

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

SAMUEL SULZBACH

PECULIARIDADES DO FANTÁSTICO NA OBRA MURILIANA

PORTO ALEGRE

2014

SAMUEL SULZBACH

PECULIARIDADES DO FANTÁSTICO NA OBRA MURILIANA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ORIENTADOR: Dr. Paulo Seben de Azevedo

PORTO ALEGRE

2014

“O fantástico tem sempre uma característica de ser uma crítica social”

Murilo Rubião

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é analisar o fantástico na obra do contista Murilo Rubião (1916-1991). Através da comparação e aplicação de conceitos teóricos, baseados nos trabalhos de Lovecraft, Todorov e Sartre, e também na fortuna crítica do autor mineiro, procuramos situar a obra muriliana no âmbito da literatura fantástica e definir o que ela tem de peculiar. Concluímos que o fantástico de Rubião é resultado de influências mítico-literárias (Bíblia, mitologia grega, Machado de Assis), somado a uma aguda – e kafkiana – percepção crítica do mundo moderno.

Palavras-chave: Murilo Rubião, literatura brasileira, literatura fantástica, conto

RESUMEN

El principal objetivo de este trabajo es analizar lo fantástico en la obra del escritor Murilo Rubião (1916-1991). Por medio de la comparación y de la aplicación de conceptos teóricos, basados en los trabajos de Lovecraft, Todorov y Sartre, y también en la fortuna crítica de este autor *mineiro*, buscamos situar la obra *muriliana* en el ámbito de la literatura fantástica y definir lo que tiene de peculiar. Concluimos que lo fantástico en Rubião es resultado de influencias mítico-literarias (Bíblia, mitología grega, Machado de Assis) sumado a una aguda – y *kafkiana* – percepción del mundo moderno.

Palabras clave: Murilo Rubião, literatura brasileña, literatura fantástica, conto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. MURILO RUBIÃO: VIDA, OBRA, CARACTERÍSTICAS	11
1.1 O fantástico peculiar de Murilo Rubião.	16
2. O FANTÁSTICO	19
2.1 Primeiras definições	19
2.2 O fantástico como epítome	25
2.3 O fantástico como linguagem	26
2.4 Influência machadiana	30
3. A FILA	32
3.1 O conflito campo x cidade	34
3.1.1 A metaforização do conflito	39
3.1.2 A cidade e a mercadoria	40
3.2 Epígrafes e mitos	43
3.2.1. Pererico, Jó e Ulisses	45
4. O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA	48
4.1 Burocracia e realismo	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

INTRODUÇÃO

Era 2004, talvez 2005, não sei dizer com certeza. Eu tinha um blog e costumava escrever sobre situações supostamente absurdas do cotidiano. Para qualquer efeito, e em qualquer acepção, nada de fantástico: apenas relatos pessoais – muito próximos do resmungo puro e simples – sobre grandes dramas pós-adolescentes como ir para o trabalho às sete da manhã obrigado a ouvir bandinhas alemãs na lotação ou ser a única pessoa a não se vestir como um surfista em uma cidade sem mar.

Ainda assim, um leitor anônimo conseguiu encontrar semelhanças entre alguns dos meus queixumes expressionistas e a literatura de Murilo Rubião e comentou perguntando se eu conhecia o contista. Não conhecia. Guardei o nome e, em uma de minhas assíduas visitas à biblioteca pública municipal, localizei sem muita dificuldade um volume do autor. A capa – um desenho colorido, no melhor estilo Coleção Vaga-Lume – muito contrariou meu gosto pretensamente sofisticado e meu interesse pela Literatura Séria.

A leitura não causou melhor impressão. Estimulado talvez pela epígrafe bíblica, julguei tratar-se de insossa fábula moralizante e abandonei “Teleco, O Coelho” já nas primeiras páginas. Na época, torcia o nariz, tampava os ouvidos e fechava os olhos para qualquer coisa que cheirasse minimamente a ensinamento ou encerrasse lição, ao mesmo tempo em que estourava champanhas imaginárias para celebrar a ausência de julgamentos morais em Rubem Fonseca. Ah, a mocidade. Com um pouco mais de pertinácia, talvez percebesse que Teleco provavelmente falava muito mais de mim do que qualquer outra leitura da época.

Só muito depois, já na faculdade de Letras, que voltei a me deparar com o nome de Rubião. Não se tratou de “dar uma segunda chance” ao autor. Antes de tudo, acima dos gostos pessoais, era preciso ler, de Machados a Coelho. Sem muita paciência para alquimia, o coelho escolhido foi Teleco. Curiosamente, foi com ele que se deu a transmutação, e a leitura foi completamente outra. As frases bem lapidas, certas, estavam de acordo com minhas preferências estilísticas, mas o que mais me encantou mesmo foi a densidade simbólica da obra, o jogo de referências, a ambigüidade que conduz ao enigma – algo bastante incomum na nossa literatura. Um universo fascinante se descortinou e o explorei com grande interesse, procurando ler tudo de Rubião que pudesse encontrar. O que, convenhamos, não consumiu muito tempo nem

exigiu muito esforço, num primeiro momento: sua obra completa, composta por três dezenas de contos, figura em coletâneas de duzentas e poucas páginas. Ficou claro que, mais do que ler, era preciso reler para entrar nesse mundo.

E foi assim, através de leituras regulares na obra, que passei a ruminar, ao longo de três ou quatro semestres, a vontade de escrever sobre Murilo Rubião. Mas se o interesse era genuíno, as ideias ainda eram vacilantes, e pouco fiz nesse período além de pensar com meus botões e rascunhar alguns pensamentos que mais tarde se mostravam quase sempre infrutíferos. Pesou para tão alongado adiamento o espírito de indefinição que cercava minhas visões da obra muriliana. A cada nova leitura, a obra mostrava alguma faceta ignorada, desmentia ideias anteriores e originava novas ideias.

Decisivo para superar a imobilidade estéril – além da necessidade imperativa de me formar, claro – foi deixar de procurar na obra uma verdade essencial, uma grande e completa explicação para tudo. A solução, digamos assim, passava pelo óbvio: pela indefinição. Há enigmas, sem dúvida, mas eles não têm propriamente uma resposta – ou pelo menos não uma única resposta.

Assim nasceu este trabalho, de uma longa relação marcada por encontros e desencontros, por leituras e releituras. Correndo o risco de parecer ligeiramente mistificador, vejo qualquer coisa de muriliano no conjunto de fatos que me trouxeram até aqui. A sensação inexplicável de não ter propriamente escolhido o tema Rubião como resultado de um exame profundo, mas de ter sido por ele escolhido por conta do momento em que reapareceu nas minhas leituras e pela forte impressão que causou; as metamorfoses pelas quais passaram textos e ideias que compõem este trabalho; a implacável autocrítica que pesou sobre eles; a procrastinação constante da monografia, gerando uma absurda repetição de situações acadêmico-burocráticas e interpessoais que pareciam tender a um hiperbólico infinito.

Enfim, este trabalho, de alguma forma, se erigiu na indefinição, e esse é seu elemento axial. Ele não busca comprovar uma ideia ou interpretação específica a respeito da obra. Ou, se busca, é apenas para desdizer-se, para afirmar o paradoxal: em nossa interpretação, a obra se caracteriza justamente pela ausência de uma grande interpretação – a interpretação singular, de valor terminal. Ela implica, isso sim, a variedade de interpretações.

Para colocar as coisas em termos práticos, este é um trabalho analítico: busca estudar as partes que compõem o todo muriliano. Este todo – a obra – é resultado de uma série de

singularidades formais, temáticas e criativas, como o uso de epígrafes bíblicas, a larga utilização da hipérbole e da reiteração, as recorrências temáticas e os simbolismos, o processo de reescrita, a autocrítica castradora do escritor, entre outras. Estas características se tornam ainda mais singulares quando verificamos que estão intimamente relacionadas, como se fossem aspectos indissociáveis. Por exemplo, não podemos considerar a questão da metamorfose textual sem levarmos em conta também a autocrítica do autor ou as metamorfoses temáticas. A melhor compreensão da obra passa pela interrelação de suas partes.

Neste variado espectro de singularidades da obra muriliana, o fantástico é sem dúvida a mais destacada, a mais representativa delas, e é por isso que recaí sobre ele o nosso foco principal. É impossível abordar a obra de Rubião sem considerar a sua vocação pelo fantástico. De uma forma ou de outra, ele está presente em todos os contos do autor.

O fantástico em Rubião, assim, é o objeto principal deste trabalho. Tendo como base teorias desse gênero literário e a fortuna crítica do escritor mineiro, pretendemos situá-lo no âmbito da literatura fantástica e procurar suas especificidades, suas peculiaridades.

Este trabalho está dividido em quatro seções. A primeira delas é de caráter introdutório. Apresentamos o contista mineiro e comentamos acerca de algumas das singularidades já mencionadas, com ênfase inicial para o processo de reescrita. Destacaremos também o caráter precursor de Rubião na exploração sistemática do fantástico em terras brasileiras, gênero sem tradição por aqui, e apontaremos as semelhanças com Kafka: em ambos os autores, o uso do insólito não visa o susto ou a surpresa.

Na seção dois, entraremos com mais propriedade no universo da literatura fantástica. De início, abordaremos a “psicologia do medo” de H. P. Lovecraft, passando em seguida para a definição teórica postulada por Tzevan Todorov. Neste percurso, confrontaremos os modelos teóricos com características e/ou excertos exemplificadores retirados da narrativa muriliana, procurando aferir convergências e divergências. A obra de Kafka servirá de parâmetro nestas análises, tendo em vista sua já aludida proximidade com a obra de Rubião. A fortuna crítica do escritor mineiro também será decisiva no processo de confrontação teoria x conto.

Ao cabo desse percurso, tentaremos explicar o fantástico de Rubião e, em seguida, amparados em críticas de Álvaro Lins e Rui Mourão, e em entrevistas ou declarações do contista mineiro, apontaremos suas influências literárias. O ensaio Aminadab, em que Jean-Paul Sartre

escreve acerca do “fantástico humano”, nos ajudará a situar Rubião no quadro da literatura fantástica contemporânea – ou pós-kafkiana.

A partir da seção três, iniciaremos um caminho inverso. Se na segunda parte fomos da teoria para os contos, agora vamos dos contos para a teoria – para o comentário crítico. As características da obra muriliana, vistas de maneira panorâmica num primeiro momento, serão agora analisadas com base no texto.

Em A Fila, conto presente no livro *O Convidado*, de 1974, verificaremos como o fantástico é configurado formalmente – para tal, utilizaremos as análises de Jorge Schwartz. Em seguida, partiremos para a função crítica que o fantástico assume na história. Veremos que através do exagero, de uma técnica quase expressionista, Rubião denuncia o absurdo do mundo moderno. A burocracia, a urbanização e a mercadoria/tecnologia seriam facetas de um processo que oprime e reifica o homem. Fechando a seção, comprovaremos, num breve estudo mítico-bíblico, o caráter circular dos temas murilianos – metáfora da circularidade da vida humana.

Na quarta e última seção, estará em análise o conto O Ex-Mágico da Taberna Minhota, conto que abre o livro *O Ex-Mágico*, de 1947. Através da crítica de Davi Arrigucci Jr., verificaremos, em primeiro lugar, como o fantástico é assimilado pela rotina, paralisando a surpresa; em segundo, como o complexo temático e o processo criativo se coadunam na obra de Rubião para formar um movimento unitário e circular. Desse movimento surge um paradoxo entre multiplicação e esterilidade: a obra avança sem avançar. Abordaremos também a perspectiva do ex-mágico (personagem principal do conto) enquanto protótipo do escritor e a conseqüente discussão sobre o fazer literário – incluindo os temas da autocrítica e do papel social do escritor.

As amplas possibilidades críticas e interpretativas que a obra muriliana oferece são fascinantes. Por mais que se escreva (ou se reescreva) sobre ela, a impressão é de que sempre resta – ou melhor, falta – algo a ser dito.

Não temos a pretensão de preencher estas lacunas: nosso trabalho é uma pequena contribuição às discussões sobre a obra de Rubião.

1 MURILO RUBIÃO: VIDA, OBRA, CARACTERÍSTICAS

Murilo Eugênio Rubião nasceu em Carmo de Minas (MG), em 1916. Ainda jovem, mudou-se para Belo Horizonte, onde completou seus estudos e mais tarde se formou advogado. Profissionalmente, desempenhou atividades ligadas ao jornalismo e, sobretudo, ao alto funcionalismo público – entre outras funções, foi chefe de gabinete do então governador mineiro Juscelino Kubitscheck. Também foi adido cultural na Espanha nos fim dos anos 50 e editou o *Suplemento Literário do Minas Gerais*, nos anos 60. Faleceu em Belo Horizonte, em 1991.

Como escritor, Rubião não pode ser considerado exatamente prolífico: publicou pouco mais de três dezenas de contos, e isso foi tudo. Ainda mais surpreendente é descobrir que tão diminuta obra consumiu anos e mais anos de escrita e reescrita. Sim, porque grande parte destes contos, uma vez publicados, reapareceram em edições subsequentes contendo alterações ou reelaborações. Acerca disso, escreveu Davi Arrigucci Jr. em *O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*¹:

No conjunto dessa produção exígua, se percebe sempre a tendência para a reelaboração insistente dos mesmos contos, que vão e voltam em vários livros. De certa forma, Murilo continua se refazendo, como se para ele escrever fosse fundamentalmente reescrever. (ARRIGUCCI, 1974, p. 8)

Em *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*, Jorge Schwartz elaborou uma estudo sobre as alterações que os contos sofreram com o passar dos anos. Somente O Ex-Mágico da Taberna Minhota, ao longo de três edições, sofreu mais de 70 alterações. “Mas o dado mais importante é que as alterações não chegam a modificar a estrutura profunda do conto, mantendo a intriga praticamente intacta” (1981, p. 92).

Isso revela, por um lado, uma profunda consciência a respeito da própria obra (comprovada por sua unidade substancial): Rubião sabia onde queria chegar, vislumbrava seu espírito, digamos assim; por outro, deixa evidente uma constante insatisfação quanto aos resultados de seu trabalho e, principalmente, quanto à forma de expressar, sempre passível de

¹ In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974, p. 6-11.

modificação ou reelaboração (de metamorfoses, só para aludir a uma palavra-chave na obra do escritor).

