


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FABIOLA MACERES SILVA

AS (DES)ILUSÕES DO (IR)REAL NA FICÇÃO DE MURILO RUBIÃO



ARARAQUARA – S.P.
2013

FABIOLA MACERES SILVA

AS (DES)ILUSÕES DO (IR)REAL NA FICÇÃO DE MURILO RUBIÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2013

FABIOLA MACERES SILVA

AS (DES)ILUSÕES DO (IR)REAL NA FICÇÃO DE MURILO RUBIÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, para o Exame Geral de Qualificação e como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Universidade Estadual Paulista – Araraquara)

Presidente e Orientador

Profa. Dra. Karin Volobuef (Universidade Estadual Paulista - Araraquara)

Membro Titular

Profa. Dra. Roxana Guadalupe H. Alvarez (Universidade Estadual Paulista - São José do Rio Preto)

Membro Titular

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Luna, luz doce e elementar.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara;

À Professora Maria Célia de Moraes Leonel, por acreditar no trabalho desde o início, pela orientação cuidadosa, paciência, esforço e dedicação empreendidos para sua concretização;

À Miriam e Roberto, Mateus, Theo e Alzira, família que me encoraja a cada desafio;

Ao Gabriel, pelo amor e compromisso;

Aos professores Wilton José Marques, Rejane Cristina Rocha, Tânia Pellegrini e Ana Sílvia Abreu, pelo incentivo e exemplo;

Às professoras Karin Volobuef e Roxana Guadalupe H. Alvarez, pela disponibilidade para contribuir com suas leituras;

Aos amigos por me ensinarem que o essencial é compartilhar.

“A lucidez sombria culmina em metáfora,
a incerteza se resolve na obra de arte.”
(CAMUS, 2008, p.34).

RESUMO

A literatura de Murilo Rubião, introdutora do insólito no Brasil, abriga temas essenciais para a compreensão da modernidade brasileira do século XX. Analisar o sobrenatural em sua obra implica ainda examinar temas referentes à condição humana, que envolvem necessariamente a relação texto/contexto e também observar como isso é veiculado na narrativa em termos de representação. Tendo como pressuposto o relevante papel do escritor no seu contexto social e a importância da criação literária quando considerada a partir de certas necessidades de representação do mundo, nosso intuito com a pesquisa é problematizar a construção formal do insólito na ficção do autor, utilizando as acepções do neofantástico, realismo mágico e do absurdo, na direção de um diálogo entre os gêneros. Desta forma, a pesquisa tem por finalidade a análise da estruturação dos elementos insólitos como mecanismo de representação simbólica do homem moderno, em seis contos do autor, observando as especificidades do contexto histórico em que se situam as narrativas. A saber, os contos selecionados para a análise são: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias”, “Teleco, o coelhinho”, “Os dragões”, “O edifício” e “A cidade”. O embasamento teórico para o trabalho é composto de ensaios críticos sobre o autor como os de Arrigucci Jr, Jorge Schwartz, Nelly Novaes Coelho, José Paulo Paes, entre outros. Também fazem parte do embasamento, estudos sobre o fantástico, o neofantástico, o realismo mágico e o absurdo, como os de Tzvetan Todorov, Jean Paul Sartre, Jaime Alazraki, David Roas, William Spindler e Martin Esslin. Além disso, são utilizadas proposições teóricas sobre as categorias da narrativa como as de Gérard Genette.

Palavras-chave: Murilo Rubião; contos; insólito; fantástico; realismo mágico, absurdo.

ABSTRACT

Murilo Rubião's literature, pioneer of the uncommon in Brazil, contain essential themes for understanding the Brazilian modernity of the twentieth century. Analyzing the supernatural in his work also involves examining issues related to the human condition, which necessarily involve the relationship text / context and also observe how it is conveyed in the narrative in terms of representation. Assuming the relevant role of the writer in his social context and the importance of literary creation when seen from certain requirements of representing the world, our aim with the study is to discuss the construction of the formal neofantastic, magical realism and absurd in the author fiction, toward a dialogue between genres. Thus, the research main objective is to analyze the structure of the uncommon elements as mechanisms for symbolic representation of the modern man, in six tales of the author, observing the specificities of the modern context in which the narratives are situated. Namely, the stories selected for analysis are: "O ex-mágico da Taberna Minhota", "O pirotécnico Zacarias", "Teleco, o coelhinho", "Os dragões", "O edifício" e "A cidade". The theoretical basis for the work is composed of critical essays about the author such as Arrigucci Jr, Jorge Schwartz, Nelly Novaes Coelho, José Paulo Paes, among others. Also, part of the fantastic, magical realism and absurd's studies, such as Tzvetan Todorov, Jean Paul Sartre, Jaime Alazraki, David Roas, William Spindler and Martin Esslin. Moreover, theoretical propositions are used on categories of narrative such as Gérard Genette.

Key words: *Murilo Rubião; tales; uncommon, fantastic; magical realism, absurd*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. UM GÊNERO À PARTE.....	15
2.1. O fantástico em sua tradição.....	16
2.2. Os meios contra os fins.....	21
2.3. Um novo fantástico.....	23
2.4. Naturalização do irreal.....	27
2.5. Uma outra expressão do absurdo.....	30
2.6. No limiar do insólito.....	33
3. A COSMOVISÃO DO ABSURDO.....	35
3.1. O absurdo no contexto moderno.....	38
3.2. A herança cristã e a problemática existencial.....	43
3.3. O “sentimento do mundo”.....	49
4. AS (DES)ILUSÕES DO (IR)REAL.....	51
4.1. “O pirotécnico Zacarias”: numa existência paradoxal.....	51
4.2. “A cidade”: a condenação projetada ao infinito.....	56
4.3. “Os dragões”: o inferno são os outros.....	62
4.4. “O edifício”: a desilusão do eterno.....	67
4.5. O (des)encantamento de “O ex-mágico da Taberna Minhota”.....	72
4.6. “Teleco, o coelho”: numa falsa condição humana.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS.....	86
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	89

1. INTRODUÇÃO

A literatura brasileira herdou do movimento modernista, segundo Mário de Andrade (1978, p.242), “[...] a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Considerando que o espírito modernista deflagrou “um estado de espírito nacional” (ANDRADE, 1978, p.231), no balanço que fez a respeito do movimento, Mário de Andrade indicou uma importante renovação na realidade brasileira, não exclusivamente no campo da arte, mas também nos costumes sociais e políticos. Graças a essas conquistas, segundo o autor (ANDRADE, 1978, p.251):

O artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito a suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa.

Murilo Rubião é um dos escritores que aproveitaram essa conquista, o que não evitou a significativa dificuldade que encontrou para obter do público leitor merecido reconhecimento¹. Mesmo assim, é possível dizer que, inaugurando um gênero tão distinto na tradição da literatura realista brasileira, o contista experimentou o terreno do **insólito**² e penetrou nele conquistando seu espaço na “nossa melhor literatura” (WERNECK apud RUBIÃO, 2006a, p.10).

A literatura brasileira, no momento posterior a 1930, incorporou os desígnios dos intelectuais com “atitude interessada diante da vida contemporânea” (ANDRADE, 1978, p.252), que buscavam vivificar na arte as tensões sócio-econômicas da época. Dessa forma, o **realismo**, no decorrer do período de mudanças estruturais importantes, ganhou uma gama variada de matizes para aprofundar questões relativas às contradições da vida moderna. É neste contexto artístico e cultural que Murilo Rubião, acreditando

¹ Humberto Werneck escreve a respeito da recepção da obra do autor pelos leitores e pela crítica no prefácio: “A aventura solitária de um grande artista”.

² Utilizamos o termo **insólito** para significar, em sentido livre, qualquer acontecimento sobrenatural, extraordinário ou fantástico, ou seja, aquilo “que ultrapassa o natural, fora das leis naturais, fora do comum; extranatural” (HOUAISS).

que “os escritores são, de certa forma, profetas dos tempos modernos”³, começa a construir o insólito em sua obra, sem, contudo, renunciar ao propósito de realizar, em seus contos, a representação da realidade brasileira. Desse modo,

[...] em Murilo, o real volta sob nova face, e a ruptura com a aparência realista será ainda um modo de, como se verá, encontrar-se mais fundo com a realidade. O fato é que diante do quadro que oferece a literatura brasileira, Murilo faz figura de inaugurador, entre nós, de uma nova tendência da literatura fantástica. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p.145).

Tal como afirma Arrigucci Júnior, embora as singularidades da ficção do contista dificilmente se enquadrem nas determinações específicas de uma corrente ou segmento literário, o escritor não se afastou da concepção crítica da realidade que reverberou nas tendências da época. Influenciado pela leitura de autores como Hoffmann, Pirandello, Cervantes, Henry James, Poe e principalmente de Machado de Assis (SCHWARTZ apud RUBIÃO 2006a, p.104), além da leitura minuciosa da Bíblia, seu intento de buscar na tradição do sobrenatural da literatura universal inspiração para sua produção artística, logrou uma distinta elaboração na linguagem da prosa nacional, dando ao elemento **fantástico** os tons da cor local.

Rubião começou a publicar seus contos em revistas e jornais brasileiros a partir da década de 1940 e prosseguiu republicando-os de maneira esparsa, principalmente nos periódicos de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Em 1947, publicou a primeira antologia no livro *O ex-mágico* o qual, segundo Candido (apud RUBIÃO, 1982, p.102) em carta ao autor de 1967, está “instalado de pleno direito no cerne das melhores experiências da ficção contemporânea”. Desde então, Rubião publicou *A estrela vermelha* em 1953, *Os dragões e outros contos* em 1965, *O pirotécnico Zacarias* e *O convidado* em 1974, *A casa do girassol vermelho* em 1978, *O pirotécnico Zacarias – A casa do girassol vermelho* em 1988 (edição dupla). Os três últimos volumes contêm contos reescritos e não apresenta inéditos. Assim, a produção artística desenvolveu-se até o final de sua vida, em 1991, sem, contudo, resultar em quantidade que se poderia considerar proporcional ao tempo de elaboração. Seus contos hoje publicados em livros e

³ Em entrevista, Murilo Rubião (apud SCHWARTZ, 1982, p.102) afirma a respeito dos escritores: “Eles [escritores] fazem parte desta vaga que inclui filósofos, sociólogos, etc., que consegue cristalizar as novas noções éticas, as ideologias nascentes. Mas é o escritor, através da literatura, que faz a síntese desse conhecimento e o divulga para o povo.”

coletâneas totalizam 33, além de outros poucos encontrados apenas em periódicos. A reescrita das narrativas – segundo consta, Murilo Rubião nunca conseguia reler seus contos sem reescrevê-los (WERNECK apud RUBIÃO, 2006a, p.10) – foi, neste processo, um aspecto próprio da busca incessante de aperfeiçoamento.

O resultado da (re)elaboração intensa da obra permitiu a conquista de uma “depuração estilística” (SCHWARTZ, 1981, p.23) muito particular, que combinada à sua prosa determinada pelo sobrenatural, possibilitou que ele figurasse como inaugurador do insólito no Brasil, destacando-se pelo estilo próprio de sua escrita, tão original em meio à tradição do realismo das letras brasileiras: “rara, densa” (CANDIDO apud SCHWARTZ, 1982, p.102), que tem no gênero fantástico a matriz essencial. A relevância dos contos murilianos reside no fato de que sua ficção explora a reversão das leis naturais, elaborando, através do “extraordinário” e do “estranho”, complexos temas referentes ao homem na modernidade brasileira. Assim, grande parte de sua fortuna crítica desenvolve análises da obra considerando a construção do fantástico como simbólica representação da realidade do país.

Em carta ao escritor, Carlos Drummond de Andrade (apud SCHWARTZ, 1982, p.103) faz seu juízo crítico, alertando para o drama que o insólito desvendava:

O Ex-mágico é uma delícia. Ele nos transporta para além de nossos limites, sem entretanto jamais perder pé no real e no cotidiano. [...] E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições de vida normal, controlada pela razão: eis a lição amarga que se tira de sua sátira, tão poética e tão rica de invenção.

Ainda no que se refere a análises fundamentadas na construção do fantástico como simbólica representação da realidade, Jorge Schwartz (1981, p.82), por exemplo, que faz uma leitura das epígrafes bíblicas contidas em todos os seus contos, diz que, na obra, subtraídos do “fantástico como texto metafórico global”, sobressaem três subtextos amalgamados: o **cristão**, o **social** e o **existencial**, homólogos ao contexto em que vive o homem moderno representado.

Também Arrigucci Júnior (1987, p.141), a respeito da criação fantástica de Rubião, vê na agregação ao sobrenatural inegável alegoria da realidade humana, como no trecho a seguir:

Desde sua estréia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo.

O ensaísta afirma ainda sobre o universo de Murilo Rubião e sua relação com o cotidiano:

Um mundo imaginário, a uma só vez estranho e familiar, onde o nosso rotineiro e cotidiano se espelhava com semelhanças e desajustes, como se estivesse de repente invertido ou às avessas, regido por princípios ambíguos, à primeira vista indevassáveis. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p.141).

José Paulo Paes (1990, p.192, grifo nosso), por sua vez, acentua o tom existencialista dos contos do escritor:

Um outro aspecto que chama a atenção na contística de Murilo Rubião é a visível predominância de histórias de ambiência trágica ou opressiva nas quais mais bem se patenteia aquela angústia existencial que faz dele um representante típico da nossa literatura do pós-guerra, com sua indelével marca **existencialista**.

Verificamos que, na obra do contista, uma gama variada de narrativas com situações ilógicas (e até lúdicas), porém, irremediavelmente trágicas impostas a narradores e personagens, desenvolve o problema característico de escritores da geração do pós-guerra: a condição absurda de estar no mundo. Abrangendo temas como a metamorfose, a vida além da morte, o aparecimento de criaturas mágicas, as situações inexplicáveis, entre outros, o contista utiliza elementos fantásticos para enfatizar de maneira sensível e profundamente crítica a condição humana, a dessacralização do homem, a modernização conservadora e os seus desdobramentos sociais.

Desse modo, iniciamos a pesquisa por meio do estudo das principais acepções e teorias que versam sobre o insólito, observando, na tradição do fantástico, temas e formas de que o gênero se utiliza. No capítulo inicial, “Um gênero à parte”, enfatizamos, sobretudo, três perspectivas que possibilitam um olhar mais crítico sobre a obra de Murilo Rubião. Partindo do ponto de vista de teóricos como Todorov (2004),

Lovecraft (apud SÁ, 2003), Freud [19--], Ceserani (2006) e Rodrigues (1998), discutimos conceitos como verossimilhança, estranhamento e ambiguidade que, a despeito das diferenças entre o fantástico tradicional (séculos XVIII e XIX) e o fantástico contemporâneo, remetem em diversos sentidos à obra muriliana. Entretanto, para representar os temas relativos ao século XX, o fantástico adapta-se, segundo Sartre (2005), moldando-se formalmente para tratar da condição humana. Essa mudança de paradigma do fantástico originou outras duas vertentes do insólito, também utilizadas para nossa análise. Por conseguinte, apresentamos algumas proposições do neofantástico, teorizado por Alazraki (2001) e Roas (2001) e, ainda, a teoria acerca do realismo mágico, proposta por Spindler (1993). O capítulo encerra-se com breves considerações sobre as reflexões desenvolvidas por Martin Esslin (1968), uma vez que a literatura de Murilo Rubião contém algumas semelhanças formais com esse tipo de drama, guardadas as devidas proporções.

No capítulo “A cosmovisão do absurdo”, retomamos os paradigmas da modernidade para dialogar com o contexto em que a obra se desenvolveu, sintetizando, através do confronto entre o real e o irreal, um sentido metafórico para os textos. Para articular as noções de modernidade, modernização e modernismo, utilizamos, principalmente, a teoria sociológica de Harvey (1992) e as discussões sobre a estética modernista de Rosenfeld (1996). Abordamos também o conceito existencialista de absurdo formulado pelos filósofos Camus (2008) e Sartre (1978), para refletir sobre a sensação angustiante provocadas pelas questões existenciais latentes no século XX, numa época em que as certezas absolutas (Deus, Absoluto, Razão etc) se desvanecem, restando apenas um inquietante vazio frente o absurdo da condição humana.

Por fim, o terceiro capítulo “As (des)ilusões do (ir)real” traz a análise de seis contos do autor, (“O ex-mágico da Taberna Minhota”; “O pirotécnico Zacarias”; “Teleco, o coelhinho”; “Os dragões”; “O edifício” e “A cidade”)⁴, focando a estruturação dos elementos insólitos como mecanismo de representação simbólica do homem moderno, orientando-se sempre pelo diálogo entre a forma e o conteúdo.

⁴ Esses seis contos encontram-se na coletânea *O pirotécnico Zacarias e outros contos* (2006a). Embora Murilo Rubião tenha reescrito esses contos diversas vezes, levaremos em conta prioritariamente o viés temático dos textos, sabendo que as alterações sucessivas “[...] não chegam a modificar sua estrutura profunda, mantendo a intriga praticamente intacta”, de acordo com Schwartz (1981, p.92).

2. UM GÊNERO À PARTE

A presença do fantástico na tradição da literatura brasileira por muito tempo foi rarefeita. Com exceção de alguns escritores da fase romântica, de Machado de Assis, de Aluísio Azevedo, de Afonso Arinos, de Monteiro Lobato e outros (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p.142), que apresentam elementos fantasiosos em algumas de suas narrativas, o fantástico só veio revelar-se como gênero no Brasil com Murilo Rubião e José J. Veiga, no século XX. No entanto, inaugurando uma vertente que posteriormente ganharia outros representantes mais contemporâneos⁵, Murilo Rubião é considerado introdutor do insólito no país, destacando-se devido à particularidade de sua escrita, que só vai encontrar correlato na literatura universal, tal como em Franz Kafka⁶.

Frequentemente, os contos do mineiro Murilo Rubião são analisados de acordo com o paradigma ao qual todos eles obedecem: a constituição do elemento que ultrapassa as leis ou expectativas naturais. Designando o “que não é habitual, o incomum ou anormal”, “contrário às regras e à tradição” (HOUAISS), o insólito - também pode ter o mesmo sentido de sobrenatural, supranatural, ou fantástico, termos utilizados até agora no presente trabalho - rege, no âmbito da gênese literária, certa subversão das leis empíricas. Essa “marca de fábrica” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 141) do contista, remetendo a um mundo onírico ou fantasioso (denominação que exploramos adiante), com espanto ou naturalidade, é considerada, neste trabalho, como construção de significações relacionadas ao contexto de criação da obra.

Há uma vasta discussão quanto aos termos mais apropriados para a identificação dos contos murilianos, o que, em grande parte, reflete o constante debate da crítica em âmbito mundial acerca de temas e formas das narrativas determinadas pelo elemento sobrenatural. Uma parcela considerável da fortuna crítica do autor classifica-o como escritor do gênero fantástico (SCHWARTZ, 1981; ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987). Outra vertente, calcada em uma proposta de tipologia mais atual, insere sua obra no realismo mágico, considerado um subgênero do fantástico, demarcando especificidades da gênese literária que divergem do gênero fantástico *strictu senso* (RODRIGUES, 1998; CAMARANI, 2008). Observa-se ainda a possibilidade de aproximar a obra do autor à

⁵ Autores como Moacyr Scliar, Lígia Fagundes Telles e Flávio Moreira da Costa (RODRIGUES, 1998, p.64).

⁶ Neste trabalho, levamos em conta que as obras do escritor tcheco Kafka são do gênero fantástico, mesmo sabendo que há autores que divergem dessa posição e não o incluem nessa vertente literária.

proposta do **neofantástico** (ALAZRAKI, 2001), embora ainda não haja estudos críticos sobre o contista pautados neste novo gênero. Corroborando a hipótese de que os contos de Murilo Rubião são determinados por particularidades que nem sempre condizem com a estruturação formal do fantástico tradicional e que, tampouco, se encerram em uma tipologia única, a dissertação propõe uma linha de análise que não pretende limitar ou enquadrar a produção do autor em uma categoria, mas observar e ressaltar, do ponto de vista dos aspectos fantásticos, a relevância das reflexões sociais e filosóficas subjacentes ao texto, dado o seu contexto de criação. Por esse motivo, optou-se por caracterizar a obra de Murilo Rubião como insólita, já que o termo permite o trânsito entre os diferentes tipos (fantástico, neofantástico, realismo mágico), ressaltando o que cada uma delas pode esclarecer a respeito da obra do contista, ampliando os múltiplos sentidos do insólito.

Antes de analisarmos os contos de acordo com este propósito, passamos a discutir algumas características e acepções do gênero fantástico, do neofantástico, bem como do realismo mágico, de acordo com diferentes autores, para fundamentar o alcance e os limites do insólito na narrativa.

2.1. O fantástico em sua tradição

Segundo Selma Calasans Rodrigues (1998, p.17), há a possibilidade de seguir uma ou outra das duas correntes principais da teoria crítica, que divergem quanto à origem do gênero (ou modo, para alguns autores) fantástico. A primeira estabelece que o fantástico, como artifício de representação simbólica, está presente na literatura desde *As mil e uma noites*, passando pelas narrativas de Homero. Já a segunda tendência situa o nascimento do fantástico entre o final do século XVIII e o século XIX, com as histórias de E. T. A. Hofmann, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, entre outros. Adotamos os preceitos dessa segunda corrente, tendo em vista que esses escritores, por operarem particular representação da experiência humana, trazem à tona as grandes transformações sociais e culturais do período, no qual vigoravam os ideais racionalistas.

