – o

amor é uma questão de “adestramento” e não de sentimento, e a mulher se desvirtua da sua condição de sensibilidade, assumindo a condição meramente animal, através da expressão “fêmeas”. O contexto urbano, moderno, age sobre a personalidade de Jadon, esmagando-lhe o sentimento e fazendo-lhe aflorar o sadismo e a insensibilidade. O mundo frio, estático, mecânico, por sua vez, encarnado nas figuras dos comensais, causa solidão e perplexidade a Jadon, que, no entanto, segundo Schwartz (1981),

não consegue romper o automatismo dos homens nem fugir do local (contexto social), restando-lhe apenas a reintegração. A participação deste movimento coletivo de alienação implica na anulação de sua individualidade. (p. 53).

Nada é mais real e atual do que esse pesadelo vivido por Jadon, o que lembra a visão de Dostoievski sobre a literatura fantástica. Quem, nesse contexto atual das grandes cidades, não experimentou essa sensação de impessoalidade e alheamento, mesmo estando junto de centenas de pessoas, nas repartições públicas, nas filas do banco, nos metrô, nos ônibus ou nos restaurantes?

Essa situação da frieza das relações pessoais, o personagem (o ex-mágico), no já discutido conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, também experimentara, uma vez que ele, segundo Zagury (1971, p. 32), “só consegue se relacionar com os outros em termos de artista e platéia, quando é possível um alheamento”: “Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam.” (p. 12) Do protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota” a Jadon, em “Os comensais”, há, segundo Schwartz, uma “evolução da poética de Murilo Rubião”, em que “o movimento das personagens sofre uma gradativa paralisação, até atingir graus de catatonia gestual.” (SCHWARTZ, 1981, p. 52). A constante mobilidade do ex-mágico dá lugar ao incrível congelamento dos comensais.

O progresso tecnológico, embora enaltecido com euforia pelo movimento futurista no início do século XX, demonstra, após um exercício reflexivo provocado pelo texto, a sua face cruel e aniquiladora dos valores humanísticos. Sob o disfarce do desenvolvimento e do crescimento, a modernidade, a serviço de um capitalismo, em geral, inconsequente, apropriou-se dos espaços urbanos, tornando evidente seu efeito devastador no que tange à qualidade da vida humana. O conto “A diáspora” narra a luta de uma aldeia cuja comunidade é organizada pelos princípios democráticos e de respeito à qualidade de vida, contra uma empresa que representa a modernidade capitalista e opressora. Roque Diadema, o engenheiro da

construtora, apresenta-se na comunidade de Mangora, liderada por Hebron, manifestando a intenção de uma construção de uma ponte. Essa atitude, a princípio, foi rechaçada pela comunidade que, democraticamente, impede a construção do projeto de Diadema. Todavia, o engenheiro não recua no seu projeto. Através da força do capital, adquire legalmente “dois terços da área urbana do povoado”, o que viabiliza e legitima a ação da empresa. Seu trabalho, que representa o progresso, nem um pouco sustentável, avança degradando o ambiente comunitário:

Entrementes, o lugarejo crescia desordenadamente, as casas brotavam em todos os cantos, grimpendo nos morros, dependurando-se nas ladeiras. [...] Um odor fétido empestava o ar, vindo das residências desprovidas de esgoto canalizado ou fossas. A premência de se instalar na primeira habitação que encontrassem obrigava os recém-chegados a se despreocuparem do mínimo de conforto e higiene. (p. 269-270).

O quadro, habilmente desenhado pelo narrador, sugere a imagem atualíssima do processo de favelização, subproduto de uma política governamental que legitima a ação gananciosa e inconsequente das empreiteiras. Insensível à qualidade de vida da população excluída, o processo de urbanização, dessa forma, perde o significado social para estar a serviço da especulação imobiliária.

A narrativa prossegue e a comunidade de Hebron sucumbe diante do progresso, degenera-se e se dispersa, como o próprio título do conto sugere. O texto, afinal, é um olhar crítico para o processo da evolução social que se edifica, sob a perspectiva da deterioração da qualidade de vida dos indivíduos. Com isso, o caráter de civilização assume traços negativos. Embora o processo civilizatório e o progresso tenham aparência, segundo o discurso hegemônico, de atender o interesse geral, na realidade, apenas satisfazem os interesses particulares de uma classe que domina a sociedade, a dos proprietários.

O texto muriliano, sempre crítico a esse progresso, destaca a degradação humana, como resultado da sua escravização pelas máquinas. Em entrevista, o contista afirma: “Já nos acostumamos à convivência com o fantástico diante dessas máquinas.” Da convivência, surge a identificação. Chauí (2001, p. 56) ressalta que, no capitalismo, “os homens realmente são transformados em coisas e as coisas são realmente transformadas em ‘gente’.” O homem, em “Aglaiia”, incorpora traços das máquinas, no processo de gestação da personagem que dá nome ao conto. O procedimento ocorre de forma análoga à produção industrial:

Nasciam com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco. Do tamanho de uma cobaia, cresciam com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais. (p. 193).

Já em “O bloqueio”, a máquina assume traços humanos, como se pode observar nesta passagem: “Imobilizou-se na cama, em agônica espera: emitiria a máquina vozes humanas?” (p. 250). Situação semelhante ocorre nesta personificação de um trem no conto “A flor de vidro”: “Acompanhava o trem de ferro que ele via passar, todas as tardes, da sede da fazenda. A máquina soltava fagulhas e o apito gritava: Marialice, Marialice, Marialice.” (p. 129).

Assim, configura-se o quadro: a realidade confundida com o pesadelo que angustia a vida humana no contexto da modernidade. Essa situação absurda se revela no conto “O bloqueio” na história de Gérion, acuado entre a opressão familiar e a perseguição maquínica. O desespero se impõe de forma tão acentuada que, ironicamente, a morte não era a pior alternativa: “No ir e vir da destruidora, as suas constantes fugas redobravam a curiosidade de Gérion, que não suportava a espera, a temer que ela tardasse em aniquilá-lo ou jamais o destruísse.” (p. 251). A sugestão que fica é a da concepção de que a tônica da vida é a dor, a angústia, daí a radical atitude de desejo de suicídio.

### 5.1.2 *A burocracia*

O processo de urbanização avança, as cidades crescem, o aparelho estatal aumenta e a vida, nesse espaço, se torna cada vez mais complicada. Na perspectiva da organização e do funcionamento do Estado, instala-se a burocracia, que, muitas vezes, ao invés de facilitar a vida das pessoas, torna-se, para elas, um verdadeiro pesadelo. Criada para dar legitimidade à estrutura estatal, acaba se firmando como um mecanismo de opressão no mundo moderno. O sociólogo alemão Max Weber<sup>2</sup> ressalta que a burocracia não se restringe apenas a uma forma avançada de organização administrativa, típica da sociedade moderna e das grandes empresas, mas também a uma forma de dominação legítima.

Já no seu primeiro conto, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, esse tema entra em discussão. A burocracia aparece, explicitamente criticada, nesta passagem: “Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se

---

<sup>2</sup> Max Weber (1864-1920), sociólogo alemão, considerado o fundador da Teoria da Burocracia, considerada por ele como um tipo de poder para estudar as sociedades.

lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado.” (p. 11). A ironia, nítida nesse trecho, adquire uma dimensão trágica, uma vez que o ingresso do ex-mágico, protagonista do conto, na máquina burocrática exerce sobre ele um efeito, nitidamente, negativo, pois, além de atentar contra a sua autonomia, impede o desenvolvimento de sua criatividade.

A visão de fracasso que a imagem mencionada evoca reafirma o caráter negativo da burocracia, aparelho criado pela administração pública sujeito à hierarquia e regulamentos rígidos e a uma rotina inflexível, capaz de esvaziar o significado da existência humana, tornando-a tediosa e repetitiva. Segundo Schwartz (1981, p. 79), “é neste ponto que a herança kafkiana é notável, na figuração de um universo onde o homem perde sua individualidade perante a massacrante força coercitiva que o aparelho burocrático implica.”

O conto referido, um dos clássicos do autor, parece construir, sob o discurso fantástico, a figura do próprio autor, que na sua própria vida fora amarrado à burocracia, vindo a ocupar diversos cargos no aparelho estatal. O rótulo, o “ex-mágico”, que intitula a própria narrativa, sugere a figura de alguém que, na verdade, se anula, ficando impedido de ter uma vida plena, o que justifica o “suicídio”, refletido nesta passagem: “Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia.” (p. 13).

Essa ideia da anulação se torna mais contundente e significativa num contexto de autoritarismo, sugerida nesta passagem do conto: “1930, ano amargo. Foi mais longo que os posteriores à primeira manifestação que tive da minha existência, ante o espelho da Taberna Minhota”. (p. 11). A imagem remete à cooptação dos escritores brasileiros pelo Estado autoritário, situação já discutida no capítulo anterior deste trabalho.

Outra evidência da reflexão crítica sobre a burocracia está no conto “A fila”. O protagonista desse conto é Pererico, cujo nome (discutido no capítulo anterior) já sugere a imagem de um sujeito desnordeado, perdido, vitimado pela ação absurda do aparelho burocrático, representado por uma companhia. Vindo do interior do país, ele chega ao local e percebe que terá que enfrentar uma longa fila para conseguir seu objetivo: falar com o gerente da companhia. À medida que o tempo passa, estranhamente, esse objetivo parece distanciar-se cada vez mais dele. A cada dia, Pererico retornava à fila para ocupar um lugar cada vez mais afastado. Isso ocorre pela relutância dele de não satisfazer plenamente as exigências do porteiro Damião, o que sugere o tráfico de influência, prática cultural ainda presente na estrutura da máquina burocrática, como se pode observar nesta passagem,

Você foi precipitado, ontem, por não ouvir minhas explicações. O cavalheiro que tomou o seu lugar marcara audiência há vários dias e, além disso, tratava-se de pessoa da intimidade do gerente. (p. 198),

ou neste trecho:

Também a Damião não passara despercebido o acentuado emagrecimento de Pererico. Aproveitou a circunstância para tentar a reaproximação.

– Você está seguindo um caminho errado e se sacrificando à toa. Nem remunerado deve ser. Se colaborasse comigo, tudo seria fácil. – Tirara do bolso a carteira e, aparentando distração, arrumava as cédulas pela ordem de valores.

Pererico, indignado, arrancou-a de suas mãos e atirou-a longe, esparramando as notas pelo chão. (p. 201).

Há de se destacar aqui a lógica da negação do indivíduo. Este, na figura de Pererico, teria que se anular, perder a sua dignidade, para garantir a realização dos seus objetivos que corresponde ao seu enquadramento no sistema, representado pelo aparelho corrupto da burocracia.

A narrativa prossegue e as várias tentativas de Pererico no sentido de falar com o gerente são frustradas. O gerente morre sem atendê-lo. O problema que aflige Pererico é análogo ao do personagem, o agrimensor K., do romance **O castelo**, de Kafka, nas suas vãs tentativas de chegar ao castelo. À medida que K. tentava chegar às autoridades do castelo, como Pererico tentava chegar ao gerente, mais ele se distanciava do seu objetivo inicial. A diferença era apenas que, enquanto no conto muriliano, Pererico ocupava posição cada vez mais distante na fila; K, em **O castelo**, ia regredindo na hierarquia social, ocupando cargos cada vez mais inferiores: de agrimensor para servente escolar e deste para auxiliar de criadas de quarto.

A reflexão promovida pelo conto muriliano revela-se bastante atual. O drama de Pererico, idêntico ao de K., da obra kafkiana, é o drama de milhões de brasileiros, nas filas intermináveis das repartições públicas ou nas longas esperas das suas ações na Justiça. Em ambas as situações, a população é sufocada pela ineficiência e, muitas vezes, pela corrupção do aparelho estatal. Pererico, como K., quando obedientes e conformados, reproduzem, em cada atitude, a estrutura a que pertencem.