Em entrevista a Granville Ponce², Rubião afirma que escrever “é brigar com a palavra todo o dia”, e compara sua prática a um trabalho braçal: exigiria muito mais esforço do que talento. Um exercício constante de colocar e recolocar palavras, de torcer e retorcer frases.

Rubião diz ainda que, por praticar uma literatura fantástica e simbólica, sempre procurou emprestar a seu texto uma linguagem concisa, utilizando “o mínimo de frases, o mínimo de palavras, para que o próprio leitor descubra e amplie o conteúdo do conto”. Se adotasse a linguagem de um James Joyce, de um Guimarães Rosa, por exemplo, “o leitor acabaria não entendendo nada”, concluiu.

Considerando sua filosofia de composição, em que menos é mais, e o hábito de submeter à reescrita constante as suas histórias, fica claro que a linguagem simples e direta de Rubião não pode ser confundida com simplicidade, ainda menos com falta de profundidade – ao contrário, seu despojamento esconde uma paciente e exaustiva (re)elaboração. Percebe-se que Rubião se debruçou tenazmente, à guisa de um operário, sobre a própria escrita, procurando deixá-la o mais enxuta, o mais clara e transparente possível para que o espírito da obra – altamente simbólica – pudesse ser percebido mais facilmente.

Esta escrita concisa, telegráfica, por assim dizer – composta por frases curtas e objetivas, no melhor estilo jornalístico –, rendeu a Rubião muitas comparações com Machado de Assis. Parece ser unânime entre a crítica que o autor de *Quincas Borba* é o maior expoente entre os escritores que “enxugam” a língua. Para Rui Mourão, ambos os autores compartilham de uma linguagem policiada, disciplinada e despojada, “rigorosamente enquadrada na lógica gramatical mais cristalina” (Revista *Colóquio*, nº 25, maio de 1975)³.

Em uma entrevista a Walter Sebastião⁴, Rubião admite a influência machadiana – compartilhada com outros escritores mineiros de sua época – e oferece mais uma explicação para a secura do seu estilo: o caráter mineiro.

² In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974, p. 3-5.

³ A consulta se deu via internet, portanto não foi possível indicar a página exata do trecho citado. O endereço eletrônico consta nas referências bibliográficas.

⁴ . “Sedutora profecia do contemporâneo”. *Tribuna de Minas*, 03 de junho de 1988.

Outro aspecto de Minas que teve muita influência sobre mim é o fato do mineiro ser muito sóbrio e a minha literatura, a minha frase, é de grande sobriedade. Tanto é verdade este gosto do estilo mineiro que já se disse que Machado de Assis parecia um escritor mineiro. Ele foi o escritor que teve a maior influência sobre a produção mineira. São numerosíssimos os que têm influência dele muito visível. Até Drummond, com aquela linguagem despojada. Machado é mais cultuado em Minas do que em qualquer outro lugar.

Murilo estreou em livro em 1947, com *O Ex-Mágico*. Em 1953, publicou um encarte ou livreto, contendo quatro contos, chamado *A Estrela Vermelha*. Mais tarde vieram *Os Dragões e Outros Contos* (1965) e *O Convidado* (1974). Ainda em 1974, lança *O Pirotécnico Zacarias*, onde reúne – e reescreve - contos das edições anteriores. O mesmo acontece em *A Casa do Girassol Vermelho*, publicado em 1978.

A obra um tanto reduzida não foi obstáculo para que Murilo se firmasse como um dos mais importantes escritores brasileiros do século XX. A originalidade e a coerência formal e temática de seu trabalho desde logo chamaram a atenção da crítica – o público só viria a conhecê-lo mais largamente em meados dos anos 70, com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias*. Murilo é considerado o precursor da literatura fantástica no Brasil. Numa época em que a literatura brasileira ainda era fortemente influenciada pelo realismo oitocentista – baseado na observação, documentação e tentativa de representação objetiva da realidade –, sem qualquer tradição na abordagem do sobrenatural, Rubião foi o primeiro escritor a adotar consciente e sistematicamente o fantástico. A esse respeito, escreveu Arrigucci Jr.:

Do ponto de vista da originalidade, o juízo é facilmente averiguável. Pensada contra o quadro geral de uma ficção lastreada sobretudo na observação e no documento, a narrativa fantástica de Murilo surge duplamente insólita. Ao contrário do que se deu, por exemplo, na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernandez e tantos outros encontrou uma forte tradição do gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones ou mesmo antes, no Brasil ela sempre foi rara. [...] Somente com Guimarães Rosa se adensa a exploração do imaginário, mas também aqui numa dimensão diversa, de modo que, na verdade, se está diante de uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o caso da ficção de Murilo, o que lhe dá a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real. (ARRIGUCCI, 1974, p. 7)

A singularidade de Murilo e a falta de precedentes em nossa literatura no que concerne ao fantástico dificultou bastante a tarefa dos críticos dos anos 40-50, que se viram sem parâmetros

para analisá-lo. A primeira tentativa de classificação de sua obra provavelmente partiu de Mario de Andrade, com quem Rubião se correspondia regularmente e a quem costumava enviar seus contos muito antes de publicá-los⁵. Em suas cartas, Mario, um tanto hesitante na busca de uma definição, arriscava avaliar o trabalho do contista mineiro com expressões como “simbolismo”, “alegorismo” e “liberdade subconsciente”. Mais tarde, já na esteira do lançamento de *O Ex-Mágico*, surgiram rótulos tão diversos quanto “fantástico”, “supra-realismo”, “surrealismo”, “fantasia” e “impressionismo”, como relata Suzana Yolanda Cánovas em *O Universo Fantástico de Rubião à Luz da Hermenêutica Simbólica*, sua tese de doutorado:

Este é um momento de perplexidade em que os críticos reconhecem que o autor estabelece uma ruptura com a tradição narrativa brasileira, transcendendo os simples modelos de escola ou superando os padrões estéticos estabelecidos. (CÁNOVAS, 2004, p. 19)

A crítica, ao longo dos anos, acabou por consagrar o fantástico – e mais raramente o supra-real – como os termos mais adequados para se referir à literatura feita por Murilo Rubião.

Sobre a originalidade e a unidade do trabalho de Rubião, um dos primeiros críticos a atentar para elas foi Álvaro Lins. Em um ensaio datado de março de 1948⁶, principia dizendo que, a respeito de contos, em se tratando de livros de estreia, o mais comum é não possuírem unidade substancial e formal. Geralmente escritos em diferentes épocas, sob diferentes influências e estados de espírito, poucas vezes seguem um padrão ou possuem alguma convergência, alguma concepção uniforme. São mais coletâneas de narrativas diversas e independentes, peças soltas, do que propriamente livros – enquanto obra detentora de unidade formal e substancial. A primeira grande qualidade de *O Ex-Mágico* seria justamente fugir desse estigma que assola contistas estreantes.

Trata-se de uma obra de estreia, mas na qual o autor, segundo fui informado, trabalhou durante vários anos, fazendo e refazendo os contos, que tem não só unidade, mas um caráter pessoal e inconfundível. Não me parece que o sr. Murilo Rubião tenha realizado plenamente a maneira de ficção que idealizou, nem que tenha atingido todos os fins visados, mas devemos estimá-lo e admirá-

⁵ Parte da correspondência de Rubião pode ser conferida via internet. O endereço eletrônico está indicado nas referências bibliográficas.

⁶ LINS, Álvaro. Sagas de Minas. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

lo, antes de tudo, pela circunstância de haver levantado para si próprio um tipo particularíssimo de realização artística e haver-se mantido conscientemente dentro dela, aliás, com bastante originalidade e talento. (LINS, 1963, p. 266)

Ao lado do fantástico ou do insólito, de uma ou de outra forma sempre presentes nos contos, um dos aspectos formais e temáticos mais curiosos da literatura de Rubião, e que deixa mais clara essa unidade e originalidade do seu trabalho aludida por Álvaro Lins, é o uso de epígrafes bíblicas. Elas figuram em toda a sua obra, e se dividem em duas categorias: epígrafes iniciais – presentes na abertura dos livros – e aquelas que precedem os contos. Eliane Zagury destacou essa relação entre o caráter uno da obra e as epígrafes. Para ela, a unidade da obra é tamanha que toda ela poderia ser enfeixada sob uma única epígrafe, retirada do livro Jeremias: “Coisas espantosas e estranhas se tem feito na terra”. (ZAGURY apud SCHWARTZ, 1981, p. 4).

Entre os temas mais recorrentes na obra muriliana estão as metamorfoses, a repetição, a esterilidade, a criação literária e, principalmente, o absurdo da condição humana. Como veremos posteriormente na análise dos contos, suas personagens geralmente são criaturas solitárias, deslocadas e/ou desterradas. Seus relacionamentos são entravados, estéreis. Constantemente se veem arrastadas contra a sua vontade por processos incontroláveis. Mesmo que tentem escapar do seu traçado, não conseguem. Sobre isso escreveu Hermenegildo José Bastos⁷:

A contragosto, eis como os personagens murilianos vivem ou narram os acontecimentos. Gostariam de poder escapar da história em que foram lançados. E, além de viverem a contragosto, elaboram o discurso correspondente. Narram-se as descobertas de um mundo desagradável, e a condição de prisioneiro. (BASTOS, 2001, p. 34).

Por trás dos fatos insólitos narrados por Rubião podemos entrever uma pesada crítica social, religiosa e até mesmo literária.

1.1 O FANTÁSTICO PECULIAR DE MURILO RUBIÃO

A construção de um edifício gigantesco, "babélico" (considerando a evidente referência bíblica), que se eleva assustadoramente em direção ao céu sem qualquer propósito e sem que se consiga interromper a obra; um sujeito que passa meses nas dependências de uma companhia, esperando ser recebido pela gerência, e que jamais consegue superar a fila e completar sua missão; uma mulher que dá a luz a dezenas de crianças, de maneira constante e espontânea, independente de ato sexual; um coelhinho capaz de falar e de se metamorfosear em toda espécie de animal e cuja maior vontade é tornar-se homem; um viajante preso pelo mau hábito de fazer perguntas.

Esta é uma pequena amostra dos fatos espantosos narrados por Murilo Rubião, que vão do absurdo ao sobrenatural. O espanto, porém, cabe apenas ao leitor – especialmente o leitor incauto, de primeira viagem, ainda não familiarizado com uma das características mais desconcertantes de Rubião: em sua obra, o irreal acaba por se integrar ao real – ao mundo cujas leis conhecemos, o “nosso mundo”, digamos assim – sem provocar significativas tensões ou conflitos. Não há, verdadeiramente, lugar para o susto ou para a surpresa no interior do espaço narrativo.

Sobre esta característica, escreveu David Arrigucci Jr. em *Minas, Assombros e Anedotas* (os contos fantásticos de Murilo Rubião)⁸:

À diferença do sonho, que pode, casualmente, apresentar uma coerência orgânica análoga à do mundo ficcional ou poético, o mundo muriliano é produto da intenção de um autor que busca a construção harmoniosa dos elementos insólitos no contexto da realidade habitual, mediante a paralisação da surpresa. (ARRIGUCCI, 1987, pg. 146)

Desta forma, nas histórias de Rubião, o insólito é incorporado pelo habitual como se dele fizesse parte naturalmente. Por mais extraordinários que sejam os eventos em que se veem

⁷ BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: EdUnB, 2001.

⁸ In: ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

enredados as suas personagens, elas não se deixam perturbar. Mesmo os fatos mais assombrosos acabam por ser tolerados ou aceitos como perfeitamente plausíveis.

Especialmente ilustrativo a esse respeito é o início do conto *Teleco, O Coelho*:

-- Moço, me dá um cigarro?

A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.

O importuno pedinte insistia:

-- Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?

Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:

-- Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

-- Você não dá é porque não tem, não é, moço?

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, apenas o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava.

(p. 52)⁹

Como podemos verificar no excerto acima, em nenhum momento o narrador parece chocado com o fato de ter como interlocutor um coelho. Ele nem mesmo se pergunta como tal coisa é possível – um coelho falante soa como se fosse o acontecimento mais natural do mundo. Algo plausível desde sempre.

Arrigucci Jr. diz ainda que o leitor, ao se identificar com o narrador ou a personagem central da narrativa, é levado a assumir um papel de cúmplice. Não se espantando o narrador ou as personagens, também o leitor deixa de se espantar. Passado o choque inicial, advindo da estranheza, ele acaba por se familiarizar com o insólito.

Foi esta maneira peculiar de lidar com o gênero fantástico, essa “paralisação da surpresa” de que fala Arrigucci Jr., que valeu a Rubião muitas comparações e aproximações com Kafka. Sobre o autor de Praga, escreveu Gunther Anders¹⁰:

⁹ RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Usarei esta obra como referência para todas as citações de contos de Rubião.

Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso - a trivialidade do grotesco - que torna a leitura aterrorizante. Esse princípio, que se poderia chamar de "princípio da explosão negativa", consiste em não fazer soar sequer um pianissimo onde cabe esperar um fortissimo: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som. Com efeito, nada é mais assombroso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas histórias mais incríveis. (ANDERS, 2007, p. 20-21)

Vemos, assim, que tanto em Kafka quanto em Rubião há uma ausência de surpresa diante do insólito. Se esta característica é o suficiente para colocá-los no mesmo patamar – no que se refere ao gênero literário que praticam – é o que se discutirá no capítulo seguinte.

¹⁰ ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e Contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

2 O FANTÁSTICO

2.1 PRIMEIRAS DEFINIÇÕES

Um dos primeiros estudos teóricos sobre o fantástico na literatura foi realizado por Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), ele próprio um consagrado autor de histórias fantásticas. O trabalho foi escrito entre os anos de 1924 e 1927 a pedido de um amigo editor, que o publicou em uma pequena revista. Recebeu o nome de *O Horror Sobrenatural na Literatura*, e ficou praticamente esquecido até ser resgatado e publicado numa coletânea póstuma do escritor.