Para alguns autores, o fantástico é considerado descendente do romance gótico que floresceu na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX. As histórias fantásticas, que subitamente penetraram na literatura européia da época, eram, por vezes, macabras, com aparição de espíritos e fantasmas. Possuíam uma fabulação sobrenatural cuja ampla série de temas vinculava-se ao mistério, ao terror ou ao diabólico. Mas o repentino aparecimento desse modelo literário revela que os temas próprios dessa literatura são um reflexo das condições sócio-culturais do período, como passamos a mostrar.

O pressuposto histórico-filosófico do chamado Século das Luzes é a racionalização do pensamento, a valorização da ciência e do emprego da técnica. O conhecimento, para o ocidental, passou a ser laicizado, deixando de apoiar-se em premissas de ordem religiosa ou metafísica. Entretanto, essa racionalização extrema do pensamento conhece um limite, já que a razão não esgota a necessidade constante do homem de explicação. É nesse limite que se insere o fantástico, como expressão literária do imaginário humano para situações “inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional” (RODRIGUES, 1998, p.27). Nas palavras de Rodrigues (1998, p.27):

Mas onde estaria o lugar do fantástico em uma sociedade que rejeita a metafísica? O fantástico se desenvolve, segundo Bessièrre, exatamente pela “fratura dessa racionalidade”, que tendo procurado objetivamente dar a explicação do mundo e do indivíduo autônomo, criar sistemas e críticas da sociedade (Locke, Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau) não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação.

Tal relação entre os procedimentos formais da literatura e os modelos culturais do período iluminista pode aprofundar-se ainda mais se considerarmos o viés filosófico e epistemológico de então, usados para “[...] conhecer e interpretar o mundo natural e a realidade individual e social” (CESERANI, 2006, p. 94). Ceserani (2006, p. 95) examina esta ligação da seguinte forma:

As discussões filosóficas do século XVIII, de Locke em diante, foram em grande parte centradas sobre os problemas da percepção empírica e do conhecimento da mente, sobre a visão, a imaginação e a fantasia, sobre a subjetividade do nosso sentido de espaço e tempo. Esses são frequentemente os temas próprios da literatura fantástica, que às vezes, demonstra, nas suas próprias estruturas narrativas e nos procedimentos formais que usa, uma evidente preferência pelas questões epistemológicas.

De qualquer forma, estas características da narrativa de tom sobrenatural da época, provocaram certo interesse, por parte da crítica literária, em estabelecer os pressupostos necessários para a ocorrência do fantástico. Seus estudos e colaborações foram fundamentais para o questionamento dos parâmetros de construção desse gênero. Empenhada em reconhecer a modalidade dentro de uma tradição, sendo a incidência do insólito, ou sobrenatural o denominador comum de narrativas de tons diversos, a crítica pôde desenvolver definições que passaram a diferenciar, por exemplo, “[...] as histórias de fantasmas, as narrativas sobrenaturais, maravilhosas e misteriosas” (SÁ, 2003, p.11).

Inicialmente, houve estudos em que prevalecia a sondagem de temas e matérias de que o fantástico se utilizava. Acreditava-se que a reação do leitor real perante o sobrenatural, correlacionada ao medo, parecia ser o substrato de definição para este tipo de literatura. O americano Howard Phillips Lovecraft foi representante dessa tendência, para quem o critério do fantástico é baseado exclusivamente na experiência pessoal do leitor:

[...] devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional [do leitor] que ela atinge no seu ponto mais insólito. (LOVECRAFT apud SÁ, 2003, p. 12).

Além disso, a experiência deve ser especificamente de medo ou terror, de maneira que, na narrativa, deve estar presente,

Uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável composta por forças exteriores e não conhecidas, e deve ser sugerida, expressa com seriedade e força tornando-se assunto da mais terrível concepção do cérebro humano. (LOVECRAFT apud SÁ, 2003, p. 20).

Freud, no artigo “*Das Unheimliche*”, no qual analisa algumas obras literárias sob a perspectiva da psicanálise (entre elas *O homem de areia*, de Hoffmann), formula a concepção das histórias sinistras para a teoria do gênero fantástico. Traçando as acepções das palavras *Unheimlich* (espantoso, sinistro, não familiar) e *Heimlich* (doméstico, familiar, ou o que pode estar oculto, fora de vista) em diversas línguas, Freud resgata a ligação semântica entre elas. Sua teoria sustenta-se na ideia de que o

sinistro ou o sentimento do estranho emerge daquilo que é familiar, e que, por algum motivo – apresentado em suas teorias psicanalíticas, o que não cabe enfatizar neste trabalho – adquire conotação angustiante. Nas palavras de Freud, “[...] *lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempos atrás.*”⁷ (FREUD, [19--], p. 2484).

Os fatores principais que determinam o sinistro na literatura seriam: a presença do sobrenatural e a ambiguidade relativa à identificação do leitor com o narrador ou não. Consideramos fundamentalmente importante para o nosso estudo a premissa de que a ocorrência do sinistro depende do elemento familiar, ou seja, o sobrenatural aparece e constitui-se necessariamente a partir do real ordinário. Nesse sentido, deve-se verificar de que modo tal desordem do cotidiano é importante na organização da obra, enfatizando o caráter crítico subjacente à construção do fantástico.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2004), procurou esboçar uma teoria do gênero, indo além dos aspectos temáticos do fantástico, considerando principalmente a composição formal do texto. Segundo Todorov, o fantástico é tido como gênero independente, que está, entretanto, no limiar entre o **estranho** e o **maravilhoso**. Para sua efetivação, a percepção do leitor implícito, mediante a manifestação do sobrenatural, deve se encaminhar para um impasse, isto é, uma **hesitação** entre duas possíveis resoluções.

Quando as leis naturais explicam perfeitamente a ocorrência do suposto sobrenatural, há o gênero estranho; ao contrário, quando devemos admitir novas regras que se adaptem ao extraordinário, há o gênero maravilhoso; no centro da explicação plausível da realidade comum e da aceitação desse sobrenatural insere-se a ambiguidade do fantástico.

Além disso, Todorov considera a verossimilhança como outro aspecto essencial para o fantástico. Tal como Freud já havia adiantado, o fantástico, mesmo atrelado ao fenômeno insólito, só efetiva a subversão do real a partir da representação do real ordinário:

⁷“O sinistro seria aquela sorte do espantoso que afeta as coisas conhecidas e familiares desde tempos atrás.” (FREUD, [19--], p. 2484, tradução nossa).

A verossimilhança não se opõe, portanto, absolutamente ao fantástico: o primeiro é uma categoria que se relaciona com a coerência interna, com a submissão do gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e da personagem. No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações fantásticas. (TODOROV, 2004, p. 52).

Contudo, ao finalizar o texto, Todorov observa que, a respeito das narrativas de Kafka e de outros autores do século XX, há evidente distinção em relação à narrativa fantástica tradicional, posto que, não havendo a hesitação, traz a intromissão do acontecimento estranho e inquietante desde o primeiro momento, como algo que passa a ser gradativamente naturalizado. Dessa forma,

[...] vemos que ela [A *metamorfose*, de Franz Kafka] se distingue fortemente das histórias tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. [...] “A metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; [...] Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil [...] Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da **adaptação**, que se segue ao acontecimento inexplicável e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2004, p. 179, grifo nosso).

Adiantamos que, havendo o processo de adaptação do leitor nas narrativas fantásticas contemporâneas, o qual se identifica com a realidade fantástica da personagem, sua inclusão no universo fantástico implica, ao mesmo tempo, o seu **distanciamento** do real. Voltamos a este detalhe logo adiante.

É importante ressaltar, ainda, que Todorov não considera que o sobrenatural, descrito na narrativa de Kafka, possa ser definido pela falta de **hesitação** como pertencente ao gênero maravilhoso, pois este último implica

[...] que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por esse fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em “A metamorfose”, trata-se realmente de um acontecimento chocante impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. (TODOROV, 2004, p. 180).

Tampouco é possível designar tal fenômeno como alegoria, pois ela deve ser explicitada para o leitor, não sendo, portanto, sujeita à interpretação arbitrária do mesmo: “Pode-se certamente propor várias interpretações para o texto [*A metamorfose*]; este, porém não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela.” (TODOROV, 2004, p. 180).

2.2. Os meios contra os fins

Os apontamentos de Todorov que exploram as especificidades da narrativa de Kafka e se estendem, de certa forma, ao fantástico do século XX, estão correlacionados ao ensaio de Sartre, *Aminadab, ou o fantástico como linguagem* (2005). Nesse estudo, a primeira questão colocada pelo filósofo francês é referente à inquietante semelhança formal e temática entre os textos fantásticos, *Aminadab*, de Maurice Blanchot e os romances kafkianos, sem que, contudo, houvesse contato direto entre os autores e as suas obras. Estes textos, segundo Sartre, apresentam:

O mesmo estilo minucioso e cortes, a mesma polidez de pesadelo, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, pois não levam a nada, os mesmos raciocínios exaustivos e improfícuos, as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam nada (SARTRE, 2005, p.136).

A semelhança entre a escrita de Kafka e a de Blanchot não é casual. Em essência, fazem parte do “derradeiro estágio da literatura fantástica” (SARTRE, 2005, p.136). Tal fantástico contemporâneo é análogo à **transcrição** (termo sugerido por Sartre) da condição humana, visto que desempenha o retorno ao humano, característico da geração de artistas do pós-guerra. O efeito de perplexidade que os desastres da guerra proporcionaram, no que diz respeito ao conteúdo, é discutido no capítulo posterior. Aqui, observamos de que forma o fantástico estrutura-se para efetivar a noção de absurdo.

Tomando como referência o fantástico tradicional, Sartre constata que esse gênero molda-se de acordo com as necessidades de representação do homem contemporâneo:

[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico vai se domesticar, tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana. (SARTRE, 2005, p.138).

Para efetivar esse retorno ao humano, o fantástico deve subverter o **anverso** (correlato do real), cuja matéria (meio) está subjugada ao seu fim que é o próprio homem. Deve retratar, assim, seu **reverso** (correlato do fantástico), do qual, a partir da imagem invertida da união “alma e corpo” (essência do fantástico), instala-se a **revolta dos meios contra os fins**. Sartre menciona as possibilidades de subversão dos meios:

O fantástico humano é revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios (SARTRE, 2005, p.140).

Assim, com a revolta dos meios contra os fins na gênese da narrativa, as personagens estão em contato constante com objetos ou lugares, meios e instrumentos que, por circunstâncias do insólito, perdem seus propósitos. A ausência, o mascaramento ou fugacidade dos fins é total. É justamente aí que o mundo humano se vê representado, já que a condição do homem é absurda, dado seu caráter contingente e seu desconhecimento do sentido pleno de suas ações.

Nos contos de Rubião, de modo geral, deparamo-nos com um “mundo ao revés” muito similar ao descrito por Sartre, que fala em uma “assombrosa multiplicação dos meios”, constatada por Arrigucci Júnior (1987, p.152), no nível temático e estrutural, que enformam a criação, dada a constante reescrita feita pelo autor. No conto “O edifício”, a ação desenvolve-se em torno de um empreendimento absurdo, que é a construção de um edifício infinito, sem finalidade alguma. O fazer, projetado ao eterno, e também por isso sem sentido, acentua a compreensão de que a vida dedicada quase que exclusivamente à (ir)realização de edifício, torna-se absurda. É justamente aí que o mundo humano vê-se representado, já que a condição absurda do homem é ser contingente, desconhecendo o sentido pleno de suas ações.

Observa-se, desse modo, o ponto em que, possivelmente, convergem os universos fantásticos de Murilo Rubião e de Kafka, constantemente comparados em ensaios sobre o autor mineiro. O engenho de ambos consiste em conseguir envolver o leitor de forma a fazê-lo familiarizar-se com o extraordinário e poder compreender que a insensatez está tanto na arte, quanto na própria realidade. Retornamos ao momento em que Todorov (2004) descreve a exclusão do leitor do real, como decorrência de sua identificação com o irracional, denominando esse fenômeno como **adaptação**.

Esse fenômeno apenas apontado em *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2004) ganhou novos estudos e as teorias contemporâneas assumiram outra terminologia para compreender o processo de **naturalização do irreal**. A partir dessa perspectiva, as teorias que versam sobre o neofantástico e o realismo mágico, embora ainda recentes e pouco difundidas, podem contribuir consideravelmente na análise da elaboração estrutural das narrativas de Murilo Rubião.

2.3. Um novo fantástico

No texto em que analisa *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, em paralelo com *O processo*, de Franz Kafka, Karin Volobuef (2000) ressalta a mudança de paradigma da ficção fantástica, na passagem do século XIX para o século XX, como um processo em que o gênero acentuou a problematização da realidade, adaptando-se estética e tematicamente para apresentar o cotidiano moderno e as mazelas do homem nesse contexto. No bojo da nova tendência, diferentemente dos efeitos proporcionados pelo horror ou medo no modelo tradicional, o fantástico articula-se de forma a recriar o estranhamento frente ao caos urbano, as angústias existenciais, a apreensão causada pelo progresso tecnológico, entre outros temas.

Esse "realismo" do fantástico não implica, porém, uma limitação ou pauperização de seu alcance na abordagem de problemas humanos. Antes, é a fonte de sua complexidade estética e de representação social estando aí justamente sua distinção em relação à simples "história de horror", composta de personagens e situações macabros visando tão somente o efeito de terror. (VOLOBUEF, 2000, p.110).

Desse modo, o fantástico, que pressupõe uma “reavaliação da realidade” fomentando certo desconforto e incerteza em algo que inicialmente era considerado familiar, com sua evolução, passou a caracterizar-se pela ausência quase completa do sobrenatural combinada a descrições cada vez mais realistas (como, por exemplo, em *O processo*). O efeito insólito fica por conta do *non sense* provocado por situações estranhas e da reação naturalizada de personagens frente ao absurdo. Como diz Volobuef (2000, p.112) sobre Kafka:

Não há nenhum elemento sobrenatural no texto e, como se isso não bastasse, Kafka esmera-se em recheiar o livro de descrições minuciosas, "realistas", mostrando que aquele mundo ficcional corresponde ao nosso em cada detalhe: os interiores de casas, escritórios e outros ambientes públicos; a aparência das pessoas; a atividade profissional dos burocratas - tudo está apresentado sem qualquer traço que extrapole o que habitualmente conhecemos.

Na mesma linha de análise, Jaime Alazraki (2001) propõe outra nomenclatura para o novo estilo narrativo que foge dos parâmetros do fantástico tradicional, mas que é igualmente definido através da contradição essencial entre o real e o irreal. O crítico intitula neofantástico a nova abordagem do gênero resultante do contexto da pós-modernidade, momento em que a crença no progresso das ciências se desvanece, resultando na sensação de incompreensão do mundo e da realidade que nos cerca.

Assim,

Lo que parece deducirse de las opiniones de Alazraki, y también de Todorov, es que la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable. Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real [...]. No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. (ROAS, 2001, p.36).⁸

⁸ “O que parece deduzir-se das opiniões de Alazraki e também de Todorov, é que a literatura fantástica contemporânea se insere na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. Vivemos em um universo totalmente incerto, no qual não há verdades gerais, pontos fixos de onde os quais enfrentamos o real [...]. Não existe, portanto, uma realidade imutável porque não há maneira de compreender, de captar o que é a realidade.” (ROAS, 2001, p.36, tradução nossa).

Segundo Alazraki, o neofantástico organiza-se por meio de três aspectos principais: a visão, a intenção e o *modus operandi*. Por visão, entende-se a apresentação do real no âmbito da gênese literária de modo paradoxal, como se fosse apenas uma camuflagem, que oculta, por traz da solidez aparente, uma segunda realidade que é na verdade instável e transgressora. O neofantástico instaura uma inversão de papéis em que o irreal contamina a certeza e a estabilidade do real, passando este a ser concebido como a própria irrealidade.

Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real – aunque para poder mejor devastarlo como decía Caillois –, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone a abrir una fisura o rajadura en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es – como decía Johnny Carter en El perseguidor – una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como un fogonazo, esa otra realidad. (ALAZRAKI, 2001, p.276).⁹

Como num efeito ameaçador – termo usado por David Roas em seu ensaio “La amenaza de lo fantástico” (2001) –, a ruptura causada pelo sobrenatural provoca o leitor, interrogando-o e colocando-o em uma posição insegura sobre sua compreensão do mundo. Emerge, assim, o sentido metafórico subjacente ao insólito, que em última instância, carrega a intenção do texto, segundo Alazraki. Considerando-se *A metamorfose* de Kafka, a transformação de Gregor Samsa, por exemplo, possui, como “intenção metafórica” (ALAZRAKI, 2001, p.278), a conflitiva relação familiar da personagem, sua solidão e alienação. O fantástico contemporâneo ou neofantástico é, portanto, capaz de proporcionar uma reavaliação do “real cultural e ideologicamente estabelecido” (REISZ apud ROAS, 2001, p. 40) iluminando esferas incognoscíveis para o homem.

Son en su mayor parte metáforas que busca expresar atisbos, entrevisiones, o intersticios de sinrazón que se escapan o se resisten

⁹ “Por sua visão, porque se o fantástico assume a solidez do mundo real – ainda que para poder melhor devastá-lo como dizia Caillois –, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um subterfúgio que esconde uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração fantástica. A primeira se propõe a abrir uma fissura ou rachadura em uma superfície sólida e imutável; para a segunda, por outro lado, a realidade é – como dizia Johnny Carter em “O perseguidor” – uma esponja, um queijo *gruyère*, uma superfície cheia de orifícios como um coador e de cujos orifícios se poderia vislumbrar, como em um *flash*, essa outra realidade.” (ALAZRAKI, 2001, p.276, tradução nossa).

*al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que va al contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (ALAZRAKI, 2001, p.277).*¹⁰

Por fim, o neofantástico possui determinadas estratégias literárias que muito diferem do fantástico tradicional. Em muitos textos, seu *modus operandi* centra-se na irrupção do irracional de modo abrupto e sem preâmbulos, quase sempre desde as primeiras linhas da narrativa, como se houvesse necessidade de surpreender o leitor já no início, deixando-o completamente sem norte. Não há assim a construção gradual da atmosfera sobrenatural, insinuando medo e terror como nos célebres contos fantásticos de Edgar Allan Poe (por exemplo, “O gato preto” e “O retrato oval”) em que todas as peças da trama se articulam para o estabelecimento do *pathos* (ALAZRAKI, 2001, p.279). Outro ponto importante, já apontado por Volobuef, é a ambientação realista da configuração do espaço e das ações, remetendo ao cotidiano. Além disso, há que se destacar a ausência, em muitos textos, de estranhamento ou assombro por parte do narrador ou das personagens diante do quadro de irrealidade que os assola. No entanto, o leitor implícito não apenas se impressiona com a transgressão das leis naturais exercida pelo fantástico, como também com a ausência de questionamento por parte das personagens sobre tal transgressão. Nas palavras de Susana Reisz:

*Puesto que la metamorfosis [de Franz Kafka] constituye una trasgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esa trasgresión se siente a su vez como una trasgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad.[...] el modelo de realidad subyacente [en le texto] hace aparecer las conductas de los personajes como transgresivas de un orden asumido como normal pero, a su vez, el universo enrarecido que la ficción presenta como fáctico, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad. (REISZ apud ROAS, 2001, p.35).*¹¹

¹⁰ “São em sua maior parte metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam e resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas tramas construídas pela razão, que vão no sentido oposto do sistema científico conceitual com o qual convivemos diariamente.” (ALAZRAKI, 2001, p.277, tradução nossa).

¹¹ “Posto que a metamorfose constitui uma transgressão das leis naturais, o não questionamento dessa transgressão se sente por sua vez, como uma transgressão das leis psíquicas e sociais, que junto com as leis naturais formam parte de nossa noção de realidade. [...] o modelo de realidade subjacente [no texto] faz parecer as condutas dos personagens como transgressivas da ordem assumida como normal, mas, por sua vez, o universo estranho da ficção apresentado como fáctico, denuncia esse modelo subjacente como ilusório, propõe implicitamente a revisão das noções mesmas de realidade e normalidade.” (REISZ apud ROAS, 2001, p.35, tradução nossa).

Deste modo, a riqueza literária do texto fantástico e do seu sucessor, o neofantástico, apesar das diferenças, está proporcionalmente ligada à eficácia narrativa da criação de um conflito insolúvel entre o real e o sobrenatural, ameaçando nossas certezas, ao mesmo tempo que, a sua maneira, possa remeter às questões essenciais da condição humana:

La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes – y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes – sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad.” (ROAS, 2001, p.42).¹²

2.4. Naturalizações do irreal

Desde o princípio, o que mais espanta em Murilo é a perfeita naturalidade da convivência com o espantoso. Apenas um detalhe fantástico se intromete, mas o mundo inteiro vira fantástico, sem perder os sestros de sempre. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 141).

Ana Luiza Camarani (2008), amparada nas determinações do realismo mágico como uma categoria literária distinta do fantástico, apresentou uma análise inédita de alguns contos do escritor Murilo Rubião, utilizando como base a teoria proposta por Willian Spindler (1993).