Sabe-se que a angústia moderna está, frequentemente, ligada à ação tirânica da máquina burocrática das cidades, que altera radicalmente o jeito de viver e a sensibilidade das pessoas que vivem nelas. Assim, segundo Batalha, no conto “A cidade”,

o poder não é exercido por nenhuma autoridade constituída ou convencional e a burocracia acaba sendo mais verdadeira que a palavra do próprio indivíduo, revelando a dissociação entre o homem e o meio no qual vive, do qual sente-se separado pelos mecanismos administrativos cujos fios e engrenagem desconhece. (BATALHA, 2003, p. 107),

detalhe este preconizado no microtexto bíblico, epígrafe dessa narrativa: “O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade.” (Eclesiastes, X, 15). A detenção de Cariba, protagonista do conto, ocorre, porque o poder local havia determinado que chegaria alguém, naquela mesma data, e que este seria declarado “culpado” de algo ignorado por todos. Assim, como ocorre com o personagem Joseph K., em **O processo**, de Kafka, Cariba se vê envolvido num processo, desconhecendo os reais motivos da sua acusação. O indiciamento de Cariba se dá por um estranho comunicado que afirma que o culpado poderia ser “reconhecido pela sua exagerada curiosidade.” (p. 62). Em função disso, Cariba, prisioneiro, ansioso para se libertar daquele insólito processo, passa a perguntar, regularmente, ao guarda: “Alguém fez hoje alguma pergunta?” (p. 63). A negativa do guarda desfaz qualquer perspectiva otimista do prisioneiro no sentido de livrar-se da burocracia em que se vê envolvido. Embora ninguém soubesse o “culpado”, todos procuram apontá-lo com presteza, com base apenas no telegrama nada esclarecedor da Chefia de Polícia. A robustez do poder exercido sobre a cidade e seus habitantes deriva de uma instância que escapa do controle da compreensão do homem normal. Este, como Cariba, pode até se revoltar, porém jamais se apresentará como sujeito de suas próprias atitudes, que se tornarão estéreis diante do pesadelo da lógica absurda imposta pela autoridade burocrática. O processo de Cariba era recheado de depoimentos de “idiotas”, plenamente inconsistentes: “não reconheciam o prisioneiro, mas deveria ser o mesmo indivíduo que lhes perguntara coisas tão estranhas.” (p. 61). Esse esquisito processo lembra a absurdez verificada, também, no processo de Joseph K., em **O processo**, de Kafka, onde “os expedientes da justiça e, especialmente, o escrito de acusação, eram inacessíveis para o acusado e seu defensor.”(KAFKA, 2006a, p. 145).

Num dos contos preferidos pelo próprio Murilo, “Botão-de-Rosa”, a temática da condenação inocente retorna, com uma diferença: Botão-de-Rosa, o réu, ao contrário de Cariba, reconhece o crime de que é acusado, presumidamente, o incrível estupro de todas as mulheres da cidade simultaneamente.

A narrativa se desenvolve, trazendo à tona a má-fé, a absurdez da burocracia judiciária. Sem um motivo verdadeiramente procedente, Botão-de-Rosa, protagonista do conto, é preso, agredido, passa por um processo, repleto de falhas, e termina condenado por um crime que não cometeu, o de tráfico de drogas.

Quando Botão é conduzido ao julgamento, José Inácio, seu advogado, designado para dar aparência de legalidade ao processo, fica assustado diante dos absurdos da peça acusatória. Consta-se, no decurso da trama, que o magistrado, além de autoridade constituída, detinha o poder econômico na cidade, o que inviabilizava a imparcialidade que se exige no processo: “proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária.” (p. 225-226). Fica, pois, estabelecida a promiscuidade entre o poder judiciário e o poder econômico, situação tão atual no nosso contexto, como revela este trecho da revista *Carta Capital*, de setembro de 2007:<sup>3</sup>

Na noite da terça 28, concluído o trabalho, o ministro Ricardo Lewandowski foi flagrado pela jornalista Vera Magalhães, da “Folha de São Paulo”, em um diálogo telefônico com um assessor de seu gabinete, no qual afirma que o STF decidiu “com a faca no pescoço”. “A imprensa acuou o Supremo”, disse Lewandowski, o único a rejeitar a denúncia por formação de quadrilha contra Dirceu.

Assim, a mídia, normalmente, porta-voz da elite econômica e do mercado, influencia nas decisões da Justiça, como o juiz, representante da classe dominante e do poder econômico, influencia no destino de Botão. A propalada isenção da Justiça torna-se impossível. No conto, a autoridade decide que Botão-de-Rosa seria processado por tráfico de drogas, fato não questionado pelo delegado. A submissão deste é óbvia: “Se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação.” (p. 226). O absurdo prossegue: o Código de Processo, nas mãos do advogado, parece falsificado, pelas enormes incongruências. Ao adquirir um exemplar da cópia da constituição e de todos os códigos, o defensor de Botão assusta-se ainda mais, ao constatar “a preocupação do legislador em cercear a defesa dos transgressores das leis penais” (p. 228), prevendo, inclusive, a pena de morte já abolida há muito tempo, o que sugere a forma tendenciosa que norteia os processos nos regimes ditatoriais. Da mesma forma que os humanos têm dificuldade de obedecer às prescrições bíblicas, eles também têm em relação às leis que eles mesmos criam. As leis não são respeitadas, são manipuladas. Fato esse que se torna mais escandaloso nos regimes autoritários.

No julgamento, onde a ironia machadiana é perceptível, o advogado José Inácio argumenta que a mudança da acusação, do crime de estupro para o de traficante, era usada para preservar a imagem dos homens da cidade, evitando que ela se transformasse “num

---

<sup>3</sup> LIRIO, Sérgio. O ônus da prova. *Carta Capital*, São Paulo, n. 460, p. 20-23, setembro 2007.

imenso antro de cornos.” A reação da assistência e jurados foi instantânea: “[...] avançaram, enraivecidos, em sua direção.” (p. 231).

No final, Botão-de-Rosa é condenado à morte; e seu advogado, temendo represálias, desiste do recurso, em troca de vantagens pessoais. José Inácio, assim, é mais um que é anulado, através do processo da cooptação, tão recorrente em nossa história.

Dessa forma, tanto em Kafka como em Rubião, revela-se, ironicamente, um profundo desencanto com o aparelho judiciário, com a “justiça” dos homens. As tentativas frustradas do advogado José Inácio na defesa de Botão-de-Rosa repercutem na fala de Joseph K. em **O processo**: “Você mesmo acaba de me dizer que com a justiça não valem de modo algum argumentações ou provas.” (KAFKA, 2006a, p. 177). O aparelho burocrático estatal, longe de cumprir o seu papel de forma legítima, apresenta-se como uma estrutura déspota, viciada, onde a corrupção é naturalizada.

Em síntese, nesse conto, como em outros, refletindo a postura kafkiana em obras como **O processo** e **O castelo**, sugere-se a aversão à estupidez e à violência da repressão, especialmente dos períodos ditatoriais, dos quais tanto Murilo, quanto o escritor tcheco, foram críticos enfáticos. O olhar crítico, compartilhado por Kafka, de Murilo em relação às instituições, que regulam o homem, revela uma percepção aprimorada da problemática da dominação e exploração humanas que concorre, inquestionavelmente, para o desenvolvimento da sensibilidade do receptor ativo, que com as suas experiências de vida, enriquece o trabalho de reflexão sobre os dramas humanos.

### **5.1.3 A irracionalidade**

A sociedade projetada no Ocidente, a partir do movimento iluminista, do século XVIII, fundamentada na filosofia de René Descartes, se alicerça sob a convicção de que a razão e a ciência seriam responsáveis pelo progresso humano. A razão, a partir de então, firma-se como único método seguro e eficiente na observação das coisas da realidade. Para a execução desse método, segundo Descartes, devia-se recorrer à dúvida como método de raciocínio, e com a ajuda deste poderia libertar-se de todas as ideias preconcebidas ou noções habituais e estabelecer verdades incontestáveis. A verdade, outrora, objeto da revelação Divina, passa a ser fruto do exercício da razão.

No âmbito político, o Iluminismo insurge-se contra o Estado que nega os direitos naturais do indivíduo, por perceber nessa atitude governamental uma manifestação da irracionalidade. A partir disso, a humanidade avança, através da criação do espaço do exercício da autonomia e dos correspondentes direitos e deveres do indivíduo. Assim, à luz da racionalidade, viabiliza-se a construção do Estado democrático, onde haja a possibilidade concreta de uma harmonia fundamental entre a liberdade dos indivíduos e a autoridade, tese defendida pelo filósofo Rousseau.

Em 1948, após o trauma vivido pela humanidade em função de duas guerras mundiais, homologa-se a Declaração Universal dos Direitos Humanos pelas Nações Unidas. Assim, se fortalece o processo de legitimação da liberdade do indivíduo que, diante da sociedade, tem os seus deveres, mas a proteção aos seus direitos é garantida.

Todavia, na prática, nessa sociedade, supostamente organizada pelos princípios da razão e da liberdade, o que se constata é uma frequente agressão da liberdade individual, num processo em que impera, normalmente, a irracionalidade. A contradição é notória: as instituições, com os seus valores, não passam de uma grande encenação. O comportamento agressivo, cruel e irracional se impõe.

Isso ocorre a começar pelo aparelho da Justiça, respeitada instituição social do mundo moderno, que fracassa no exercício da razão e da liberdade. Nos contos de Murilo Rubião, “Botão-de-Rosa” e “A cidade”, já discutidos anteriormente, a racionalidade não norteia os processos dos seus personagens, Botão e Cariba, respectivamente. Ambos são presos sem quaisquer justificativas à luz da razão. Noutro conto de Rubião, “Mariazinha”, a absurdez se verifica quando a autoridade que governa a cidade de Manacá, o bispo Dom Delfim, manda enforcar o personagem Zaragota sem sequer um julgamento. A figura do Dom Delfim, é válido ainda assinalar, evoca a imagem do irracional tribunal do Santo Ofício, de triste memória: “Mandou buscar as lâminas de aço, os instrumentos de metal e proibiu a melancolia [...]” (p. 43). Na execução de Zaragota e nos julgamentos de Botão e Cariba, bem como no do personagem kafkiano, Josef K., em **O processo**, na verdade, não é dada a eles, sequer a legítima defesa, já defendida pelo filósofo John Locke,<sup>4</sup> no século XVII, como um dos direitos naturais anteriores à sociedade. Dessa forma, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, referência das constituições das nações modernas, é, plenamente, ignorada.

O autoritarismo burocrático sobrepuja a lei. Dessa forma, não há espaço para o questionamento da autoridade; resta, pois, apenas a obediência. Em **O castelo**, de Kafka,

---

<sup>4</sup> John Locke (1632-1704). Filósofo inglês, cuja vida pública se resumiu na luta permanente pela liberdade civil, religiosa e política, segundo a Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1980, vol.10, p. 197-198.

também essa condição da autoridade é óbvia. Sobre o controle das autoridades, no romance kafkiano, o prefeito, um dos personagens, diz a K., protagonista da história:

Se existem autoridades de controle? Existem apenas autoridades de controle. Evidentemente elas não se destinam a descobrir erros no sentido grosseiro da palavra, pois não ocorrem erros, e mesmo que aconteça um, como no seu caso, quem tem o direito de dizer de forma definitiva que é um erro? (KAFKA, 2006b, p. 103).

Ainda sobre o referido romance kafkiano, burocratas se encarregavam de casos para os quais não tinham a menor competência, fato repetido em **O processo**, romance do aludido escritor, o que comprova a impossibilidade de compreensão, à luz da razão, dos atos da absurda estrutura judiciária. Essa situação, assim, contraria visivelmente uma das características do aparelho burocrático moderno, apontada por Max Weber: a contratação de funcionários para a estrutura estatal em virtude de competência técnica e qualificações específicas.

A violência cujo agente é a própria estrutura estatal é uma realidade que teima em continuar. Ela permanece bastante atual, mesmo nos Estados construídos, supostamente fundamentados na racionalidade e no respeito aos direitos humanos. Basta que se lembre dos frequentes “erros” da nossa polícia contra, sobretudo, determinados segmentos da população, e das absurdas guerras promovidas pelas grandes potências a que os cidadãos, confortavelmente em seus lares, assistem pela TV, sem nada poderem fazer.

Em Murilo, há sempre uma atitude de antiautoritarismo, própria de quem, como Jean-Paul Sartre, enxergava a liberdade como raiz fundamental da pessoa humana. Esse procedimento se reflete no olhar desconfiado em relação àqueles que exercem o poder. Em “A diáspora”, a comunidade que se opunha ao processo civilizatório convencional, ou seja, à modernidade, representada pela empresa de Roque Diadema, prescindia, em suas assembleias, da presença do prefeito e do vigário, tradicionais referências de poder, com maior destaque, sobretudo, nos lugares menores:

Todos comparecerem, na tarde seguinte, ao adro da igreja, inclusive os forasteiros. Estes estranharam a ausência do padre e das autoridades civis. Explicaram-lhes que prescindiam do clero para a celebração do culto e a ordem era mantida pela própria comunidade. (p. 266).