Nesta obra, um ensaio histórico acerca do gênero fantástico, Lovecraft relaciona o sobrenatural na literatura ao horror, ao “pavor cósmico”. Ele diz que a mais antiga e mais forte emoção humana é o medo, e a espécie mais antiga e mais forte do medo é o medo do desconhecido.

Dado que a dor e o perigo de morte são mais vividamente lembrados que o prazer, e que os nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram de início captados e formalizados pelos ritos religiosos consagrados, coube ao lado mais negro e malfazejo do mistério cósmico figurar de preferência em nosso folclore popular do sobrenatural. Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades. (LOVECRAFT, 1987, p. 15)

Assim, o sobrenatural, na tradição oral e posteriormente na literatura, estaria mais forte e genuinamente ligado ao terrífico, ao que suscita medo. Lovecraft, por conseguinte, considera o fantástico unicamente na perspectiva da história de horror. A narrativa fantástica por excelência seria aquela que infunde medo e ansiedade nos leitores, e deveria ser julgada menos pelas intenções do autor ou pela estrutura da obra do que pela intensidade das emoções que desperta.

Esta perspectiva adotada por Lovecraft não contempla o fantástico tal como o encontramos em Murilo Rubião. Como vimos no trecho selecionado de *Teleco, O Coelho*, o fantástico neste autor não visa infundir medo ou susto, nem mesmo cria atmosfera de suspense.

Ao contrário, narrador e personagem quase sempre se mostram impassíveis frente ao sobrenatural – como se natural fosse –, e esse comportamento fleumático acaba se refletindo na postura adotada pelo leitor, conforme aludiu Arrigucci Jr.

Na esteira de Lovecraft, outros críticos pautaram suas caracterizações do fantástico a partir das emoções que produzem no leitor. Peter Penzoldt¹¹ diz que:

À exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar a nós próprios se o que acreditamos ser pura imaginação não será, afinal, realidade. (PENZOLDT apud TODOROV, 1977, p. 34)

Em *Introdução à Literatura Fantástica*, um dos mais respeitados e criteriosos estudos do gênero, publicado em 1974 por Tzvetan Todorov, encontramos argumentos que refutam a “psicologia do medo” de Lovecraft e Penzoldt.

Se tomássemos as suas declarações à letra, e admitíssemos a necessidade de uma sensação de medo no leitor, teríamos de deduzir (é esse o pensamento dos autores a que nós referimos?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor! Procurar o sentimento de medo nas personagens não nos leva mais longe para a definição do gênero, já que em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de medo: é o caso dos contos de Perrault [...]. E, por outro lado, há narrativas fantásticas em que o medo está ausente. (TODOROV, 1977, p. 34-35)

Para ilustrar sua definição de fantástico, Todorov usa como exemplo *O Diabo Apaixonado*, de Jacques Cazotte, em que Alvare, a personagem principal, tem fortes suspeitas a respeito da mulher com quem vive. Acredita ser ela um espírito mal, o diabo ou seu representante, pela forma misteriosa com que apareceu. Ao mesmo tempo, seus ferimentos e seu comportamento feminino levam a crer tratar-se de uma simples mulher. Quando a questiona, ela responde ser uma sílfide (espécie de fada dos ventos, figura da mitologia ocidental). Mas existiram sílfides? Hesitante, sem compreender o que ouve, Alvare cai em indagações, levando consigo o leitor. Seria tudo isso realidade, ou antes a ilusão, na forma de sonho? Alvare se lança a muitas interrogações desse gênero.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa, 1977.

A ambiguidade mantém-se até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? É assim que somos conduzidos ao coração do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos nem sílfides nem vampiros, dá-se um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar. (TODOROV, 1977, p. 26)

A respeito desse acontecimento, há duas possibilidades de compreensão: ou tudo não passa de uma percepção equivocada, de uma ilusão ou imaginação, e o mundo continua a ser regido pelas leis que conhecemos, ou o acontecimento é de fato autêntico, faz parte da realidade do mundo, e o mundo é regido por leis que desconhecemos, por leis sobrenaturais.

Para Todorov, o fantástico reside na incerteza entre o real e o imaginário, na tensão entre dois mundos contraditórios, antagônicos.

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; desde que escolhamos uma das duas respostas, deixamos o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural. (TODOROV, 1977, p. 26)

Assim, o fantástico só existe enquanto existir a dúvida, a hesitação. Se o leitor ou a personagem, no fim ou no curso da história, escolher uma explicação para o fenômeno, o fantástico desaparece e caímos em um gênero adjacente: o estranho, se leitor/personagem entender que o fenômeno pode ser explicado pelas leis naturais, pelas leis do nosso mundo; ou o maravilhoso, se leitor/personagem considerar que o fenômeno é genuinamente sobrenatural e que o mundo é regido por outras leis. Em suma, no estranho, o que parecia ser sobrenatural é explicado, é desvendado. No maravilhoso, o sobrenatural é aceito, é parte integrante do mundo e com ele não entra em choque.

Desta forma, vê-se que a aludida hesitação cabe tanto à personagem quanto ao leitor. Para Todorov, a hesitação está representada no interior da grande maioria das obras fantásticas, embora o crítico admita que isso, excepcionalmente, possa não ocorrer. A hesitação do leitor, porém, é condição fundamental.

Outras condições que caracterizam o fantástico se dão ao nível da leitura.

O fantástico implica pois não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provocou uma hesitação no leitor e no herói; mas também uma

maneira de ler, que se pode por agora definir negativamente: não deve ser nem poética nem alegórica. (TODOROV, 1977, pg. 32)

Todorov diz que a poesia não é descritiva, é uma combinação de palavras, não de coisas, e não pode ser lida em termos sensoriais, em termos de representação ficcional. Dessa forma, não podendo ser poético, o fantástico implica a ficção, a trama ficcional. No que se refere à alegoria, Todorov defende que esta é “uma proposição de sentido duplo, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (1977, pg. 58).

Embora mais completa que a de Lovecraft, a teoria do fantástico elaborada por Todorov também não dá conta do fantástico encontrado em Rubião. A hesitação, elemento axial dessa teoria, não está representada no interior da obra do contista mineiro. Ainda que Todorov sublinhe a possibilidade de algumas exceções a esse respeito, em Rubião ela é a regra: as personagens nunca se lançam em interrogações quanto à natureza dos fatos insólitos com que se deparam. No que se refere ao leitor, a questão será esclarecida na sequência desta análise. Podemos adiantar, no entanto, que devido à inversão de expectativas criada no interior da narrativa muriliana, também a hesitação de seu leitor não se passa conforme o proposto por Todorov.

Sobre a dúvida em Todorov, escreveu Jorge Schwartz:

A crítica a ser feita ao método proposto por Todorov é de caráter eminentemente axiomático: deve existir a dúvida na narrativa fantástica? Sem tensão, não há conto, mas a ausência da dúvida elimina o fantástico? Todorov não ignora, nem tenta eludir este problema, mas o trata tangencialmente, a partir do pressuposto de que no século XX a literatura fantástica teria chegado ao seu fim. (SCHWARTZ, 1981, p. 68)

A *Metamorfose*, de Franz Kafka, é citada por Todorov como responsável por ter posto fim à narrativa fantástica clássica, característica do séc. XIX. Ela teria dado origem a uma nova espécie de fantástico, que escapa ao seu modelo teórico.

Se abordarmos esta narrativa munidos das categorias elaboradas anteriormente, vemos que se distingue grandemente das histórias fantásticas tradicionais. Primeiro, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indirectas, como o cume de uma graduação: já está contido na primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para chegar ao sobrenatural, A *Metamorfose* parte do acontecimento

sobrenatural para lhe dar, no decurso da narrativa, um ar cada vez mais natural. (TODOROV, 1977, p. 153)

Na narrativa fantástica, a hesitação era fruto de um processo crescente de tensão, relacionado à passagem do natural para o sobrenatural. A partir da narrativa kafkiana, temos um processo contrário: o elemento tenso, sobrenatural, é retratado desde o início, e tudo caminha para a sua naturalização. Ao contrário da hesitação, temos aqui a adaptação, “dois processos simétricos e inversos” (1977, p. 153).

Ora, é exatamente o que acontece em *Teleco, O Coelho*. O coelho falante, o elemento sobrenatural, figura já no princípio do conto, e tudo caminha para a sua naturalização, para a aceitação do fato insólito. A dúvida ou hesitação, que marcava a relação texto/leitor, é substituída pela adaptação.

Ainda a respeito de *A Metamorfose*, Todorov diz:

Por outro lado, não podemos dizer que, pela ausência de hesitação, de espanto mesmo, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que mergulhemos num mundo regido por leis totalmente diferentes das que existem no nosso mundo. (TODOROV, 1977, p.153)

Para Todorov, a metamorfose de Gregor Samsa é um fato impossível, “mas que paradoxalmente acaba por se tornar possível” (1977, p. 153). É o impossível tornado possível pelo escritor.

O mesmo, mais uma vez, se pode dizer da obra de Rubião. Embora o fantástico não espante nem cause hesitação, não podemos considerar que se enquadre no gênero maravilhoso. O mundo retratado é exatamente o nosso mundo, regido pelas mesmas leis que conhecemos, e não por leis peculiares. No mundo de *Teleco, O Coelho* não há metamorfoses ou coelhos falantes, mas ainda assim, por alguma razão, estes fenômenos estão lá. Embora o narrador/personagem não se espante com o fenômeno, o mesmo não se passa com o delegado, uma personagem secundária que figura apenas em um parágrafo.

Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado quando *Teleco*, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-domato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para

que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abrisse a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho.

-- O senhor viu o que eu vi?

Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal. (p. 53-54)

Percebemos, nesse e em outros contos de Rubião, que o fantástico não pertence genuinamente ao mundo retratado, uma característica do maravilhoso. Ao contrário, é um fenômeno impossível, mas que ainda assim se faz possível. Há uma lógica do absurdo regendo a realidade.

Por fim, também não se pode dizer que as obras de Kafka e Rubião, de acordo com o modelo de Todorov, sejam consideradas poéticas ou alegóricas. Há nelas uma trama ficcional, um enredo de caráter representativo, o que descarta a leitura poética. E embora possam ser eventualmente alegóricas, estas tramas valem por si, possuem sentido próprio enquanto narrativas. Ou seja, podem ser lidas em sentido literal. A alegoria, nestas tramas, é apenas eventual, uma possibilidade de leitura ou interpretação, e não uma regra ou predicado em si.

O primeiro impulso, facilitado pela transparência quase jornalística da linguagem, será, como em *O Edifício*, para uma leitura alegórica, um desdobramento do texto num conteúdo subjacente, que o transformará em mensagem parabólica, estimulada pelas constantes epígrafes bíblicas. Mas esse caminho não será o único dos caminhos, ou não levará senão ao tédio, como o do mágico para quem o insólito virou rotina. A insistência nele eliminará precisamente o estímulo da viagem, a presença desafiadora do fantástico, um imaginário que não se deixa traduzir, exigindo, pela sua ambiguidade, a deslocação inquisitiva e renovada do olhar.

(ARRIGUCCI, 1974, p. 10-11)

Arrigucci Jr. complementa dizendo que é preciso aceitar as regras do jogo, ler literalmente, considerar a construção do enredo. Com isso entendemos que, embora existam as possibilidades alegóricas, é necessário levar em conta, justamente, o caráter múltiplo dos textos. Insistir numa única visão, afirmar que a obra *significa* determinada coisa, e não que *pode significar*, além de limitá-la e empobrecê-la enquanto narrativa (por desconsiderar seu valor próprio), põe em xeque o fantástico.

2.2 O UNIVERSO FANTÁSTICO COMO EPÍTOME

Por vezes, para definir o que uma coisa é, é preciso antes definir o que ela não é. Como vimos até aqui, as teorias de Lovecraft e Penzoldt não compreendem a narrativa de Murilo Rubião, pois esta não suscita o medo. Tampouco a teoria de Todorov a define, pois nela não há dúvida ou hesitação.

Se não surge a dúvida é porque os elementos ficcionais reais e irreais compactuam dentro de sua realidade lingüística e temática; conseqüentemente 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. (SCHWARTZ, 1981, p. 32)

No fantástico de Kafka e seus sucessores (entre eles Rubião), já não se visa o mistério, o suspense, a dúvida, que na escola anterior perfaziam uma linha crescente de tensão até culminar num desfecho impactante. A linearidade é quebrada, a tensão é diluída. O fantástico é o impossível que se faz possível. Engendra um mundo que vale por si, mas que também projeta outros mundos. Enseja leituras várias.

Para Joel Malrieux, cujas ideias conhecemos através de Hermenegildo José Bastos, a hesitação é uma modalidade narrativa e portanto não deveria ser considerada como a definição do fantástico. E tampouco o fantástico ocuparia uma posição intermediária entre o estranho e o maravilhoso, mas se situaria em outra dimensão.

No fantástico o sobrenatural é apenas uma imagem: é uma maneira de o autor deixar entrever um além do real conhecido. O fantástico tem por objeto o real, mesmo se se tratar, para o autor, de revelar um real mais amplo que o do senso comum. O sobrenatural é um instrumento com que o escritor procura exprimir uma perturbação. (BASTOS, 2001, p. 23)

Com algumas ressalvas, estas visões se coadunam com uma de nossas pretensões nesse trabalho: considerar o fantástico muriliano não como parte de algum modelo delimitado

rigidamente, definido por regras específicas, mas como uma presença desafiadora¹²: estimula a reflexão, deixa entrever um real mais amplo, constitui-se em recurso para a crítica social; mas, ao mesmo tempo, se nega a ser apenas recurso, apenas meio, e se afirma também como um fim: a narrativa em que ele aparece contém um valor próprio (um valor estético), não está apenas em função de um valor subjacente. Nem tudo tem uma explicação.

Em suma, o fantástico é instrumento de crítica, sem dúvida, mas rejeita a sua simples instrumentalização. É, a um só tempo, meio e fim. Marcado pela ambigüidade, exige o olhar variado, a leitura e a releitura. O universo fantástico, de certa, forma, é epítome da obra muriliana.