Segundo Spindler, é necessário compreender o realismo mágico como uma categoria com definições temáticas, formais e estruturais específicas:

Magic Realism, properly defined, is a term that describes works of art and fiction sharing certain identifiable thematic, formal and structural characteristic, and these characteristics justify it being considered an aesthetic and literary category in its on right, independent of others

¹²“A função do fantástico, tanto hoje como em 1700, ainda que através de mecanismos bem diferentes – e que indicam as mudanças de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens – continua sendo a de iluminar por um momento os abismos do incognoscível que existem fora e dentro do homem, de criar, portanto, uma incerteza em toda a realidade.” (ROAS, 2001, p.42, tradução nossa).

such as Fantastic and Surrealism, with which it is often confused. (SPINDLER, 1993, p.75).¹³

Em um breve panorama das diferentes acepções e manifestações do termo, Spindler propõe uma inovadora tipologia para o realismo mágico, subdividindo-o em três classes (realismo mágico metafísico, realismo mágico antropológico e realismo mágico ontológico), de modo a articular as definições que surgiram com o desenvolvimento dessa categoria.

O primeiro modo proposto é o **realismo mágico metafísico**, correspondente à definição original do termo, defendida por teóricos como Franz Roh e Henrique Anderson Imbert. Nessa categoria, o texto induz, pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), a uma atmosfera de irrealidade, por meio da qual, uma cena comum e familiar é descrita de forma nova e desconhecida, sem contudo apresentar o sobrenatural propriamente dito. Textos como *O processo e Castelo*, de Franz Kafka; *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati e *O sul*, de Jorge Luiz Borges caracterizam-se pela atmosfera estranha e perturbadora que constitui a gênese narrativa do realismo mágico metafísico:

Like Kafka, Buzzati presents a world recognizable as within the boundaries of the real. Despite its superficial similarities with the world of the reader, however, the latter cannot help finding it alien and disconcerting. The time and the geography of the events are uncertain. A serene and melancholy atmosphere similar to that of De Chirico's painting contributes to produce an effect of mystery which is achieved without resorting to the irruption of the supernatural in the narrative. (SPINDLER, 1993, p.80).¹⁴

Camarani (2008) aproximou textos como “A cidade” e “A fila” de Murilo Rubião dessa classificação, observando que a “atmosfera de pesadelo que une os dois

¹³“Realismo Mágico, propriamente definido, é um termo que descreve trabalhos artísticos e de ficção que compartilham certo tema, forma e estrutura identificáveis por suas características, que justificam considerá-lo como uma categoria estética e literária, independente de outras, como o Fantástico e o Surrealismo, com os quais sempre é confundido.” (SPINDLER, 1993, p.75, tradução nossa).

¹⁴“Como Kafka, Buzzati apresenta um mundo reconhecível por estar dentro dos limites do real. A despeito da sua superficial similaridade com o mundo do leitor, entretanto, este não pode deixar de encontrá-lo estranho e desconcertante. O tempo e a geografia dos eventos são incertos. Uma serena e melancólica atmosfera, similar daquelas das pinturas de De Chirico, contribui para produzir um efeito de mistério que é alcançado sem recorrer à irrupção do sobrenatural na narrativa.” (SPINDLER, 1993, p.80, tradução nossa).

contos” (CAMARANI, 2008, p.5), embora não manifeste o sobrenatural, constrange pela desconcertante trivialidade das situações que envolvem os protagonistas.

O **realismo mágico antropológico**, por sua vez, distingue-se do primeiro justamente por fazer o caminho inverso: calcado em mitos e crenças de grupos étnico-culturais, o narrador frequentemente adota duas perspectivas antagônicas, uma racional e outra mágica, articuladas como se não fossem contraditórias. Tal definição é análoga ao uso corrente do termo **realismo maravilhoso**, proposto por Alejo Carpentier no prefácio do romance *El reino de este mundo*, no qual o escritor pretende exaltar os prodígios naturais, culturais e históricos do continente americano (CARPENTIER apud SPINDLER, 1993, p.76) que engendram uma visão de mundo naturalmente – e não forçosamente como Carpentier acusava a corrente surrealista de origem europeia – maravilhosa. Nessa vertente narrativa, Spindler constata uma certa cosmovisão mágica e mítica que não se restringe a narrativas latino-americanas, como sugeria Carpentier, mas estende-se igualmente a obras de escritores de outras etnias e nacionalidades¹⁵. No entanto, não aprofundamos nossos estudos nessa categoria, pois na literatura rubiana não afloram questões de cunho antropológico ou mítico, sobretudo porque, como defende Camarani (2008, p.4), o realismo mágico de Murilo Rubião é, antes de tudo, universal, centrando-se nas contradições da vida moderna, ocorrendo no espaço urbano, principalmente.

Há ainda uma terceira categoria proposta pelo estudioso que possui certa relevância nos estudos acerca do sobrenatural patente nos contos murilianos: o **realismo mágico ontológico**. Considerando-se narrativas em que ocorrências fantásticas e prodigiosas são apresentadas de forma naturalizada pelo narrador, como se não contradissem a razão, a antinomia entre natural e sobrenatural é inexistente por parte dos narradores e das personagens. Sendo assim, como afirma Spindler (1993, p.83):

The ordinary and the extraordinary are portrayed on exactly the same level of reality. Cortázar does not to titillate his reader with mystery or suspense. No explanation is called for, or put forward for the

¹⁵Como exemplo, Spindler afirma “*Maya* da Guatemala, no caso de Asturias; população negra do Haiti em Carpentier; e pequenas comunidades rurais no México e Colômbia em Rulfo e Garcia Márquez”. (SPINDLER, 1993, p.80, tradução nossa). Com relação à literatura fora do eixo latino-americano: “Wilson Harris (Guiana), Simone Schwartz-Bart (Guadalupe) e Jacques Stephen Alexis (Haiti) no Caribe, os indianos Salman Rushdie e Amos Tutoula e Olympe Bhély Quenum na África” (SPINDLER, 1993, p.81, tradução nossa).

*incredible occurrence. The reader is simply invited to accept the ontological reality of the event.*¹⁶

Tampouco há qualquer explicação para a realidade ontológica do acontecimento, mesmo manifestando-se de forma estranha ou inesperada. *A metamorfose*, de Franz Kafka e “Axolotl” de Júlio Cortázar são textos realistas mágicos ontológicos, assim como “Teleco, o coelhinho”, “Alfredo” e “Os dragões” no caso de Murilo Rubião (CAMARANI, 2008, p. 8).

2.5. Uma outra expressão do absurdo

A multiplicidade de temas e formas elaboradas nos contos do escritor leva-nos, todavia, para além de uma abordagem exclusiva de gênero, conciliando-se também com o conceito de absurdo que ganhou proeminência não só na literatura e na filosofia, mas também no teatro, configurando o que o crítico Martin Esslin chamou de Teatro do Absurdo em seu ensaio homônimo (1968). O estudo da obra de dramaturgos como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet, revela, apesar das diferenças entre si, um eixo fundamental nas peças que é a representação de formas inusitadas da realidade através do irracional e do *nonsense* para abordar, em algum sentido, a “sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” (EISLIN, 1968, p.20) – tema que exploramos detalhadamente no próximo capítulo. A análise de Esslin do Teatro do Absurdo alumia questões referentes ao insólito de Murilo Rubião, uma vez que este movimento considerado antiliterário, de acordo com o autor, inovou na forma para expressar poeticamente o absurdo.

Retomando Eugène Ionesco, que definiu, num artigo sobre Kafka, o absurdo como “aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (IONESCO apud ESSLIN, 1968, p. 20), Esslin diz que o Teatro do Absurdo é uma expressão artística capaz de comunicar, por meio de imagens concretas e poéticas no interior do palco, a intuição do paradoxo da existência.

¹⁶“O ordinário e o extraordinário são retratados exatamente no mesmo nível de realidade. Cortázar não faz seu leitor deleitar-se com mistério ou suspense. Nenhuma explicação é requerida ou apresentada para as ocorrências inacreditáveis. O leitor é simplesmente convidado a aceitar a realidade ontológica do evento.” (SPINDLER, 1993, p.83, tradução nossa).

Ao expressar a trágica sensação de perda diante do desaparecimento de certezas absolutas, o Teatro do Absurdo, por estranho paradoxo, é [...] uma tentativa de dar ao homem consciência da realidade última da sua condição, de inculcar-lhe novamente o sentido de deslumbramento cósmico e de angústia primordial que perdeu, de sacudi-lo de uma existência que se tornou mesquinha, mecânica, complacente e privada da dignidade nascida da consciência. Pois Deus está morto, mais do que para ninguém [...] (ESSLIN, 1968, p. 346).

Essa tendência renova a forma tradicional em vários aspectos. Em primeiro lugar, dispensa os enredos convencionais. Como o essencial é apresentar o indivíduo confrontado por sua condição existencial, ou seja, em sua situação básica, independente de seu lugar histórico ou social, não há preocupação em focar ações, consequências ou destino das personagens. Não é um teatro que “propõe teses e nem um debate de proposições ideológicas” (ESSLIN, 1968, p. 349), tampouco discute questões morais, pois a proposta é apenas transmitir a sensação da existência, muitas vezes angustiante. Quanto maior este efeito, maior a eficácia estética do Teatro do Absurdo.

Um segundo ponto relevante é a ausência de uma caracterização pormenorizada e detalhada. Não há profundidade psicológica nas personagens e não estão em pauta as paixões ou os conflitos entre temperamentos opostos. A linguagem, igualmente, é um recurso desgastado e esvaziado no Teatro do Absurdo, pois, num momento em que a incomunicabilidade entre os homens é reinante, não bastam os discursos ou falas baseadas na lógica. Usa-se a linguagem com liberdade, ora numa cena com ruídos sem nexos, ora num longo diálogo sem relevância alguma, mas apenas para ressaltar a desvalorização da linguagem na contemporaneidade.

Desse modo, o ponto fulcral do Teatro do Absurdo é, por meio de uma estética revolucionária, projetar a experiência existencial, através “de elementos visuais, de movimento, da luz e da linguagem” (ESSLIN, 1968, p.352), compondo no palco um jogo concreto de imagens poéticas. Como exemplo, podemos citar *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em que dois personagens, num diálogo trivial, permanecem a peça toda à espera de alguém chamado Godot que não vem, num lugar indefinido e sem motivo aparente.

Várias coisas acontecem em *Esperando Godot*, porém esses acontecimentos não constituem um enredo ou história; são apenas

imagens na intuição de Beckett de que *nada realmente jamais acontece* na vida de um homem. Toda a peça é uma complexa imagem poética composta de um complicado motivo de imagens e temas subsidiários, que são entrelaçados com os temas de uma composição musical, não [...] para apresentar uma linha de desenvolvimento, mas para criar na mente do espectador uma impressão total e complexa de uma situação básica e estática. (ESSLIN, 1968, p. 349-350).

Num momento em que o mundo perdeu a explicação fundamental, tornando-se desconexo, o Teatro do Absurdo explora a oposição entre a vida e a morte, o isolamento e a comunicação, como questões da condição existencial, adentrando nas profundezas da consciência humana, na natureza do sonho, da fantasia, do pesadelo. As ações incompreensíveis e sem motivação das personagens, fazem com que o público se defronte com o universo fragmentado e desconexo da realidade, do descompasso entre o homem e a sua realidade e, por conseguinte, o incomensurável absurdo existencial. Por essa razão, o Teatro do Absurdo sempre enfoca

[...] o homem diante do tempo e portanto esperando, na obra de Beckett [...], o homem revoltando-se contra a morte, enfrentando-a e aceitando-a, no *Tour Sans Gages*, de Ionesco; o homem irressarcivelmente emaranhado em miragens de ilusões, espelhos refletindo espelhos, em Genet; o homem tentando estabelecer sua posição, escapar para a liberdade, somente para ver-se aprisionado, como nas parábolas de Manuel de Pedrolo; [...] o homem inutilmente tentando aprender uma lei moral eternamente fora de seu alcance, como em Arrabal, [...] o homem sempre só, emparedado na prisão de sua subjetividade, incapaz de alcançar seu semelhante, na grande maioria das peças. (ESSLIN, 1968, p. 348)

O que justifica o paralelo entre este tipo de drama e a narrativa do contista mineiro é, em certa medida, não apenas a exploração do mesmo tema, mas também a renovação formal estabelecida por esse gênero, guardadas as devidas proporções, já que a irracionalidade contamina a narrativa, assim como a peça – subvertendo o modelo tradicional de articulação do enredo; revertendo ou apagando a lógica da sucessão espacio-temporal; minimizando a caracterização da psicologia das personagens; ressaltando o esvaziamento da linguagem na construção literária, constituindo a intuição do absurdo através da imagem poética.

2.6. No limiar do insólito

Entre o estranhamento aflorado na gênese narrativa, destoando daquilo que soaria comum e familiar, numa ambiência tragicamente banal, e a irrupção do insólito naturalizado, inserindo o leitor numa atmosfera de irrealidade completamente inexplicável, os contos murilianos transitam entre o fantástico, o neofantástico, o realismo mágico e o absurdo, na direção de um diálogo entre os gêneros. Nesse sentido, o fantástico contemporâneo (ou neofantástico), o realismo mágico metafísico e ontológico e o absurdo explorado na dramaturgia podem alumiar as questões formais que se articulam nas narrativas abrindo horizontes para a interpretação dos textos, sem, contudo, limitar nosso estudo por uma classificação escorregadia de qual gênero que definiria melhor a obra do contista. Por outro lado, tais questões de gênero são essenciais para identificar, no desenvolvimento da análise, a composição formal e semântica do insólito na gênese narrativa.

As mágicas incompreensíveis de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, as metamorfoses incessantes de “Teleco, o coelho”, a construção infinita de “O edifício”, a interminável “(A) fila”, a fatal “(A) armadilha” (entre outros contos), sobressaem nos textos onde personagens cativas padecem sua condição. O leitor estranha a naturalidade com que os narradores e personagens lidam com seu universo, e ainda mais com a falta de controle e ação efetiva sobre as provocativas situações que vão surgindo. Contudo, é um estranhamento ambíguo: o insólito é embaraçoso, a ponto de descobrirmos residir, nele mesmo, a representação do absurdo de nossa condição. Uma vez inserido na atmosfera opressiva do insólito, concebemos a banalidade de nossa própria rotina. Por exemplo, a constrição do trabalho estéril, tal como ocorre com o ex-mágico, funcionário público impossibilitado de criar um mundo mágico; ou ainda, a compreensão de que os valores sufocantes da sociedade são incapazes de promover a adaptação de seres puros, tal como em “Os dragões”.

[...] quando a técnica não malogra, o leitor, levado pela cumplicidade, acentua sua participação mergulhando no mundo ficcional. Como este é ainda o seu mundo, pois dissolve o insólito na rotina, pode, então, ver melhor, à distância, numa perspectiva crítica, sua própria banalidade. [...] O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p.147).

Concordamos com Arrigucci Júnior, para quem o afastamento do real possibilita compreender, sob o artifício do fantástico, o “real mais fundo”, aquele que denota a complexidade do homem moderno. A obra do contista é determinada por uma inquietação implacável, motivada pela transgressão do real e pela inadequação do ser no mundo. Deste modo, o insólito construído pelo autor, retoma o princípio fundamental do fantástico, desde sua tradição de horror e sinistro nos séculos XVIII e XIX, já que dialoga com os aspectos fulcrais da condição humana, como conclui Felipe Furtado em *A construção do fantástico* (1980, p. 138):

Devido à própria índole do debate que procura suscitar e manter, [...] Ela [narrativa fantástica] não raro aflora questões fundamentais da existência do homem, sobretudo a atitude (quase sempre ambígua) deste perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte.

No presente capítulo, levantamos as características textuais dos gêneros, a fim de revelar não somente como se efetiva organização do insólito, mas também seu sentido face o contexto da obra. A partir dessas considerações, no próximo capítulo, exploramos o problema da condição humana no contexto da modernidade retomando o conceito filosófico de absurdo a fim de ampliarmos a possibilidade de verificarmos sua presença nos contos por meio da análise.

3. A COSMOVISÃO DO ABSURDO

A obra de Murilo Rubião, embora fracionada em contos, possui uma indiscutível unidade. Esse aspecto, tratado por Álvaro Lins já na estreia do contista, revela não somente uma qualidade da obra, como também importante diretriz para a interpretação dos contos.

Bem raro um livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo certa maneira única de tratar os seus temas como a forma de construção lançada sempre com as mesmas bases e objetivos. (LINS, 1987, p. 9).

O conto, que possui como propriedade fundamental a “economia dos meios narrativos” (GOTLIB, 1995, p. 35), apresenta extensão particularmente concisa, sobretudo, porque exige apenas o estritamente necessário para descrever uma ação, cuja tensão abarca um **efeito de sentido**. Edgar Allan Poe (1999), célebre autor do gênero fantástico e também criador do gênero policial, teorizou esta relação entre a duração e o efeito de sentido ou impressão a ser causada no leitor, em seu ensaio “Filosofia da composição”, em que descreve o seu *modus operandi* na elaboração das obras. Diz que uma obra literária, para suscitar com intensidade o efeito das emoções e sensações desejados pelo autor, deve conter uma extensão concisa, uma vez que a larga duração (leitura que exigisse mais de uma sentada, por exemplo) poderia diluir o efeito de sentido e prejudicar a impressão no leitor:

[...] todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do *Paraíso Perdido* é essencialmente prosa, pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, *inevitavelmente*, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (POE, 1999, p.102).

[...] é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. (POE, 1999, p.102).

Poderíamos citar o exemplo dos contos fantásticos tradicionais dos séculos XVIII e XIX, em que o terror ou até mesmo a hesitação entre o estranho e o

maravilhoso, na acepção de Tzvetan Todorov (2004), eram os tipos de **impressão** propiciada pela leitura da narrativa. Diferentemente, no caso dos contos de Murilo Rubião, o efeito de sentido proveniente também da tensão entre o real e o irreal decorre, não da manifestação do sobrenatural apenas, senão da estarrecedora sensação de que a realidade, ordinária, é por si mesma absurda. Tal efeito remete à análise do conto (como gênero) que faz Júlio Cortázar (1999), observando que, de certa forma, o conto caracteriza-se pelo recorte de uma ação, que, embora limitada, é capaz de amplificar a leitura da realidade, oferecendo uma interpretação que transcende a narração do fato em si. Desse modo, o conto assemelha-se à fotografia artística (assim como o cinema se coaduna com o romance, de acordo com sua teoria) ao operar uma “ruptura do cotidiano” para além do episódio representado.

O fotógrafo e o contista se veem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1999, p.351).

Segundo Cortázar, um conto “perdurável”, isto é, com qualidade literária, apresenta o arranjo estético de um tema significativo permeado pela intensidade e tensão, equacionando “[...] a fabulosa passagem do pequeno ao grande, do individual e circunscrito à própria essência da condição humana” (CORTÁZAR, 1999, p.355). Considerando-se os textos de Murilo Rubião, não é difícil diagnosticar na estética do absurdo uma forte dimensão realista, desempenhando uma visão crítica dos males sociais e psicológicos que a modernidade carrega. Jorge Schwartz (1981, p.68) assinala essa questão observando que a linguagem do fantástico sugere ao texto uma conotação análoga à realidade em que o homem está inserido, caracterizada pela modernidade:

[...] a finalidade não é mais despertar determinadas emoções, mas fazer coexistirem, através do artifício verbal, realidades de praxe incompatíveis, que fazem com que o leitor ultrapasse o nível ingênuo da leitura, levando-o a uma visão conotativa do texto.

Estabelecendo um paralelo entre a obra de Franz Kafka e a de Murilo Rubião, no excerto a seguir, Anatol Rosenfeld, a respeito da obra do autor tcheco, mostra como o

processo criativo kafkiano distorce a realidade, fornecendo ao texto narrativo efeitos de sentido entre o estranhamento e o reconhecimento de algo familiar, traduzido como *déjà vu* pelo crítico. É, portanto, na oposição das **extremidades**, realidade e irrealidade, correspondentes na obra do contista mineiro, que pautamos a presente análise.

[a obra de Kafka] Apresenta um mundo “criado”, aparentemente de fraca tendência mimética com referência ao todo da realidade empírico-histórica. [...] A imagem que surge é resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação; processo que, sob a pressão de uma espécie de apriorismo emocional e imaginativo, distorce, abala ou até elimina as categorias fundamentais – espaço, tempo, causalidade, substância -, assim como os níveis ontológicos – coisa, planta, animal, homem – que moldam nossa experiência corriqueira. Por isso, a realidade, embora os seus dados sejam assimilados, aparece curiosamente transformada, o que explica a impressão ao mesmo tempo de estranhamento e de *déjà vu*, de extrema realidade e extrema irrealidade. (ROSENFELD, 1996, p. 230).

Embora os contos murilianos apresentem diferentes temas e particularidades (que estudaremos logo adiante, nos contos selecionados), é possível inferir uma unidade de efeito, não somente no nível de cada conto, como também uma unidade de efeito que abarca a coletânea como um todo. Isto ocorre porque as coordenadas narrativas do autor não se assemelham exclusivamente na esfera da estrutura, pelas constantes em cada conto: concisão, epígrafes bíblicas, elemento insólito ou linguagem simples e direta. A unidade de sua obra provém de uma cosmovisão absurda na representação, isto é, no modo como a literatura do contista engloba as relações humanas e as questões metafísicas básicas (a finalidade da existência humana, a existência de vida após a morte) através do insólito.