Além do discutido procedimento absurdo das autoridades, no conto “Botão-de-Rosa”, a multidão, sem qualquer demonstração de equilíbrio, exige o linchamento de Botão, como a turba no episódio da Paixão de Cristo exigira dele. Os séculos passam, a ciência evolui, mas a irracionalidade permanece, o que revela o predomínio, na visão de Freud, do natural instinto

agressivo da humanidade. Apenas o enfurecido grito “crucifica-o! crucifica-o!” é atualizado pelas expressões: “Lincha! Mata! Enforca!”

A razão, no plano denotativo, é vista como a faculdade humana de avaliar, de ponderar ideias universais, de estabelecer relações lógicas. Encarada dessa forma, ela não é perceptível na atitude das personagens representativas da sociedade no conto “Os dragões”. Nele, ironicamente, os inofensivos, “simples dragões”, são vítimas da incompreensão dos diversos segmentos sociais que agem direcionados pelo preconceito, entendido como julgamento formado antecipadamente, sem maior ponderação ou conhecimento dos fatos, o que contraria a racionalidade. O vigário, representante da instituição religiosa, inicia o processo irracional, ao tratar os dragões como enviados do demônio, proibindo-lhes a educação e ordenando o enclausuramento deles numa casa velha, “onde ninguém poderia penetrar.” (p. 137). O “ilustre” representante das letras, o velho gramático, retirava-lhes a qualidade de dragões, rotulando-os como “coisa asiática, de importação européia.” (p. 137). Um leitor de jornais, de superficial conhecimento científico, se referia aos dragões como “monstros antediluvianos”, enquanto que a população em geral, detentora de um determinado repertório cultural, via-os como lobisomens ou coisas parecidas.

Para ironizar a ordem estabelecida, o texto revela que só as crianças, ainda não contaminadas socialmente, desprovidas, portanto, do repertório de preconceitos adquirido no sistema cultural, acabaram tendo um comportamento racional com os infelizes dragões: “Apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões.” Porém, o que prevalece não é o bom senso: “Entretanto, elas não foram ouvidas.” (p. 138).

A seguir, o texto se revela como uma profunda contestação à irracionalidade humana, quando o narrador-personagem, que se ergue como consciência isolada dentro do contexto, acaba representando uma alternativa à ignorância coletiva, buscando uma educação para os dragões a partir da própria realidade deles. Essa atitude é evidente nesta passagem: “Consumia a maior parte do tempo indagando pelo passado deles, família e métodos pedagógicos seguidos em sua terra natal.” (p. 139). Seu trabalho, no entanto, fracassa diante da força aniquiladora do contexto social.

No final do conto, a imagem, metaforicamente, reflete a recusa da incompreensão e irracionalidade humanas: “E por mais que eu e meus alunos, postados na entrada da cidade, insistamos que permaneçam entre nós, nenhuma resposta recebemos. Formando longas filas, encaminham-se para outros lugares, indiferentes aos nossos apelos.” (p. 142). Além disso, o clássico conto de Rubião leva o seu leitor, legitimamente qualificado como coautor, à reflexão

da opressão exercida pelos povos dominadores aos dominados, impondo, equivocadamente, as suas “virtudes” da sociedade considerada civilizada.

Essa visão negativa do processo de civilização fica evidente, também, no já discutido conto “A diáspora”, onde a vitória do progresso na figura de Roque Diadema representa a deterioração do ambiente humano. O desenvolvimento, efetivamente, não obedece aos critérios da racionalidade, nem tampouco significa um avanço da humanidade nas questões essencialmente humanas.

No conto “Dom José não era”, a irracionalidade humana é perceptível no momento em que, segundo Schwartz, em relação ao protagonista do conto, são “postos à tona os preconceitos do povo, que acredita ver na inocente policromia dos seus fogos de artifício o fim do mundo, bombardeio, exercícios de artilharia, [...] etc.” (SCHWARTZ, 1981, p. 79). A impensada atitude do povo cria, falsamente, um D. José monstruoso que não corresponde à realidade, o que leva o leitor a refletir sobre as imagens recorrentes de pessoas ou produtos, arditamente construídas pelos meios de comunicação, consolidadas pela ausência da consciência crítica dos receptores. Nessa relação emissor-receptor, o recurso à dúvida, método cartesiano preconizado para o estabelecimento da verdade, inexistente.

A obra muriliana revela-se atenta à irracionalidade nas suas mais diversas formas de manifestação. O racismo, entendido como uma pseudoteoria, sustentada por um conjunto de opiniões, sem articulações lógicas com dados biológicos mais ou menos imprecisos, o que contraria a visão racionalista e científica, é outra temática presente, por exemplo, no conto “A fila”. O personagem Pererico, humilhado pela burocracia, revida asperamente, demonstrando claramente seu irracional sentimento a Damião: “ – Crioulo peçonhento, devia lhe dar uma surra por me ter passado para trás, mas não quero quebrar agora o seu pescoço.” (p. 198). Em relação a Damião, devido à sua raça, Pererico não consegue ocultar o seu preconceito: “o desconhecido calculou que o preto desempenhava as funções de porteiro, apesar das roupas caras e do ar refinado.” (p. 195). Em que pese o caráter universal da obra de Murilo Rubião, a atitude desmedida de Pererico não deixa de refletir, de uma certa maneira, o resultado melancólico da triste tradição nacional de mais de três séculos de escravidão oficial.

O exercício ininterrupto de Bárbara, personagem homônima do conto muriliano, na exteriorização dos seus irrefreáveis desejos, suprime qualquer possibilidade do uso da razão. Já no conto “A lua”, o personagem Cris, ao morrer, brutalmente assassinado, desperta o sentimento, justamente, daquela que é, a rigor, morta socialmente (a prostituta) num contexto, supostamente governado pela razão:

Sem um gemido e o mais leve estertor, caiu no chão. 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. A mulher, vendo o que sustinha entre os dedos, se desfez num pranto convulsivo. (p. 135).

Às vezes, pode-se verificar, na literatura fantástica, uma destruição dos limites entre a racionalidade e a loucura. No conto “O bom amigo Batista”, essa situação se expressa nitidamente. O personagem José, a partir da infância, nutre uma grande admiração pelo colega João Batista, embora tenha sido alertado, constantemente, pela família, do caráter aproveitador dele.

A exploração, protagonizada por Batista, assim se processava: no momento das brigas, valia-se do auxílio do colega; copiava as respostas dele nas avaliações escolares e no concurso; apoderava-se dos seus discursos; roubava-lhe as namoradas. Chegou, inclusive, a tomar a própria esposa do fiel amigo. Configura-se, assim, uma realidade louca vivida por José, uma vez que só ele via uma boa justificativa para as atitudes do amigo, inaceitáveis para a família de José. Todavia, isso não é suficiente para caracterizar a irracionalidade, ou desrazão, como se verificará no final do texto. Após o seu casamento com Branca, José passou a receber um mau tratamento dela, depois de que ele se negara a receber a promoção a que ele tinha direito, em benefício da carreira do amigo: “Desse dia em diante, tornou-se irritadiça, declarando a todo momento que se sacrificara por um imbecil.” (p. 102).

É, nesse instante, que se verifica o questionamento à loucura ou alienação de José:

Não me sendo possível deixar de aparecer em casa e, nela, escapar aos insultos de Branca, resolvi-me fingir de doido.

Após duas semanas, a trepar nas mesas, os olhos arregalados, a gritar ou quebrando louças, eu já estava saturado do meu próprio espetáculo. Para aumentar-me o desalento, minha mulher não cuidava de chamar o médico que constatasse minha insanidade. Contentava-se em olhar-me e dizer:

– Não é que esse cretino está maluco mesmo! Que se dane. A gente casa com uma toupeira e ainda tem que lhe aturar as maluquices. (p. 102).

Como se pode observar, o fingimento de José rendeu-lhe a aceitação de sua esposa. Verifica-se, a partir dessa situação, uma postura interessante dos personagens: de um lado, a esposa, dando crédito à alienação do marido; de outro, o irmão de José, na companhia de um delegado, dirigindo-se ao asilo, onde seu irmão fora internado por Batista, na tentativa de tirá-lo de lá, uma vez que não acreditava na sua loucura. Na mediação dessas posturas antagônicas, Batista se aproveita para internar o amigo, com o objetivo de viver tranquilamente com Branca. Todavia, na avaliação de Goulart (1995, p. 51), “o grande papel nessa representação cabe ao próprio José. Ele, de fato, é o mediador, por excelência, da

polarização sanidade/loucura, porque é quem relativiza tais conceitos.” José finge a loucura, porém, no hospício, assume o papel de louco quando acredita estar transformado no árquade Alvarenga Peixoto: “Bons e espirituosos amigos: trocaram o meu nome pelo de Alvarenga – Alvarenga Peixoto. Talvez pelo meu ar tristonho ou por ter sempre os olhos postos nas magnólias do parque.” (p. 103).

Fica, assim, explícita a participação de José nas duas realidades: a da sanidade e a da alienação, revelando como nenhuma delas predomina no contexto. Dessa forma, José, “enquanto personagem e narrador, produz um incessante deslocamento dos conceitos de razão e desrazão, colocando-os à prova e minimizando sua importância.” (GOULART, 1995, p. 51).

Noutra narrativa, “Bruma (A estrela vermelha)”, a duplicidade de sentido é imposta ao conceito de irracionalidade ou desrazão. O personagem Godofredo, bastante enciumado em função da aproximação de Bruma a Og (seu irmão), acaba levando-o a um psiquiatra, alegando que ele insistia, estranhamente, em dizer que estava vendo astros luminosos no céu. Através dessa atitude, via uma boa oportunidade de afastá-lo da mulher desejada. No consultório do psiquiatra de estranho nome (Sacavém), a situação se inverte. O médico encara as atitudes de Og como normais, enquanto enxerga a demência na figura do personagem-narrador (Godofredo): “[...] o psiquiatra caminhou para mim, prendendo-me os braços. Examinou-me atentamente e balançou, desalentado, a cabeça.” (p. 123). A seguir, Godofredo escapole do médico, retornando à sua casa, mas, cheio de remorso e saudade de Bruma, decide voltar ao consultório, momento em que ocorrem as cenas insólitas que transferem a ele a noção de insanidade. Godofredo não re-encontra o prédio: “No lugar em que ele deveria erguer-se havia um lote vago.” As pessoas, indagadas por ele, ignoram a existência do prédio mencionado e também do médico: “Nem ao menos, entre os cinco médicos do lugar, conheciam um com o nome de Sacavém.” (p. 124). Desesperado, Godofredo retorna ao lote, chora copiosamente e, quando chega o crepúsculo, vê no firmamento uma estrela vermelha que, paulatinamente, se desdobra em cores, construindo a mesma imagem que seu irmão afirmava enxergar diariamente. A ambiguidade do conceito de irracionalidade (desrazão) se impõe, uma vez que, em relação aos irmãos (Og e Godofredo), fica a dúvida sobre quem realmente estava alucinado.

Como se sabe, a sociedade, que se sustenta através de uma determinada cultura, define aquilo que é normal e aquilo que é alienação. Esta, normalmente, é vista como um procedimento que não se ajusta aos parâmetros, considerados normais pelo modelo sociocultural. Sendo assim, Cariba e Botão, dos contos mencionados anteriormente, poderiam ser vistos como anormais, pelo desajuste deles às regras sociais.

Retomando o conto de estreia de Murilo, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o protagonista, falando da sua própria arte, afirma: “Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas.” (p.13) Assim, sugestivamente, como foi discutido no capítulo anterior, a produção artística do narrador-personagem, inadequada aos padrões da época, é caracterizada como manifestação da sua loucura.

Os exemplos mencionados dão uma demonstração da forma como ocorre a relativização conceitual daquilo que é conhecido e admitido socialmente. Da mesma maneira que, na literatura fantástica, ocorre a intersecção entre o natural e sobrenatural, verifica-se, também, uma espécie de fusão entre o real e o irreal. Assim, o receptor é sacudido, a partir do instante em que ele é levado ao questionamento permanente dos conceitos e valores definidos por uma sociedade edificada à luz de uma suposta racionalidade, o que dá à literatura de Murilo Rubião uma conotação niilista.