2.3 O FANTÁSTICO COMO LINGUAGEM

Em *Aminadab* ou *Do Fantástico Considerado Como Uma Linguagem*, Jean-Paul Sartre expõe uma interessante teoria sobre a literatura fantástica contemporânea. O ensaio está contido em *Situações I*, publicado em 1959, e analisa o fantástico relacionando as obras de Blanchot e Kafka.

Maurice Blanchot (1907-2003) foi um romancista e crítico francês, e *Aminadab* é o título do seu segundo romance, publicado em 1942. No ensaio em questão, Sartre retrata as características fantásticas deste romance e aponta inúmeras semelhanças entre ele e a narrativa de Kafka: estaria lá “la misma delicadeza de pesadillas [...], las mismas búsquedas inútiles, porque no llevan a resultado alguno; los mismos razonamientos exhaustivos y pataleantes, las mismas iniciaciones estériles, pues no inician en nada” (1960, p. 92)¹³ que compõe a obra do autor tcheco.

Uma coincidência curiosa reside na informação de que Blanchot, para espanto de Sartre, nada havia lido de Kafka ao escrever *Aminadab*. Ora, Rubião, cuja literatura também possui inegável semelhança com Kafka, tampouco havia lido o autor tcheco ao escrever seus primeiros livros.

¹² Expressão usada por Arrigucci Jr.

¹³ Para evitar a tradução da tradução, decidimos manter as citações em espanhol, idioma da obra consultada.

O trecho a seguir foi extraído da já mencionada entrevista de Rubião a Walter Sebastião:

Kafka não teve influência sobre o meu trabalho. Quando li os seus textos, no final da década de 40, já tinha escrito a maioria de contos que iria publicar no “Ex-Mágico”. Era muito difícil o acesso aos textos dele. Uma ocasião, eu tinha mandado meus contos para o Mário de Andrade, pedindo opinião dele, e ele me respondeu que era um tipo de literatura que o deixava muito insatisfeito. Explicava que era um trabalho inteligente, bem feito, mas que não o convencia plenamente, que não era o tipo de coisa que ele gostava e – completava na carta – “como também é a literatura de Kafka”. Achei estranho aquele negócio. Nunca havia ouvido falar dele. Escrevi pedindo emprestado. Mário, então, respondeu que tinha dois livros. “A Metamorfose” e “O Processo”, mas que estavam em alemão. Só muito mais tarde consegui ler “O Processo”, e vi que havia identidade com a minha literatura. Achei curioso. Mas o fato é que eu já havia escrito três livros – eu só consegui editor para o terceiro – e, neste momento, você conhece um autor que poderia ter te influenciado. Verifiquei, ainda, que a identidade talvez se devesse às mesmas leituras. Kafka tem influência da mitologia grega; é possível que ele tenha influência da Bíblia, do Velho Testamento, que os judeus lêem muito.

Rubião não sabe explicar precisamente a razão dessa coincidência. Sartre, por seu turno, também diz não saber de onde vem a estranha conjunção temática entre Kafka e Blanchot. Mas lhe parece que ela exemplifica perfeitamente a literatura fantástica em seu “último estágio” – o estágio da época. E pergunta: quais seriam as características do fantástico contemporâneo para que dois escritores de gerações, línguas e países tão distintos possuam tantos pontos em comum? (A esta indagação, naturalmente, podemos somar o contista mineiro, que publicou pouco depois de Blanchot, em outra língua e em outro continente, o que é ainda mais admirável.)

Para Sartre, o pós-guerra, uma época de desilusão, impeliu os escritores a um novo “humanismo”. Essa tendência abarcou também o fantástico, que passou a se voltar para o humano. Seria uma evolução natural do gênero, por ser ele, ao contrário do que se vê em Todorov, um gênero histórico. Em Kafka, e depois em Blanchot, o fantástico já não se incorpora em bruxas, fadas e criaturas encantadas deste tipo. Ao contrário, o fantástico está no próprio homem, no homem comum.

Sin embargo, para encontrar lugar en el humanismo contemporáneo, lo fantástico se va a domesticar como los otros, va a renunciar a la exploración de las realidades transcendentales, a resignarse a transcribir la condición humana. (SARTRE, 1960, p. 94)

Não interessa mais ao fantástico o fenômeno transcendente, mas sim o fenômeno humano. Já não há para Kafka, e depois para Blanchot, Rubião e tantos outros, mais do que um único objeto fantástico: o homem.

Lo fantástico no es ya, para el hombre contemporáneo, sino una manera entre cien de devolverse su propia imagen. (SARTRE, 1960, p. 95)

Esta percepção reforça o que já expomos anteriormente: o fantástico como um recurso que permite ao escritor retratar o homem, a condição humana, sob novos ângulos.

Outra característica do fantástico humano, para Sartre, está na “rebelião dos meios contra os fins”. É a ideia mais original do trabalho.

Lo fantástico humano es la rebelión de los medios contra los fines, ora porque el objeto considerado se afirma ruidosamente como medio y nos oculta su fin mediante la violencia misma de esa afirmación, ora porque nos remite a outro médio, este a outro y así seguidamente hasta el infinito sin que jamás podamos descubrir el fin supremo. (SARTRE, 1960, p. 96)

Sartre cria pequenas histórias e analogias para ilustrar a rebelião dos meios. Imagina-se sentado em um café, solicitando a um funcionário que lhe traga um café com leite. O funcionário anota o pedido, transmite-o a outro funcionário, que toma nota dele e por sua vez o repassa a outro funcionário, e assim sucessivamente. Por fim, chega à mesa um tinteiro. Ao questionar que em verdade pedira um café com leite, o funcionário replica: precisamente, aí está ele, e se afasta. Outra analogia seria a de uma porta (um meio) que, ao ser aberta, dá para uma parede, impedindo a passagem (que seria a finalidade).

Para Sartre, o mundo fantástico oferecerá a imagem de uma burocracia.

Son, en efecto, las grandes administraciones las que más se parecen a una sociedad al revés. Thomas, en *Aminadab*, va de oficina em oficina, de empleado a empleado, sin encontrar nunca al patrón ni al jefe, como los visitantes que tienen que hacer una solicitud en un ministerio y a los que se envia indefinidamente de sección en sección. Los actos de esos funcionarios son, por los demais, rigurosamente ininteligibles. (SARTRE, 1960, p. 98)

Vemos, desta forma, que a rebelião dos meios contra os fins não deixa de ser uma leitura do mundo moderno. Mais especificamente do mundo burocratizado, mecanizado, em que tudo está sujeito a modelos repetitivos e ordenados (e ainda assim, por vezes ininteligíveis). Um mundo em que o próprio homem figura como um meio, uma peça da engrenagem, numa inversão ao imperativo kantiano (que postula exatamente o contrário, o homem como um fim). Não por acaso Sartre usa a expressão “mundo às avessas” para se referir ao mundo fantástico criado por estes autores: seria um mundo invertido, em que as coisas (a)parecem ou se passam ao contrário.

No es sorprendente, por lo tanto, que encontremos em autores tan diferentes como Kafka y Blanchot temas rigorosamente idénticos. No es esse mesmo mundo absurdo el que tratan de describir? (SARTRE, 1960, p. 97)

Desta forma, Kafka, Blanchot e Rubião se parecem – é o que depreendemos – porque compartilham de uma mesma leitura de mundo. Foram capazes de captar o espírito do seu tempo (Kafka, de maneira notavelmente precursora e visionária) e perceber as contradições do mundo moderno, deformando-o fantasticamente para enfatizar todo o seu absurdo (no qual está incluída a condição humana).

Conclusão muito parecida foi expressa por Álvaro Lins, ao aproximar as obras de Kafka e Rubião em sua crítica já em 1948.

Já afirmou o Sr. Murilo Rubião que não sentiu nenhuma influência direta de Franz Kafka, pois, só veio a ler o tchecoslovaco genial depois de haver escrito O Ex-Mágico; e não temos motivos para duvidar da sua declaração. Pouco importa: não estamos definindo uma influência, porém sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a essa determinada concepção de mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente. (LINS, 1963, p. 266)

Desta forma, a “lógica do absurdo”, que segundo Lins caracteriza a obra destes dois escritores, seria resultado de uma mesma concepção de mundo, de uma determinada forma de perceber o mundo.

2.4 INFLUÊNCIA MACHADIANA

Para Rui Mourão¹⁴, a influência que Machado de Assis exerceu sobre Rubião não se limita à ordem da expressão. Nos dois autores, a linguagem disciplina e despojada contrastaria com uma “invenção de mundo fantasista, alucinada e ingovernável”.

Efetivamente, um estudo de sua obra em confronto com a de Machado de Assis alcançaria inegável rendimento crítico. Leitor obsessivo do grande ficcionista, foi em certas páginas dele que o contista entreviu as possibilidades daquilo que viria a criar. Além de outros elementos que possam ter influído, nos parece que a centelha desencadeadora deve ter sido o contingente da conhecida sandice do mundo machadiano, que se entrevê, seja no capítulo O Delírio, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, seja na descrição da psicose progressiva do personagem principal, em Quincas Borba, seja na totalidade duma novela como O Alienista -- textos altamente simbólicos e alegóricos. (MOURÃO, 1975)

Rubião, assim, teria vislumbrado na obra machadiana elementos para compor o seu universo literário. O que em Machado era uma característica discreta ou eventual – o flerte com o insólito –, foi potencializada e transformada em regra, em sistema coeso e bem acabado por Rubião.

Exemplo perfeito da influência machadiana está atestado no conto *O Pirotécnico Zacarias*. Provavelmente uma homenagem a Machado, ele parte da mesma premissa encontrada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: o relato de um narrador-defunto.

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que crêem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado que anteriormente. (p. 14)

A diferença está no fato de Brás Cubas se tornar uma testemunha invisível do que se passa no mundo, enquanto que Zacarias, mesmo morto, continua a ser visto por todos.

A ironia que encontramos em Murilo, expressa pela passagem supracitada, seria outra influência de Machado. Para Arrigucci Jr., “a tradição que vem de Machado de Assis certamente é decisiva na formação de Murilo e está muito presente em suas tiradas irônicas” (1987, p. 148).

¹⁴ No já mencionado artigo da Revista Colóquio.

Por fim concluímos que o fantástico na obra muriliana é resultado de um conjunto de influências míticas e literárias (Velho Testamento, mitologia grega, Machado de Assis) somadas a uma aguda – e kafkiana – percepção crítica do mundo moderno. Dessa articulação provém seu caráter peculiar.

3 A FILA

E eles te instruirão, te falarão, e do teu coração tirarão palavras.

(Jó, VIII, 10)

A partir desta seção procuraremos ilustrar, através da análise de contos, as principais características da obra muriliana. A Fila está presente no livro *O Convidado*, de 1974, e narra a trajetória de Pererico em uma grande metrópole.

Pererico é um homem do campo, habituado ao trato com animais. Está na cidade apenas para cumprir uma missão, falar com o gerente de uma companhia. A Damião, porteiro que o recebe, diz tratar-se de assunto de terceiros, coisa rápida, porém sigilosa.

Pererico contava resolver rapidamente a questão (tinha pressa de voltar a sua terra), mas se vê enredado, dia após dia, em uma fila incrivelmente extensa, gigantesca, que se estende através de corredores e escadas até chegar ao pátio da Companhia. Passam-se dias, semanas, meses, e o homem não alcança nunca a tão desejada audiência com o gerente. Ao contrário, a cada dia ele ocupa posições mais afastadas na fila, tornando-se remotas as chances de alcançar seu objetivo.

Percebe-se que nesse conto não encontramos fatos propriamente sobrenaturais, de outro mundo. Ainda assim, como veremos, o fantástico está ali, materializado no absurdo da condição de Pererico, na gritante desproporção entre a simplicidade do seu objetivo (falar com o gerente) e a complexidade de obtê-lo (a fila insuperável).

Jorge Schwartz identificou a hipérbole e a reiteração como os principais processos retóricos e formais utilizados por Rubião para configurar o fantástico. Com efeito, testemunhamos Pererico tomar lugar na fila repetidas vezes, sem nunca conseguir superá-la. E a dimensão hiperbólica que a fila adquire, diz Schwartz, é mimetizada pelo próprio ato narrativo. A fila cresce em compasso com o crescimento do conto, e a contínua volta da personagem a ela se formaliza na redundância do discurso. O impasse parece se encaminhar para um igualmente hiperbólico infinito.

A hipérbole, como figura retórica por excelência na poética do autor, apóia-se na repetição para sua formalização no discurso. (...) Esta lógica de repetição adquire dimensões mais amplas no conto “A fila”, onde a personagem, em suas vãs tentativas de conseguir falar com o gerente do local, volta a ocupar um lugar cada vez mais afastado da fila, não conseguindo jamais atingir os fins inicialmente propostos. O meio (a fila) transforma-se, assim, no próprio fim, pois a repetição do processo lhe confere inusitada dimensão semântica: uma verdadeira forma do vazio. Novamente, a temática kafkiana é latente, lembrando “O Castelo” e as tentativas que a personagem faz para conseguir nele penetrar. (SCHWARTZ, 1981, p. 73-74)

A fila, ao se repetir, torna-se um processo estéril, vazio, pois não conduz Pererico a lugar algum. É um exemplo perfeito da rebelião dos meios contra os fins, uma característica do fantástico humano descrito por Sartre. O mundo (a)parece invertido, como a imagem em um espelho. A fila não apenas obstrui o seu fim, mas lhe toma o lugar. Vira o ponto central da trama, ou seja, o próprio fim, pois o objetivo principal passa a ser superá-la.

Para Max Weber¹⁵, burocracia tem, entre outras características, a organização hierárquica, a divisão do trabalho, o caráter formal da comunicação (normas por escrito), a impessoalidade e a racionalidade. Consiste, basicamente, na adequação dos meios aos fins.

A burocracia é, assim, um meio por definição. Por se tratar de um processo formal, está baseada em normas previamente definidas e deve seguir um padrão, ou seja, é uma prática repetitiva.