Eliane Zagury (1987) foi pioneira ao perceber este aspecto da obra. Segundo a autora, em seu artigo “O contista do absurdo”, a cosmovisão de Rubião fundamenta-se no teor religioso invocado pela presença constante de epígrafes bíblicas. Destacamos aqui o que ela denomina “o problema da eternidade” do autor, cuja obra incide sobre essa questão metafísica. A partir dessa origem comum ou matriz, Zagury (1987, p. 11) propõe uma análise dos contos mediante um esquema “genético-estrutural”, obedecendo à articulação entre forma e conteúdo nos textos:

Quer me parecer que o ponto central da temática é a religiosidade do autor que desencadeia apocalipticamente uma cosmovisão absurda. Numa tentativa de descrição genético-estrutural do conto de Murilo Rubião, poderíamos estabelecer um esquema: constatada determinada relação absurda na vida, cria-se uma situação absurda simbólica (a situação ficcional) que desencadeia uma série de absurdos técnicos (ou de efeito literário) que se desenvolvem até o absurdo final (a solução ficcional) que traz o leitor de volta para o tema, fechando o ciclo.

Em consonância com esta concepção, o importante estudo sobre a obra do autor, *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*, realizado por Jorge Schwartz (1981, p. 3), também propõe uma análise dos contos permeada pelo programa textual composto pelas epígrafes bíblicas, considerando que “[...] elas constituem um universo narrativo completo e autônomo, síntese do pensamento de Murilo Rubião”. Em seu livro, Schwartz usa a imagem da serpente Uroboro¹⁷ para caracterizar a ficção muriliana, explorando também a vigência de uma narrativa arquetípica (*mythos*, de acordo com a terminologia de Northrop Frye) nas epígrafes, também projetada nos contos. O crítico considera ainda a possibilidade “múltipla de descodificação” do discurso inverossímil, que ganha em densidade quando estabelecemos conexões entre o insólito e o homem em seu contexto.

3.1. O absurdo no contexto moderno

No breve período da história brasileira, em que se enquadra a produção ficcional de Murilo Rubião, da década de 1930 até o início da década de 1960, o país, caminhando para a modernização guiada pela ideologia capitalista, sofria a inadequação destes ideais a uma sociedade ainda estruturada no antigo modelo agrário e conservador (FAUSTO, 2006). Para melhor compreender as questões modernas que afloram nos contos em análise, faz-se necessário delinear, ainda que brevemente, quais os sentidos dos termos modernidade, modernização e estética modernista.

¹⁷ E explica: “[...] o homem se converte em paradigma de si mesmo, no seu eterno fazer, sugerindo a imagem, circular e sempiterna, do uroboro, serpente cósmica que morde sua própria cauda. Símbolo da autofecundação, movimenta-se em torno de si mesma, igualando o repouso ao movimento, na duração de sua circularidade. Condenada pela própria forma, ela aniquila o tempo e torna-se testemunha da eternidade. A nada conduzem seus atos em moto perpétuo, e a dialética do fazer fica esmagada perante a possibilidade do infinito.” (SCHWARTZ, 1981, p. 17).

Em *A condição pós-moderna* David Harvey (2000) analisou o paradigma da modernidade orientado pela máxima de Baudelaire: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e imutável” (BAUDELAIRE apud HARVEY, 2000, p.23). Através de sua ambiguidade, Harvey investigou as raízes da modernidade, sua expressão estética, e os diversos fatores políticos, econômicos e culturais que determinam não somente a construção do mundo moderno, mas também a passagem para a era pós-moderna. Alguns aspectos de seu estudo são essenciais nesta dissertação, na medida em que podemos conjugar à expressão estética do autor Murilo Rubião o paradoxo fundamental da modernidade contido na afirmação de Baudelaire, estando imbricados os conceitos de “fragmentação, efemeridade e mudança caótica” de um lado, e de outro, o “eterno e imutável” (HARVEY, 2000, p.23).

O projeto da **modernidade**, idealizado pelos pensadores iluministas, pautava-se na premissa de que através da razão e do acúmulo de conhecimento científico, a humanidade poderia alcançar o domínio da natureza e conquistar o progresso total. Durante o século XVIII, filósofos como Voltaire, Rousseau, Diderot, Kant, Montesquieu contribuíram para a secularização do pensamento, no sentido de conquistar-se a emancipação humana das calamidades naturais, da fome, da escassez material, das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, do uso arbitrário do poder e também a libertação do lado mais obscuro da natureza humana. Havia assim um relativo otimismo na capacidade da inteligência humana de revelar as qualidades universais, eternas e imutáveis do homem, criando condições para a organização de uma sociedade em que prevalecessem as doutrinas da liberdade e da igualdade. Acreditava-se “[...] que as artes e as ciências iriam promover não somente o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos”. (HABERMAS apud HARVEY, 1992, p.23).

A expectativa de progresso inevitável, contudo, resultou num enorme fracasso no início do século XX, dados os desastrosos resultados das duas grandes guerras mundiais, da ascensão do totalitarismo, dos campos de concentração e da construção da bomba nuclear, colocando fim ao otimismo iluminista. O projeto modernizador, abarcando muitas contradições, criou uma verdadeira “jaula de ferro da racionalidade

burocrática” (BERNSTEIN apud HARVEY, 1992, p.25), pois a razão, longe de nutrir a emancipação do homem, acabou por gerar, em nome do discurso da libertação, a lógica racional da opressão e dominação.

“Nadando num mar de desordem, anarquia, destruição, alienação individual e desespero” (HARVEY, 1992, p.25), o sujeito moderno estaria imerso numa questão paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que busca o desenvolvimento e a renovação constante, seu esforço para a mudança implica também uma energia destrutiva. A vida moderna é, desta forma, permeada pelo sentido caótico de transitoriedade, contingência e fragmentação, revestidas, igualmente, pela necessidade de conquistar as verdades universais, ou, em outras palavras, o eterno e imutável.

Um bom termômetro para avaliar a problematização da vida moderna é analisar a organização das cidades a partir da **modernização** capitalista, proveniente não somente de um sistema racionalizado e automatizado na produção e no consumo, mas também de uma fluidez e liberdade nas diversas redes de interação social. A cidade adquire a imagem de uma grande colmeia ou labirinto sob a qual transitam os sujeitos representando inúmeros papéis sociais. Ela materializa, portanto, os anseios da modernidade e o caos totalizante subjacente à liberdade dos habitantes. A identidade do indivíduo dissolve-se no caldo de possibilidades ilimitadas. Nas palavras de David Harvey (1992, p.15):

A cidade parecia mais um teatro, uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia, distintiva, enquanto representavam uma multiplicidade de papéis [...] porque a cidade também era um lugar em que as pessoas tinham relativa liberdade para agir como queriam e para se tornar o que queriam. A identidade pessoal tinha se tornado suave, fluida, interminavelmente aberta.

Os elementos comuns às cidades modernas, como o fluxo migratório, o avanço da produção, o desenvolvimento da comunicação e do transporte e o aumento do consumo, deram corpo a novas experiências espaço-temporais. No campo estético, os intelectuais, artistas, escritores, filósofos, arquitetos e pensadores incorporaram tais paradigmas modernos, para interpretá-los e representá-los, recriando a realidade, caracterizada pelo caos urbano. A arte passou a dialogar com o fluxo, a mudança, a efemeridade e a fragmentação, nas técnicas de colagem e montagem, por exemplo.

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. [...] Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1996, p.86).

No teatro, o espaço cênico fechado, com o palco à italiana, que separa como uma moldura o espetáculo do público, foi banido e, no lugar, ocorreu uma interpenetração entre a cena e o público, a ficção e o real. Cabe aqui também a proposta do Teatro do Absurdo, com seus efeitos poéticos de desintegração dos elementos como o enredo e a linguagem, já observados. A pintura moderna, por sua vez, adotou uma perspectiva ilusionista, deixando de ser mimética e tridimensional para tornar-se abstrata ou figurativa (como no Cubismo, no Expressionismo e no Surrealismo), a fim de relativizar a noção espaço-temporal. O romance moderno passou por uma mudança análoga na sucessão temporal. Proust, Joyce, Gide e Faulkner são alguns dos pioneiros a romper com a cronologia em suas obras. O crítico Anatol Rosenfeld intitulou esse fenômeno na arte moderna de “desrealização”, sob o qual as experiências com espaço e tempo, antes permeados por uma consciência e considerados absolutos, assumem agora um alto grau de relativização e subjetividade:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível [...] A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a esse tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com esse mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso-comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes. (ROSENFELD, 1996, p. 81).

A literatura **modernista** reproduz a “visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81). Para isso, assimila, não apenas no conteúdo, mas também na estrutura da obra, novos recursos textuais como o

monólogo interior, mimetizando o fluxo de consciência, a quebra da ordem cronológica, a ruptura com a estrutura da frase e até mesmo com o princípio de causalidade, desestabilizando a coerência da obra. Além disso, o narrador perde seu *status* de mediador onisciente e “submerge na própria corrente psíquica da personagem” (ROSENFELD, 1996, p.84), ou então, passa a enfocá-la apenas de fora, narrando seu comportamento exterior, sem penetrar-lhe na intimidade (narração behaviorista).

O que parece estar em pauta nessa expressão estética é a dissolução da individualidade, ou nos termos de Rosenfeld, a **desindividuação**. Abre-se um abismo entre o homem e o mundo. Finda-se a ilusão de absoluto, a segurança da consciência do eu e da ordenação empírica da natureza. O indivíduo perde a integridade, fragmenta-se e dissolve-se. O absurdo da vida moderna parece contaminar o real, transbordando seus limites, tornando-a irreal. Nasce o sentimento de absurdo. “Neste mundo os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes ‘estrangeiros’, solitários, sem comunicação”. (ROSENFELD, 1996, p.86).

O insólito estabelecido na obra de Murilo Rubião, contendo um forte índice de crítica aos efeitos da modernidade no contexto brasileiro, possui também muitas das características mais expressivas da estética modernista. Para uma análise que estabeleça um paralelo entre a forma e o conteúdo dos contos de maneira orgânica, é importante atentar, por exemplo, em termos de referentes contextuais da obra, para o avanço tecnológico e a presença do capital, que possibilitam ambiciosas construções arquitetônicas; a explosão das cidades, que dissolve a individualidade do homem, tornando-o anônimo; o consumismo ascendente; o funcionalismo público inoperante; a ineficiência da burocracia; o crescimento do proletariado; a alienação; a submissão da população ao autoritarismo governamental e a educação pautada pela moral cristã e cívica em decadência. Tais aspectos, ao receberem uma conotação de irrealidade, no âmbito da gênese narrativa, ganham profundidade e qualidade literária. Em cada um dos contos, é possível observar uma estrutura narrativa que sugere, assim como o conteúdo textual, o efeito de sentido do estranhamento frente ao absurdo que se impõe na realidade fictícia, contaminado as certezas do mundo real. Passamos agora a explorar o sentimento de absurdo a partir das questões existenciais que afloram nos contos.

3.2 A herança cristã e a problemática existencial.

Em uma entrevista, questionado a respeito de sua religiosidade, de acordo com José Paulo Paes (1990, p.121), Murilo Rubião afirmou que, “vencida a fase religiosa da sua infância”, acabou optando pelo ateísmo, “mais tarde pelo agnosticismo”, mas sem jamais livrar-se do “problema da eternidade”. Essa afirmação deixa clara a inquietante questão da metafísica para o autor, cuja obra também reflete certa hesitação quanto ao sobrenatural. Sendo assim, concordamos com Paes (1990, p.122), que observou:

[...] a irrupção do fantástico, do absurdo, do inexplicável – do sobrenatural numa palavra – pode ser vista como um resíduo de religiosidade, assim como não será descabido atribuir ao agnosticismo tal sobrenaturalidade não apontar para a presença do divino.

Representando o homem moderno, as personagens do contista – inseridas numa sociedade construída sob a égide dos preceitos cristãos, mas que, ao mesmo tempo, segue o ideal de progresso da modernidade – vivenciam as contradições entre os valores transcendentais da religião e a razão científicista/tecnológica. Para Nelly Novaes Coelho (1987, p.2), está aí instituída a crise da civilização cristã-burguesa. Como resultado, temos o sujeito moderno – o mesmo que habita o universo muriliano – oscilando entre a tradição e a ruptura, com tendência para a dessacralização do mundo. Nas palavras da autora:

É através desse prisma, - o da crise cultural em curso - que se revela o sentido mais profundo do fantástico-absurdo muriliano: a iluminação do reverso da medalha; denúncia do lado sombrio, massacrante e desumano da brilhante/progressista/repressiva civilização cristã-burguesa.

Podemos dizer que José Paulo Paes (1990, p.121) compartilha da afirmação de Nelly Novaes Coelho ao citar a explicação de Mircea Eliade a respeito da dessacralização do “homem moderno a-religioso”:

[...] ele não aceita qualquer modelo de humanidade fora da condição humana, tal qual ela se deixa decifrar nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e não consegue fazer-se completamente senão na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência diante de sua liberdade. O

homem só se tornará ele próprio no momento em que estiver radicalmente desmistificado. Só será realmente livre no momento em que tiver matado o último Deus.

Percebemos, assim, que a dessacralização encaminha-se para as premissas do existencialismo. Para verificar esse aspecto existencial, passamos a expor alguns aspectos referentes ao conceito de absurdo, a fim de que possamos posteriormente examinar a condição humana apresentada pelo elemento insólito nos contos de Rubião.

No que toca à história do pensamento, é necessário retomar a secularização do pensamento implementado pelo projeto de modernidade (já apresentado no subtítulo anterior), desde o Iluminismo, em que, através do uso da razão, isto é, do discurso lógico e das técnicas, seria possível ao homem alcançar o desenvolvimento pleno de sua espécie e das civilizações. Vivia-se o chamado “otimismo romântico”, caracterizado pelo:

[...] reconhecimento de um *princípio infinito* (Razão, Absoluto, Espírito, Idéia, Humanidade, etc.) que constituiria a *substância do mundo* e que por isso o regeria e o dominaria, assim como *rege e domina o homem*, garantindo-lhe perenidade dos seus valores fundamentais e determinando-lhe um progresso infalível. (ABBAGNANO, 1978, p.181).

Havia, por conseguinte, uma fundamentação ontológica para a construção da realidade, colocando o homem como parte integrante de um sistema soberano, em que se previa o progresso. A existência humana teria uma razão, um sentido maior, que a transcende e a esgota.

O início do século XX, entretanto, provou a impossibilidade de concretização do projeto de modernidade, no seu sentido primeiro, dado que as duas Grandes Guerras Mundiais derrubaram qualquer laivo de esperança no futuro da humanidade. Com incalculáveis perdas humanas¹⁸, tais conflitos inauguraram, como afirma Eric Hobsbawm, a “era da catástrofe” (2008, p.58), na qual a ciência corroborou com a construção de máquinas cada vez mais letais, sendo a mais célebre dentre elas aquela lançada sobre Hiroshima, em 6 de agosto de 1945. O discurso lógico-científico foi,

¹⁸Calcula-se que na Segunda Guerra Mundial tenham morrido três vezes mais pessoas do que na Primeira. Apesar de os dados serem imprecisos, o montante supera 30 milhões de mortos, sendo a maior parte desses, civis e não combatentes. (HOBSBAWM, 2008, p. 50).

também, empregado para justificar a execução de milhões de seres humanos durante o Holocausto. Aqui não cabe lembrar todas as atrocidades cometidas neste período, mas deixar evidente a predominância do sentimento de terrível desespero.

O mal-estar ocasionado pela irracionalidade da guerra, o ódio, a angústia, o terror, fizeram vigorar a perplexidade no “espírito da época”, em que as limitações do indivíduo deixavam latentes questionamentos essenciais sobre o sentido da existência. Inúmeros artistas e intelectuais passaram a expressar esse espantoso estado da condição humana, redefinindo seu objeto de reflexão em tempos tão sombrios: **o homem e a sua existência**, num mundo em que a irracionalidade prevalece.

Nesse período, ganha evidência uma vertente da filosofia conhecida como **Existencialismo**. Seu pressuposto é analisar o homem como ser-no-mundo (*Dasein*), propondo que homem e mundo não podem ser pensados de maneira dissociada, pois aquele está sujeito a este. Em outras palavras, a existência humana dá-se unicamente em situação. Por essa via, tal doutrina efetiva a negação de uma natureza universal, que justifique a existência humana, sendo, portanto, o homem completamente responsável por si mesmo. Isto quer dizer que, dada a ausência de qualquer fundamento ou razão para a existência, exterior ou transcendente a ela mesma, o homem perde todas as determinações anteriores a ele (Deus, Absoluto, Razão etc) e passa a ser um ente completamente livre. Jean Paul Sartre (1978, p.6), expoente dessa corrente filosófica, afirma que

[...] o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber.

Desta premissa, Sartre (1978, p.9) extrai a máxima “O homem está condenado a ser livre”. Mas o que significa estar condenado a ser livre? O próprio filósofo explica: “Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo é responsável por tudo quanto fizer”.

Dada a consciência da própria liberdade, e a sensação de responsabilidade perante suas ações e escolhas, para esse autor, manifestar-se-á certo sentimento de

angústia no homem. Para outros filósofos, entretanto, tal angústia é proveniente da consciência do ser perante a morte¹⁹. De qualquer forma, podemos afirmar que tal angústia provém da sensação de desamparo do homem frente ao peso de sua condição, resultado do processo de tomada de consciência. Esse mal-estar, essa náusea, como quer Sartre em sua obra, caracteriza a reação à completa ausência de sentido da condição humana, ao absurdo²⁰. No presente trabalho, o conceito de **absurdo** no sentido existencialista é importante, pois esclarece alguns aspectos da obra de Murilo Rubião, que serão apresentados mais adiante.

Albert Camus, em seu célebre ensaio *O mito de Sísifo*, conceitua o absurdo ressaltando que o mesmo ocorre como uma contemplação, em que o homem conscientiza-se da contradição intrínseca e indissolúvel à sua condição. Ao mesmo tempo que almeja o conhecimento verdadeiro, o absoluto, contempla a impossibilidade de definir qualquer razão ou finalidade para a realidade em que está inserido. Nas palavras do autor:

Este mundo não é razoável em si mesmo, eis tudo o que se pode dizer. Porém o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. (CAMUS, 2008, p. 35).

Concernente a esta percepção, Camus explica que o absurdo irrompe certo dia no cotidiano do homem. O dia a dia maquinal, com as tarefas rotineiras – “Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono [...]” (CAMUS, 2008, p.27) – oculta quase sempre as questões essenciais para o homem, fazendo-o perder-se no aspecto pragmático da vida, irrefletidamente. Certo dia, porém, na rotina monótona, irrompe o descortínio da própria condição, desvelando-se, por trás da pantomima sem sentido representada diariamente, os questionamentos essenciais da existência. Nesse momento, todo o esforço humano empreendido para uma compreensão mais profunda da realidade, como a busca da

¹⁹ Por exemplo, para Heidegger e Malraux, segundo a nota de Virgílio Ferreira (SARTRE, 1978, p.8).

²⁰ “Em sentido forte alude àquilo que não é redutível à razão ou que contradiz suas expectativas lógicas, ontológicas e axiológicas. Esse significado filosófico do termo, que tem precursores diretos no filão pessimista e niilista do pensamento moderno (pense-se em autores como Schopenhauer, Leopardi e Nietzsche) encontrou teorização proeminente em Sartre e Camus.” (ABBAGNANO, 2007).

filosofia e da ciência, parece vão²¹. Ao questionar-se sobre os porquês essenciais, o homem só consegue vislumbrar a tragédia que permeia sua condição “e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro” (CAMUS, 2008, p.27). O assombro é revestido pela estranha compreensão do aspecto absurdo da vida, que inaugura, desse modo, a sensação de exílio e de estranheza, pois o confronto entre homem e mundo resulta no embate entre consciência e irracionalidade:

Num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e a sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento do absurdo. (CAMUS, 2008, p.21)

Sartre (2005, p.118), concordando com Camus, também define o absurdo como uma ruptura entre o desejo de plenitude e a impotência do homem diante de suas limitações. A finitude, a indefinição do real e a contingência são as qualidades inerentes ao conceito de absurdo. Nas palavras do filósofo:

A absurdidade primordial manifesta antes de tudo um divórcio: o divórcio entre a aspiração do homem quanto à unidade e o dualismo insuperável do espírito e da natureza, entre o impulso do homem em direção ao eterno e o caráter finito de sua existência, entre a “inquietação”, que é a sua própria essência, e a vaidade de seus esforços. A morte, o pluralismo irredutível das verdades e dos seres, a ininteligibilidade do real, do acaso – eis os polos do absurdo.