## 5.2 A negação do sujeito

A ficção de Murilo Rubião não se restringe à leitura, sob a ótica do fantástico, do sistema que aliena os indivíduos. Embora reconhecendo o peso do contexto sobre o sujeito, a reflexão promovida pelos textos de Rubião também recai sobre a maneira de ser própria dos indivíduos, a qual acaba se firmando como mais um fator que concorre para a sua própria negação. Schwartz (1981, p. 80-81) ressalta que “o fato de as personagens não se configurarem como indivíduos dotados de um mundo interior denso também não implica que a narrativa não veja o homem na sua individualidade.”

A desarticulação do indivíduo com o seu contexto, traduzido na sua dificuldade de amar e de comunicar-se, acaba conduzindo-o, inevitavelmente, à solidão, ao tédio e à tristeza. Dessa forma, o texto de Rubião, além da forte conotação social, adquire contorno existencialista.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A expressão **existencialista**, aqui, é tomada no sentido de que ou aquele que se refere ao **existencialismo**, conjunto de sistemas filosóficos que têm por ponto de partida a maneira de ser própria do homem individual, conforme Dicionário Barsa da Língua Portuguesa (2006), vol. 1, p. 426.

### 5.2.1 *A dificuldade de amar*

Preso aos grilhões do modelo sociocultural, massificado e oprimido pela modernidade, num mundo regido pela irracionalidade, o homem se encontra num processo de corrosão da sua subjetividade, o que já foi discutido neste trabalho. Nesse contexto, verifica-se a redução cada vez mais acentuada da vida interior dos indivíduos, responsável pela gestação do afeto, da compreensão, do amor – fatores indispensáveis para o bom relacionamento humano, cuja concretização poderia diminuir, sensivelmente, o sofrimento dos indivíduos. Mas isso, raramente, acontece, em função dos fatores já assinalados.

O amor, normalmente, é entendido como afeição profunda entre duas pessoas que abrange alma, coração, sentidos. Num ambiente em que se confisca a vida interior dos indivíduos, o amor, a rigor, na sua esfera de ação, acaba reduzido à exploração dos sentidos. Dessa forma, na relação amorosa entre os indivíduos, apenas a sensualidade se manifesta; a alma e o coração se ausentam, uma vez que eles estão mortos.

O processo de reificação, germinado pelo contexto, resulta na absoluta erotização do relacionamento. Sepultada a poética do coração e banida a alma, apenas os sentidos, entendidos como o conjunto de funções orgânicas envolvidas nos prazeres sensuais, entram em ação. Fato esse que confirma, segundo Ceserani, uma tendência da literatura fantástica: a liberação da “vida instintiva e erótica, que estava totalmente sob o controle da concepção dominante do amor romântico.” (CESERANI, 2006, p. 100).

Os personagens de Murilo ilustram, competentemente, essa situação. É difícil observar neles alguma densidade psicológica. Suas ações seguem a lógica da busca desenfreada pelos efêmeros prazeres sexuais. No conto “A casa do girassol vermelho”, percebe-se um relacionamento entre casais, profundamente marcado pela erotização. Nele não há qualquer incursão do narrador no interior dos corações: “ – Nanico, sujeito safado! Tá namorando, não é, seu animal de rabo?! Nanico tirou rapidamente a mão dos seios de Belinha [...]” (p. 15). Sobressai, apenas, o prazer físico. A própria alegria revela-se superficial: “Uma alegria física inundava as faces que até a véspera permaneciam ressentidas.” (p. 15). A narrativa se desenvolve sem qualquer manifestação de afeto entre as personagens, sendo, inclusive, permitida a troca entre os casais, o que banaliza o relacionamento amoroso:

Com naturalidade, virou-se para mim, que beijava a um canto a suave Marialice, e propôs: – Vamos trocar, Surubi, você fica comigo e o besta do seu irmão se ajunta com a hipócrita da minha irmã. (p. 15-16).

Em “Os comensais”, o personagem Jadon, na sua adolescência, num contexto fora da cidade grande, ainda nutre um certo sentimento por Hebe. A seguir, ele evade-se para o grande centro urbano, prometendo a ela retornar. No entanto, quando devidamente integrado ao contexto da cidade, logo esquece esse sentimento por Hebe, que é substituída por “fêmeas mais adestradas para o amor.” (p. 259), o que reduz o amor a um ato sexual, instintivo, animal. O termo “adestradas” representa bem essa ação, onde se marginaliza o amor em sua total abrangência. Situação idêntica ocorre em **O castelo**, de Kafka, constatada na fala da personagem Olga: “há mais de dois anos que passo a noite no estábulo com os criados pelo menos duas vezes por semana.” (KAFKA, 2006b, p. 328-329). Noutro romance kafkiano, **O processo**, a sexualidade sem amor de Josef K. reduz o relacionamento dele com as mulheres à esfera dos instintos. Em “Aglaia”, entre a personagem que dá nome ao conto e o seu esposo Colebra, não se constata nenhum afeto; apenas ocorre a concretização dos apelos carnavais. Nem mesmo o protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota” escapa dessa lógica da esterilidade da vida interior. Sua paixão pela colega de trabalho traduz-se num “fragmento de um poema inspirado nos seios da datilógrafa” (p. 13), o que torna o texto, essencialmente, erótico.

Em Murilo, não há ênfase à vida interior. Prevaecem, especialmente, em relação às figuras femininas, encaradas frequentemente como autênticos objetos da lascívia masculina, as descrições físicas. Em “O convidado”, o personagem José Alferes, ao pensar em Débora, concentra-se, exclusivamente, “nas formas sensuais da sua vizinha: ancas sólidas, seios duros, as pernas perfeitas.” (p. 212). Notadamente, o interesse pelas mulheres não sai do campo da superficialidade. Nada, do ponto de vista da subjetividade, é levado em consideração. A primeira pergunta que Cariba faz ao chegar à cidade, no conto homônimo, é esta: “– Belas mulheres?” (p. 57). Mesmo depois de preso, alheio aos depoimentos que o prejudicavam, sua atenção prioriza a aparência física de Viegas, uma prostituta que, inclusive, o acusava: “Cariba sentiu uma grande inveja de quem abraçara a mulher. Que corpo tivera nas mãos!” (p. 61). O interesse de Godofredo, no conto “Bruma”, pela personagem homônima do conto não é capaz de ultrapassar a atração física. O ciúme que tem em relação ao irmão serve para comprovar a sua natureza egoísta. Godofredo mesmo admite: “Não amava Bruma. O que me perturbava era o seu corpo.” (p. 120).

A paixão, notadamente fugaz, não resiste à ação implacável do tempo. Não há espaço para que se desenvolva o afeto. O amor, enquanto sentimento consistente, é impossível. Em “Teleco, o coelhinho”, o personagem-narrador, assim, declara a atração que tivera em relação a Tereza: “A minha paixão por Tereza se esfumara no tempo”. (p. 150). Da mesma forma, o

suposto amor vivido por K. e Frieda, na obra kafkiana **O castelo**, desmorona rapidamente. Desse desgaste imediato da relação, Frieda reclama: “Você não tem mais delicadeza, nem tempo para mim.” (KAFKA, 2006b, p. 235).

O amor, quando acontece, revela-se bastante superficial, sem qualquer intervenção sentimental. Assim, o amor destituído de afeto é simbolizado no insólito abraço a Zacarias, no conto “O pirotécnico Zacarias”: “E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico.” (p. 31). A imagem, por si só, construída pela linguagem do fantástico, descaracteriza o caráter humano da relação, transformando o indivíduo em objeto.

Muitas vezes, até o próprio ato sexual, em si, tem o seu valor profundamente depreciado, quando nele não se observa sequer a atração física. O amor, assim, coisifica-se, mercantiliza-se, como ocorre nas relações amorosas descritas no conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”. O “amor” só dura, enquanto houver disponibilidade monetária do usuário: “Mas como lhe acabasse o dinheiro e já se tornassem raros seus presentes em moeda e jóias, a mulher abandonou-o em Roma.” (p. 108). E a pessoa, dessa forma, se identifica pelo que ela custa, não por aquilo que ela é.

O poeta Carlos Drummond de Andrade, num de seus famosos poemas, “Os ombros suportam o mundo”, prevê um tempo de absoluta aridez dos corações humanos: “chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus. [...] E o coração está seco.” Em Murilo, esse tempo, definitivamente, chegou, uma vez que seus personagens padecem da impossibilidade de amar, conforme desalentadora constatação do narrador de “O pirotécnico Zacarias”: “E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.” (p. 32). O próprio casamento que, teoricamente, promoveria a plena realização do amor entre os casais, acaba deteriorando a relação. No conto “Mariazinha”, através de um retrocesso no tempo, os habitantes de Manacá recuperam as suas condições de origem. Nesse movimento, há perdas que são lamentadas, porém o retorno à condição de solteiro para algumas pessoas era motivo de celebração, o que desqualifica o casamento como uma forma de consolidação da relação afetiva e de consecução da felicidade:

[...] muitos não se conformaram em perder os filhos, recolhidos aos ventres maternos, ou com as ruas que ficaram sem calçamento. Mas o excesso de poeira nas vias públicas não conseguiu perturbar a alegria de outros que, por repentina mudança do seu estado civil, voltaram a ser solteiros. (Juraram que nunca mais se casariam.) (p. 42).

Em “Bárbara”, a longa convivência entre o narrador e a personagem que dá nome ao conto, iniciada na infância, que resulta em casamento, revelou-se incapaz de promover o amor entre eles: “Quase da mesma idade, fomos companheiros inseparáveis na meninice, namorados, noivos e, um dia, nos casamos. Ou melhor, agora posso confessar que não passamos de simples companheiros.” (p. 33). Dela, o narrador recebeu, na sua visão, um único gesto de carinho: a escrita do seu nome abaixo da figura de um coração. Assim, as relações humanas se sustentam, na superficialidade; nunca elas, verdadeiramente, se aprofundam. O amor, na sua essência, revela-se fictício.

Bessiére citada por Ceserani (2006, p. 63) assinala que “o fantástico [...] nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.” Nessa perspectiva, o discurso do fantástico de Murilo Rubião desconstrói a tese vigente da naturalização do amor dos pais. A família, tradicionalmente, é vista como a instituição fundamental da sociedade, onde os direitos e deveres de cada membro não são opressoras imposições jurídicas, mas sim sublimes vínculos de amor. Todavia, na prática, não é, exatamente, assim, que ocorre. Em “O bloqueio”, além da delicada relação entre os cônjuges (Gérion e Margarerbe), questiona-se, também, o suposto amor paterno de Gérion. Ele é a figura que respalda a natureza egoísta do homem, preconizada por Freud, na sua natural dificuldade de amar até mesmo a própria filha. Essa situação é explícita nesta passagem do conto: “Sabia do seu egoísmo, omitindo-se dos problemas futuros da filha. Talvez a estimasse pela obrigação natural que têm os pais de amar os filhos.” Ciente dessa incapacidade, ele se pergunta: “Gostara de alguém? – Desviou o curso do pensamento, fórmula cômoda de escapar à vigilância da consciência.” (p. 249). O conflito entre o ego e o superego, habilmente construído, assim, se estabelece. No que se refere ao poético amor materno, em “Bárbara”, a personagem homônima do conto revela-se incapaz de amar o próprio filho: “A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite.” (p. 35). A família, segundo o discurso teológico, é o espaço da compreensão, da fraternidade, do amor. Em **A metamorfose**, de Franz Kafka, o personagem Gregor, a partir da sua transmutação, passa a ser repudiado pelos familiares. A suposta consideração que os pais e a irmã tinham por ele desaparece, a partir do instante em que sua condição diferente não atendia os interesses da família. No final da trama, a sua morte é recebida como um alívio para a família, o que caracteriza a esterilidade dos corações humanos, mesmo inseridos no universo familiar. Assim, tanto em Murilo, quanto em Kafka, a imagem positiva de família que a

sociedade e a igreja idealizam é, efetivamente, desmentida pelas ações concretas dos seus integrantes.