Robert K. Merton¹⁶, outro estudioso da burocracia, comenta a respeito do zelo excessivo – o virtuosismo – do burocrata:

A obediência às regras, originalmente concebidas como um meio, transforma-se num fim; então ocorre o processo familiar de deslocamento dos objetivos, pelo qual um valor instrumental torna-se um valor terminal. A disciplina, facilmente interpretada como conformação aos regulamentos, qualquer que seja a situação, é vista não como uma medida designada para finalidade específica, mas se transforma em valor imediato na organização de vida do burocrata. Esta ênfase, resultado do deslocamento dos objetivos originais, desenvolve-se em rigidez e numa inabilidade para se ajustar prontamente. Segue-se o formalismo e mesmo o ritualismo, com uma insistência indiscutida sobre a rigorosa adesão aos procedimentos formalizados. Isto pode ser levado a tal de exagero que interesse precípua de conformidade com as regras interfere com a efetivação das

¹⁵ WEBER, Max. *O que é a burocracia*. Consulta via internet. O endereço eletrônico consta na bibliografia.

¹⁶ MERTON, Robert K. *Sociologia – Teoria e Estrutura*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

finalidades da organização, caso em que temos o fenômeno familiar do tecnicismo ou formalismo do funcionário. (MERTON, 1970, p. 275)

Trata-se de uma disfunção burocrática que, em *A Fila*, podemos entrever na figura de Damião: com seu formalismo, ele impede o avanço de Pererico às instancias superiores da organização. Bem verdade que o porteiro é movido por interesses pessoais, como a vaidade e a interesse pecuniário, mas o resultado é essencialmente o mesmo: seu campo de ação, que possui valor instrumental, se converte num valor terminal – assim como a fila que gerencia.

Percebemos, assim, que os estudos críticos acerca da burocracia já contém alusões ao princípio da repetição e a essa disfunção paradoxal: o que era meio se erigir em fim.

Escreveu Davi Arrigucci Jr. em *Minas, Assombros e Anedotas*:

Ora, o mundo de Pererico não é e é o nosso mundo. Ao que parece, a perversão maior consiste em extrapolar as regras de uma organização fechada para todo o universo. Daí a deformação fantástica que, várias vezes, tende a aproximar a arte de Murilo de certas vertentes expressionistas e, com mais freqüência ainda, de Kafka. No rosto deformado e alegórico que se cria, no entanto, nos reconhecemos: de algum modo ele conta, com sua paralisia a frio, a nossa história em fragmentos. (ARRIGUCCI, 1987, p. 163)

Valendo-se de uma técnica por vezes expressionista (distorcer para enfatizar), Rubião toma características e/ou disfunções da burocracia como as conhecemos e lhes confere dimensões monstruosas, fantásticas. “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”, escreveu Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006, p. 12). Através do exagero, Rubião chama a atenção para o absurdo da burocracia e do mundo regido por ela.

3.1 O CONFLITO CAMPO CIDADE

Schwartz diz que Kafka e Rubião se aproximam “na figuração de um universo onde o homem perde sua individualidade perante a massacrante força coercitiva que o aparelho burocrático implica” (1981, p. 80).

A burocracia, que idealmente deveria servir ao homem na busca de seus interesses e necessidades, adquire nestes autores dimensões monstruosas, sufocantes, e termina por subjugá-lo. É o mundo às avessas, o mundo invertido do fantástico humano.

Com efeito, na fila Pererico deixa de ser um indivíduo, um ser dotado de características singulares, e se transforma num signo impessoal (burocrático): um número, o número da ficha de atendimento que carrega nas mãos.

Magro, músculos fortes, o queixo quadrado, deixava transparecer no olhar firme determinação. Não vacilou entre os dois portões do edifício, escolhendo o que lhe pareceu ser o da entrada principal. (p. 76)

Pererico, de início forte e confiante, passa a vacilar, até mesmo a definhar, quando submetido ao esmagador mecanismo burocrático.

À sua arrogância inicial, sucedia-se o desânimo: acreditava ser difícil entrevistar-se com o gerente sem a interferência do negro. (p. 79)

Não conversava com ninguém, isolado no seu lugar. O seu retraimento chamou a atenção de Galimene, uma prostituta que aparecia, às tardes, no pátio da fábrica, desinteressada da figura do gerente, só para tagarelar com os homens e garantir alguns encontros noturnos. (p. 80)

O negro era Damião, o porteiro, homem elegante e vaidoso. Galimene, a prostituta, foi em quem Pererico encontrou arrimo quando exauriu todos os seus recursos. A prostituta lhe trazia alimentos e mais tarde passou a hospedá-lo.

Também a Damião não passara despercebido o acentuado emagrecimento de Pererico. Aproximou a circunstância para tentar a reaproximação.
– Você está seguindo um caminho errado e se sacrificando à toa. Nem remunerado deve ser. Se colaborasse comigo, tudo seria fácil. – Tirara do bolso a carteira e, aparentando distração, arrumava as cédulas pela ordem de valores. Pererico, indignado, arrancou-a de suas mãos e atirou-a longe, esparramando as notas pelo chão. (p. 81)

Pererico, orgulhoso, resistia à ideia de subornar Damião ou explorar sua vaidade, mesmo percebendo que esta talvez fosse a única forma de vencer a fila.

É curioso observar como as próprias personagens parecem destinadas a atuar como “meio”, e não como fim, isto é, estão sujeitas a cumprir, predominantemente, papéis de ligação. Damião, mais do que porteiro, é um intermediário entre a gerência e o público. Distribui senhas, fiscaliza a fila e os ânimos. É um braço da burocracia. Mesmo quando movido por interesses pessoais, como as sugestões de suborno, permanece sendo mediador: a corrupção faz parte do sistema, parece apontar (e criticar) Murilo Rubião. Tampouco seu delírio de poder, que faz com que se imponha como um fim, é capaz de livrá-lo dessa condição: enquanto “meio rebelado”, ajuda a ocultar o verdadeiro (e inacessível) fim. Julgando-se esperto, apenas faz o jogo do poder.

Pererico é um mensageiro. Um emissário que constitui a ligação entre os interesses do interior do país e os da cidade grande. A mensagem, que permanece oculta por dizer respeito ao fim (omitido como um todo), não pertence a ele, é negócio de terceiros.

Galimene é um mediador mais sutil, que atua em outra frente. Ela procura fazer a ponte entre Pererico e a cidade, convidando-o a conhecer o mar, a descobrir os encantos que o lugar oferece.

Não se irritava pelas constantes tentativas de afastá-lo da fila, limitando-se a sorrir quando ela procurava seduzi-lo com a beleza da cidade, os passeios que poderiam fazer juntos. (p. 81)

Pererico reluta em se afastar de sua missão. Por mais de uma vez deixa claro que odeia a cidade grande e pretende retornar o quanto antes a sua terra. Sua relação com Galimene é regida pela necessidade desesperada de continuar na cidade até completar seus objetivos – ou seja, a relação é marcada pelo interesse. O espaço urbano representa para Pererico a degradação física e moral.

Em *O Herói (In)Visível* em Murilo Rubião, artigo publicado na *Revista Letras*, da UFPR, Silvana Oliveira defende que a busca de Pererico é também uma busca pela visibilidade social. Mas o espaço urbano, longe de lhe propiciar esse status, gera a alienação.

O espaço da cidade grande é estranho a Pererico. Ele não é capaz de construir nenhum tipo de identificação; a única esperança é a volta. Na cidade – espaço de estranhamento absoluto – a comunicação não se dará mais como antes. A partir do momento em que o meio dominante é a grande cidade, Pererico torna-se estranho no mundo e para si mesmo. (OLIVEIRA, 2000, p. 78)

Em *A Fila*, as frequentes alusões de Pererico a sua terra natal, a imorredoura esperança de volta, acabam por marcar uma contundente oposição entre o campo (fonte de boas lembranças para ele) e a cidade (fonte de mazelas e corrupção).

Cansados do mar a conversa caía no jardim zoológico, incentivando Pererico a contar proezas de animais ferozes de um circo americano que vira anos atrás. Deles voltava aos cavalos, vacas, galinhas, cabritos, o rosto transfigurado por alegres reminiscências. (p. 86)

Amaldiçoava sua vacilação, fraqueza que desconhecia antes de chegar àquela cidade. (p. 87)

Pererico, lembremos, é descrito inicialmente como um homem forte, resoluto, movido por firme determinação. Na cidade, destituído de seus objetivos e de seus recursos, esmagado enquanto indivíduo pela impessoalidade do sistema burocrático, humilhado por não mais depender apenas de si mesmo (“sempre lhe repugnara solicitar ajuda para resolver suas dificuldades”, p. 79), sofre um enfraquecimento físico e moral. Torna-se estranho para si mesmo. Os únicos momentos felizes vêm à tona através de memórias, nas quais prevalecem imagens de animais, e não de homens. O próprio Pererico parece constituir a metáfora de um animal, um animal humano (“musculoso”, “queixo quadrado”, sinais de virilidade), outrora livre e agora enjaulado (fraco, abatido, dependente). Além dessas descrições, algumas passagens sugerem tal possibilidade.

Entretanto, quando a mulher se afastava, ele a acompanhava com o olhar, mal contento a necessidade premente de fêmea. (p. 80)

Tendo sua busca malgrado de maneira fragorosa e irreversível (o gerente morrera, deixando de receber apenas Pererico, que se descuidara da fila em um momento de alheamento), decide deixar Galimene e regressar à terra natal. É a última parte do conto, e assinala um retorno a sua antiga condição de homem livre, de indivíduo.

Comia o frango. A espaços, olhava a paisagem através da janela. E se alegrou quando viu surgir nas encostas das montanhas os primeiros rebanhos. À medida que contemplava bois e vacas pastando, retornavam-lhe antigas recordações, esmaeciam as do passado recente. (p. 89)

Rubião parece reforçar neste conto que o homem rústico, o homem simples como Pererico, leva uma vida mais autêntica, pois mais natural. Há menos filtros, menos artificialismos separando-o da realidade.

Em entrevista a Elizabeth Lowe¹⁷, Rubião, ao falar sobre o fantástico e o urbano, dá subsídios a essa impressão.

O fantástico não convive bem com o campo porque ele tem que migrar para as pequenas cidades, para os grandes centros, se não ele fica na fantasia, no folclore. É na cidade, de onde aparentemente fugiu o mistério, porém, que encontramos com muito mais facilidade as coisas surrealistas, as coisas inexplicáveis que nós somos obrigados a aceitar. Os hábitos da cidade, essa entrega à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas onde a vida é mais simples, onde não há poluição, onde o homem está menos escravizado por todas essas máquinas infernais que o homem na cidade tem que aceitar. Já nos acostumamos à convivência com o fantástico diante dessas máquinas.

Assim, para Rubião, a própria tecnologia tem seu caráter fantástico, ao sujeitar o homem à sua lógica. Ao escravizá-lo, em suas palavras. O fantástico faz parte do nosso mundo.

Em *O Romance da Urbanização*, Fernando Cerisara Gil aborda esta que seria uma fase da literatura brasileira posterior ao Romance de 30. No romance da urbanização, vemos as contradições relativas à transição de um Brasil agrário, rural, para um país em vias de urbanização e industrialização.

No caso específico deste trabalho, a ideia de romance da urbanização relaciona-se a dois níveis que se mostram indissociáveis. De um lado, ele significa “um (re)corte na vida social”, isto é, uma forma literária que capta e estiliza uma experiência histórica específica cujo caráter virtual figura o antagonismo e o choque constituintes de duas temporalidades históricas irreconciliáveis na experiência de vida de nossos personagens, embora constituintes de um mesmo articulado processo social: o mundo rural já em dissolução e portanto ligado mais ao passado, conquanto que ainda mais ou menos latente como referência, e o mundo urbano, formador da experiência no presente. (GIL, 1996, p. 8-9)

Esta fase se caracterizaria ainda por não dar contas do passado e ao mesmo tempo não apontar para o futuro. Os personagens viveriam num presente vazio. Para Gil, características como o “processo de desenraizamento e/ou estranhamento diante da realidade” (1996, p. 38),

¹⁷ “A opção do fantástico”. In: *Revista Escrita*. São Paulo, ano IV, 29, 1979.

que encontramos em autores como Rubião (que o estudioso coloca ao lado dos contemporâneos), teriam sido denunciadas pelo romance da urbanização.

Segundo Hermenegildo Bastos, a obra muriliana gira em torno do progresso – o progresso da forma, do fazer literário (assunto que veremos mais adiante) e o progresso das organizações sociais e das relações humanas.

O narrador e os demais personagens são prisioneiros do progresso, que é vivido como inevitável, mas, ao mesmo tempo, como uma corrida que já não tem ponto de chegada.(BASTOS, 2001, p. 63)

De fato, em Murilo vemos muitos personagens sujeitos a processos incontroláveis. São arrastados, impotentes, sem saber para onde estão indo. Tampouco nós, leitores, sabemos. O fim, o ponto de chegada, é omitido, ou talvez mesmo não exista. É uma literatura, ela também, centrada nos “meios”.

Assim, a urbanização e a modernização, que trazem em seu bojo a burocracia e as “máquinas infernais” (a tecnologia, a mercadoria), figuram entre estes processos incontroláveis que permeiam a obra do autor mineiro. São processos tão assimilados, tão naturalizados na sociedade que muito vezes já não enfrentam resistência. Com sua obra, Rubião procura resgatar a visão crítica acerca deles.

3.1.1 A metaforização do conflito

Pererico e Damião, personagens diametralmente opostas, também parecem metaforizar a dicotomia campo x cidade. Pererico, o nome, tem algo de jocoso em sua sonoridade, que parece atestar a condição interiorana, caipira da personagem. Seu comportamento avaliza essa condição. É direto, rústico – por vezes bruto –, não sabe mentir nem demonstrar sentimentos, como deixa claro sua relação com Galimene. O estereótipo do homem do campo, enfim. O final “rico”, muito comum em nomes provincianos, é oriundo do germânico *rich* (riqueza), enquanto que o início da palavra, Pere, remete a entidade folclórica Saci-Pererê (também conhecida como Matita-Perê em algumas regiões).

Damião é um nome grego, significa domador, ou aquele que acalma. É essa, justamente, a função da personagem: amansar, domar aqueles que esperam na fila, impedindo a sua desistência ou revolta. Veste-se bem, é vaidoso, e seu comportamento revela polidez e urbanidade. Por outro lado, é malicioso e corrupto. Corporifica a sordidez encoberta por um verniz de elegância.