A obra do escritor mineiro Murilo Rubião está em consonância com esses aspectos do conceito de absurdo e remete nitidamente à temática da condição humana. Tal como afirma Jorge Schwartz (1981, p.81), “o questionar do ‘homem-e-sua-circunstância’ é um dos subtextos para o qual a linguagem do fantástico remete”. Ao ler os contos do escritor mineiro, percebemos que toda criação fantástica exerce uma função simbólica: a do homem moderno em confronto com a realidade. Conforme Nelly

²¹ Sobre os filósofos, Camus (2008, p.40) declara: “[...] esses homens proclamam à porfia que nada é claro, que tudo é caos, que o homem só mantém sua clarividência e o conhecimento preciso dos muros que o cercam.” Sobre a ciência, o mesmo autor afirma: “[...] me falam de um sistema planetário invisível no qual os elétrons gravitam ao redor do núcleo. Explica-se este mundo como uma imagem. Então percebo que vocês chegaram à poesia: nunca poderei conhecer. Tenho tempo para me indignar? Vocês já mudaram de teoria, assim, a ciência que deveria me ensinar tudo, acaba em hipótese. A lucidez sombria culmina em metáfora, a incerteza se resolve na obra de arte.” (CAMUS, 2008, p.34).

Novaes Coelho (1987, p.1) as personagens de Murilo Rubião, são seres “que perambulam, atônitos, em um mundo totalmente fechado a qualquer possibilidade de realização humana: o mundo dessacralizado que surge dos escombros da civilização-da-culpa-e-do-resgate.”

Antecipando um pouco a análise dos contos no próximo capítulo, o trecho a seguir, retirado do conto “O ex-mágico da taberna minhota” - cuja epígrafe bíblica é: “Inclina Senhor o teu ouvido, e ouve-me; porque sou desvalido e pobre (Salmos, LXXXV,1)” - ilustra o desespero e o tédio do narrador frente à ausência de sentido para a existência:

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

[...]

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontra a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. (RUBIÃO, 2006a, p.19).

Também “O pirotécnico Zacarias”, conto que narra a história de um defunto que ainda vive, alude ao tema da angústia humana, contendo outra sugestiva epígrafe – “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva (Jó, XI, 17)”:

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 em sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 2006, p.18).

Podemos observar, com esses exemplos, que, destituídas de origem divina, as personagens não acreditam em Deus nem na possibilidade de transcendência. Muito embora a persistência de epígrafes bíblicas possa remeter a um retorno ao sagrado, não nos restam dúvidas de que estão ali insinuando verdadeira ironia. Sucede então a busca permanente da verdade ou da realização na razão, sempre proibidas no universo dos contos de Murilo Rubião. Impossibilitadas de chegar ao verdadeiro conhecimento, ao absoluto, as personagens deparam-se com o absurdo, como se cada uma se descobrisse

em uma condição ilógica e completamente banal. Deste modo, a vida adquire conotação trágica, justamente pela tomada de consciência de sua condição, por parte das personagens.

Entretanto, apesar da perplexidade, ou do “espanto congelado” (ARRIGUCCI JÚNIOR apud COELHO, 1987), “diante do inevitável”, não lhes resta outra possibilidade senão conformarem-se. Como consequência, as ações tendem à inutilidade ou à esterilidade, o que, decisivamente, motiva a sensação de ser estrangeiro com relação ao mundo. Esse é o cerne das questões do homem moderno, quando contrapõe os valores materialistas e as dúvidas metafísicas.

3.3. O “sentimento do mundo”

A voga da corrente existencialista penetrou na literatura brasileira com a geração de escritores do pós-guerra. Os extenuantes conflitos da Segunda Grande Guerra Mundial caracterizaram um clima cultural que, mesmo com a pequena participação do Brasil na mesma, não deixou de influenciar intelectuais da época. As questões da angústia, da liberdade, do ser em confronto com o mundo, em outras palavras, a marca existencialista, passaram a alimentar parte da literatura de veia intimista, tanto na poesia quanto na ficção.

José Paulo Paes (1990, p.118) assinala a esse propósito:

Se bem não se possa falar de uma ficção ortodoxamente existencialista feita pela geração brasileira do pós-guerra, há traços dela na obra de alguns dos seus corifeus, como Murilo Rubião e Dalton Trevisan, para não falar em Clarice Lispector ou Osman Lins.

Nas obras desses autores, é possível associar à principais personagens certo mal-estar e sentimento de náusea, quando confrontados com às questões existenciais. Em Clarice Lispector, por exemplo, Benedito Nunes (1973, p.96) afirma haver uma unidade temática existencial, que evidencia a “concepção-de-mundo” da autora. Isto reflete-se na presença constante de “*leitmotifs* que atravessam a obra” da escritora tais como:

A inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada nas relações humanas, a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, o impulso ao dizer expressivo, o grotesco e/ou escatológico, a náusea e o descortino silencioso das coisas. (NUNES, 1973, p.95).

Também o poeta Carlos Drummond de Andrade pode ser inserido nessa direção da literatura, por apresentar claramente em seus poemas nuances do pensamento existencialista. O conflito eu *versus* mundo, tão patente em sua obra, é indício da busca, como poeta, de uma “reflexão poética sobre o indivíduo e sua perplexidade pessoal, social e metafísica” (SANT’ANNA apud ANDRADE, 2008, p.11). O poema “Sentimento do mundo”, usado como mote para o subtítulo deste ítem, é exemplo da afirmação: “Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”.

Já no caso de Murilo Rubião, confirmamos, como exposto anteriormente, que sua obra remete nitidamente à temática da condição humana nos tempos modernos, num momento da história em que muitos problemas e contradições políticas e sociais se apresentam como verdadeiras prisões absurdas para o homem. Mas a peculiaridade da narrativa muriliana consiste no fato de que ela usa o artifício do fantástico para tratar das questões existenciais. Resta-nos averiguar a forma dessa expressão de absurdo em suas narrativas.

No capítulo anterior, abordamos a conceituação do gênero fantástico contemporâneo (ou neofantástico) e do realismo mágico, assim como a acepção do absurdo na dramaturgia, para melhor caracterizar os elementos formais na gênese das narrativas. O presente capítulo busca sintetizar as coordenadas sócio-históricas constituintes da modernidade, avaliando também o teor existencialista presente nos contos de Murilo Rubião. A partir do próximo capítulo, à luz da “cosmovisão absurda” presente na totalidade de sua obra, passamos a conjugar, através da análise interpretativa dos contos, a expressão formal do texto e seu conteúdo, buscando compreender como o insólito e o absurdo existencial, conceitos que subvertem as expectativas lógicas e ontológicas, manifestam-se nas narrativas.

4. AS (DES)ILUSÕES DO (IR)REAL

4.1. “O pirotécnico Zacarias” numa existência paradoxal

“O pirotécnico Zacarias” narra a inquietante sobrevida de um artista pirotécnico que, mesmo após sofrer acidente fatal de carro, permanece vivo, “à margem da vida”. A partir dessa dificuldade de predicação, o narrador autodiegético, um defunto²², inicia o relato sobre sua morte/vida em um fluxo vertiginoso de pensamentos. A personagem, instalada no limiar, na fronteira, no instante de passagem da vida para a morte, sem tender para nenhuma definição, é ela própria ícone fundamental da hesitação, do difuso, do ambíguo, ou em outras palavras, do fantástico. Se a busca da verdade, do absoluto, do real, ação intrínseca ao homem manifesta-se com diferentes nuances nos contos de Murilo Rubião, em “O pirotécnico Zacarias” é a definição do **ser** deste indivíduo que está em questão, já que a narração aborda a dicotomia das noções essenciais de vida e morte, contrárias e complementares entre si. É ele próprio o **não-ser**, aquele sem identificação, cuja existência não possui um predicado único:

Em verdade morri²³, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (RUBIÃO, 2006a, p. 11).

Essa insolúvel hesitação marca a percepção de amigos e conhecidos acerca de sua existência como difusa e indefinível. Ao iniciar o relato, Zacarias adota a perspectiva de conhecidos, que, permanecendo na incerteza a respeito de sua condição e

²² Na história da literatura brasileira, o recurso do narrador defunto já tem tradição desde a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1880, romance de Machado de Assis narrado por um defunto, melhor dizendo, por um “defunto autor”. Nesse romance, o autor inaugura uma revolução formal utilizando o elemento fantástico como recurso, uma vez que a perspectiva do morto permite um olhar diferente sobre a sociedade. Murilo Rubião, leitor voraz de Machado de Assis, com seu conto “O pirotécnico Zacarias”, dialoga com essa tradição apresentando uma versão de um morto narrador, inserido agora no contexto de modernização do Brasil. Outros exemplos de personagens mortas que ganharam vida na literatura brasileira, com acentuada ironia, estão presentes em *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo e *A morte e a morte de Quincas Berro D’água*, de Jorge Amado.

²³ A semelhança entre o pirotécnico Zacarias e Brás Cubas é evidente, desde a apresentação inicial dos narradores defuntos, que começam o relato pelo final da vida, ou seja, pela morte. Comparem-se as duas versões: “Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; [...] expirei às 2 horas da tarde de uma sexta feira do mês de agosto de 1869” (ASSIS, 1978, p.13). “Raras são as vezes que, na conversa de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias? [...] Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado.” (RUBIÃO, 2006a, p.11).

temerosos com a irracionalidade dos fatos, não suportam a aproximação do defunto. O espanto estarrecedor, tanto dos amigos, personagens que fogem do pirotécnico, como do leitor, decorre do desejo de coerência e familiaridade. Tal aspecto retoma as histórias macabras dos séculos XVIII e XIX, em que o fantástico tradicional se constituía em torno do ambíguo conceito de sinistro (*Unheimlich*), teorizado por Freud ([19--], p.2484). Há que se dizer, entretanto, que o sobrenatural da história é apresentado de forma banal, naturalizada por parte do narrador, caracterizando o que William Spindler (1993, p.83) chama de realismo mágico ontológico ou, ainda, o neofantástico formulado por Alazraki (2001).

Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?

A esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo [...] Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a que andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. [...] A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarrecidos e não conseguem articular uma palavra. (RUBIÃO, 2006a, p. 11).

O texto é interrompido, através de um breve espaçamento e o narrador passa a expor, de maneira fragmentada, diversas situações de sua vida, começando pelos instantes que antecederam sua morte, culminando tudo em uma surrealista explosão de pirotecnia.

No momento do atropelamento, o aspecto poético da associação imagética de cores define a transmutação existencial de Zacarias, o artista pirotécnico. Sua morte, através de uma explosão de luz, revela sua essência, definida através da policromia. O efeito ilusório e imaterial do jogo de cores conota certa efemeridade da passagem da vida para a morte.

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. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Quando tudo começava a ficar branco veio um automóvel me matou. (RUBIÃO, 2006a, p. 12).

Em seguida, há uma nova ruptura na linearidade temporal da narração e através de sucessivas analepses, o narrador traz à tona vários diálogos entrecortados, fragmentos incompreensíveis da memória da personagem tornando a leitura vertiginosa e incoerente. Uma espécie de redemoinho de pensamentos e imagens desconexas deflagra a passagem para a morte, como se ressoassem apenas sentenças pulverizadas no caos da memória. O aspecto lúdico e onírico das memórias retoma a infância. Tal desarranjo veiculado também na linguagem é o artifício estético que corrobora com o estado confuso da personagem, remetendo, por exemplo, ao Teatro do Absurdo:

- Tire a mão da boca, Zacarias!

- Quantos são os continentes?

- E a Oceania?

Dos mares da China não mais virão as quinquilharias.

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam dona Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada no teto.

- Simplício Santana de Alvarenga!

- Meninos, amai a verdade!

(RUBIÃO, 2006a, p.13)

A frase final do delírio (“Meninos, amai a verdade!”) ecoa durante a leitura, o que, em nossa interpretação, sugere não apenas um ensinamento moral dirigido às crianças em contexto escolar, mas também reverbera na interpretação da narrativa. A frase, aparentemente ocasional, coaduna-se com o tema em questão, isto é, a busca de compreensão plena da verdade sobre sua condição, atitude inerente ao humano de investigar o que é autêntico, a “[...] conformidade com os fatos e com a realidade real; que não é fictício, imaginário ou enganoso”. (HOUAISS, 2001).

A seguir, o narrador volta a relatar a história de sua suposta morte, o modo como ocorreu o atropelamento e a (re)ação das personagens envolvidas no caso, apresentando uma descrição mais realista – embora entrecortada por sentenças oníricas: “Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu”; “Simplesmente porque não seria naquela noite que o branco desceria até a terra” (RUBIÃO, 2006a, p.13). O atropelamento banal, contudo, não causa mais espanto do que a sequência de absurdos morais sugeridos, como, por exemplo, os jovens envolvidos recusarem-se a carregar o cadáver para não sujar o carro ou o defunto só resolver intervir no seu destino quando

percebe que morreria no anonimato e não teria a morte noticiada no jornal: “Não, eles, não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno necrológico no principal matutino da cidade. Precisava agir rápido e decidido: - Alto lá! Também quero ser ouvido!” (RUBIÃO, 2006a, p.15).

A partir daí, a história ganha um tom humorístico, dada a naturalidade com que os jovens agiram em relação a Zacarias morto-vivo. Ele não só foi incluído no programa da noite como também enamorou-se de uma das moças. O irreal é novamente naturalizado e o que surpreende é o modo lúdico com que a transgressão do real é encarada pelas personagens. Como Reisz (apud ROAS, 2001, p.35) afirma, o não questionamento da transgressão causada pelo sobrenatural é também uma transgressão das leis psíquicas e sociais da nossa cultura. O efeito de sentido produzido nessa ordem de situações é a ameaça das nossas certezas no real ordenado pela moral, bem como a crítica feita às relações humanas e aos interesses individuais.

Se a um deles não ocorresse uma sugestão, imediatamente aprovada teríamos permanecido no impasse. Propunha incluir-me no grupo e, juntos, terminarmos a farra, interrompida com meu atropelamento. [...] O mesmo rapaz que aconselhara a minha inclusão no grupo encontrou a fórmula conciliatória, sugerindo que abandonassem o colega desmaiado na estrada. Para melhorar o meu aspecto, concluiu, bastaria trocar as minhas roupas pelas de Jorginho, o que me prontifiquei a fazer rapidamente. (RUBIÃO, 2006a, p.16).

A ressaca da noite, porém, não tarda a acontecer e Zacarias se transforma em uma verdadeira alma penada. A naturalidade com que o insólito era encarado durante a noite do atropelamento sofre uma reversão e o pirotécnico é rejeitado por todos com quem tenta aproximação. Como num despertar de um sonho para a vida real, Zacarias passa a questionar-se a respeito da nova condição. Desse questionamento sobrevém o sentimento de angústia:

Por muito tempo se prolongou em mim um desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente. Havia ainda o medo que sentia, desde aquela madrugada, quando constatei que a morte penetrara no meu corpo. (RUBIÃO, 2006a, p.17).
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. (RUBIÃO, 2006a, p. 18).

A existência ambígua de Zacarias não o exime de conscientizar-se, tal como parte da humanidade, de sua condição absurda. Ao questionar o destino, como no excerto acima, a personagem marca a dúvida essencial com relação à contingência do futuro, e conseqüentemente, sua impotência face a suas limitações. Essa personagem personifica, de maneira metafórica, “o divórcio entre o homem e sua vida” (CAMUS, 2008, p.21), determinando o sentimento de absurdo teorizado por Albert Camus, em seu ensaio *O mito de Sísifo*. Zacarias é, portanto, um estrangeiro no mundo dos homens: “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se a aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.” (RUBIÃO, 2006a, p. 17).

Como morto, o personagem tem intensas sensações “policrônicas” (delira com objetos de cores e formatos inusitados) e acredita que sua “capacidade de amar e sentir as coisas é superior” à dos vivos. Apesar do ceticismo dos outros, que não o aceitam vivo ou morto, seu grande desejo é abrigar uma nova possibilidade de existência. Assim se, de um lado, aos olhos alheios, a existência de um morto-vivo parece falsa, fato contrário à verdade, por outro lado, a ironia desta situação está na medida em que a morte, para Zacarias, propicia uma perspectiva mais profunda da realidade, como se ele obtivesse, ao contrário dos vivos, a possibilidade de compreender, de maneira plena, o mundo e a realidade.

Uma possível interpretação para a explosão de luzes e cores remete a um processo de mudança. A luz e a policromia, aliadas ao tom profético da epígrafe bíblica, “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva” (Jó, XI, 17), podem significar um “novo início”, de acordo com Jorge Schwartz (1981, p.12). Completando o ciclo de transmutação, Zacarias encerra a narração, na esperança de que, no futuro, mesmo à margem da vida, sua existência possa tornar-se verdadeira, ou seja, compreensível para os homens:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque minha existência se transmutou em cores

e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura de meus olhos. (RUBIÃO, 2006a, p. 18).

Por isso, concordamos com Eliane Zagury, para quem a analogia entre as sensações policrômicas e a sobrevivência da personagem amplia o sentido existencial do texto:

O absurdo está na coexistência morte-vida, avesso ficcional da coexistência real vida-morte. No desespero de viver, ainda que morto, o personagem agarra-se a um sensorialismo extremo – “Porque minha existência se transmutou em cores” – que atinge o “colorido onírico” e o delírio policrômico”. Há mesmo, numa espécie de cubismo, toda uma pirotécnica surrealista que decompõe a vida em formas, luminosidade e cores. (ZAGURY, 1987, p.11).

Como pudemos verificar, esta paradoxal existência constitui uma engenhosa articulação de elementos insólitos do autor, pois faz aflorar questões fundamentais a respeito da condição humana, que, no limite, podem ser traduzidas pela oposição entre vida e morte.

4.2. “A cidade”: a condenação projetada ao infinito

O conto “A cidade” narra a história de Cariba, um forasteiro que chega por acaso a um povoado onde é proibido perguntar, e se vê insensatamente aprisionado em uma armadilha. A referida personagem era o único passageiro de um trem rumo a uma cidade grande (não mencionada). Quando percebeu que a locomotiva estacionara na penúltima estação, nas cercanias de um povoado, partiu a pé rumo à cidadezinha, sem objetivos, mas na expectativa de encontrar lá lindas mulheres.

Com um narrador heterodiegético, a focalização²⁴ provém de Cariba, personagem protagonista, que, como a maioria das personagens murilianas, apresenta caracterização extremamente sucinta, beirando a superficialidade. Tudo o que sabemos sobre ele é que possui certa atração pelas mulheres, viaja muito, veste calça azul de veludo, paletó xadrez e tem valises de couro de camelo. Nada sabemos sobre seu modo

²⁴ Segundo Genette (1995) focalização refere-se à perspectiva ou ponto de vista que orienta a voz do narrador. Sua teoria baseia-se nas perguntas: “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? [...] quem é o narrador? [...] Ou quem vê? Quem fala?” (GENETTE, 1995, p.184).

de ser, origem (passado) ou intenções (futuro). Dessa forma, sua caracterização individual é quase elementar.

Cabe mencionar aqui o processo de **desindividualização** (que vai servir de exemplo para outros contos também), observado por Anatol Rosenfeld (1996), em seu artigo “Reflexões sobre o romance moderno”. Referindo-se a certa descentralização do homem na representação artística, a partir da estética modernista, o crítico observa que, mediante a instabilidade e mudança constantes propiciadas pelo processo de modernização, os artistas pretendem buscar formas de representação **arquetípicas** do ser humano, que sejam intemporais, retomando a consciência mítica. Para isso, a caracterização do indivíduo acaba simplificando-se ao máximo, tornando-o quase abstrato:

[a experimentação no romance] manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para uma época em que o homem, fundido com a cultura universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individuação” e da projeção perspectívia. [...] Compreendemos agora mais de perto que a personalidade individual tinha que desfazer-se e tornar-se abstrata no processo técnico descrito: para que se revelem as configurações arquetípicas do ser humano; estas são intemporais como é intemporal o tempo mítico. [...] Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam; as personagens são por assim dizer, abertas para o passado que é presente, que é futuro, que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade. (ROSENFELD, 1996, p. 88-90).

Schwartz (1981, p.25), por sua vez, também propõe a existência de uma **arquipersonagem** nos contos de Rubião, definida pelo constante processo de desajustamento ao contexto em que vivem as personagens, pelo abismo que se abre entre elas e o mundo. Observando a arquipersonagem através de uma leitura dos temas recorrentes nas epígrafes dos contos, o crítico propõe uma análise que leva em conta a ausência de profundidade psicológica e a deficiência de traços individualizantes dos protagonistas. Nos contos, há sempre uma personagem sem controle sobre a realidade que a cerca, cujos desejos e anseios são sempre frustrados, amargando sentimentos como solidão, apatia e esterilidade nas suas ações. Além disso, os referentes espaço-temporais das narrativas, na obra como um todo, quase nunca são caracterizados ou

descritos. Sabe-se que a atmosfera assemelha-se a do mundo urbano, pelos índices de modernização que afloram nos textos (por exemplo: a construção de “O edifício”, o consumismo desenfreado da personagem “Bárbara”, a burocracia de “A fila” etc), mas as personalidades representadas estão impiedosamente presas em um não-lugar, num presente eterno, tal como Sísifo. Compõem, assim, um quadro mítico da condição humana na era da modernidade:

À medida que os traços distintivos do herói da narrativa epigráfica se identificam com os das personagens dos contos, podemos caracterizar, do ponto de vista estrutural, uma arquipersonagem englobadora de todas as ações e atributos dos protagonistas. Assim, a trilha deixada pelo homem/uroboro será incessantemente percorrida por uma personagem arquetípica sintetizadora dos elementos que constituem o ur-herói. [...] Os atributos das personagens são sempre mensurados quantitativamente. Raramente encontraremos nos contos de Murilo Rubião seres com densidade psicológica configuradora de uma individualidade, no sentido ontológico do termo. (SCHWARTZ, 1981, p.25).