A reificação, aspecto já enfatizado neste trabalho, inevitavelmente, destrói o afeto, elemento fundamental à vida humana. E é essa a sensação que se tem, por exemplo, diante dos mecânicos comensais. Em “Aglaia”, também, Colebra, esposo da personagem homônima do conto, revela a sua completa insensibilidade, quando se angustia pela possibilidade da morte de Aglaia, pela perfuração do seu útero. Sua atitude não é motivada por qualquer gesto de afeto, o que demonstra sua plena integração à sociedade capitalista: “Colebra se desesperou: tinham de salvá-la, senão ele retrocederia na escala social [...]” (p. 191). Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o protagonista, revelando um certo determinismo, uma vez que fora “atirado à vida sem pais, infância ou juventude”, não consegue omitir a esterilidade do seu interior. Nem mesmo o entusiasmo da plateia pelas suas mágicas era capaz de despertar nele o sentimento: “Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante.” (p. 8). O vazio interior do ex-mágico, ele próprio o admite, quando revela sua incapacidade de conquistar a colega de trabalho: “Como me declarar à minha colega? Se nunca fizera uma declaração de amor e não tivera sequer uma experiência sentimental!” (p. 12).

Em Murilo, com recorrência, há um ceticismo em relação à solidariedade humana, atitude que lembra o seu mestre Machado de Assis. Quando ela ocorre, ela é descaracterizada, como ocorre nesta passagem no conto “O lodo”, onde a atenção da irmã do protagonista e do médico, assim, se revela: “Apressaram-se todos em socorrê-lo. Recuperado do desfalecimento, viu nos olhos dos que o amparavam uma solidariedade vazia.” (p. 240).

O afeto, quando raramente acontece, é praticado, exatamente, por alguém que representa o segmento excluído socialmente, o que revela uma certa solidariedade do autor com os desfavorecidos, além de fazer manter a coerência da ironia fantástica. No conto “A fila”, Pererico, isolado e humilhado, recebe atenção e carinho da prostituta Galimene. Esta, mesmo em dificuldades, é capaz de amparar Pererico, dando-lhe teto, alimentação e sobretudo, carinho, quando ele, em função da longa espera que enfrenta para falar com o gerente, acaba gastando todos os seus recursos financeiros. No desfecho do conto, quando se despede dele, Galimene demonstra mais vez sua afeição, entregando-lhe camisa, calça, navalha e um frango assado. Diante disso, Pererico consegue retribuir-lhe o carinho, dando-lhe, pela primeira vez, um beijo que emociona Galimene. Na sua pressa de embarcar para evitar “novas cenas sentimentais”, Pererico recebe de Galimene uma espécie de apelo pelo seu amor: “ – Você voltará um dia, nem que seja para conhecer o mar, combinado?” (p. 210).

A resposta de Pererico põe fim às esperanças de Galimene. O muro construído pelos preceitos sociais impede o relacionamento mais profundo entre Galimene e Pererico, o qual, no fundo, buscava evitar a aproximação dela, situação explícita nesta passagem: “Ele quase pediu que não fosse, pois queria evitar o constrangimento da despedida. Desistiu, temendo magoá-la de novo.” (p. 209). O mero desejo pelo corpo de Galimene que se manifestou quando “ele a acompanhava com o olhar, mal contendo a necessidade premente de fêmea” (p. 200), ocorrido quando ele a viu pela primeira vez, foi incapaz de evoluir para um sentimento mais profundo, mesmo ele tendo recebido toda a atenção dela. No ambiente de profunda mercantilização do amor que marca “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, as escravas, que representam a coisificação extrema de uma sociedade perversa e supostamente racional, foram as pessoas capazes do gesto mais significativo de desprendimento, dedicando-se, espontaneamente, ao seu ex-dono, o tio Paulo, até a sua morte.

Em “O pirotécnico Zacarias”, no atropelamento fatal do protagonista do conto (Zacarias), Jorginho, entre os jovens que estavam no carro que provocou o acidente, foi o único que revelou alguma sensibilidade em relação ao sinistro episódio. Quando os jovens discutiam o fim que deveria ser dado ao cadáver de Zacarias, este, incrivelmente, se levanta, pede para ser ouvido, o que provoca o desmaio exatamente de Jorginho. A seguir, eles, pretendendo dar sequência ao seu programa erótico, tomam uma atitude que, ironicamente, pune Jorginho, pelo seu sentimentalismo ou sua “fraqueza”. Como, após a inclusão de Zacarias, havia quatro homens para apenas três mulheres, a turma, inclusive com o aval do pirotécnico, após uma “certa relutância”, resolve abandonar Jorginho na estrada. Sutilmente, emerge do texto um certo sentimento de contestação à sociedade, que o emissor espera compartilhar com o leitor. O descontentamento do mundo como ele é, fica claro, através do uso do paradoxo que, da mesma forma, aparece em “Os dragões”, quando justamente as crianças acabaram tendo a atitude mais racional e tolerante em relação aos dragões e, também, no conto “A fila”, quando Galimene, retrato do pecado e protagonista do amor comercial, é capaz de uma atitude em que o sentimento se revela autêntico.

Assim, esse discurso fantástico, que reflete a contraditoriedade das atitudes humanas e assinala a esterilidade dos corações humanos, acaba caracterizando a literatura de Murilo Rubião como profundamente humanista. A mensagem que emana dos seus textos revela uma consciência que se recusa a aceitar a corrosão fatal da interioridade humana.

### 5.2.2 *O exílio*

A humanidade, em função do progresso científico, segundo Freud (1996), evoluiu no controle das forças da natureza, mas pouco progrediu no trato com as questões humanas. Os grandes dramas da existência humana, como o desamor, a dor, a destituição da liberdade, a solidão, permanecem. A ciência, definitivamente, revelou-se incapaz de aliviar os dramas humanos. Muitas vezes, ao invés de atenuá-los, como foi discutido, agravou-os.

Entre os problemas que dificultam a existência humana, além dos mencionados, há de se destacar a incomunicabilidade, a qual marca a literatura muriliana, uma vez que nela o relacionamento entre os personagens, normalmente, é sempre obstruído. O desencontro, nas narrativas de Murilo, firma-se como um dos temas predominantes da sua ficção.

O conto “Epidólia”, por exemplo, é um dos que servem para ilustrar, competentemente, essa temática. Nessa narrativa, o personagem Manfredo, depois de se perder da namorada, homônima do conto, empreende uma luta na perspectiva de re-encontrá-la. De cada pessoa procurada para dar informação sobre Epidólia, Manfredo recebia diferentes versões sobre a mesma. Sem êxito na sua busca, Manfredo, dessa forma, segundo Batalha (2003, p. 108), se revela desajustado e dissociado “com o mundo que o cerca, gerado pelo sentimento de absurdo da existência.” Processo semelhante ocorre com José Alferes no conto “O convidado”, a partir do instante em que ele demonstra incapacidade de se comunicar com os demais convivas na festa:

[...] procuravam cercá-lo de atenções, insistindo que se juntasse às alegres rodas, formadas de senhoras e cavalheiros excessivamente cortesês. Mas logo ele se retraía e se afastava ante a impossibilidade de acompanhar os diálogos, que giravam em torno de um único e cansativo tema: a criação e corridas de cavalos. (p. 217).

Alferes tenta estabelecer comunicação com os convivas, desviando do fútil tema, mas é derrotado, daí o seu isolamento. Impossibilitado de integrar-se ao superficial e reificado meio ambiente, e na intenção de defender sua individualidade, o personagem sai da enfadonha festa, tentando re-encontrar seu lugar de origem, porém é mal sucedido e acaba perdendo o contato com os outros e consigo mesmo. Essa sensação de desorientação é perceptível no desfecho da narrativa:

Curvado, no seu desconsolo, já aceitava a idéia de retornar ao parque, quando lhe tocaram no braço. Assustou-se: era Astérope. Ela fingiu não perceber o temor estampado no rosto dele e arrastou-o consigo:

– Sei o caminho.

Saberia? – Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar. (p. 222).

Há, nos personagens de Rubião, uma tendência ao isolamento, a uma dissociação do contexto, o que, segundo Arrigucci Jr. (1987, p. 158), “debilita o pacto social e faz da incomunicação quase uma regra básica desse mundo.” Em “Elisa”, a personagem que dá nome ao conto, desperta a paixão do personagem-narrador e, também, dá a entender que esse sentimento era correspondido: os olhos de Elisa, segundo o próprio narrador, jamais o abandonaram. Esse sentimento nutrido pelo narrador passa a intranquilizá-lo: “Cordélia olhava-me penalizada, insinuava que eu não deveria ocultar mais a minha paixão.” (p. 49). O paradoxo, porém, se apresenta. Em vez de encontrar uma forma de se declarar, o narrador procura um meio de tornar o seu re-encontro impossível, sugerindo à irmã a mudança de residência sem informar a Elisa, que sempre frequentava sua casa. Assim, o narrador demonstra a sua incapacidade de comunicação com Elisa, além de se revelar um indivíduo perdido dentro de si mesmo, atitude tão comum no âmbito da convivência humana. E é essa dificuldade de comunicação, traduzida na impossibilidade de diálogo, que inviabiliza os relacionamentos do personagem-narrador no conto “Os três nomes de Godofredo”. O silêncio de ambos os cônjuges é a imagem da incomunicabilidade: “[...] até que me calei. Ela também emudeceu. Restava-nos o restaurante. Para lá nos dirigimos, guardando um silêncio condenado a dolorosa permanência.” (p. 92).

A convivência com muitas pessoas não garante ao indivíduo a comunicabilidade. Às vezes, essa situação tem um efeito contrário, exacerbando o significado da solidão. “Os comensais” é o conto de Murilo que melhor exemplifica essa situação. Nessa narrativa, radicaliza-se a temática da incomunicabilidade, do exílio consigo mesmo. Qualquer tentativa de Jadon no sentido de comunicar-se com os seus companheiros de refeitório foi em vão, diante da indiferença deles – metáfora da mecanização e frieza que marcam as relações humanas dos grandes centros urbanos: “Experimentou o recurso de dirigir-se bruscamente aos vizinhos e desapontou-se por não conseguir despertar-lhes a atenção. Mantinham-se impassíveis, mesmo quando as frases eram ásperas ou acompanhadas de gritos.” (p. 254). O desespero dele é acentuado quando até Hebe, sua efêmera paixão juvenil, encontrava-se devidamente petrificada no contexto, o que consolida o seu processo de emparedamento, que o faz exilado no seu próprio mundo: “Quis falar da sua emoção e conteve-se, chocado com a insensibilidade dela ante a carinhosa acolhida que ele lhe proporcionava. Pálpebras cerradas,

os braços pendentes, Hebe parecia refugiar-se na mesma solidão dos outros.” (p. 258). Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o aumento das pessoas com as quais o protagonista passa a conviver tem um efeito negativo: “Com o crescimento da popularidade a minha vida tornou-se insuportável.” (p.9). O contato com o número acentuado de pessoas não lhe retira a condição de exilado, uma vez que o seu relacionamento com o público não exorbitava da esfera profissional. Retomando Kafka, em **A metamorfose**, o personagem Gregor reclama da superficialidade das relações humanas no contexto urbano: “Um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso.” (KAFKA, 2000, p. 8).

O isolamento dos indivíduos, reconhecidamente, é um dos aspectos que identifica a ficção muriliana. Após um percurso atento pela sua obra, é fácil perceber o uso frequente de imagens que simbolizam o emparedamento humano. Segundo Schwartz (1981, p. 82), “prédios, refeitórios, trens, repartições nada mais são do que metáforas arquitetônicas da estrutura social.” Nesses elementos configura-se o ambiente do indivíduo, no qual ele se aliena. Através dessas figuras arquitetônicas, constrói-se o ambiente de clausura, onde vivem os personagens, frequentemente, isolados no seu próprio mundo, fato bem evidente no mencionado conto “Os comensais”, onde a própria epígrafe sinaliza a falta de saída e o seu conseqüente exílio: “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles.” (Apocalipse, IX, 6).

O conto “A cidade” também reflete essa imagem de isolamento: “o único passageiro do trem.” Situação essa que se reforça no decurso do texto, quando esse passageiro é estranhamente preso, uma vez que, ironicamente, se enquadra como um daqueles “que não sabem ir à cidade”, segundo a epígrafe bíblica do conto. No já mencionado conto “O bloqueio”, o personagem Gérion é preso num edifício em demolição progressiva, estranhamente nas duas direções, uma vez que a destruição atingia, simultaneamente, os andares que estavam acima e abaixo do seu. Diante disso, vive uma situação desesperadora, que não se concretiza até o final do conto, mas tampouco sinaliza qualquer possibilidade de encontro de uma saída para a situação. No conto “A armadilha”, a figura do prédio representa também a ideia de exílio. O personagem Alexandre Saldanha, sob a mira de um revólver de um velho, se vê, irremediavelmente, preso numa sala, cujas janelas e portas, blindadas em aço, condenavam-no a um enclausuramento perpétuo, sugerido na fala de quem o ameaçava: “ – Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos.”(p. 157). O opressor, na figura do velho, desejava prender Saldanha, não matá-lo. Para garantir esse objetivo, ele havia descarregado a arma no teto da sala.