Considerando estas características, torna-se possível pensar que o conflito das personagens é o conflito de dois mundos: o urbano e o rural. E, com alguma dose de imaginação, é possível também estabelecer outras associações que corroboram simbolicamente essa dicotomia. No grego de Damião e no germânico/folclórico de Pererico, toma forma o conflito entre a civilização e a barbárie, sendo metonímia da primeira a cultura helenística greco-romana, e da segunda o barbarismo germânico/caipirismo brasileiro.

Importante mencionar também que a palavra perereco, muito parecida com Pererico, possui duas acepções na linguagem popular brasileira: “luta, briga cheia de peripécias”, em São Paulo, e “a dança desenfreada do maxixe”, no Rio de Janeiro. Com efeito, as duas acepções condizem, de alguma forma, com a situação de Pererico. Por um lado, seu esforço constante para ser recebido pela gerência é uma luta (por vezes literal, como na ocasião em que agride Damião). Por outro, as posições que Pererico toma na fila, seu ir e vir incessante, repetitivo, assemelha-se aos passos de uma dança caótica – uma dança açulada por Damião. Mário de Andrade¹⁸ fez muitas anotações sobre o maxixe, considerada a primeira dança genuinamente brasileira. Para Mário, ela seria a fusão do tango e da havaneira, tendo elementos da polca e da síncope afro-brasileira. O caráter mestiço, malandro e sensual do maxixe estaria representado numa personagem de Mário, o Cabo Machado¹⁹.

3.1.2 A cidade e a mercadoria

Em Aminadab, Sartre destaca o caráter eminentemente urbano do fantástico contemporâneo – o fantástico humano. Ele nos lembra que em *O Processo*, Josef K. transita no

¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

¹⁹ Comentários de Cláudia Neiva de Mattos. In: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

centro de uma grande cidade, percorre ruas, entra em casas; já Thomas, em *Aminadab*, erra inutilmente pelos corredores de um edifício. Ambos são prisioneiros de seu périplo urbano, são enredados em um verdadeiro labirinto. Formado por portas, escadas e corredores que não levam a parte alguma, por senhas e sinais que não dizem nada, este labirinto escancara a finalidade fugidia e absurda de tudo.

Igualmente labiríntica é a situação de Pererico, que perambula em torno da Companhia sem encontrar saída para a sua questão.

Segundo Northrop Frye²⁰, o labirinto é o oposto arquetípico da estrada reta, a estrada para Deus. É uma imagem demoníaca, a imagem da direção perdida. Considerando a contundência das palavras de Rubião na entrevista anterior, como em “máquinas infernais”, e as simbologias mítico-religiosas presentes em seus contos (a começar pelas epígrafes), poderíamos chegar à conclusão de que a dicotomia campo x cidade se reveste também de um maniqueísmo religioso, o campo visto como o paraíso e a cidade como o inferno, por exemplo. Não pensamos ser esse o caso. A crítica maior recai sobre a cidade, não há dúvida, mas Pererico, que encarna os valores do campo, está longe de ser uma personagem virtuosa ou ideal, uma vez que são freqüentes nele as atitudes rudes, por vezes grosseiras; correndo o risco de incorrerem em anacronismo, poderíamos dizer que se percebe nele um mal-disfarçado racismo. Isso fica evidente nos momentos em que dirige insultos a Damião ou se refere ao homem em diálogos, quando a questão étnica é quase sempre enfatizada. “Negro ordinário” (p. 77), “crioulo peçonhento” (p. 78), “Bajular o crioulo? Prefiro a derrota” (p. 82), são algumas das frases e expressões que deixam entrever o preconceito de Pererico. Todavia, como já advertimos, o fato de se tratar de uma narrativa situada na década de setenta, quando o racismo brasileiro estava tão naturalizado quanto disfarçado oficialmente, pode significar que não se tratava de uma crítica de Rubião, e sim de uma característica do homem (e do narrador) da época.

Assim, não há, verdadeiramente, uma idealização do campo. Ele não é explorado enquanto realidade, mas apenas invocado, através de uma personagem e de suas memórias, para se contrapor à cidade – ela sim, um dos centros da crítica de Rubião.

²⁰ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

Essa crítica à cidade nada tem a ver com a noção de pecado ou coisa parecida, mas leva em conta, como vimos na entrevista de Rubião, a entrega à sociedade de consumo. Criticar a cidade é uma forma de criticar o mundo moderno.

Analisando o conceito de fetichismo da mercadoria de Marx, Slavoj Žižek²¹ diz que “o universo da mercadoria proporciona o suplemento fetichista necessário à espiritualidade oficial” (1996, p. 25). Ou seja, ainda que a ideologia “oficial” possa ser o que o filósofo sérvio chama de espiritualismo cristão, a base real é a idolatria ao dinheiro.

Hermenegildo Bastos também adota este viés em sua análise:

O homem moderno pensou-se livre das superstições e ilusões, mas apenas as substituiu por uma nova idolatria – a da mercadoria. A religião recalçada pelo racionalismo retorna. Segundo Marx, o “recalcado” da religião retorna no momento mesmo em que aparece a sociedade secularizada, que, julgando-se desembaraçada do sagrado, prende-se ao fetichismo da mercadoria. (BASTOS, 2001, p. 74)

Transcrevemos novamente uma parte das declarações de Rubião, para enfatizar a relação que pretendemos estabelecer.

É na cidade, de onde aparentemente fugiu o mistério, porém, que encontramos com muito mais facilidade as coisas surrealistas, as coisas inexplicáveis que nós somos obrigados a aceitar. Os hábitos da cidade, essa entrega à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas onde a vida é mais simples[...]

É nas cidades, especialmente nas grandes metrópoles, que os valores modernos estão melhor representados. Nestes espaços, as crenças e as superstições perderam terreno, foram desmistificadas e relegadas ao passado pelo progresso, pelo racionalismo que tudo explica. Mas o que parecia ultrapassado, ironicamente foi apenas substituído por uma nova mistificação: a da mercadoria. É nesse contexto predominantemente urbano de veneração à mercadoria (ainda mais poderosa que as venerações anteriores, por ser mais difícil reconhecer seu caráter metafísico) que tomam forma as situações absurdas e surrealistas aludidas por Rubião. As máquinas infernais são o bezerro de ouro do mundo moderno.

²¹ ŽIŽEK, Slavoj. O Espectro da Ideologia. In: Žižek, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p.: 6-38.

As situações labirínticas na obra muriliana, desta forma, não têm exatamente uma conotação espiritual, não se contrapõem à estrada reta que leva ao divino, mas caracterizam a direção equivocada que a sociedade tomou ao se entregar aos valores do consumo (aos valores modernos) ao invés dos valores sociais. A direção perdida não é a direção que afasta o homem de Deus, mas aquela que afasta o homem de si mesmo.

3.2 EPÍGRAFES E MITOS

O Ex-Mágico, primeira publicação de Murilo, possui quinze contos, divididos em cinco grupos de três. Cada um desses grupos trinários é antecipado por uma epígrafe bíblica, assim como o livro, em seu todo, é também precedido por uma. Nas obras que vieram depois, cada conto passa a ser precedido, individualmente, por uma epígrafe, tornando-se esta uma marca do escritor.

Para Jorge Schwartz, retirada de seu texto original (*A Bíblia*) e interpolada em um novo texto, a epígrafe se converte num elemento de tensão: de um lado, traz a carga semântica de seu passado; de outro, estabelece uma nova relação com o presente, com conto que lhe segue.

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

Seria a epígrafe, assim, uma profecia que o conto se esforça em traduzir? Não parece ser exatamente esse o caso. Embora uma voz profética por vezes se faça presente, a relação epígrafe/conto costuma ser, semanticamente, bem mais sutil. Rubião, em pelo menos duas entrevistas, deixa claro o modo com que estabelece esse diálogo.

Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente. Às vezes, pensando em fazer determinado conto, encontro imediatamente a epígrafe correspondente na Bíblia. Isso se deve

à leitura excessiva, ou à releitura. Eu jamais sei se o meu conto começa ou acaba na epígrafe.²²

Existe no meu trabalho uma ligação com a Bíblia porque ela é bem fantástica. Até surrealista, como no caso do Apocalipse, que é inteiramente surrealista. Como eu li muito a Bíblia, então tive influência. Entretanto, toda vez que estou escrevendo um conto, procuro uma epígrafe na Bíblia e encontro, com facilidade, textos que quase explicam o conto.²³

A epígrafe precede o conto no aspecto formal, mas é o conto que a precede no processo criativo. A epígrafe, assim, não é uma camisa-de-força: não é ela que determina a feição do conto. É o conto que, uma vez concluído (ou pelo menos encaminhado), motiva a busca por um trecho bíblico passível de relação. Por ter lido muitas vezes a Bíblia, o escritor rapidamente consegue localizar correspondências entre os textos.

As entrevistas deixam claro, também, que o próprio fantástico, na obra de Rubião, possui influência bíblica, como já mencionamos rapidamente na segunda seção. Especialmente o Apocalipse, considerado inteiramente surrealista pelo escritor. Mas é importante reforçar que, agnóstico declarado, Rubião considera a Bíblia enquanto narrativa mítica, e não religiosa. Ele se vale de suas imagens, eventos, símbolos, mas não da transcendência neles envolvida.

Da correspondência conto/epígrafe, emerge a impressão de que tudo que acontece no mundo já aconteceu antes, de alguma forma. Como se a humanidade estivesse submetida a um mesmo ciclo de acontecimentos e experiências.

Para Arrigucci Jr., a Bíblia é a “matriz ancestral, celeiro de todos os modelos” (1987, p. 152). Ao se voltar continuamente a essa matriz, a obra muriliana “sugere a circularidade do tempo e o eterno retorno dos arquétipos míticos” (1987, p. 152).

Perguntado sobre seu interesse pela repetição cíclica e pela morte, Rubião respondeu:

A base naturalmente é a religião católica, uma religião que mais tarde não me convenceu. O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Daí eu ter partido não para a eternidade que me ensinaram, mas para a eternidade já na própria vida. Desse modo a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas também nós nunca poderíamos nos livrar dela. Como abandonei a religião e sou hoje um agnóstico, a minha tendência é não aceitar a eternidade e também não

²² Entrevista a Elisabeth Lowe. “A opção do fantástico”. In: *Revista Escrita*. São Paulo, ano IV, 29, 1979

²³ Entrevista a Walter Sebastião. “Sedutora profecia do contemporâneo”. *Tribuna de Minas*, 03 de junho de 1988.

aceitar a morte em vida. Então fico nesse círculo constante entre a eternidade e a vida sem aceitar essa separação entre a vida e a morte.²⁴

As gerações de homens se sucedem uma após outra, mas suas ações, suas experiências, seus dilemas, estão fadados a se repetir. É o que depreendemos da obra de Rubião. Todas as coisas mudam com o passar do tempo – sofrem metamorfoses – mas continuam sendo essencialmente as mesmas coisas.

Jorge Schwartz²⁵ observou que a circularidade da obra pode ser verificada também através da leitura interepigráfica. Além da relação epígrafe-conto, haveria uma relação semântica epígrafe-epígrafe. Especialmente interessante a esse respeito é o que acontece em *O Convidado*²⁶, último livro inédito de Rubião. A obra tem como epígrafe matriz (a epígrafe que abre o livro) a seguinte passagem bíblica:

Ao sobrevir-lhes de repente a angústia, eles buscarão a paz, e não a haverá. (Ezequiel, VII, 25).

Já Os Comensais, conto que encerra o livro, é precedido pela seguinte epígrafe:

E naqueles dias os homens buscarão a morte, e não a acharão; desejarão morrer, e a morte fugirá deles. (Apocalipse, IX, 6)

Da relação entre a epígrafe matriz e a epígrafe do último conto do livro, podemos vislumbrar a trajetória circular, infinita, da grande personagem muriliana: o homem.

3.2.1 Pererico, Jó e Ulisses

No capítulo 8 do Livro de Jó, do qual foi extraída a epígrafe de A Fila, Baldad sugere que infelicidade de Jó se deve a seus pecados, a sua falsa virtude, e o exorta a recorrer a Deus. O versículo X, “E eles te instruirão, te falarão e do teu coração tirarão palavras”, em verdade não assinala um acontecimento futuro, mas consiste num conselho de Baldad: Jó deveria consultar a

²⁴ Entrevista a Elisabeth Lowe.

²⁵ *Op. Cit.*, p. 93

memória de seus pais, a sabedoria dos seus antepassados. Aplicado a Pererico, o conselho possivelmente sugere que só uma volta às origens (um retorno a sua terra) poderia por termo aos seus infortúnios.

Há outras possibilidades de relação. A paciência de Jó, consagrada pela expressão popular, provavelmente é a característica mais facilmente atribuível a Pererico. Assim como a personagem bíblica, ele foi submetido a uma longa e extenuante provação. Ambos se viram despojados, exilados; Jó manteve a fé em Deus, Pererico conservou até o fim a esperança de ser atendido pela gerência.

Mas as correspondências não terminam por aí. Northrop Frye²⁷ diz que a Bíblia possui uma estrutura narrativa composta por sucessivas quedas e ascensões. Esses movimentos poderiam ser abreviados em um único grande percurso de queda e ascensão, formando um U.

Podemos considerar o Livro de Jó como a epítome da narrativa bíblica, do mesmo modo que o Apocalipse é a epítome de suas imagens. [...] Os livros, do Gênesis até o de Ester, se ocupam da história, da lei e dos rituais; de Jó a Malaquias, com poesia, profecia e sabedoria; nesta sequência o livro de Jó ocupa o lugar de um Gênesis poético e profético. Ele é, de novo, uma estória em formato de U: assim como Adão, Jó cai num mundo de sofrimento e exílio, "se arrepende" (isto é, passa por uma *metanoia*, ou metamorfose de consciência) e é restaurado em seu estado original, poderíamos dizer até com juro e correção monetária. (FRYE, 2004, p. 232)

Ora, também a história de Pererico tem o formato de U. De início saudável, confiante, sofre uma queda (provação) em sua estada na cidade, sofrendo tormentos físicos e morais. Por fim, é reconduzido ao seu patamar original ao retornar a sua terra, quando retorna também a sua alegria.