Sendo assim, Cariba, por um lado, pode ser considerado personagem arquetípica, **desindividualizada**, porque, mesmo sem termos acesso à sua intimidade, compreendemos que ele representa certos comportamentos intrínsecos ao homem, como, por exemplo, a ação questionadora, representando o anseio pela **verdade**. Todavia, esta denominação pode parecer um completo paradoxo, pois, em comparação com todas as outras personagens da cidade, ele é o único a questionar, sendo esse um importante traço individualizador.

No início do conto, Cariba está exatamente na posição daquele que desconhece a lógica da realidade; não compreende porque o trem estacionou, ou porque é o único passageiro do mesmo. Vendo-se completamente só, parte em busca da compreensão. Pode-se dizer também que se trata de uma espécie de alegoria da solidão humana. Assim, solitário, chega a uma cidade onde todas as casinhas são brancas e aparentemente vazias. Levando em conta a afirmação de que “a cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem” (BARTHES apud HARVEY, 2000, p.69), não podemos deixar a singela arquitetura da pequena cidadezinha de 20 mil habitantes despercebida. A uniformidade das casas idênticas e dispostas simetricamente, além da falta de cor, sugere não somente ordem e ausência de distinção entre as mesmas, como

também evoca as práticas políticas e sociais existentes no povoado: os habitantes da cidade estão submetidos a uma perversa ordem autoritária, no sentido literal.

O protagonista começa a exibir traços personalizados – e indesejados – a partir do momento que faz uma simples pergunta: “Que cidade é esta?” Deste ponto em diante, a tensão estabelece-se com as autoritárias ações da polícia, cuja missão é conter o avanço de sua individualidade, impedindo-o de prosseguir indagando. O insólito desponta com o início do interrogatório e do julgamento, que mais parecem uma peça de *non sense*. Pode-se caracterizá-lo como realismo mágico metafísico, acompanhando a proposta de Camarani (2008), uma vez que não há aparição do sobrenatural, mas a construção de uma ambiência opressiva decorrente da coerção imposta pelas autoridades e pela impossibilidade de liberdade e defesa do indivíduo. As acusações absurdas baseiam-se em denúncias infundadas de um telegrama da Chefia de Polícia, cujo conteúdo:

[...] não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinqüente, sua aparência, idade e quais os crimes que cometeu. Diz tratar-se de um elemento altamente perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria hoje neste lugar. (RUBIÃO, 2006a, p.37).

As testemunhas igualmente corroboram o julgamento absurdo do réu, também contraditórias quanto à certeza e verdade com relação aos fatos²⁵.

O militar se impacientou:
- Venham os outros idiotas!
Um de cada vez, vários homens depuseram e não esclareceram muita coisa. A uns o estranho fizera indagações de pouca importância: “Esta cidade é nova ou é velha?” – a outros, dirigira perguntas inconvenientes: Quem são os donos do município?
[...]
Só num ponto estavam de acordo. Tanto os que lhe ouviram a voz ou lhe divisaram apenas o semblante: não sabiam descrever seu aspecto físico, se era alto ou baixo, qual sua cor e nem em que língua lhes falara. (RUBIÃO, 2006a, p.36).

Novamente, nestes excertos, nota-se a completa ausência de traços individuais do incriminado. A bela prostituta Viegas, última testemunha a depor, acusa o forasteiro, dentre outras coisas, de incitar uma revolta: “Segurou-me com mais força e, obrigando-

²⁵ Evidencia-se imediatamente para o leitor uma semelhança com *O processo*, de Franz Kafka.

me a encostar o ouvido nos seus lábios dizia: “É preciso conspirar”. Quando lhe perguntam se reconhecia o acusado, ela sentencia: “Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa”. (RUBIÃO, 2006a, p.37). Com esta frase, o conto alcança o ápice dramático, pois a acusação subverte a lógica fundamental de distinção de identidades. Pouco a pouco, começamos a ter certeza de que Cariba será condenado, sem ter cometido nenhum crime. Observamos, assim, a subversão dos **meios** burocráticos de um julgamento em busca do **fim**, que deveria ser exercer a justiça. O processo encaminha-se para a irracional condenação do acusado, determinando a sua completa impossibilidade de defesa. Seus argumentos, embora sólidos e coerentes, não sustentam a irracionalidade dos fatos. É a “revolta dos meios contra os fins” como definiu Sartre, já que suas palavras inválidas são desperdiçadas ao vento:

- Nada disso faz sentido. Não podem me prender com base no que acabo de ouvir. Cheguei aqui há poucas horas e as testemunhas afirmam que me viram, pela primeira vez, na semana passada!

O delegado impediu que prosseguisse:

- O comunicado do setor de segurança é claro e diz textualmente: “O homem chegará dia 15, isto é, hoje, e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade.” (RUBIÃO, 2006a, p.37).

No final do processo, o policial decide prender Cariba, até que outro indivíduo apresentasse mais indícios de culpabilidade do que ele. Esta condenação a que foi submetido ganha maior sentido trágico quando, desesperado, o réu projeta ao infinito a possibilidade de permanecer preso para sempre: “E se o culpado não existisse?” (RUBIÃO, 2006a, p.38).

Cinco meses após a sua detenção, ele não mais espera sair da cadeia.

[...]

Caminha dentro da noite, de um lado para o outro. E, ao avistar o guarda, cumprindo sua ronda noturna, a examinar se as selas estão em ordem, corre para as grades internas, impelido por uma débil esperança:

- Alguém fez hoje alguma pergunta?

- Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade. (RUBIÃO, 2006a, p.39).

O conto encerra-se com o absurdo ficcional da condenação injustificada de um inocente, promovendo o retorno à realidade empírica, aflorando um “real mais fundo”, como define Arrigucci Júnior (1987, p.145). Nos parâmetros do neofantástico, através

da **visão**, o real aparece contaminado pelo senso de transgressão do insólito, pois a certeza de um mundo ordenado por leis jurídicas eficazes se decompõe. No que diz respeito à **intenção** da narrativa é impossível não interpretá-la mediante seu aspecto social. Verifica-se, por exemplo, a analogia com o contexto brasileiro em que foi escrito, em que o Estado Getulista exercia uma política centralizadora e autoritária. O tratamento coercitivo do poder policial evidencia a violência praticada contra os direitos e liberdades individuais, ultrapassando os limites da ficção. Além disso, as questões e os comentários supostamente feitos por Cariba, indicados pelas testemunhas (“Quem são os donos do município?”; “É preciso conspirar.”) denotam a necessidade de subverter a opressora ordem estabelecida. David Harvey (2000), ao focalizar a interpretação da modernização capitalista, observa o papel do Estado na manutenção do *status quo*. O tema da cidade moderna insinua-se no conto a partir da oposição indivíduo/sociedade, que radicaliza a dissolução da individualidade em meio à imposição excessiva do controle estatal. O trecho a seguir explica porque a violência estatal deve institucionalizar-se para manter o controle sobre o indivíduo:

O Estado, constituído como sistema coercitivo de autoridade que detém o monopólio da violência institucionalizada, forma um segundo princípio organizador por meio do qual a classe dominante pode tentar impor sua vontade não somente aos seus oponentes, mas também ao fluxo, à mudança e à incerteza anárquicos a que a modernidade capitalista sempre está exposta. [...] Ele tem de enfrentar em suas fronteiras as forças divisivas e efeitos fragmentadores do individualismo disseminado, da mudança social rápida e de toda a efemeridade que costuma estar associada à circulação de capital. (HARVEY, 2000, p.104).

Desta forma, é relevante verificar como a paradoxal (des)individualização da personagem refratou, por meio da absurda impossibilidade de questionamento, o confronto entre indivíduo e sociedade. A análise de Anatol Rosenfeld (1996) acerca dos romances de Kafka, com a qual observamos certas convergências nesta interpretação da obra de Rubião, ressalta a configuração arquetípica de suas narrativas, repleta de seres impossibilitados de emancipação. Cariba é um deles.

Os romances de Kafka [...] tendem à forma da epopéia arquetípica, traçando o mito da busca frustrada, busca empreendida por seres cuja culpa (talvez gloriosa) é a da queda na “individualização” de peça mal

ajustada e cujo pecado é o da emancipação do indivíduo saído do “nexo universal” (ROSENFELD, 1996, p. 236).

4.3. “Os dragões”: o inferno são os outros

Em uma cidade de costumes conservadores aparecem, subitamente, desconhecidos dragões. Assim como no conto “A cidade”, “Os dragões” articula-se através da dicotomia indivíduo e sociedade, ressaltando a inadequação do elemento estranho no coletivo. O fracasso na tentativa de adaptação dos seres estrangeiros ao sistema, desperta no narrador homodiegético a percepção de que o ambiente social conserva sérias máculas. O texto revela, ainda, o choque entre a moral religiosa e supersticiosa e o desejo de esclarecimento do indivíduo a partir de uma perspectiva racional e secularizada.

A inserção do insólito ocorre já na primeira frase da narrativa, caracterizando-se pelo realismo mágico ontológico, cujo aspecto primordial é a apresentação do sobrenatural de um modo naturalizado como se não contradissesse a razão. O narrador principia o texto relatando com extrema trivialidade a chegada de inexplicáveis dragões, tal qual fossem seres humanos migrando de um território para outro:

Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes. Receberam precários ensinamentos e a sua formação moral ficou irremediavelmente comprometida pelas absurdas discussões surgidas com a chegada deles ao lugar. (RUBIÃO, 2006, p.50).

O surgimento dos dragões, portanto, não é entendido como algo absurdo. O que causa estranheza para a população é a ignorância acerca de sua origem, história e tradição acarretando numa desestabilização na ordem tradicional da pequena comunidade. Os habitantes, ansiosos por conceber qualidades e predicados aos dragões, logo manifestam seus preconceitos, a maior parte destes calcados em valores religiosos e sobrenaturais. Atribuem aos seres estranhos todo tipo de imagens preconcebidas: seriam criaturas demoníacas, “monstros antediluvianos”, entes aparentados de “mulas-sem-cabeça e lobisomens”. O vigário, ícone da influente tradição cristã, é o primeiro a apresentar julgamento supersticioso, acompanhado de condenação impiedosa:

A controvérsia inicial foi desencadeada pelo vigário. Convencido de que eles, apesar da aparência dócil e meiga, não passavam de enviados do demônio, não me permitiu educá-los. Ordenou que fossem encerrados numa casa velha, previamente exorcismada, onde ninguém poderia penetrar.

[...]

O povo benzia-se, mencionando mulas sem-cabeça, lobisomens. (RUBIÃO, 2006, p. 50).

O posicionamento da população e a proposta do vigário, calcados em preconceitos e no senso comum, não só conferem aos recém-chegados o estatuto de entidades perigosas e ameaçadoras, como, também, afastam em absoluto qualquer possibilidade de realmente compreendê-los. Como afirma o próprio narrador, a “ignorância geral” redundava em “contraditórias suposições” acerca da natureza das criaturas. Nota-se que sequer é oferecida a alternativa aos estrangeiros de apresentarem-se e definirem-se a si mesmos. Ao contrário, a estranheza de sua aparência e hábitos despertam no vigário o interesse por certas práticas inquisitivas, supostamente capazes de manter a comunidade segura e purificada. O narrador, contudo, opõe-se ao absurdo das ações, defendendo um ponto de vista mais racionalista, alinhado ao ideal modernizador. Percebe, pois, que o olhar simples e objetivo das crianças, despido de preconceitos, é o mais sensato para a aceitação das diferenças entre os caracteres humanos e os “dragonáceos”: “Apenas as crianças que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas.” (RUBIÃO, 2006a, p. 51).

A credence reinante e a falta de instrução da população (contrastando com a pureza e a sensatez exclusiva das crianças) impedem a conciliação igualitária entre as partes, surgindo, assim, a possibilidade de dominação dos dragões. O estímulo capitalista em transformar “o outro” em força de trabalho (no caso, na tração dos carros), para obter lucro com a sua exploração, logo emerge como forma de cooptá-los na engrenagem social, dando aos dragões um fim prático:

Serviu de pretexto uma sugestão do aproveitamento dos dragões na tração de veículos. A ideia pareceu boa a todos, mas se desavieram asperamente quando se tratou da partilha dos animais. O número destes era inferior aos pretendentes. (RUBIÃO, 2006a, p. 51).

A querela em torno da distribuição das criaturas para tração desencadeia novo problema acerca do espaço a ser ocupado pelas mesmas na comunidade. Sem identidade própria e muito menos utilidade pragmática, instala-se a dúvida sobre o papel social dos dragões. A solução, proposta mais uma vez pela figura sacerdotal – o padre – seria de assimilá-los aos costumes locais, através do batismo e da alfabetização. Neste discurso, está inserido o ideal civilizatório de que, pela assimilação da cultura do dominador, o dominado é inserido no universo simbólico e moral do primeiro.

O sentido metafórico presente no texto, segundo os pressupostos da abordagem neofantástica (ALAZRAKI, 2001), orientado pela **intenção** presente no texto, é não de apenas revelar a resistência dos paradigmas conservadores em relação aos pressupostos da modernização, mas também criticar o processo de dominação cultural entre povos de origem diversa. A aproximação da temática exposta e certos momentos da história do Brasil são inegáveis, em especial, a questão da destruição da cultura dos nativos e a assimilação dos mesmos aos valores e modo de viver do invasor branco-europeu.

Assim como sucedeu à grande parte dos povos ameríndios, também os dragões de Rubião terminam relegados a uma posição marginal na sociedade. Embora assimilados à estrutura social vigente (afinal, agora possuem nomes próprios), são abandonados a si mesmos, estando expostos a epidemias e a violentas práticas que corrompem a sua identidade original. Tal situação de abandono e desorientação inevitavelmente conduz à degradação dos seres cooptados, como os vícios do alcoolismo, do roubo e da promiscuidade. O perfil dos dragões termina por ser de criaturas debilitadas e sem memória.

Quando, subtraídos ao abandono em que se encontravam, me foram entregues para serem educados, compreendi a extensão da minha responsabilidade. Na maioria, tinham contraído moléstias desconhecidas, e em consequência, diversos vieram a falecer. Dois sobreviveram, infelizmente os mais corrompidos. Mais bem-dotados em astúcia que os irmãos, fugiam, à noite, do casarão e iam se embriagar no botequim.

[...]

Valia-me da amizade com o delegado para retirá-los da cadeia, onde eram recolhidos por motivos sempre repetidos: roubo, embriaguez, desordem. (RUBIÃO, 2006a, p. 52).

Nem mesmo a tentativa de educá-los (tarefa delegada ao narrador) foi capaz de inseri-los – sequer relativamente – no universo social dos homens. Como efeito estético, a imposição de uma identidade aos dragões, através de valores morais e cívicos, representa a humanização do elemento sobrenatural. Por ironia, a educação civilizadora e a convivência social acabam por corromper os dragões, antes “dóceis, meigos e puros”, agora delinquentes e infratores. Reverte-se assim, o sentido denotativo do absurdo. Schwartz (1981) observou com pertinência a inversão de valores atribuídos aos dragões e aos homens, no âmbito diegético, evidenciando a hipocrisia moral da sociedade. Nas lutas mitológicas travadas pelo homem, zeloso da boa moral, os dragões foram ícones da mácula e do diabólico a serem combatidos. O conto transforma o maniqueísmo tradicional, colocando os homens como as figuras representativas da perversidade e os dragões sob o signo da pureza, que se identificam apenas com as crianças.

No nível de definições de dicionário, encontramos: Dragão [do grego *drákon*]: *S.m.* 1. Monstro fabuloso, representado, em geral, com cauda de serpente, garras e asas. 2. *Fig.* Pessoa de má índole. 3. *V.* Diabo. Deste modo, no nível conotativo, o dragão é um “símbolo do mal e das tendências demoníacas” (cf. *Dictionnaire des symboles*, p. 211). Assim como a serpente, que, à diferença do dragão, possui referente concreto-real, a tradição literária ocidental convencionou o dragão como símbolo do mal. (SCHWARTZ, 1981, p.40).

A personificação dos dragões atinge tal grau que a narrativa perde quase que completamente o *status* de insólita. Os dragões adquirem predicados demasiadamente humanos: Odorico é simpático e malicioso, além de relacionar-se amorosamente com uma mulher; e João, adotado como filho do professor, é estudioso, prestativo e vaidoso. Ainda assim, alguns eventos específicos da história permitem compreender a posição marginal de Odorico e de João no meio em que estão inseridos. Odorico é vítima de um crime evidente (a vingança do marido traído) e, no entanto, seu caso é tratado pela polícia como um mero acidente, estando desse modo, à margem da justiça e dos direitos humanos: “Atribuíram sua morte a tiro fortuito, provavelmente a um caçador de má pontaria. O olhar do marido desmentia a versão.” (RUBIÃO, 2006a, p. 53).

Ao mesmo tempo, João só conquista um espaço entre os homens através da submissão. Primeiro doméstica (contribuindo com os afazeres da casa e servindo de montaria para as crianças) e, mais tarde, já adulto, entretendo a população com exóticas

habilidades draconianas (principalmente a de expelir fogo pelas narinas). Não resistindo a esse ambiente, João empreende a fuga da cidade, sem sequer explicar-se:

Nenhum filho talvez compensasse tanto o que conseguimos com amorosa persistência, ameno no trato, João aplicava-se aos estudos, ajudava Joana nos arranjos doméstico, transportava as compras feitas no mercado. Findo o jantar, ficávamos no alpendre a observar sua alegria, brincando com os meninos da vizinhança. Carregava-os nas costas, dava cambalhotas. (RUBIÃO, 2006a, p. 53).

Numa das derradeiras exibições do ilusionista, alguns jovens interromperam o espetáculo aos gritos e palmas e rimadas:

- Temos coisa melhor! Temos coisa melhor!

Julgando ser brincadeira dos moços, o anunciador aceitou o desafio:

- Que venha essa coisa melhor!

Sob o desapontamento do pessoal da companhia e os aplausos dos espectadores, João desceu ao picadeiro e realizou sua costumeira proeza de vomitar fogo. (RUBIÃO, 2006a, p. 55).

Assim, o assassinato impune de Odorico e a fuga inesperada de João ressaltam o lado sombrio da repressiva sociedade, revelando a trágica constatação de que nenhum dragão, por mais astuto que seja, é capaz de sobreviver nesse meio. Tal aspecto é reiterado nas linhas finais do conto. Nenhum outro dragão, passando nas cercanias da cidade, a despeito da insistência do professor e de seus alunos, aceita entrar na localidade.

Deste modo, a distância entre o indivíduo e o mundo dilata-se de tal maneira que a incompreensão, a inadequação e a solidão tornam-se viscerais. Há aí, por fim, uma inquietante mudança de posição do sentimento de **estranho**. Se antes o estranho era literalmente o insólito, ou seja, o aparecimento de dragões na sociedade, partindo do coletivo e apontando para o individual, agora, uma vez integrado e cooptado, o **estranho** sai do individual e se direciona ao arranjo social, assumindo outra conotação: é o sentimento de absurdo latente no homem, devido à realidade em que vive – e não consegue suportar. Além disso, os dragões talvez possam ser associados aos **outros** que formaram a sociedade brasileira, os negros e os índios escravizados, inclusive porque tidos como inferiores e maléficos. De qualquer modo, o estranho apresenta-se num sentido eminentemente crítico.

4.4. “O edifício”: a desilusão do eterno

Os homens entregam-se diligentemente a um empreendimento interminável, rumo ao infinito. Este é o mote central do conto “O edifício”, narrativa que transcorre nos tempos modernos, mas claramente aludindo à mitológica Torre de Babel do Gênesis Bíblico: Não só apresenta uma releitura do ímpeto humano de desafiar o divino, ou num sentido mais contemporâneo, a vontade de alcançar as verdades universais, o absoluto, como também o fracasso da impossibilidade humana de ultrapassar barreiras.

João Gaspar era um vaidoso engenheiro recém-formado, quando recebeu o encargo de administrar a construção de um edifício infinito, o maior de que se tinha notícia. Para garantir o sucesso desta empreitada, a qual já havia se iniciado havia mais de cem anos, um Conselho Superior de Fundação era eleito periodicamente, tendo como função gerir a construção, garantindo a perenidade da mesma. João Gaspar, subordinado à entidade, assumiu a missão de exercer não somente o controle técnico da construção, como o comando dos operários, sendo alertado de que jamais deveria nutrir a pretensão de finalizar o edifício, pois “morreria bem antes disso”.

Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falaram das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia. (RUBIÃO, 2006a, p.66).

Analisando o conto, é possível identificar o trajeto da personagem protagonista, João Gaspar, como um paradigma da narrativa arquetípica indicada pelas epígrafes bíblicas. Schwartz examinou este aspecto, decodificando as ações que sintetizavam o desenvolvimento da narrativa: “1. esperança; 2. percurso; 3. constatação/desilusão; 4. condenação; 5. repetição/percurso infinito”. (SCHWARTZ, 1981, p.20).