A ironia fantástica, evidente nesse episódio, reitera a concepção profundamente negativa da vida, uma vez que esta se firma como um castigo de efeito mais doloroso do que a própria morte. A mesma angústia em relação à vida, manifestada em Saldanha, bem como em Gérion, é idêntica à do mágico que tentara, inutilmente, dar fim à sua existência.

Às vezes, a prisão tem uma conotação muito mais psicológica do que física. Em “A noiva da Casa Azul”, o personagem-narrador vive preso a uma lembrança do passado que o persegue, levando-o à alienação: “A noite já estava aparecendo por entre o teto fendido. Grito ainda: Dalila, Dalila, meu amor! Corta-me a agonia. Corro desvairado.” (p. 56). O vínculo que o prende à adolescência remete à dedução de um presente em que a tônica é o sofrimento. A busca desesperada do passado, indubitavelmente, demonstra que a condição de exilado, solitário, no presente, é inerente à sua existência. Situação semelhante é vivida pelo personagem Eronides do conto “A flor de vidro”, preso à imagem da namorada Marialice. A passagem seguinte mostra a triste condição de abandono dele: “O lenço branco, sacudido da janela, foi a única resposta. Porém os trilhos, paralelos, sumindo-se ao longe, condenavam-no a irreparável solidão.” (p. 132). Retomando o conto “Bárbara”, podem-se constatar nele duas trágicas prisões: a primeira, a do personagem-narrador, amarrado aos estranhos caprichos da esposa; a segunda, a da própria Bárbara, escrava dos seus próprios desejos.

Essa situação de incomunicabilidade e de abandono, como prerrogativa inevitável da condição humana, também não é ignorada em Franz Kafka. Em **A metamorfose**, Gregor, após sua transformação, vive plenamente essa experiência de banimento: “Nenhum pedido de Gregor adiantou, nenhum pedido também foi entendido.” (KAFKA, 2000, p. 29). Já em **O processo**, o protagonista Josef K., uma vez misteriosamente declarado culpado, no seu triste fim, é a imagem suprema do isolamento, da desproteção e do abandono.

Para Alexandre Eulálio (1965), o tema da metamorfose, recorrente nos contos de Murilo Rubião, resume a representação do exílio e abandono, situação que, indubitavelmente, caracteriza os personagens do autor. Assim, as transmutações materializadas na magia de “O ex-mágico da Taberna Minhota” e as transformações de “Teleco, o coelhinho” nada mais são do que infrutíferas tentativas de fuga da solidão, da dolorosa condição de exilado, o que ratifica a condição de estranhamento em relação ao mundo.

Em Murilo, a esperança que, tradicionalmente, dá ânimo ao homem para dar-lhe sentido à vida, não existe. Em que pese a nítida presença do texto cristão na obra, não há mais a interferência de Deus a favor dos que sofrem, o que revela o agnosticismo do autor, por ele mesmo confessado. A ausência de ajuda divina e a impossibilidade de amor e de comunicação entre os homens, inevitavelmente, levam-nos à falta de saída, o que leva Rachel Jardim a

afirmar que a inexorabilidade é “um dos elementos mais usados pelo autor em toda a sua obra.” (JARDIM, 1978, p. 2). Assim, essa situação de permanente desespero nos personagens murilianos reafirma a tragicidade da condição humana, fator já apontado pelo filósofo alemão Schopenhauer na sua obra **O mundo como vontade e representação**, de 1819. Além disso, reitera a aproximação dos textos de Murilo à produção kafkiana, onde a angústia, segundo Torrieri Guimarães (2006), firma-se como elemento convivente da natureza humana.

### 5.2.3 *O tédio e a melancolia*

Outro fator relevante a ser discutido, além dos já mencionados, nesse processo de desconforto duradouro experimentado pelo indivíduo, é a sua condição de escravo dos seus próprios desejos. Segundo a psicanálise, o homem, na sua essência, é governado por seus desejos, cuja satisfação revela-se efêmera. Sendo assim, mal satisfeito um desejo surge outro, resultando numa insatisfação permanente do indivíduo, o que torna a vida um terreno fértil para a cultura do tédio.

Essa duradoura sensação de aborrecimento dos personagens em relação à vida é mais um elemento identificador da ficção de Murilo Rubião. Em treze das suas narrativas aparece a expressão tédio ou termos do mesmo campo semântico. Na lógica em que a imediata satisfação de um desejo é sempre um ponto de partida para o surgimento de outro, a possibilidade da durabilidade do prazer inexistente. O fugaz prazer que marca as relações, supostamente amorosas, não resiste à ação avassaladora da rotina. Assim, o tédio marca a existência humana.

Nessa perspectiva, o conto “Os três nomes de Godofredo” é desenvolvido numa atmosfera de pesadelo, onde parece aflorar bem a interioridade humana, segundo a concepção freudiana sobre o fantástico. O texto narra a incrível história de Godofredo que, inicialmente, é confrontado com a segunda esposa (Geralda) que o reconhece como João de Deus. Após matá-la, se re-encontra com a primeira (Joana) que o chama de Robério. Foge desta e acaba encontrando uma terceira mulher que lembra as suas duas esposas: “diante de mim, parada no vestíbulo, encontrava-se uma mulher bastante parecida com as outras minhas esposas.” (p. 94). Após assassiná-la, termina diante de sua noiva que, como Geralda, trata-o como João de Deus. Completa-se, assim, o percurso da sua suposta vida amorosa, narrada em retrospectiva. Cada nova mulher que se apresenta a Godofredo, na realidade, parece ser uma duplicação de

imagem de uma mesma pessoa. A matança das mesmas pelo protagonista e o seu desdobramento em novos personagens (João de Deus e Robério), pelo caráter onírico apresentado pelo conto, dão a entender que funcionam como um movimento simbólico que representa a tentativa desesperada de Godofredo de driblar a força implacável da rotina, que corrói os relacionamentos conjugais.

Essa situação fica evidente quando o momento de prazer vivido com Geralda, em que pese a beleza dela, logo se esvai, em função da natureza desejante do ser humano: “Os meses se aligeiravam e evitávamos sair de casa. [...] Não tardaram a se acompridar os dias, tornando rotineiros os meus carinhos, criando o vácuo entre nós, até que me calei.” (p. 92). O silêncio de Godofredo traduz o seu vazio interior que favorece a invasão do tédio existencial: “O rosto dela passou a aborrecer-me, bem como o reflexo do meu tédio no seu olhar.” (p. 92). Nessa trágica condição humana, ele está condenado a sempre aspirar a novas emoções, o que o leva ao sofrimento. No seu encontro com a noiva, Godofredo não esconde essa permanente angústia: “Envolveu-me uma aflição desesperante.” (p. 94).

Além desse conto, destacado por Lins (1948) como de excelente construção, outro exemplo desse desgaste fatal do relacionamento amoroso está evidente no conto “Petúnia” na relação vivida pelo casal Éolo e Cacilda:

As relações entre os dois, aos poucos, tornavam-se frias, sem que deixassem de compartilhar a mesma cama. Quase não se falavam, os corpos distantes, nunca se tocando. Cacilda lhe dava as costas e entediada lia um livro qualquer. (p. 183).

Bárbara, personagem do conto homônimo, na sua extravagância de pedidos ao seu infeliz marido, é a imagem exemplar do ser humano que vive a irrealização persistente.

O tédio é presente em situações diversas, além da convivência conjugal. Em “O edifício”, o sentimento de euforia experimentado por João Gaspar no início da obra logo se desfaz, transformando-se em aborrecimento diante da absurdez da construção do arranha-céu:

Sorrateiro, o desânimo substitui nele o primitivo entusiasmo pela obra. Queixava-se aos amigos do tédio que lhe provocava o infundável movimento de argamassa, pedra britada, fôrmas de madeira, além da angústia que sentia, vendo o monótono subir e descer de elevadores. (p. 165).

Em “Os comensais”, o aborrecimento toma conta de Jadon na sua vã tentativa de estabelecer contato com os mecânicos frequentadores do restaurante: “com a ajuda de jornais, revistas e livros emendava as duas refeições. Se com o passar das horas lhe vinha o cansaço ou o tédio pela leitura, levantava-se, passeava pela sala ou ia até a rua, voltando logo.” (p. 257).

A inevitabilidade do aborrecimento permanente que caracteriza a condição humana, presente em Murilo e, também, em Kafka, é refletida pelo protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota: “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. 7). Sobre ele mesmo, declara: “Nascera cansado e entediado.” Essa condição do homem é reiterada, a seguir, quando o protagonista, sobre as crianças que assistiam à sua apresentação, declara: “Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem?” (p. 8-9). As imagens pessimistas acabam se constituindo numa espécie de introdução da temática a ser desenvolvida pelo autor em toda a sua obra.

Bastos (2006, p. 11) assinala que “qualquer um dos contos de Murilo Rubião poderá servir como referência ao conjunto da obra. Cada conto é a obra condensada.” Olhando por esse ângulo, pode-se dizer que “O ex-mágico da Taberna Minhota” é a narrativa que exerce essa função de forma mais competente. Primeiro conto da poética muriliana, alvo do maior número de republicações, ele se credencia como uma condensação exemplar do conjunto da obra do autor, confirmada pelas recorrentes alusões a ela ao longo deste trabalho.

Retomando a questão do tédio, este se revela em certas formalidades das cerimônias criadas pelo modelo sociocultural. A satisfação que pode ser verificada nessa circunstância, muitas vezes, se converte em fastio. É esta última sensação que toma conta de Colebra, no conto “Aglaia”, diante da sua “cansativa cerimônia nupcial.” (p. 188). Sentimento semelhante é experimentado pelo personagem José Alferes, em “O convidado”, quando ele participa de uma festa à qual foi no intuito de desfrutar da sensualidade da sua vizinha Débora. Desfeita essa expectativa, Alferes é obrigado a tolerar a superficialidade dos “diálogos, que giravam em torno de um único e cansativo tema: a criação e corridas de cavalos.” (p. 217). O texto, através do aborrecimento de Alferes, acaba se constituindo numa criativa e exemplar reflexão sobre a falta de sentido e o artificialismo das convenções sociais, evidente nesta passagem: “O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido.” (p. 221).

Em Franz Kafka, como em Rubião, é perceptível um persistente cansaço, não proveniente de uma atividade física, mas sim como reflexo de uma existência difícil de ser suportada. Josef K., em **O processo**, transmite esse peso existencial: “Colocou-se junto à janela apertando os olhos cansados [...]” (KAFKA, 2006a, p. 59). Em **O castelo**, essa sensação é explícita nesta passagem: “ – É possível – disse Frieda com um sorriso cansado.”

(KAFKA, 2006b, p. 213). O protagonista desse romance, o agrimensor K., não escapa dessa experiência negativa. Ele mesmo revela: “ – Estou muito cansado.” (KAFKA, 2006b, p. 382).

O permanente conflito com o mundo, a sensação de desamparo, o desencontro consigo mesmo, são situações geradoras de tédio para o indivíduo que, muitas vezes, agrava-se e converte-se num quadro de profunda melancolia.

Esse sentimento foi caracterizado por Freud (1974, p. 166) como:

um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.

Tais situações não são difíceis de serem encontradas nos “heróis” murilianos. Nessa perspectiva freudiana, o protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, alvo de muitas reflexões deste trabalho, é a imagem óbvia da melancolia, descrita por si mesmo: “Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros.” (p. 9). Além dos aspectos mencionados que caracterizam a melancolia do mencionado personagem, como a sua dificuldade para o amor, pode-se assinalar a busca da autopunição dele, nas suas persistentes e vãs tentativas de suicídio.

Além disso, Freud ainda lembra que o melancólico “dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas” (FREUD, 1974, p. 168). É mais um fator que explica a melancolia do protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, em função da leitura profunda que faz do contexto e de si mesmo. Amparado nessa perspectiva, o próprio fantástico, enquanto leitura profunda do real, assume sua matiz melancólica.