Embora o Livro de Jó seja usualmente classificado entre as tragédias, ele é tecnicamente uma comédia, devido ao seu "final feliz", quando Jó é restaurado em sua prosperidade. (FRYE, 2004, p. 235)

Curiosamente, o mais próximo de um "final feliz" na obra de Rubião está em A Fila. Pererico é restaurado em seu estado original, vê retornar a sua antiga alegria. Mas não há outra recompensa além dessa, como em Jó. Pererico, em verdade, foi apenas "poupado" – e mesmo

²⁶ RUBIÃO, Murilo. *O Convidado*. 4. Ed. São Paulo: Ática, 2002.

isso só aconteceu porque, fundamentalmente, ele foi derrotado: não conseguiu cumprir sua missão. Da mesma forma, o conto não parece encerrar nenhuma lição em especial – não há, efetivamente, uma metamorfose de consciência. Ou se há, ela não cabe no interior narrativo. É um mundo sem transcendência.

Parece-nos possível, ainda, estabelecer uma ligeira aproximação entre Pererico e Ulisses, o personagem mítico. A odisseia de Ulisses é a volta para casa; a de Pererico, ser recebido pela gerência – mas sempre colimando o retorno à terra natal.

Galimene parece ser uma síntese de sereia, Circe e Calipso. Filha de marinheiro, nascida nas docas, procura atrair Rubião com convites para ver o mar – canto de sereia com que pretende afastá-lo da fila, desviá-lo de sua rota.

Circe transformava homens em animais e oferecia banquetes, Calipso tomou Ulisses como amante e o hospedou em seu palácio (embora contra a sua vontade); Galimene procura transformar um animal em homem – o homem rústico em homem civilizado. Além de hospedar, alimentar e tomar Pererico como amante, gostaria que ele se estabelecesse, que arranjasse um emprego, mesmo percebendo a sua relutância, o seu desejo de voltar para casa.

Como Ulisses no palácio de Calipso, Pererico acabou entorpecido pela nova vida e se esqueceu momentaneamente de sua missão – nesse ínterim, morre o gerente e ele deixa de ser atendido.

Seriam essas coincidências? Talvez, mas em se tratando de Murilo Rubião, somos levados a pensar que semelhantes coincidências não são acidentais.

²⁷ FRYE, Northrop. *Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

4 O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA

Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre.

Salmos, LXXXV, 1

“Hoje sou funcionário público e este não é o meu maior desconsolo”. Com a acidez desta afirmação se inicia o relato de um homem amargurado e um tanto cético quanto ao futuro. Ele narra suas desventuras em flashback, de um incidente insólito num restaurante até sua vida de funcionário público.

Um dia dei com meus 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. (p.21)

Este incidente insólito marca o ponto de partida da história relatada. Vivências que eventualmente o precederam são omitidas por completo pelo narrador, que se limita a comentar genérica e ambigualmente suas origens. Em suas palavras, não teve pais, infância ou juventude, nem estava preparado para a avalanche de tédio que caracteriza a vida. O incidente na taberna, em suma, parece assinalar seu nascimento simbólico: a vida até ali não existiu, ou foi como se não tivesse existido.

Retirado do bolso, o dono do restaurante fica perplexo, e pergunta como o homem poderia ter feito aquilo.

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nasci cansado e entediado. Sem meditar na resposta, ou fazer outras perguntas, ofereceu-me emprego e passei daquele momento em diante a divertir a freguesia da casa com meus passes de mágica. (p.21)

A perplexidade do taberneiro diante do fato insólito não durou mais do que um instante. Já a do narrador, ele próprio um ser insólito, dotado de poderes mágicos, nunca existiu – nascera entediado.

Em Minas, Assombros e Anedotas, David Arrigucci Jr. diz que Rubião dissolve o insólito no familiar, na rotina, através da assimilação do assombro. Uma vez assimilada a surpresa, o insólito passa ser visto como banal.

É o que temos neste conto. O taberneiro assimila o fato insólito rapidamente e, uma vez feito do susto, passa a ver este fato não mais como insólito, mas como natural, algo perfeitamente possível.

Mais do que isso. Ao desconsiderar a resposta de seu interlocutor mágico, ao não prestar ouvidos ao drama narrado, percebe-se nele o desinteresse pela pessoa, pelo ser, e o interesse pelo mágico, pelo trabalhador em potencial, formalizado na oferta de emprego. Mais do que um fato banal e rotineiro, o taberneiro logo enxerga no insólito um fato comercial. O fantástico, naturalizado, é agora comercializado.

Mas não duram muito as apresentações do mágico na Taberna Minhota. Ao tirar almoços grátis da cartola, contraria os interesses comerciais de seu chefe. Como mercadoria, é repassado a um circo, com advertências sobre os seus perigosos truques.

No circo obtém muito sucesso de público (e gera lucros fabulosos ao empregador), mas não se deixa empolgar pelos aplausos: ele, que já nascera entediado, vê na mágica mais uma razão de fastio. Sobretudo por não ter pleno controle sobre ela.

Com o crescimento da popularidade a minha vida tornou-se insuportável. Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros. (p. 22)

Rubião faz largo uso da hipérbole e da reiteração neste conto. Mesmo os gestos mais simples e rotineiros do mágico dão origem a fenômenos fantásticos, quase sempre materializados na forma de animais. “Se mexia na gola do paletó, logo aparecia um urubu. Em outras ocasiões, indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras” (p. 23)

Convencido de que só a morte poderia livrá-lo de tamanho infortúnio, decide se matar: para isso, cria doze leões. Não o matam. Ao contrário, é o narrador que os acaba matando (e devorando), por considerarem este mundo muito entediante e pedirem para desaparecer.

A hipérbole, como figura retórica por excelência na poética do autor, apóia-se na repetição para sua formalização no discurso. Deste modo, o número de objetos mágicos criados pelo ex-mágico mostra o aspecto reiterativo das ações, que se repetem até a saturação: cobras, lagartos, coelhos, jacaré, sanfona, pombo de algibeira, urubu, cobra, pássaro, mãos que crescem novamente, leões, pára-quedas, revólver transformado em lápis. (SCHWARTZ, 1981, p. 73)

A repetição, já vimos, leva ao esvaziamento do significado. É o que temos aqui, mas ainda há mais. O excesso, a saturação do ato mágico, o destitui justamente de sua maior qualidade, que é seu caráter invulgar, extraordinário: o mágico assim é banalizado enquanto fenômeno, torna-se ordinário. Não é mais capaz de encantar ou surpreender, ele apenas enfastia.

Davi Arrigucci Jr. identificou na obra de Rubião um paradoxo entre multiplicação e esterilidade, que se dá tanto no plano da criação literária quanto no plano temático.

O tempo passa, os contos são reescritos, ganham variantes e alguns irmãos gêmeos, as coletâneas aparecem com outros nomes. O processo de criação é, assim, incessante; afinal a obra cresce. Mas o movimento parece um tanto ilusório, como se entranhasse uma dificuldade inicial e apenas imitasse o giro recorrente do carrossel em torno de si mesmo.

Com surpresa, descobri que o movimento recorrente se reproduzia também na camada dos temas, espelhando de forma vertiginosa o que observara quanto ao processo criador. É que a modificação ou metamorfose constitui um tema obsessivo de Murilo, ao longo dos anos. (ARRIGUCCI, 1987, p. 151)

Para Arrigucci Jr., o complexo temático se coaduna ao processo de criação e estabelece com ele um movimento unitário e circular. A repetição, que acabamos de apontar nos níveis retórico e formal, também se verifica, desta forma, nos âmbitos criativo e temático.

No que se refere ao processo criativo, a repetição se dá pela reescrita constante dos textos. De uma edição para outra, os contos reaparecem modificados (metamorfoseados); ou então se replicam, dão origem a novos contos.

O complexo temático, por seu turno, também possui recorrências, como vimos na seção anterior ao apontar sua circularidade. Em *A Problemática Existencial em Murilo Rubião*,

Elisabete Peiruque afirma que os contos de Murilo aparecem como variações sobre os mesmos temas. Ou então, com alguma dose de simplificação:

Ler seus textos, de certa forma, é como ler o mesmo tema, o absurdo do mundo, reescrito de mil maneiras diferentes. Percebe-se neles o propósito de construir narrativas em que o motivo recorrente tem como resultado lançar um alerta para o leitor. O autor afirma buscar a indefinição, o vago como instrumento de ficção, não sendo pois aleatório o uso do fantástico. (PEIRUQUE, 1988, p. 8-9)

É como se a obra muriliana, em sua unidade e repetição, constituísse uma única narrativa, recontada continuamente através de metamorfoses que atingem tanto os textos quanto os temas.

Mesmice, repetição, monotonia constituem uma decorrência paradoxal desse modo de ser sempre em mudança. O que é movimento na obra se traduz em multiplicação: esse é meio pela qual ela marcha. Mas marcha, marcando passo; ao se multiplicar tanto, evoca a face oposta: a repetição do mesmo. (ARRIGUCCI, 1987, p. 152)

A multiplicação, desta forma, se converte em esterilidade, pois gera o mesmo. A obra é paradigma de si mesma, autofecunda-se, como na metáfora do uroboro invocada por Schwartz: a serpente cósmica que morde a própria cauda num movimento circular infinito.

Ora, sendo a obra de Rubião circular, não tem começo nem fim. Se o mágico não tem passado, tampouco tem futuro. A figura do narrador, o mágico, encarna esse paradoxo entre multiplicação e esterilidade. Com sua mágica irrefletida, ele multiplica os meios, mas não encontra um fim. Nada de novo é criado, apenas multiplica-se o que já existia. O mágico, enfim, pode reproduzir o mundo, mas não pode alterá-lo ou recriá-lo.

A vida do homem contemporâneo, que já não tem mais nada para criar pois que já nasceu em um mundo pronto, resume-se na vida do personagem. Ele não é mais como o Adão mítico a descobrir a cada momento um novo mundo no mundo em que vivia. O mundo inaugural está perdido. A tecnologia acrescentou-lhe tudo que era necessário e, ultrapassado este estágio, acrescentou-lhe o que era supérfluo. (PEIRUQUE, 1988, p. 101)

O homem nasce em um mundo pronto, já construído. E o que resta a fazer ao narrador mágico, que nasceu “pronto” (simbolicamente ou não, a depender de como se interpreta a

narrativa) em um mundo já pronto? Não há mais espaço a ser desbravado, os quatro cantos do mundo já foram pisados e repisados, e só resta ao homem viver nessa circunscrição conhecida.

Temos nesta leitura mais uma crítica à modernidade, ao mundo capitalista e seu universo de mercadorias. As “máquinas infernais” de que fala Rubião escravizaram o homem e o submeteram à sua lógica de funcionamento e produção. O mágico, vimos, não cria o novo, mas reproduz o que já existe. O automatismo de sua mágica (pois compulsória e irrefletida) é o da máquina que produz em série, em escala industrial. E por não atender a uma necessidade, apenas saturar o mundo com objetos desimportantes ou ordinários, a mágica é também supérflua.

Arrigucci Jr., assim como outros críticos, considera o narrador mágico o protótipo do artista, vendo em sua mágica a metáfora da criação literária. O narrador reflete a dificuldade de criação, a luta contra a esterilidade do papel em branco. O mágico, assim como o escritor, é um recriador. Nada é novo, tudo parece ser reprodução do que já foi feito/escrito. Aparentemente, todas as histórias já foram contadas.

Para Arrigucci Jr., o fantástico na obra de Rubião parece brotar da própria dificuldade de contar. Os passes de mágica seriam, assim, uma forma que o mágico/escritor encontrou para exorcizar sua incapacidade de criar/contar, uma maneira de superar o tédio e o bloqueio criativo.

Ao vencer a dificuldade inicial, o narrador mágico cai nas garras do fantástico que ele próprio inventa para matar o tédio. Supera o bloqueio e acaba mais bloqueado: se transforma na vítima da multiplicação sem fim dos meios, o que o condena à banalidade da rotina estéril. Desse modo, feitiço virado contra feitiço, o mágico não consegue fazer cessar a mágica ou, o que é mais terrível, a rotina da mágica não é diferente do ramerrão do funcionário público que ele se torna. (ARRIGUCCI, 1987, p. 154)

A mágica, solução para vencer a esterilidade, o bloqueio criativo, acabou por aprisionar o narrador, e não libertá-lo. O fantástico, como tudo, vira rotina. Mas sem ela, diz Arrigucci Jr., não é possível contar.

Analisando a correspondência de Rubião, percebemos uma autocrítica implacável a respeito da própria produção. “Sete anos levei para escrever e publicar o meu primeiro livro, *O Ex-Mágico*. Nem por isso ele saiu melhor”²⁸. Em entrevista a Alexandre Marino²⁹, Rubião admite o perfeccionismo: “jamais fico satisfeito”.

²⁸ “Autorretrato”. *Leitura*, Rio de Janeiro, setembro de 1949.

A pesada autocrítica acompanha Rubião desde a mocidade. O excerto abaixo é parte de uma carta a Mario de Andrade, datada de 23 de julho de 1943.

Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas. Uma simples carta, como esta, me custa sangue, suor e um sacrifício imenso. Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alicates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil. Construo meus “casos” em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias. Daí os meus defeitos. Achando facilidade em inventar e dificuldade em escrever, cuido quase que exclusivamente da última. Mas, agora, sinto que o meu instrumento está melhorando e que já posso cuidar melhor da “invenção”.

Comparemos essa declaração com um trecho do conto ora analisado:

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. (p. 25)

A imaginação fácil de Rubião, que lhe permite esquematizar histórias em poucos segundos, equivale à facilidade do narrador mágico em realizar sua magia. Mas de que adiante tirar da manga (ou da pena) tantas figuras (personagens) se não sabe que destino lhes dar? Se não pôde criar “todo um mundo mágico” (p. 26) – uma obra – para abrigá-las? A dificuldade que Rubião tem em transformar sua rica imaginação em uma obra bem escrita, bem acabada, parece ser a dificuldade do narrador em fazer seus passes mágicos superarem a gratuidade, a aleatoriedade e adquirirem um significado, um sentido maior.