Tal movimento inicia-se com o consentimento do engenheiro João Gaspar de gerenciar “a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia”, sem nem mesmo tomar conhecimento da real finalidade do edifício. A profissão serve como metáfora de um mundo racionalizado: o engenheiro é justamente o profissional que calcula, projeta, utilizando a razão como fim para execução dos trabalhos. Ora, sua presença na narrativa

é alegórica porque sua ação se torna o fim de si mesma, distanciando-se das reais necessidades humanas.

Estimulado pelo desafio de construção, Gaspar não hesita em assumir a empresa, nutrido pela **esperança** de que conseguiria exercer o domínio sobre tudo, até mesmo sob as adversidades previstas por uma lenda. A profecia dizia que, ao atingir o octingentésimo andar, uma confusão entre os operários seria o “malogro definitivo do empreendimento”. Este sentimento de orgulho e autoconfiança estão aliados, segundo Schwartz, à *hýbris* do herói grego (1981, p.20), cuja insolência leva-o a desafiar os deuses. Gaspar é advertido de que não deve alimentar a ambição de finalizar o prédio, dado que sua limitada existência seria suplantada pelo empreendimento infinito:

- Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último. (RUBIÃO, 2006a, p.67).

A construção teve êxito por muito tempo e Gaspar coordenava todos os detalhes, tendo inclusive o controle sobre os empregados, o que fazia com destreza e meticulosidade. “De cinquenta em cinquenta andares, João Gaspar oferecia uma festa aos empregados. Fazia um discurso. Envelhecia”. (RUBIÃO, 2006a, p.68). Desta forma, o engenheiro logrou concluir o octingentésimo andar, sem nenhum dano ou perda. Na comemoração desta conquista, porém, uma briga entre os trabalhadores quase ameaçou sua certeza de triunfo, que simboliza a supremacia do homem sobre a irracionalidade do mito e da superstição. Mesmo assim, os operários voltaram ao trabalho no dia posterior, regressando tudo aparentemente à perfeita ordem habitual. Este trecho representa o **percurso** da personagem, até o momento da **constatação/desilusão** de que o Conselho Superior da Fundação há muito extinguiu-se após a morte dos conselheiros e que nenhum propósito para o monumental empreendimento havia sido previsto ou indicado.

Ainda duvidando do que ouvira, o engenheiro indagou ao arquivista – o único auxiliar remanescente do enorme corpo de funcionários da entidade – se lhe tinham deixado recomendações especiais para a continuação do prédio.

De nada sabia, nem mesmo porque estava aí, sem padrões e serviços a executar.

[...] Nada conseguiram. Só encontraram especificações técnicas e uma frase que, amiúde, aparecia à margem de livros, relatórios e plantas: “É preciso evitar-se a confusão. Ela virá ao cabo do octingentésimo pavimento”. (RUBIÃO, 2006a, p.71).

Gaspar, agora já envelhecido e cansado, conscientiza-se de que a construção infinita do prédio resume-se a um empreendimento absurdo, visto que a perenidade dos **meios** estabelece a total ausência de **fins**. O orgulho pelo enorme feito logo é completamente sobrepujado por angustiante questão:

Esvaíra-se a euforia de João Gaspar. Vago e, melancólico, retornou ao edifício. Da última laje, as mãos apoiadas na cintura, teve um momento de mesquinha grandeza, julgando-se senhor absoluto do monumento que estava a seus pés. [...]
 Porque legavam a um mero profissional tamanho encargo? Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo arranha-céu? (RUBIÃO, 2006a, p.71).

O fazer, antes projetado ao eterno, acentua a compreensão de que a vida dedicada quase completamente à (ir)realização do edifício, reduz-se a uma existência banal, ou seja, sem sentido e, por isso, absurda. Mas o tom trágico desta condenação não termina aí. Gaspar procura os operários a fim de conscientizá-los também da irracionalidade dos trabalhos. Qual não é sua surpresa quando descobre que não apenas os operários permanecem alheios a esta verdade, como também continuam prosseguindo a construção absurda do edifício, com o auxílio cada vez maior de mais trabalhadores que chegam incessantemente à cidade, a despeito de seus discursos.

João Gaspar, inutilmente, apelaria para a compreensão dos servidores. Usava recursos convincentes, numa linguagem branda, porque seus propósitos eram pacíficos. Igualmente corteses, os empregados repeliam a ideia de abandonar o trabalho.
 [...]
 Vendo multiplicar as levas de voluntários, o engenheiro não teve mais ânimo de exortá-los. Passou a percorrer, um por um, os andaimes, exortando-os a abandonar o trabalho. Fazia longos discursos e muitas vezes, caía desfalecido de tanto falar. (RUBIÃO, 2006a, p.72).

A condenação duplica-se. O percurso estéril contamina a ação posterior à constatação: sua mobilização para convencer os operários ganha igualmente *status* infinito e, conseqüentemente, também absurdo. O final do conto encerra o modelo

arquetípico com a **repetição/percurso infinito**. Concretiza-se, assim, o paralelo entre as personagens insólitas de Murilo Rubião e o mito de Sísifo, condenadas a um fazer perene e estéril, representando a falta de sentido da burocratização e alienação, provocadas, sobretudo, pela modernização capitalista.

A condenação dos homens reside justamente na inutilidade de suas ações. Assim como Sísifo, eles são vítimas de um eterno fazer desprovido de sentido. Seus atos não têm consequências e se consomem no próprio gesto. (SCHWARTZ, 1981, p.9).

Construído sob o signo da palavra **fim**, o conto possui uma inextricável convergência entre as noções de finitude e finalidade, com seus antagonísticos: infinito, portanto, sem fim, ou término, deslizando para outro nível semântico, caracterizado pela ausência de finalidade ou propósito. O jogo de reversos, finito/infinito, finalidade/despropositado, materializado pela construção do edifício, patenteia o ímpeto humano de conquistar o infinito, em outras palavras, o absoluto e a eternidade. A interpretação do conto, no entanto, possibilita uma outra chave de leitura para o impulso humano em direção ao eterno, além da noção existencialista, pautado pelas diretrizes de modernização latentes no conto.

Para compreendermos melhor o sentido de eternidade, representado no conto “O edifício” pela construção do prédio de “ilimitados andares”, devemos resgatar os preceitos iluministas, alicerces do projeto de modernidade (já desenvolvido em outra parte da dissertação). Nesse momento eleva-se a crença no progresso da ciência, da racionalização, que poderiam prover ao homem a emancipação, possibilitando uma compreensão plena do mundo e de si próprio, ambos regidos por uma lógica universal e imutável.

Por esta perspectiva, a engenhosa edificação metaforiza o advento da modernização capitalista. Os artifícios utilizados na construção nada mais são que os meios racionais difundidos na modernidade:

João Gaspar era metuculoso e detestava improvisações. Antes de encher-se a primeira forma de concreto, instituiu uma comissão de controle para fiscalizar o pessoal, organizar tabelas de salários e elaborar um boletim destinado a registrar as ocorrências do dia.

Essa medida valeu melhor rendimento do trabalho e evitou, por diversas vezes, dissensões entre os assalariados.

A fim de estimular a camaradagem entre os que lidavam com a construção, desenvolviam-se aos domingos alegres programas sociais. Devido a esse e outros fatores, tudo corria tranquilamente, encaminhando-se a obra para as etapas previstas. (RUBIÃO, 2006a, p.68).

Tais artifícios, inclusive, extrapolam o nível ficcional, atingindo a estrutura discursiva. O texto, dividido em dez partes, mimetiza a organização e funcionalidade de um relatório. O narrador heterodiegético, corrobora com este aspecto desenvolvendo um discurso quase que completamente objetivo, oferecendo uma focalização traçada levemente pelo ponto de vista do engenheiro, João Gaspar. O excerto a seguir, inicia o sexto fragmento, intitulado “O relatório”:

6. O relatório

Em ambiente calmo, todos se empenhavam na suas tarefas, mais noventa e seis andares foram acrescentados ao prédio. As coisas seguiam perfeitas, a média de trabalho dos assalariados era excelente.

Empolgado por um delirante contentamento, o engenheiro distribuía gratificações, desfazia-se em gentilezas com o pessoal, vagava pelas escadas, debruçava-se nas janelas, dava pulos, enrolava nas mãos as barbas embranquecidas. (RUBIÃO, 2006a, p.70).

É importante observar também o nível crítico da obra a respeito desses indícios de modernização. A submissão do operário à divisão organizacional do trabalho, tornando-o fragmento de um mecanismo de engrenagem fabril, consequência da racionalização extremada, acarreta a alienação da classe a ponto de, num ato de irracionalidade, persistirem trabalhando (mesmo dispensados do emprego) sob a justificativa de que as ordens superiores não haviam sido revogadas. A estratificação social do trabalho no início do conto, com o controle rígido de João Gaspar sobre os trabalhadores consolida-se de tal modo que, ao final, não é possível reverter o processo. Os operários rejeitam conscientizar-se de que realizavam um trabalho estéril, tornando-se a própria máquina construtora. O conto metaforiza, por esta razão, a fragmentação do trabalhador resultante da disjunção entre trabalho mental e trabalho operacional, observada por Marx, segundo Harvey (2000, p.23):

O capitalista tem o poder [...] de mobilizar os poderes de cooperação, da divisão do trabalho e do maquinário como poderes do capital sobre

o trabalho. Disso resulta uma detalhada divisão organizada do trabalho na fábrica, o que reduz o trabalhador a um fragmento de pessoa.

[...]

Essa fragmentação forçada, que é tanto social como técnica num mesmo processo de trabalho, é acentuada pela perda do controle sobre os instrumentos de produção, que transforma o trabalhador, efetivamente num apêndice da máquina. A inteligência (conhecimento, ciência, técnica) é objetificada pela máquina, separando o trabalho manual do trabalho mental e reduzindo sua aplicação por parte dos produtores diretos.

A narrativa é articulada através dos pressupostos do realismo mágico metafísico (SPINDLER, 1993), segundo o qual, como já explanado anteriormente, há a predominância de uma atmosfera inquietante, em que o familiar é apresentado de forma a causar estranhamento, não havendo, portanto, o elemento insólito propriamente dito. Nos termos do neofantástico, “O edifício” sintetiza a **visão** de um real contaminado pelo ideal de progresso, estimulado pela modernização capitalista. A burocratização e alienação extremas são resultados desse processo. As determinações espaço-temporais são, novamente, vagas e praticamente inexistentes, dando ao herói ares míticos. João Gaspar é mais um herói arquetípico condenado pela esterilidade.

4.5. O (des)encantamento de “O ex-mágico da Taberna Minhota”

O “O ex-mágico da Taberna Minhota”, além de ser um dos contos de estreia do autor, renunciando a particularidade estética do **sobrenatural** em sua obra, é a narrativa que sintetiza e abarca - na metáfora da magia e no efeito de sentido do (des)encantamento - todo o universo narrado muriliano, tanto no âmbito da escrita como na esfera fictícia. Essa narrativa é, portanto, emblemática porque representa a cosmovisão da obra. A mágica, tida como forma de reinventar um mundo de possibilidades e gerar maravilhas, criando novos sentidos para o real é, no entanto, a realização de um insólito que causa tédio e desilusão. Dessa forma, a potência do sujeito criador nada mais é do que sua própria impotência. Para Álvaro Lins (1987), tal impotência está para o personagem mágico com relação à realidade/criada, assim como está para o autor com relação ao mundo narrado/criado, em que o sobrenatural não se estabelece completamente, pois não se interrompe a conexão com o real:

Será como se disséssemos que o escritor mineiro construiu o seu mundo estranho de ficção, mas sem conseguir animá-lo de toda a atmosfera comum de que lhe é própria e característica. Entre os dois mundos, o real e o supreal, ficou sempre, em “O ex-mágico”, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que, no acaso, não devem ser apenas literários, também psicológicos e humanos, de modo geral. (LINS, 1987, p.9).

O tom inicial do narrador autodiegético, funcionário público, ex-mágico, é desolador. Em poucas linhas, suas impressões descortinam um pessimismo dilacerante. Para ele, a vida não passa de sucessivos acontecimentos ruins e entediantes e é necessário amadurecimento para poder suportar tais “dissabores”:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.

Um dia dei com os meu cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.

O que poderia responder, nesta situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. (RUBIÃO, 2006a, p.19, grifo nosso).

O ex-mágico carece de passado e de memória, pois sua vida contradiz, não só a lógica espaço-temporal como as premissas ontológicas da realidade empírica. A personagem nasceu num sobressalto – como um passe de mágica – e sua existência teve origem com o ato de olhar-se no espelho, o que metaforicamente simboliza a autorreflexão. Pela etimologia da palavra **espelho**, *speculum*, observamos a mesma origem para o verbo **especular**, cuja significação remete à busca de entendimento através da razão e da reflexão. Esse eixo semântico traduz, no nível ficcional, a maneira como o homem se defronta com os questionamentos essenciais. Olhando-se no espelho, a personagem **especula** sobre sua imagem/ser, assim como sobre a realidade que se desvela. Mas o mágico, nem mesmo através da **reflexão**, pode conceber explicações para sua origem e condição. Ao contrário, nascer velho, sem família e experiência, intensifica a gratuidade de sua existência, pois ele é um indivíduo descontextualizado e

sem identidade. Schwartz (1981, p.53) observa que a ruptura com a linearidade do tempo será a própria condenação desse sujeito, obrigado a viver peremptoriamente em um eterno presente:

A ausência da memória, meio de reintegrar-se a uma sucessão de atos míticos-circulares, significa a vitória da acronia, que elimina o passado da personagem. É deste mesmo modo que nasce o primeiro herói da poética de MR: “Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude”, confessa o ex-mágico [...] É um herói incontaminado pela história, condenado a retomar incessantemente o seu percurso circular.

O teor existencialista do conto ganha em profundidade na medida em que a contingência da existência do protagonista contamina seu potencial criador, conferindo às mágicas um aspecto espontâneo e fortuito, a ponto de serem, quase sempre, involuntárias. Por este motivo, o trabalho criador, igualmente incompreensível e sem sentido, impossibilita a auto realização, resultando em esterilidade. Tal característica do fazer das personagens murilianas, de um modo geral, semelhante ao trabalho sem sentido de Sísifo - condenado eternamente a levar uma pedra ao topo de uma montanha, que, ao final do percurso, cairá novamente retornando ao ponto zero – é brilhantemente metaforizado neste conto matriz, em razão do paradoxal poder criador conferido ao mágico.

O estranhamento permanente da personagem com as mágicas também pode ser observado pelo viés social, na medida em que o conto aborda também os anseios capitalistas do dono do restaurante ou do diretor do circo. Cooptado pelo sistema capitalista, o artista é contratado pelo dono da Taberna Minhota e pelo circo Andaluz, tendo seu fazer-criador transformado em força de trabalho para obtenção de lucro no mercado de entretenimento. O autor ilustra o fetichismo da mercadoria, os apetites imaginários e fantasiosos da sociedade, estimulados pela lógica do capital, através da própria magia. O ex-mágico, entretanto, permanece alheio aos espetáculos criados porque, na divisão social do trabalho, existe um estranhamento do produtor com relação ao produto, caracterizando um estado de alienação:

As minhas apresentações em público não só empolgaram multidões como deram fabulosos lucros aos donos da companhia.
A plateia em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exibir de casaca e cartola. Mas quando, sem querer, começava a extrair do

chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o hino nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante.

O gerente do circo a me espreitar de longe, danava-se com a minha indiferença pelas palmas da assistência. (RUBIÃO, 2006a, p.20).

A apatia instala-se na narrativa na medida em que a oposição entre sujeito e realidade intensifica-se, pois, a personagem, como sujeito-criador, não se reconhece na criação, e vice-versa, havendo um hiato entre esses polos. O estranhamento consequente resulta em tédio e melancolia, por parte do mágico. Seu desespero retoma o discurso da epígrafe de abertura do conto: “Inclina, Senhor, teu ouvido, e ouve-me; porque sou desvalido e pobre” (RUBIÃO, 2006a, p. 19), tornando-o vão e dessacralizado. A condição humana, apesar do universo insólito que a magia constrói, não assume nenhum valor sublime ou transcendente. José Paulo Paes (1990, p. 122) observa a desventura das personagens murilianas como indicação da inexistência de qualquer sentido divino para a condição humana:

E é precisamente pela ausência de uma instância transcendente de onde teria supostamente de emanar, que a sobrenaturalidade adquire, nos contos de Murilo Rubião, um caráter ominoso. Seus protagonistas são vítimas de surpresas ou castigos monstruosos cuja fonte desconhecem, e é por desconhecê-la que se vêem de todo inermes, não lhes restando sequer o recurso da prece intercessiva à Divindade ou de resignação ante a Sua insondável vontade, a qual peca por ausente, ou pior ainda, por inexistente.

Para ilustrar o que escreve José Paulo Paes, citamos o trecho a seguir, que demonstra o desalento do narrador protagonista decorrente de suas mágicas incessantes e involuntárias.

Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar.

Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma.

Situação cruciante. (RUBIÃO, 2006a, p. 21).

Com o tempo, consciente de que estaria fadado à condição de mágico “enfasiado do ofício” – “Disposto a nunca mais fazer mágicas, mutilei as mãos. Não adiantou. Ao primeiro movimento que fiz elas reapareceram novas e perfeitas”. (RUBIÃO, 2006a, p. 22) – a personagem conclui ser a morte a única possibilidade de alento para seu desespero. Assim, o ex-mágico empreende várias tentativas de suicídio, todas elas frustradas justamente porque sua natureza ilusionista o impedia de concretizar o intento, como um instinto inato e inconsciente de proteção da própria vida. As frustrações são ilimitadas:

Firme no propósito, tirei uma dúzia de leões e, cruzando os braços, aguardei o momento em que seria devorado por eles. Nenhum mal me fizeram.

[...]

Afastei-me da zona urbana e busquei a serra. Ao alcançar seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço. Senti apenas leve sensação de vizinhança da morte: logo me vi amparado por um pára-quadras.

[...]

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. (RUBIÃO, 2006a, p. 22).

O aspecto lúdico desses despropósitos, no entanto, encobre o sentido trágico da condição existencial do ex-mágico, que está condenado a viver indeterminadamente. Se o suicídio pode ser uma “solução para o absurdo” (CAMUS, 2008, p.20), no conto, o **insólito/absurdo** reverte tal premissa, descaracterizando a liberdade de escolha do indivíduo. A linguagem do fantástico instaura a subversão dos meios, representado pelo poder de realizar mágicas, contra a finalidade que é “romper em definitivo com a vida”, ou seja, suicidar-se (finalidade esta que, posteriormente, ganha outra significação, como veremos). A partir desta constatação, a personagem adota uma atitude fatalista e resignada. Diante dos fatos, só lhe resta viver exclusivamente à espera da morte. A grande ironia de sua natureza se impõe na frase: “Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência”. (RUBIÃO, 2006a, p. 23).

Ocasionalmente, o ex-mágico ouve de “[...] um homem triste que ser funcionário público é suicidar-se aos poucos”. (RUBIÃO, 2006a, p. 23). Então, o artista emprega-se numa Secretaria de Estado, resolvido a dar cabo da vida. Deste ponto em diante, a

narrativa ganha um teor acentuadamente realista e sóbrio, pois os fenômenos sobrenaturais concretizados pelas mágicas desaparecem completamente. Tal mudança na configuração da narrativa, passando do realismo mágico ontológico (SPINDLER, 1993) ou neofantástico (ALAZRAKI, 2001), para o realismo, caracteriza uma transformação na condição existencial do personagem. É nesse período que o mágico ganha o prefixo **ex**. Nem por isso sua vida passa a ter sentido. Como funcionário público, pelo contrário, a sensação nauseante intensifica-se, justamente porque, além de estar mais próximo dos homens, com mais tempo ocioso para questionar sua conflitante existência, passa a submeter-se ao trabalho burocrático regido por uma lógica racional e sistemática, sem sentido. O amor pela colega de trabalho representa a tentativa de preencher o vazio existencial, mas a sua concretização é também interdita.

Certo dia, ao tentar realizar uma mágica para convencer o chefe de que não merecia ser demitido, o ex-mágico subitamente percebe que sua potência criativa fora completamente aniquilada em razão da automatização burocrática. O narrador afirma: “Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia”. (RUBIÃO, 2006a, p. 24). Sobre essa determinação burocrática, disseminado na obra do autor, Schwartz (1981, p.79) considera:

A burocracia, como sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento do significado, é o objeto de alguns contos do autor. 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. Assim, a afirmação que inaugura a obra de Murilo Rubião: “Hoje sou funcionário público,” tem repercussão no resto da narrativa.

Ainda segundo Schwartz (1981, p.79), é relevante destacar como o trabalho burocrático “igualava a vida ao suicídio”, pois a personagem representa o fracasso em termos de realização. No final, a narrativa retorna ao drama apresentado no início, cuja amargura prevalece pela reversão de sua condição. Agora, completamente estéril quanto à faculdade de ilusionista, o ex-mágico desconsola-se, porque reconhece a mudança de significação da magia de que ele não mais desfruta: não apenas um meio de suicidar-se, mas uma potência criadora caracterizada pela possibilidade de reinventar a realidade, gerando encantamentos, dando sentido (finalidade) à sua existência.

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico. Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (RUBIÃO, 2006a, p. 24-25).