O conhecimento mais amplo do mundo concorre, assim, para o aumento da dor humana. Nessa visão, o protagonista de “O pirotécnico Zacarias”, o defunto narrador que lembra o personagem machadiano Brás Cubas, amargura-se a partir do instante em que se conscientiza de que o sofrimento é condição inerente à existência humana. Declara Zacarias:

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (p. 32).

O sofrimento percorre os textos murilianos. Em “Bárbara”, a impossibilidade de escapar dos caprichos da esposa leva o narrador ao abatimento: “Numa área extensa, formada

por vários lotes, Bárbara acompanhou os menores detalhes da montagem da nave. Eu permanecia sentado no chão, aborrecido e triste.” (p. 38). Alfredo, no conto que leva seu nome, plenamente desinteressado do mundo externo, em função do fracasso em se ajustar a ele, compartilha o sentimento com o seu irmão, personagem-narrador: “Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava os meus olhos [...]” (p. 70). Teleco, de “olhos mansos e tristes”, personagem do conto “Teleco, o coelhinho”, nas suas constantes metamorfoses, visando à adequação ao mundo, vive poucos momentos de satisfação. Um deles, o seu romance com Tereza, quando estava metamorfoseado em canguru, logo se acaba. Depois disso, Teleco passa por uma série de sucessivas e incontroláveis transformações que se encerram reafirmando o seu caráter melancólico: “Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente.” (p. 152). Godofredo, do conto “Bruma (A estrela vermelha)”, na sua tentativa de re-encontrar Bruma, objeto dos seus desejos, é tomado pela angústia. O desfecho dessa narrativa, como é comum em Murilo Rubião, contraria qualquer sensação de felicidade: “Sentei-me na grama e me abandonei ao desespero, sabendo que jamais reencontraria Bruma. Sobre os braços, chorei longamente.” (p. 124). Já em “Mariazinha”, a melancolia marca tanto a comunidade de Manacá que, ironicamente, chegou a ser proibida pelo bispo déspota que mandava na cidade. No final da narrativa, sugestivamente, o tocar dos sinos não consegue, entretanto, disfarçar o quadro melancólico: “Tangeram os sinos, tristes e rachados.” (p. 46).

O narrador-personagem do conto “O bom amigo Batista”, na ocasião em que passou a ser subordinado do seu “bom amigo” Batista, demonstra o seu desinteresse pela realidade exterior e a tendência ao suicídio:

Por essa época, já me assaltara insistente melancolia. Sentia-me deslocado em casa, uma necessidade de andar pela noite [...] deixei-me ficar no banco de uma pracinha, a remover idéias infelizes, um desejo de diluir-me nas nuvens claras [...] (p. 101).

Curiosamente, nesse dia em que o narrador estava na pracinha, conhece uma jovem que “parecia compartilhar do mesmo desamparo” que o afligia. O sofrimento idêntico os une, resultando em casamento depois de um mês. Todavia, a serenidade dessa união logo se desfaz. Após uma série de desentendimentos entre o personagem-narrador e o mundo exterior, incluindo a própria esposa, o protagonista encerra-se num presídio, identificando-se, exatamente, com o poeta árcade cuja imagem pode ser ligada à melancolia pelo seu exílio e seus tristes versos:

[...] calado, eu ficava a observar os meus companheiros. Bons e espirituosos amigos: trocaram o meu nome pelo de Alvarenga – Alvarenga Peixoto. Talvez pelo meu ar tristonho ou por ter sempre os olhos postos nas magnólias do parque. (p. 103).

Segundo Freud (1996), o projeto da “Criação” omitiu a felicidade humana. A vida humana é, pois, marcada pela descontinuidade, uma vez que, quando os momentos prazerosos ocorrem, não são programados para durar. No conto “A flor de vidro”, o idílio vivido por Eronides e Marialice logo sofre a inevitável interdição. O cenário onde ocorre o último contato entre eles já sinaliza algo pouco animador: “O final das férias coincidiu com as últimas chuvas. Debaixo de tremendo aguaceiro, Eronides levou-a à estação.” (p. 132) Do efêmero instante de satisfação, a Eronides acabou restando a saudade cultivada numa “irreparável solidão.” (p. 132). Em “A noiva da Casa Azul”, o narrador tenta reatar um namoro juvenil vivido com Dalila. Na busca desesperada por um lugar perdido na sua memória, onde podia estar a sua amada, parece atingir o seu objetivo: “Do alto da elevação, avistei as ruínas da Casa Azul.” (p. 56). No entanto, a seguir, quando atinge a casa pretendida, o cenário é desolador. O aspecto é um convite à melancolia: “Só teias de aranha, as janelas saindo das paredes, o assoalho apodrecendo.” A amargura da impossibilidade de reviver a lembrança persecutória do passado resulta em absoluta alienação: “Corta-me a agonia. Corro desvairado.” (p. 56).

Em Kafka, também é possível encontrar a melancolia que se desenha a partir da construção do cenário que antecede os episódios. A penosa e inútil peregrinação de Josef K., em **O processo**, junto às repartições, em função da sua pendência com a Justiça, é precedida de uma imagem negativa da natureza: “O domingo apresentou-se com o tempo nublado e triste.” (KAFKA, 2006a, p. 69). O seu triste fim no romance, também, é sinalizado por imagens sombrias, como o encontro com um sacristão usando um longo hábito negro e com um misterioso sacerdote e o lúgubre aspecto da natureza, assim descrito: “Era uma manhã chuvosa e desanimadora.” (KAFKA, 2006a, p. 225). Já em **O castelo**, o cenário da chegada de K. à aldeia parece antever a série de infortúnios dele na sua vã tentativa de acesso às autoridades do castelo. Nada havia de alentador: “Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo.” (KAFKA, 2006b, p. 9).

Freud (1974), quando estabelece íntimas relações entre o luto e a melancolia, assinala que ambos representam uma reação à perda de um objeto querido, levando o indivíduo ao abatimento profundo, ao tolhimento do eu, ao desinteresse pela realidade social. Entretanto,

avalia Freud, no trabalho do luto, o indivíduo, ciente do que perdeu, após um determinado tempo, revela-se capaz de processar a substituição do objeto perdido por outro, restabelecendo os contatos com a realidade exterior. O mesmo, segundo ele, não ocorre na melancolia, já que a elaboração da perda não se conclui. E essa conclusão não ocorre, porque o indivíduo melancólico não sabe definir com precisão o que foi perdido. Em consequência disso, diferentemente do trabalho do luto, a inibição do melancólico apresenta traços enigmáticos, uma vez que ele, assinala Marques (1998, p. 165), não sabe “o que o absorve tão completamente.” O “ex-mágico” pode ser um bom exemplo disso, uma vez que, segundo Castelo Branco (1944, p. 2), ele “se debate à procura de alguma coisa essencial, ainda ausente para ele.”

Retornando a Freud, ele entende que, em função de uma identificação do ego com o próprio objeto perdido, a melancolia transforma-se numa perda do próprio ego, o que impede qualquer possibilidade da reconexão do indivíduo com o contexto social. No conto “O bloqueio”, a insólita imagem de Gérion num andar flutuante representa bem essa (des)conexão do indivíduo com o mundo. Mundo esse, segundo o narrador de “O pirotécnico Zacarias”, que nega o sujeito: “[...] ruas cheias de gente, ausentes de homens.” (p. 28). Jadon, de “Os comensais”, é a síntese exemplar desse processo de perda, uma vez que além de perder, definitivamente, Hebe, acaba perdendo a si mesmo.

O sujeito, no entanto, imerso nesse quadro de melancolia, revela-se resistente à renúncia ao objeto perdido. Segundo Marques, essa atitude se concretiza através de uma luta desesperada na tentativa de fazer retornar o objeto perdido do passado. Dessa forma, assinala Marques (1998, p. 167), o sujeito melancólico é “acometido de inspirações e visões, de fantasmagorias.” Tais visões estão, por exemplo, nas tentativas de Jadon (em “Os comensais”), de Eronides (em “A flor de vidro”) e do narrador de “A noiva da Casa Azul”, visando à recuperação dos objetos desejados, irremediavelmente, presos no passado. Outro acometimento dessa natureza está no conto “Os três nomes de Godofredo”, onde o personagem Godofredo usou, incrivelmente, o assassinato da própria mulher, como recurso para tentar desfrutar de novo da liberdade.

A melancolia, marcada principalmente pelo esvaziamento interior, se credencia como um fenômeno tipicamente da modernidade, onde a sociedade mecanizada destrói qualquer perspectiva de manifestação autêntica dos corações humanos. Enquanto o tédio revela-se, na sua essência, como um problema eminentemente existencial, em função da impossibilidade do sujeito de satisfazer os seus permanentes desejos; o agravamento dele, a melancolia, em que pese a sua natureza humana, identifica-se bastante com o drama moderno, onde tudo se

mercantiliza, inclusive, o indivíduo. O desânimo profundo que se abate sobre os diversos personagens de Murilo é a metáfora do impedimento do exercício da subjetividade humana.

Assim, a existência dolorosa impõe-se, implacavelmente, aos “heróis” murilianos, pela sua condição de vítimas do contexto sufocante em que vivem e, também, pela sua própria maneira de ser, incapaz de reordenar o mundo na expectativa de torná-lo, verdadeiramente, humano.

A mensagem que emana da obra de Murilo, idêntica à de Franz Kafka, referência universal da análise da impotência do indivíduo diante da realidade urbana no contexto da modernidade, representa a radical insatisfação, essencialmente humana, em relação ao mundo onde reina a absurdez, a opressão e a crueldade. Os personagens melancólicos de Murilo Rubião podem representar os desdobramentos do próprio artista, ainda um raro reduto da sensibilidade humana, plenamente marginalizada no frio contexto das relações mecânicas.

## 6. CONCLUSÃO

Depois que o trabalho da suposta retratação da realidade foi assumido pela ciência e pelo jornalismo, a literatura, para manter o seu vínculo com o realismo, é levada a adotar um novo procedimento diante do contexto social. Essa nova atitude acaba sendo altamente produtiva, uma vez que o objeto da literatura deixa de ser a leitura da realidade na sua superfície para ser a da essência do contexto social e humano, a qual se revela assustadora e contraditória.

A ficção fantástica de Murilo Rubião é um exemplo da execução competente dessa nova tarefa, pela naturalidade com que mergulha na complexidade humana, um universo caracterizado pela absurdez. A concisão e o refinamento de sua linguagem, herança do seu mestre Machado de Assis, são ferramentas indispensáveis na criação desse mundo estranho, onde real e irreal se estreitam.

O fantástico de Rubião, na revelação desse insólito mundo, é naturalmente irônico. A desestabilização dos conceitos de real e irreal, a indeterminação de todas as verdades e o acesso à realidade, exatamente, através da fantasia, são fatores que evidenciam a ironia dessa modalidade de literatura. Além disso, a constatação de que para afirmar-se como homem no mundo implica, justamente, em ser estranho em relação a ele, é mais um fator que concorre para a ironia fantástica. Dessa forma, estar no mundo não significa, exatamente, desfrutar de uma dádiva Divina, mas cumprir uma trágica condenação.

Essa desconstrução dos valores da tradição insere o fantástico muriliano no âmbito da modernidade e o valoriza literariamente. A inexauribilidade dos seus textos, sempre abertos à pluralidade de leituras e à criação de novas ficções, contando com a participação do leitor, é válido acrescentar, é outro fator que corrobora a literariedade e a modernidade de Rubião.

Ciente do reconhecimento da importância da ficção de um modo geral para a constituição de nosso acesso ao mundo, a ficção de Rubião cumpre ainda, com eficiência, esse papel. Sua multiplicidade de sugestões e a criativa intertextualidade, envolvendo diversas referências histórico-culturais, dão à literatura do autor de **O ex-mágico** um caráter mediador. Um leitor dedicado dos seus textos, inevitavelmente, acaba sendo instigado a fazer um passeio interessante por autores como Hoffmann, Gautier, Machado de Assis, Kafka, Borges, Garcia Márquez, pela Bíblia e mitologia greco-latina, além de textos interessantes das ciências psicanalíticas que, como a poética muriliana, ajudam o homem a se descobrir.