4.1. BUROCRACIA E REALISMO

O narrador mágico procurou a morte, mas não a alcançou – sua própria mágica o impedia, anulava suas tentativas de suicídio. A mágica lhe tomou a possibilidade de ação. A partir desta tentativa frustrada, temos uma reviravolta.

²⁹ “As façanhas de um escritor mágico”. *Correio Brasiliense*, 27 de agosto de 1989.

Uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos. Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado. (p. 24)

A ironia desta escolha marca uma mudança: o mágico passa a ser ex-mágico – não apenas por profissão, mas por estado. Transcorridos poucos meses de serviço público, sua magia desapareceu por completo. Foi aniquilada pela rotina burocrática, ainda mais estéril que sua antiga arte mágica.

Esta alusão crítica ao funcionalismo público reforça ainda mais a analogia do mágico com o escritor. Muitos escritores, entre o fim do século XIX e metade do século XX, dedicaram-se ao serviço público: Machado de Assis, Lima Barreto, Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade; sem falar no próprio Rubião, que inclusive trabalhou em uma secretaria de Estado³⁰.

A partir do tema do escritor burocratizado, Hermenegildo Bastos estabeleceu uma comparação entre *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, e *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*. Ambos os personagens viveriam a desilusão própria do intelectual submetido à burocracia. “Nenhuma saída se apresenta. O leitor entende, por fim, nas duas narrativas, que o problema não é apenas das personagens, mas da sociedade a que pertencem” (2001, p. 57). Nestas obras, a impossibilidade de criação se converte “em matéria de escrita, sendo vivida pelos personagens como condenação” (2001, p. 59).

Para Bastos, no âmbito da literatura brasileira Rubião representa, a um só tempo, continuidade e ruptura. Continuidade, por aprofundar as reflexões sobre o fazer literário, o papel da literatura e a crítica à modernidade (características encontradas em escritores de geração imediatamente anterior a Rubião, como Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos, autores do romance da urbanização). Ruptura, por questionar o estilo realista, ainda em voga nos anos 40.

Mas a ruptura não esteve em descartar um tipo de literatura, o realismo, considerado passadista, e afirmar a novidade – a diluição do real, a investigação da linguagem como reino definidor do homem e do mundo. A ruptura esteve em declarar que já não era possível descrever nos moldes predominantes até a

³⁰ Foi superintendente da Secretaria da Saúde (MG), em 1952.

década de 40, e isto porque o horizonte vital mudara, já não estava à disposição o mundo-da-vida com o qual e no qual trabalhara o escritor realista. (BASTOS, 2001, p. 63)

Romper com o realismo não consiste em mera renovação de estilo literário, que poderia soar como fatuidade. O que se passa é que a grande escola oitocentista já não dá conta de descrever o mundo satisfatoriamente, pelo simples fato de que o próprio mundo já não é (nem poderia ser) mais visto da mesma maneira.

Jogar com a multiplicidade de verossímeis, diz Bastos, é questionar um dos fundamentos do mundo moderno: o critério de verdade. “A concepção de verdade como adequação ao que é empírico e factível é a fonte do ceticismo” (2001, p. 51).

Ao se servir de uma linguagem simbólica, ao tornar ambígua a fronteira entre real e imaginário, Rubião questiona a pretensão do realismo de traduzir fielmente a realidade ou representar indiscutivelmente uma verdade. Questiona a nossa própria capacidade de perceber e interpretar a realidade. Ou melhor, as realidades.

A literatura é, ou pode ser, assim, instrumento do poder, forma de disseminar a verdade dominante e anular a voz da alteridade e a luta pelo estabelecimento de outro real. (BASTOS, 2001, p. 51)

A literatura, assim como a noção de real, é política. Uma obra literária pode tanto propagar a visão de mundo dominante como combatê-la. Pode tanto dar voz a outro real (ou outros reais) como pode silenciá-lo.

Para Davi Arrigucci Jr., o fantástico em Murilo “dá lugar ao afloramento de um real mais fundo” (1987, p. 147). Subvertendo a ordem do mundo, colocando-o de pernas para o ar (o mundo invertido do fantástico humano), Rubião revela as suas engrenagens, os mecanismos que constituem a realidade e que normalmente não percebemos por estarem dissolvidos na rotina ou naturalizados pela ideologia.

Na entrevista a Elisabeth Lowe, Rubião dá uma declaração muito interessante acerca deste assunto.

No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não

será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores.

Jorge Schwartz, por fim, também diz que “o fantasmagórico e o inverossímil encobrem subtextos que elucidam possibilidades de leitura. E não seria ousado afirmar que o texto fantástico, em Murilo Rubião, mascara a mais realista das literaturas” (1981, p. 13).

Assim, parece ser unânime entre a crítica que Rubião rompe com o realismo (enquanto técnica característica de uma escola), mas não com a realidade, cujas estruturas expõem minuciosamente e criticamente através do fantástico. O fantástico se converte em meio para se chegar à realidade.

Retomando o conto, o ex-mágico, destituído de seus poderes, é agora prisioneiro da “pior das ocupações humanas”, em suas palavras. A crítica social, nesta afirmação, é feroz, destrutiva. Identifica claramente seu alvo. Na maioria das vezes, porém, ela é mais sutil.

Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam. (p. 25)

A distância que separava mágico e público parece assinalar a distância que separa escritor e sociedade, levando a uma série de indagações. Seria possível ao escritor representar e retratar satisfatoriamente a sociedade apartada dela? Como documentar a realidade social, pretensão da escola realista, quando esta realidade não é uma experiência compartilhada, uma experiência de fato vivida por esse escritor?

Através da figura do ex-mágico, o papel do escritor contemporâneo – e conseqüentemente da literatura contemporânea – é analisado criticamente. Conduzido aos palcos, alçado à condição de celebridade, o escritor se desvincula ainda mais do povo, dos extratos mais baixos da sociedade que deveria representar.

Na mesma entrevista a Lowe, quando perguntado sobre a função do escritor, Rubião respondeu:

A função principal é não ser alienado. Essa função serve tanto para o escritor de qualquer país quanto para o brasileiro. O que pode levar o escritor a erro é uma participação demasiada na política, uma participação dentro de linhas partidárias. Por outro lado, ele não pode fugir da realidade do momento

histórico e social em que vive. Ele tem que participar e isso é uma obrigação. Acho que em determinado momento o escritor pode fugir um pouco da realidade, mas ele sempre acaba participando, até mais do que o cidadão médio, vendo no futuro formas que possam melhorar e ajudar o homem do presente.

Para Rubião, enfim, o escritor tem um compromisso político (mas não partidário) com a realidade e com o seu tempo. Em outra entrevista, a Granville Ponce, ele coloca o escritor como um antecipador de novas tendências, uma espécie de profeta dos tempos modernos. Acreditamos que, enquanto escritor, Rubião cumpriu seus papéis, tanto o político, no seu esforço de traduzir a realidade, quanto o profético, ao antever as novas formas de dominação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A circularidade da obra muriliana não poderia deixar de se manifestar na própria apreciação crítica que se faz dela. Nossa trajetória analítica se encerra, de certa forma, em um dos pontos em que começou: no espanto diante da densidade simbólica encontrada em Murilo Rubião, que possibilita inúmeras interpretações e perspectivas de abordagem – sejam elas filosóficas, sociológicas, psicanalíticas ou, claro, literárias.

A obra muriliana, enfim, ainda é um amplo terreno a ser escavado. Nosso trabalho não fez senão arranhar levemente a sua superfície.

Se a obra não se rende a uma única visão, tampouco o fantástico muriliano pode ser definido satisfatoriamente com base em um único modelo teórico. Vimos que as perspectivas de Lovecraft e Todorov não compreendem o fantástico de Rubião, pois ele não suscita o medo ou a hesitação/dúvida. Ao contrário, ele rompe com a linha crescente de tensão que marca a passagem do natural para o sobrenatural, característica da narrativa fantástica clássica, e a substitui pelo princípio da adaptação: o insólito nos é apresentado desde o início, e todos os elementos narrativos colaboram para a sua aceitação/naturalização.

O fantástico muriliano, desta forma, não busca apenas entreter ou despertar no leitor determinadas emoções, mas também fazê-lo pensar, refletir, entrar no jogo. A obra se abre para leituras mais amplas, explora a visão conotativa do texto. Surgem possibilidades alegóricas, o fantástico adquire dimensão crítica – a crítica da realidade, da modernidade.

Mas o caminho alegórico é só um entre tantos outros, como assinala Arrigucci Jr.. Ao mesmo tempo em que autoriza – e incentiva – as leituras alegóricas, a obra muriliana repele a visão única. A leitura alegórica, como valor definitivo, põe em xeque o fantástico: considerado apenas em função de outra coisa, de outra realidade, ele se desvanece, perde seu valor intrínseco. Sobra apenas a alegoria entediante.

Davi Arrigucci Jr. diz que é preciso ler literalmente, considerar a construção do enredo. A narrativa, antes de qualquer outra coisa, vale por si, tem um sentido próprio – assim como o fantástico também possui um valor próprio, um valor narrativo. Além disso, nem tudo pode ser explicado – a ambiguidade é uma marca do contista.

Desta forma, concluímos que o fantástico muriliano frequentemente serve de instrumento para a crítica/alegoria (está em função de outra realidade), mas ao mesmo tempo rejeita a sua simples instrumentalização (possui um valor próprio). É, a um só tempo, meio e fim. Exige, como toda a obra muriliana, o olhar variado, a leitura e a releitura – no que se torna sua epítome.

As conclusões tiradas deste trabalho são incipientes: ainda estão tateando na busca da melhor expressão. Não é tarefa simples explicar o fantástico muriliano, que se impõe como uma verdadeira *presença desafiadora* e por vezes nos leva à contradição (pelo menos se pretendermos defini-lo rigidamente).

Nada mais natural, todavia. Absurdo seria esperar que o fantástico se apresentasse coerente e uniformemente ao longo de toda a obra, que se desdobrasse facilmente em uma única explicação. Rubião estava preocupado em fazer literatura, sem pensar em fidelidade a qualquer gênero. As classificações são exteriores à obra, vêm sempre *a posteriori*.

Excetuando-se a fortuna crítica do escritor mineiro, o trabalho que mais nos ajudou a entender alguns aspectos do fantástico muriliano foi Aminadab, de Sartre. A “rebelião dos meios contra os fins”, característica do fantástico humano, está presente em vários contos de Rubião – incluindo A Fila, analisado neste trabalho.

Foi através de Sartre, também, que melhor definimos as semelhanças que ligam Rubião a Kafka, concluindo que elas não se devem a uma influência direta, mas são resultado de uma época específica e de percepções de mundo muito parecidas. Em entrevistas, Rubião aventou também a possibilidade das semelhanças se basearem num mesmo repertório de leituras dos dois escritores, como o Velho Testamento e a mitologia grega.

Para Rui Mourão, a influência que Machado de Assis exerceu sobre Rubião extrapola o domínio da linguagem – aspecto mais comentado pela crítica – e inclui também o fantástico. Mas o que era flerte em Machado, em Rubião virou sistema, projeto literário bem acabado.

De maneira muito simplificada, podemos concluir que o fantástico muriliano é o resultado de influência mítico-literária (Bíblia, mitologia, Machado de Assis) somada a uma aguda – e kafkiana – percepção crítica do mundo moderno. Dessa articulação provém seu caráter peculiar.

Nosso percurso termina aqui. Numa autocrítica que se faz necessária, temos de considerar que nosso trabalho, na compulsão de revelar, de abarcar a maior quantidade de características e interpretações possíveis, possivelmente perdeu um pouco de profundidade em alguns momentos.

Mas a multiplicação não resultou em esterilidade ou em tédio, como no caso do narrador mágico – ao contrário, foi uma experiência prolífica e gratificante, reforçando nosso interesse em continuar estudando a obra de Murilo Rubião.

Três autores, que muito contribuíram para a fortuna crítica de Rubião, foram essenciais para a realização deste trabalho: Davi Arrigucci Jr., Jorge Schwartz e Hermenegildo Bastos. A eles, o nosso reconhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e Contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARRIGUCCI, Davi. Minas, Assombros e Aneotas (Os Contos Fantásticos de Murilo Rubião). In: *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. O mágico desencantado ou As metamorfose de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: EdUnB, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Azul Sobre Ouro, 2006.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica*. 2004. 416 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GIL, Fernando Cerisara. O Romance da Urbanização. 1997. 200 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1997.

LINS, Alvaro. Sagas de Minas Gerais. In: *Os Mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

MERTON, Robert K. *Sociologia – Teoria e Estrutura*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

MOURÃO, Rui. “O Pirotécnico Zacarias”. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=13>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

OLIVEIRA, Silvana. O herói (in)visível de Murilo Rubião. *Revista Letras*, Curitiba, n. 54, p. 75-88, jul./dez. 2000.

PEIRUQUE, Elisabete Carvalho. *A problemática existencial em Murilo Rubião*. 1988. 174f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 1988.

RUBIÃO, Murilo. Autorretrato. *Leitura*, Rio de Janeiro, setembro de 1949. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidaauto.aspx>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

_____. *O Convidado*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab. In: *El hombre y las cosas (Situations I)*. Buenos Aires: Losada, 1960.

SCHWARTZ, Jorge. *A poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

ZIZEK, Slavoj. O Espectro da Ideologia. In: Zizek, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

WEBER, Max. *O que é a burocracia*. Disponível em <<http://www.cfa.org.br/servicos/publicacoes/o-que-e-a-burocracia>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

ENTREVISTAS DE RUBIÃO

GRANVILLE POCE, José Adolfo de. Murilo Rubião. In: Rubião, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

LOWE, Elisabeth. A opção do fantástico. *Revista Escrita*. São Paulo, ano IV, 29, 1979. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>> . Acesso em: 26 nov. 2014.

MARINO, Alexandre. As façanhas de um escritor mágico. *Correio Braziliense*, 27 de agosto de 1989. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

Sebastião, Walter. Sedutora profecia do contemporâneo. *Tribuna de Minas*, 03 de junho de 1988. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx>>. Acesso em: 26 nov. 2014.