4.6. “Teleco, o coelho”: numa falsa condição humana

Se, no conto “O pirotécnico Zacarias”, o protagonista está situado entre a morte e a vida (à margem) e em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o ex-mágico permanece preso indefinidamente à vida, no conto “Teleco, o coelho”, a temática existencial reveste-se de uma nova nuance, apresentando o inexecutável desejo de um coelho de tornar-se humano. A narrativa, no entanto, apresenta certa ambiguidade porque, a despeito de seu aspecto físico, Teleco exhibe vários caracteres humanos: consciência conflituosa, alma caprichosa, insolência, cortesia e amabilidade. Por esta via, é importante observar como a subversão do realismo mágico ontológico ou neofantástico representa a tentativa de humanizar-se e também em que medida a personagem concretiza este desejo, representando a problemática do homem moderno.

No início da narrativa, sua primeira aparição ao narrador homodieético, abordando-o como uma criança pedinte, com a voz dissimulada, já prenuncia o desfecho da narrativa, que encerra o ciclo – artifício muito comum nos contos de Murilo Rubião.

A aparente simplicidade com que é narrada a história esconde a complexidade da relação entre as personagens. A princípio, a aproximação entre elas estabelece-se por meio de amizade, numa relação de confiança e apreço. As metamorfoses de Teleco possuem um sentido lúdico e gentil:

No mais, era o amigo dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas. Amava as cores e muitas vezes surgia transmutado em ave que possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça extinta.

- Não existe pássaro assim!

- Sei. Mas seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos. (RUBIÃO, 2006a, p. 58).

Com o passar do tempo, porém, as transformações tornam-se rotineiras e daí surge um problema inevitável: a completa perda de sentido nas mutações, provocando o tédio comum às ações mecanizadas que motivam Teleco a buscar outra forma de realização. Como afirma Schwartz (1981, p.51):

O cotidiano, que perde a significação na repetitividade dos atos, acaba se tornando espelho dos próprios mecanismos que a ele se opõem. As metamorfoses e as mágicas também perdem o sentido na medida em que se repetem. Assim, o traço “estranho” acaba sendo devorado pelo traço “automatizado”.

O modo como Teleco recorre à metamorfose para tentar assumir identidade humana retrata, sob outra perspectiva, a necessidade de preencher o vazio de uma vida sem sentido. Ser homem, para a personagem, representa, de algum modo, um meio de realizar-se, assumindo uma consciência, mesmo que seja aquela que incita o estranhamento com relação ao mundo. Então, transformado em canguru, resoluto, profere: “De hoje em diante serei apenas homem”. (RUBIÃO, 2006a, p. 60).

Deste ponto em diante, Teleco muda de nome (Antônio Barbosa), relaciona-se com Tereza, uma mulher bela (para inveja do narrador), e adquire aspectos humanizados, que representam uma contundente sátira do comportamento humano por meio de aproximações do humano no nível escatológico (cuspia no chão e raramente tomava banho, tinha pele gordurosa), com deformações físicas (os membros curtos) e desvio moral (“alma dissimulada”). Obviamente, não podemos olvidar-nos de que tais observações são enviesadas pela ótica do narrador, confuso e irritado com os anseios de Teleco de tornar-se homem. Teleco, antes de tudo, era apenas um coelhinho domesticável; agora a personagem representa uma ameaça para o narrador ao tentar impor sua “falsa condição humana” (RUBIÃO, 2006a, p. 61).

O conflito entre eles agrava-se, pois o coelhinho passa a rejeitar o passado animal, identificando-se apenas como homem. O narrador não tolera esta condição por dois motivos. Em primeiro lugar, aceitá-lo como humano significaria subverter a essência humana com suas particularidades ontológicas. Por isso, ele adota uma postura cética e racional. E, em segundo, porque o narrador, apaixonado por Tereza, assumiria uma condição inferior à do coelho, pois, como homem real, perdera a mulher para um

“pseudo-homem”. “A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele [Teleco] vale bem mais”, diz ela.

Em diversas ocasiões, apelei para a sua frouxa sensibilidade, pedindo-lhe que voltasse a ser coelho.
 - Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala.
 [...]

 - É ou não é um animal?
 - Não, sou um homem! - E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos. (RUBIÃO, 2006a, p. 62-63).

A situação absurda da “falsa condição humana” de Barbosa torna-se intolerável a ponto de, em uma briga, o narrador expulsar Barbosa e Tereza de sua casa. Muito tempo depois desta discussão, o coelhinho volta a aparecer, mas agora apresentando-se como Teleco, na forma de um cachorro. O narrador indaga por Tereza e o coelho responde, em estado de choque:

- E ela? – perguntei com dissimulada displicência.
 - Tereza ... - sem que concluísse a frase, adquiriu as formas de um pavão.
 - **Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível...** - prosseguiu, chocalhando os guizos de uma cascavel.
 Seguiu-se breve silêncio, antes que voltasse a falar:
 - **O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem...** - as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais. (RUBIÃO, 2006a, p. 63, grifo nosso).

A sugestão da morte de Tereza, na nossa leitura, aproxima Teleco ainda mais da condição humana, na medida em que a dor e o desalento, causados pela perda da amada, convertem-no em um animal consciente da finitude e suscetível ao sofrimento existencial. Tal sofrimento é aterrador, pois Teleco começa um processo lento de agonia, transformando-se incessantemente em inúmeros animais – ele está perto do fim. Sem poder controlar as metamorfoses, assim como o homem que não possui controle efetivo sobre sua condição, ele perece, nos últimos dias, ao lado do narrador, que volta a cuidar dele.

Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir

tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava.

Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. (RUBIÃO, 2006a, p. 65).

O desfecho trágico da narrativa resume a incapacidade de realização do anseio. Mesmo sem a “forma humana”, a personagem não deixa de representar uma alegoria do desajuste do homem em relação à realidade. O teor irônico de sua tentativa é o sentido inverso: enquanto o homem tenta transcender os limites de sua condição, Teleco, estrangeiro ao seu mundo, empreende o movimento reverso, que é assumir a humanização. É a opinião de Schwartz (1981, p.52):

Nesta metamorfose às avessas, onde o animal concentra todas as suas forças para se assemelhar ao homem, a inutilidade do esforço (os meios) se conjuga com a inutilidade dos fins (ser homem), projetando-se ambas no mísero resultado de uma criança encardida e sem vida.

E por que uma criança? Talvez porque, como esperança de um vir-a-ser, já está morta, conotando uma visão pessimista em relação a um futuro melhor.

Um fator importante a ser considerado é a metamorfose constante como ícone do sentido transitório da modernidade. A versatilidade de Teleco está aliada ao fugidio e à fragmentação, bem como à angústia pela ausência de liberdade do homem que, hipoteticamente, é destinado a ser livre. Não é por acaso que, na narrativa, a metamorfose realiza-se ininterruptamente, num turbilhão de mudanças caóticas. São mais de vinte animais que ganham forma com a transformação do coelhinho. Todas as mutações evidenciam a necessidade de identificar-se com o real, movimento incessante numa “tentativa de reajustamento ao mundo” (SCHWARTZ, 1981, p. 52). A linguagem do fantástico revela, pois, inúmeras identidades e disfarces que o homem pode assumir. David Harvey (2000) observa como o aspecto efêmero da modernidade influenciou artistas e pensadores, na tentativa de interpretação e representação da realidade. Sem dúvida nenhuma, Murilo Rubião enquadra-se neste cenário por transcrever, na linguagem do insólito, as experiências transitórias do tempo, do espaço e do ser:

Berman mostra que uma variedade de escritores de diferentes lugares e épocas (Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoiévski e Biely, entre outros) enfrentaram e tentaram lidar com essa sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica. Esse mesmo tema encontrou eco em Frisby (1985), que, num estudo de três pensadores modernos [...] destaca que “seu interesse central era uma experiência distintiva do tempo, do espaço e da causalidade como coisas transitórias, fugidias, fortuitas e arbitrárias. (HARVEY, 2000, p. 21).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa pudemos verificar, ainda que parcialmente, além da pluralidade de temas e formas articuladas pelo insólito na obra do contista mineiro, a densidade literária conquistada pela experimentação estética praticada por ele. A riqueza da obra solidifica-se através da “cosmovisão absurda” na representação, que permeia toda obra do contista (não apenas os contos escolhidos para análise), apresentando um mundo em que a vigência do sobrenatural não se concretiza plenamente (como no gênero maravilhoso) ou se realiza de forma incompleta, sem jamais se desconectar com os pressupostos do real empírico. É como se um senso de irrealidade contaminasse as certezas do real, deflagrando o descompasso permanente entre o homem e o mundo, num processo de desilusões. Em essência, toda transgressão contempla a metáfora do mundo moderno, com suas mazelas e contradições. O efeito de sentido patente nos contos é a perplexidade frente à condição absurda do homem nos tempos que correm.

Durante o percurso do trabalho, percebemos que o fantástico tradicional, teorizado por Lovecraft, Freud e Todorov, embora nos ajudasse a compreender alguns dos parâmetros formais do sobrenatural – verossimilhança, estranhamento, ambiguidade – não esgotou nossas necessidades formais para a compreensão do chamado fantástico contemporâneo, a partir do século XX. O ensaio de Sartre, *Aminadab ou o fantástico como uma linguagem*, por outro lado, iluminou algumas diretrizes para a interpretação do derradeiro estágio da ficção fantástica no sentido de que a subversão das leis empíricas se organiza de modo a efetivar a “transcrição da condição humana”. Realiza-se, pois, a “revolta dos meios contra os fins”, na medida em que a ausência ou fugacidade dos fins na gênese narrativa é análoga à contingência da condição humana.

Os estudos acerca do termo **neofantástico**, conceituado por Alazraki, contribuíram em função dos parâmetros **visão, intensão e *modus operandi*** sempre

presentes na nova narrativa fantástica. Visão compreende a tensão entre realidade e irrealidade na gênese literária; intensão é o sentido metafórico subjacente ao texto, e o *modus operandi* constitui-se pela forma como o sobrenatural é construído no texto. Os fundamentos do **realismo mágico ontológico** e **realismo mágico metafísico**, igualmente colaboraram para a análise já que permitem identificar a ocorrência ou não do sobrenatural, bem como da naturalização do irreal. Buscamos enfim, aproximar tais modalidades (neofantástico e realismo mágico), independentemente de classificação exclusiva do gênero em que os contos se inserem, mas articulá-las para melhor interpretar a linguagem dos textos.

Realizou-se, em seguida um breve exame do Teatro do Absurdo no sentido de relacionar a proposta estética na dramaturgia, que desempenhou uma revolução formal, para melhor sintetizar a intuição da condição existencial do homem. Os contos analisados, por exemplo, não aprofundam a psicologia das personagens, não apresentam caracterização elaborada e possuem um enredo sem grandes acontecimentos ou feitos – pelo contrário, focam a situação existencial das personagens que pouco se altera desde o início até o final das narrativas. É comum também a construção de imagens poéticas que abarcam, como efeito de sentido, a intuição do absurdo existencial, como a explosão pirotécnica em “O pirotécnico Zacarias”, as mágicas de “O ex-mágico da taberna Minhota” e a transformação final de “Teleco, o coelhinho” em uma criança morta.

No intuito de observar a dimensão realista presente na obra do autor, foi necessário atentar para a tensão estabelecida entre o real e o irreal nos contos, que desempenha rupturas no cotidiano para amplificar a leitura da realidade, contendo forte crítica aos males sociais e psicológicos que a modernidade acarretou. Para isso, desenvolvemos uma breve análise das ideias de **modernidade**, **modernização**, **estética modernista**, apresentados por David Harvey e Anatol Rosenfeld e também o conceito existencialista de **absurdo**, desenvolvido por Sartre e Camus.

O processo de modernização promoveu a secularização do pensamento, num otimismo romântico para conquistar as qualidades universais, eternas e imutáveis da natureza e do homem. Contudo, o fracasso desse projeto deu-se com os desastres do início do século XX, gerando, como consequência, um profundo sentimento de angústia e desilusão. A vida moderna, assim, está permeada pelo sentido caótico de transitoriedade, contingência e fragmentação, e esteticamente, a arte buscou novas

formas para representar os novos paradigmas da modernidade (novas experiências perspectivicas, espaço-temporais, causais etc). Há, portanto, a ruptura com os valores transcendentais da religião, a dissolução da individualidade, o aumento do consumismo, a pressão do aparelho burocrático, a alienação e submissão da população ao autoritarismo, entre outros, que, de formas variadas, estão salientadas nos contos de Murilo Rubião.

Também o conceito de absurdo existencial ajudou-nos a perceber a tomada de consciência do homem em relação a sua condição, a partir do conflito presente entre o desejo de plenitude e sua impotência diante das limitações impostas pelo contexto da modernidade. O absurdo está também semanticamente aliado à expressão do insólito, já que ambos os termos traduzem a ideia de irracionalidade e falta de sentido.

Por meio da análise dos contos, conjugando texto e contexto pudemos observar como o “mundo ao revés”, estabelecido nas narrativas murilianas, congregando um peculiar estilo literário, abarca sua cosmovisão e possui um peculiar efeito de sentido que perpassa sua obra como um todo. O poder metafórico dos textos, convém afirmar, concretiza-se na medida em que o leitor, envolvido pela atmosfera meta-empírica, familiariza-se com aquilo que ultrapassa sua concepção de real. A partir deste processo, ele passa a ver à distância, com maior profundidade crítica, “o real mais fundo”, ou, em outras palavras, sua própria realidade. São as decepções do real que o senso de irrealidade provoca.

Na interpretação dos contos, tentamos observar a maneira como o insólito articula-se nos textos causando tensão entre a irrealidade e o real empírico, fenômeno denominado de estranhamento e reconhecimento de algo familiar. Assim, em “*O pirotécnico Zacarias*”, estar à margem da vida é a metáfora da dicotomia das noções de vida e morte, do “ser” e “não ser”, do difuso e ambíguo; no conto “*A cidade*”, inferimos que a arbitrariedade e a opressão promovida pelo autoritarismo é capaz de coibir a liberdade e individualidade do sujeito. Cariba é refém de um julgamento absurdo, cuja subversão dos meios burocráticos destrói a lógica fundamental da distinção de identidades, transgredindo também a noção de justiça. A condenação projetada ao infinito enfatiza o teor dramático do texto; a inserção do elemento insólito em “*Os dragões*” é a metáfora da cooptação do estrangeiro, num processo de dominação cultural dos povos. O outro inserido na estrutura social é relegado a uma posição

marginal e degradante. A inversão de valores atribuídos aos dragões e aos homens evidencia a hipocrisia moral da sociedade, pois, se na tradição cultural, tais entes representam o mal, o diabólico, na narrativa, os dragões adquirem características tais como a doçura, meiguice e pureza.

“*O edifício*” é a metáfora da racionalização extrema do mundo, conotando também os anseios humanos de alcançar a eternidade e o infinito; em o “*O ex-mágico da Taberna Minhota*”, por sua vez, ficou patente o modo como a potência artística e criadora assume o caráter contingente da existência humana, assim como pode ser anulada pela racionalidade burocrática; em “*Teleco, o coelhinho*”, a falsa condição humana de Teleco alegoriza o desajuste humano em relação à realidade. Dessa forma, Zacarias, Cariba, os dragões, João Gaspar, o ex-mágico e Teleco são protagonistas que personificam a condição absurda do homem, conscientizando-se, com angústia, da contingência do futuro e da impotência frente suas limitações. São todos estrangeiros no mundo dos homens, definidos pela incompletude, solidão, esterilidade, fragmentação. São seres a-históricos, numa indefinição espaço-temporal, constituem a arquipersonagem mítica da modernidade, presos num presente eterno, assim como Sísifo no escalar interminável da montanha.

Como conclusão final, consideramos que, os temas referentes ao insólito na poética muriliana fazem aflorar uma profícua discussão acerca da maneira crítica e profunda com que o autor trata a modernidade. Embora nosso estudo tenha apenas esboçado poucas considerações sobre a representação do real, permeada pela elaboração do insólito, sabemos que ainda há muito a ser explorado no mundo *ao revés* criado pelo autor, de significação cada vez mais plural e ilimitada. Pode-se dizer, assim, que Murilo Rubião é um escritor original, não apenas pela inusitada renovação que empreendeu na narrativa no âmbito da literatura brasileira, desbravando a (ir)realidade da vida, com seus jogos de ilusões e desilusões, mas também porque faz jus ao que o próprio autor defendia sobre o papel intelectual dos escritores, um verdadeiro profeta dos tempos modernos.

5. REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **História da filosofia**. Tradução de Conceição Jardim. Lisboa: Presença, 1978, v.14.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- ANDRADE, C. D. **A rosa do povo**. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ANDRADE, M. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. In: _____ **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-165.
- _____. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974. p.6 -11.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Ave Maria, 1995.
- CAMARANI, A. L. Murilo Rubião e o realismo mágico. XI Congresso Internacional da ABRALIC - **Tessituras, interações, convergências**, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: ABRALIC, 2008.
- CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COELHO, N. N. A Civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1061, p. 1-4, fev. 1987.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____ **Obra crítica II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 347-363.
- ESSLIN, M. **O Teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FAUSTO, B. **História concisa do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- FREUD, S. El Siniestro. In: _____ **Obras completas**. 3.ed. Tradução de Luis Lopez-Ballestros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, [19--], v.3.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

LINS, A. Os contos de Murilo Rubião. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 9, fev. 1987.

NUNES, B. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quiron, 1973.

PAES, J. P. Um sequestro do divino. In: _____ **A aventura literária: ensaio sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 117- 123.

POE, E. A. Filosofia da composição. In: _____ **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. p.101-112.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1998.

ROSENFELD, A. Kafka e karkianos. In: _____ **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 225-262.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____ **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

_____. **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁ, M. C. **Do fantástico: teorias e contos**. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2003.

SARTRE, J. P. Aminadab, ou o fantástico considerado uma linguagem. In: _____ **Situações, I**. Tradução de Cristina Prado, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. O existencialismo é um humanismo. Tradução de Vergílio Ferreira. In: _____ **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1978, p. 3-19.

SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Murilo Rubião**: literatura comentada. São Paulo: Abril, 1982.

SPINDLER, W. Magic realism: a typology. **Forum for Modern language studies**, v.39, 1993, p. 75-85.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, K. **Uma leitura do fantástico**: A invenção de Morel (A.B. Casares) e O processo (F. Kafka). **Revista Letras**. Curitiba, v. 53, p. 109-123, 2000.

WERNECK, H. A aventura solitária de um grande artista. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZAGURY, E. O contista do absurdo. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 22, n. 1061, p. 11, fev. 1987.

6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, T. Anotações sobre Kafka. In: _____ **Prismas: crítica cultural e sociedade.** Tradução de Augustin Wernet, São Paulo: Ática, 1998.

ALEIXO, S. E. **O discurso fantástico de Murilo Rubião.** 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade Estadual de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus Araraquara, 2002.

ANDRADE, V; MIRANDA, W. As visões do invisível. **Jornal do Estado de Minas,** Belo Horizonte, maio. 1986.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. O sequestro da surpresa. **Folha de São Paulo,** São Paulo, abr. 1998.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANCO, W. Um contista em face do sobrenatural. **Revista Atlântida,** Belo Horizonte, abr. 1946.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Presença da literatura brasileira/modernismo.** São Paulo: Difel, 1983.

CARPENTIER, A. **El reino de este mundo.** 11. ed. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1997.

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

COELHO, N. N. Os dragões e outros contos. In: _____ **O ensino da literatura.** São Paulo: FTD, 1966.

GREGOLIN, M. R. F. V. **Mistério e esterilidade: o fantástico em Murilo Rubião.** 1983. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 1983.

GOLGHER, I. O fantástico muriliano: salvar o homem na essência. **Suplemento Literário,** Belo Horizonte, v. 22, n. 1062, p. 5, fev. 1987.

GOULART, A. T. A tragicidade nos contos de Murilo Rubião. **Suplemento Literário,** Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 10, fev. 1987.

_____. O fantástico Murilo Rubião. **Itinerários,** Araraquara, v. 19, p.15-24, 2002.

HOHLFELD, A. C. **Conto brasileiro contemporâneo.** 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

JARDIM, R. Realidade, fantasia. Rio de Janeiro, **O Globo,** out. 1978.

- LINS, A. Os contos de Murilo Rubião. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 9, fev. 1987.
- LUCAS, F. Realidade e símbolo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 11, fev. 1987.
- MOURÃO, R. O pirotécnico Zacarias. **Revista Colóquio**, Lisboa, maio. 1975.
- PEREZ, R. A trajetória de um escritor. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 2-3, fev. 1987.
- ROXANA, G. H. A. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. São Paulo, **Revista Fronteiraz**, v.3, p. 1-9, 2009.
- REMO, C. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- SCHWARTZ, J. O fantástico em Murilo Rubião. **Revista Planeta**, São Paulo, set. 1974.
- _____. A ferida exposta de Murilo Rubião. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 6-8, fev. 1987.
- VOGT, C. A construção lógica do absurdo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1061, p. 4, fev. 1987.
- WERNECK, H. A aventura solitária de um grande artista. In: RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.7-10.
- WERNECK, H. O mágico da palavra. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p. 12, fev. 1987.
- ZAGURY, Eliane. O contista do absurdo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1061, p. 11, fev. 1987.