O trabalho dos textos de Murilo Rubião promove, essencialmente, o exercício da reflexão. Esta, tomada em sua ambiguidade, uma vez que o termo reflexivo, tanto pode significar aquele que se volta sobre si mesmo, quanto aquele que reflete ou medita. O primeiro caso revela-se nas diversas mutações dos personagens e no processo da permanente re-elaboração das narrativas, enquanto que o segundo fica explícito na promoção da reflexão sobre os grandes dramas da humanidade que, reconhecidamente, a literatura de Rubião faz.

Nesse trabalho reflexivo, Murilo constata a falta de sentido das instituições sociais e os seus sistemas de moral, que concorrem, efetivamente, como Freud já refletiu, para a infelicidade humana. Assim, a literatura muriliana, enquanto crítica da realidade sociocultural, adquire uma função social, uma vez que alerta o leitor para a fragilidade de qualquer conceito tido e havido como definitivo, o que confirma o seu caráter niilista.

No âmbito mais restrito à existência humana, um dos problemas enfatizados é a questão do amor. O texto de Rubião desconstrói o discurso teológico que define o amor como a vontade de Deus em ação. No mundo real, na verdade, sobressai a vontade dos sentidos. O coração humano, sob a ótica dos textos murilianos, encontra-se transformado em deserto, não havendo nele qualquer possibilidade de florescimento de afeto. Essa constatação confirma uma tendência, bastante contemporânea, do comportamento humano, onde o amor se restringe à exploração da sensualidade. Nesse novo contexto, a sexualidade, apenas mecânica, fica restrita à busca do gozo.

A temática de Murilo, essencialmente circunscrita ao terreno social e humano, revela, como Kafka brilhantemente fez, a impotência do homem comum de se afirmar como sujeito diante de forças contra as quais não pode reagir. O seu discurso pessimista, também compartilhado pelo autor de **A metamorfose**, revela um inconformismo com o esmagamento da subjetividade humana. À medida que nega o sistema social que nega o homem, faz uma radical apologia à liberdade – bem indispensável para assegurar ao indivíduo a sua humanidade. Essa atitude, embora em termos disfarçados pelo discurso fantástico, demonstra o engajamento intelectual de Murilo Rubião. O seu texto, inquestionavelmente, aperfeiçoa o senso crítico do leitor.

Em síntese, Murilo Rubião soube levar realmente a sério a função principal do escritor, defendida por ele mesmo: a de não ser alienado. Percebeu, sob a ótica eficiente do fantástico, o sentido das coisas que muitos, imersos na alienação, não conseguem ver. Essa leitura aprimorada, compartilhada pela sensibilidade do leitor, que se faz da realidade externa e, sobretudo, de nós mesmos, é capaz de promover o nosso resgate. E, em consequência disso, a sua literatura, com muita propriedade, nos humaniza.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ALCIDES, Sérgio. A parábola inconformada (posfácio). In: RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 81-90.
- ANDRADE, Vera Lúcia. As metamorfoses de Rubião (posfácio). In: RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1999, p. 273-276.
- ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 31 de maio de 1986. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.
- ANDRADE, Vera Lúcia. Que viva Murilo. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p. 3-7.
- ARÊAS, Vilma; FURUZATO, Fábio Dobashi. Uma poética da morbidez (posfácio) In: **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 99-108.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Minas, assombros e anedotas. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 141-165.
- ARRIGUCI JR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1981, p. 6-11.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O seqüestro da surpresa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 abr. 1998. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Ao leitor. In: **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1981, p. 12.
- ÁVILA, Affonso. Um escritor na arena política. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 16 set. 1955. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.
- BASTIDE, Roger. Romance daqui e dalhures. **A manhã**, Rio de Janeiro, 15 ago. 1948, Suplemento literário. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.
- BASTOS, Hermenegildo. Murilo Rubião: um contabilista e suas memórias. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p. 8-11.
- BATALHA, Maria Cristina. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto. **Letras & Letras**, Uberlândia, 19(2), p. 99-113, jul./dez. 2003.
- BERTAGNOLI, Afonso. A doutrina política de Rousseau. In: **O Contrato Social: princípios de direito político**. Trad. Antônio de P. Machado. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985, p. 13-17.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Ed. Ecumênica. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1967. 1v.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In: **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 421.

CALVINO, Ítalo (Org.) **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Vários tradutores. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CANCIAN, Renato. **Max Weber e o significado de burocracia**. Disponível em < <http://educacao.uol.com.br/sociologia/ult4264u22.jhtm> > Acesso em: 25 nov. 2008.

CANDIDO, Antônio. Crítica e sociologia. A literatura e a vida social. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 5-35.

CANDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 15-32.

CASTELO BRANCO, Wilson. Um contista em face do sobrenatural. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, 1944. Disponível em <[www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 12 nov. 2006.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Londrina: Ed. UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

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

COELHO, Nelly Novaes. Os dragões e ... **Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 agosto 1966, Suplemento Literário. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.

COMPAGNON, Antoine. A tese do morte do autor. A obra aberta. In: **O demônio da teoria Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999, p. 49-52; p. 153-156.

DESCARTES, René. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica do Brasil. São Paulo: Britannica, 1980, V. 6, p. 215-216.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

EMEDIATO, Luiz Fernando. O mágico desencantado. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26 out. 1974, Caderno B. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.

EULÁLIO, Alexandre. Animais de estimação. **O Globo**. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1965. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 22 fev. 2008.

FARIS, Wendy B. **Scherazade`s children**: magical realism and postmodern fiction. In: FARIS, Wendy B. e ZAMORA, Louis Parkinson (org.) *Magical realism – theory, history, community*-2.ed. London: Duke University Press, 1997, p. 163-190.

FISHER, Gary. **O que a Bíblia diz? Há apóstolos hoje em dia?** Disponível em <<http://www.estudosdabiblia.net/br35.htm>> Acesso em: 5 jan. 2008.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **A história do movimento psicanalítico**: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 165-181.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 275-314.

FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos**. Trad. The standard edition of the psychological works of Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XXI.

GARBUGLIO, José Carlos. Entre a loucura e a ciência(prefácio). In: ASSIS, Machado de. **O alienista**. São Paulo: Ática, 1997, p. 3-5.

GOLGHER, Isaías. Murilo Rubião, Segundo Petrônio Bax. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p.28-30.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

GOULART, Audemaro Taranto. Fantástico e realidade social em Murilo Rubião. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006a, p. 12-15.

GOULART, Audemaro Taranto. As traições da linguagem. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 1º. Jul. 2006b, Pensar, p. 3.

GOULART, Audemaro Taranto. **A corrosão do real na obra de Murilo Rubião**. Disponível em:<<http://www.ich.pucminas.br/posletras/Producao%20docente/Audemaro/Murilo%20Rubi%20ao%20-%20A%20corrosao%do%20real.pdf>> Acesso em: 16 out. 2007.

GUIMARÃES, Torrieri. Prefácio. In: KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2006.

HUBER, Valburga. **A simbologia do olhar no conto Der Sandmann de E. T. A. Hoffmann**. Disponível em:< <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-02.html>> Acesso em: 9 nov. 2007.

JARDIM, Rachel. Realidade, fantasia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 out. 1978. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 22 fev. 2008.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2006a.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2006b.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LINS, Álvaro. Os contos de Murilo Rubião. In: **Os mortos de sobrecasaca**. Ensaios e estudos. 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Álvaro. Os novos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1948. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 22 fev. 2008.

LOCKE, John. In: **ENCYCLOPAEDIA Britannica do Brasil**. São Paulo: Britannica, 1980, V. 10, p. 197-198.

LOPES, Carlos Herculano. O reescrevedor. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 2 ago. 2008, Pensar, p. 6.

LOPES, Silvina Rodrigues. A forma exacta da dissipação. In: **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Ed. Vendaval, 2003, p. 99-114.

LOVERCRAFT, H.P. **El horror en la literatura**. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

LUCAS, Fábio. A arte do conto de Murilo Rubião. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 21 agosto 1983. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 12 nov. 2006.

LUCAS, Fábio. As experiências induzidas. Reflexos literários da mudança social. Ficção brasileira contemporânea. Situação do conto. In: **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **Coisas espantosas**. 4 julho 1965. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em 22 fev. 2008.

MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (org.) **Modernidades tardias no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MELO E CASTRO, E. M. **Antologia do Conto Fantástico Português**. 2. ed. Lisboa: Afrodite, 1974, p. 11-27.

MILLIET, Sérgio. O Ex-Mágico. **Estado de São Paulo**, 3 de dezembro de 1947. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 22 fev. 2008.

MORAES, Marcos Antônio de. (org.) **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.

MORAIS, Márcia Marques de. Há sombras no fim do túnel: uma saudável convivência com fantasmas. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p. 16-21.

MOURÃO, Rui. O pirotécnico Zacarias. **Revista Colóquio**, Lisboa, no. 25, maio 1975. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 22 fev. 2008.

NUNES, Benedito. O Convidado. **Revista Colóquio**, Lisboa, no. 28, nov. 1975. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 16 out. 2007.

NUNES, Sandra Regina Chaves. **A inquietante estranheza da obra muriliana**. Disponível em <[www.estadosgerais.org/terceiro\\_encontro/chaves-muriliana.shtml](http://www.estadosgerais.org/terceiro_encontro/chaves-muriliana.shtml)> Acesso em: 2 nov. 2007.

NUNES, Sandra Regina Chaves. **Visões da Crítica**. Disponível em: <[www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br)> Acesso em: 12 out. 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas: o *künstlerroman* na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993, p. 44-55.

OLIVIERI, Antonio Carlos. **Schopenhauer: o mundo como vontade e representação**. Disponível em: < [educação.uol.com.br/filosofia/ult3323u44.jhtm](http://educação.uol.com.br/filosofia/ult3323u44.jhtm) > Acesso em: 25 out. 2008.

PUNTER, David. Introductory: Dimensions of Gothic. In: **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. Harlow: Longman Group, 1996, p. 1-19.

RACISMO. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica do Brasil. São Paulo: Britannica, 1980, V. 13, p. 147.

ROCCA, Pablo. Uma família secreta: Kafka e Murilo Rubião. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 1º. jul. 2006, Pensar, p. 4.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Livro primeiro. In: **O Contrato Social: princípios de direito político**. Trad. Antônio de P. Machado. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985, p. 25-36.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Literatura Comentada**. Org. Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982.

RUBIÃO, Murilo. Vidas e imagens. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica do Brasil: Livro do ano 1992: Eventos de 1991. São Paulo: Britannica, 1992. p. 382-383.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1999.

RUBIÃO, Murilo. **Murilianas**. Entrevista concedida a Elizabeth Lowe. Disponível em < [www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/entrevista\\_.aspx](http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/entrevista_.aspx)> Acesso em: 2 nov. 2007.

RUBIÃO, Murilo. O fantástico Murilo Rubião. Entrevista concedida a J. A. Granville Ponce. In: **O pirotécnico Zacarias**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1981.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1981.

RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006a.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006b.

SAMUEL, Rogel (org.) **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 46-48.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Lévi-Strauss: 100 anos. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 8 jun. 2008, Cultura, p. 8.

SANT'ANNA, Sérgio. **Pirotécnico Santanna**. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.

SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos de Murilo Rubião. **Nau Literária**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. **Revista Planeta**, São Paulo, no. 25, set. 1974. Disponível em: < [www.murilorubiao.com.br](http://www.murilorubiao.com.br) > Acesso em: 22 fev. 2008.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico (posfácio) In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 101-110.

SERELLE, Márcio. Visões da máquina. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006a, p.22-25.

SERELLE, Márcio. Arquitetura de Murilo Rubião. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 22 jul. 2006b, Pensar, p.4.

STELLA, Michele. **A geração paz e amor ainda vive**. Disponível em <<http://www.jornaldacidade.com.br/cadernos/sirvase/2006-11-24-pazeamor-htm>> Acesso em: 5 jan. 2008.

TEIXEIRA, Leonardo. **Literatura fantástica entre luz e sombra**. Disponível em <[www.overmundo.com.br/overblog/literatura-fantastica-entre-luz-e-sombra](http://www.overmundo.com.br/overblog/literatura-fantastica-entre-luz-e-sombra)> Acesso em: 8 nov. 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. (Trad. Maria Clara Correa Castello). São Paulo: Perspectiva, 1992.

WERNECK, Humberto. A aventura solitária de um grande artista (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. **A Casa do Girassol Vermelho e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 7-10.

ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo. In: **A palavra e os ecos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)